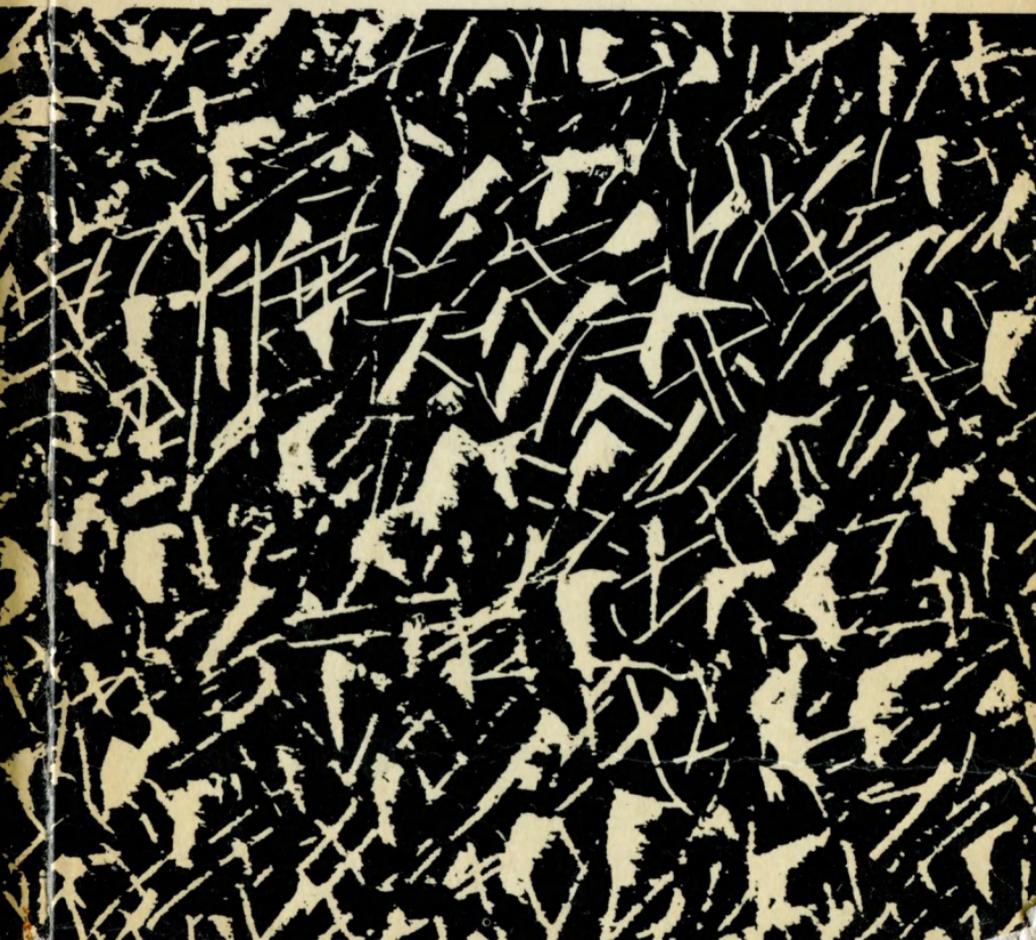


Р.ФИШ

РАЗУМ СЕРДЦА

*Лирика
Названия
Хикмета*





«Его поэзия могуча, как полноводная река, ее стальной поток мчится навстречу боям. Годы тюремного заключения привели лишь к тому, что поэтическое слово Назыма Хикмета достигло гигантских размеров. Его голос стал голосом вселенной», — сказал чилийский поэт Пабло Неруда на присуждении Назыму Хикмету Международной премии Мира в Праге, в 1950 году.



Р.Ф И Ш
РАЗУМ СЕРДЦА

*Лирика
Пазыма
Хикметта*



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1977

8И(Тур)
Ф68

Оформление художника
Ю. АЛЕКСЕЕВОЙ

© Издательство «Художественная литература», 1977 г.

Ф $\frac{70202-064}{028(01)-77}$ 242-77

*В 52-м с разорванным сердцем четыре месяца недвижим
лежал на спине в ожидании смерти.
Ревновал, как безумный, женщин, которых любил.
Но ни капли зависти не испытывал даже к Чаплину.
Обманывал женщин своих,
но у друзей за спиной не злословил.
Пил вино, но не стал забулдыгой.
Счастлив тем, что свой хлеб зарабатывал потом своим.*

*Стыдясь за другого, бывало, я врал.
Врал, чтоб не обидеть другого,
но и врал иногда ни с того, ни с сего.
Ездил в поезде, в автомашине, летал самолетом,—
большинство не имеет возможности.*

*Слушал оперы,—
большинство не слышало и слова такого.
Но туда, куда ходит людей большинство, не ходил
с 21-го года:
в пагоду, в церковь, в мечеть, к знахарям и
гадалкам,
хотя сам иногда и на гуще кофейной гадал.
На тридцати — сорока языках выходят мои стихи,
на турецком моем языке, в моей Турции —
запрещены.*

*Раком пока не болел.
Впрочем, болеть им не обязательно.
Премьер-министром мне не бывать.
Правду сказать,— и нет интереса.
На фронте не воевал,
но ночам не прятался в бомбоубежища,
на дорогу не падал под пикирующим бомбардировщиком.
Зато влюбился под шестьдесят.*

*Словом, товарищи,
можно сказать, жил я по-человечески.
И хотя сегодня в Берлине я от тоски подыхаю,
сколько еще проживу,
что испытаю,
кто знает.*

*Назым Хикмет
11 сентября 1961 г.*

Наитруднейшее, требующее самого
большого мужества, самой большой
отваги, — это искренность.

Назым Хикмет

ОТ АВТОРА

Человек, которого звали Назым Хикмет, прожил необыкновенную жизнь в необыкновенное время: «в поту и крови» рождалось сознание единства человечества, но мир был по-прежнему разорван на части; люди выработали невиданные доселе силы, но эти силы были отчуждены от людей и потому не управляемы. «Мы соревнуемся сами с собой,— писал Назым Хикмет. — Или жизнь понесем на мертвые звезды, или смерть упадет на наш мир»¹.

Большинство людей в этом мире жило в разладе с собой: часто даже не сознавая этого, они думали одно, говорили другое, а делали нечто третье. Цельность была еще только благой вестью о возможной в грядущем гармонии.

На родине Назыма Хикмета в средние века за благую весть было в обычае награждать вестника щедрыми дарами, а за черную — предавать смерти. Во времена Назыма Хикмета, напротив, за благую весть из грядущего — цельность, единство мысли, слова и дела — наказывали смертью или тюрьмой.

Из шестидесяти прожитых Назымом Хикметом лет семнадцать он провел в тюрьмах и семнадцать в изгнании. И если избежал петли и пули, то лишь потому, что, говоря словами Элюара, оказались бессильны «дураки, что творят расправу над нашей мечтой, подлецы, что творят расправу над нашей свободой».

¹ Все стихи Назыма Хикмета, за исключением особо оговоренных, даются в переводе автора книги.

Назым Хикмет был одним из тех редких поэтов, которые не писали стихов, — поэзия была его жизнью, которую он рассказывал сам от начала до конца. Из бурской тюрьмы он писал: «На нашем поэтическом рынке немало способных молодых людей, но мир их узок, дыхание коротко. Чтобы скрыть это, они утверждают, что прислушиваются только к своему внутреннему миру. Но в действительности нет никакого внутреннего и никакого внешнего мира. Внутренний мир поэта есть преломление его внешнего мира, и только. Вот почему у кого тесен внешний мир, у того и узехонек так называемый мир внутренний»¹.

Сама жизнь Назыма Хикмета стала высокой поэзией потому, что он сумел сделать весь внешний мир, всю громаду времени, пространства, событий, судьбы тысяч людей, неприметных и выдающихся, важнейшие общественные и идейные движения века своим собственным, глубоко интимным внутренним миром. Но овладение миром внешним, его преломление в мире внутреннем и выражение в поэзии, представляющей перед читателем как готовый результат, есть сложный и противоречивый процесс, неотделимый от личности поэта, от ее духовного развития. То, что Назым Хикмет, утверждая единство жизни и поэзии, обозначил словами «и только», для исследователя представляет главный интерес, ибо здесь кроются ответы на вопрос: «Как?»

За годы, минувшие после смерти Назыма Хикмета, его поэзия завоевала миллионы новых читателей во всех частях света. После двадцатипятилетнего запрета начали выходить книги поэта на его родине, на том единственном языке, на котором он писал, — турецком. Далеко не все наследие Назыма Хикмета еще найдено и собрано воедино. Но чем дальше, тем ясней вырисовываются грандиозные контуры его поэтического мира и значение его опыта для развития мирового искусства.

Настоящая книга — не академический обзор всего написанного Назымом Хикметом и не его биография. Это всего лишь попытка, наметив основные этапы ду-

¹ Н. Хикмет. Письма к Мемеду Фуаду из тюрьмы. Стамбул, 1968, с. 92 (на турецк. языке).

ховного развития поэта, рассказать о его лирике и определить ее место в непрерывном процессе эстетического познания действительности.

Под лирикой в традиционном представлении разумеют поэзию, непосредственно выражающую интимный, внутренний мир человека и противостоящую эпосу, который повествует о фактах и событиях. Но лирика Назыма Хикмета, как, впрочем, и других выдающихся поэтов нашего времени, стремилась в своем развитии вобрать в себя невиданно огромное содержание и приобрела вследствие этого новые — эпические — черты. Вот почему в этой книге речь пойдет и о таких обычно причисляемых к эпосу произведениях поэта, как, скажем, роман в стихах и прозе «Почему Бенерджи покончил с собой?» или грандиозная поэма «Человеческая панорама», ибо иначе нельзя понять качественно новый характер лирики Назыма Хикмета.

І. ЗАКВАСКА ПОЭТА

Я услышал под кипарисом стон.
Неужто здесь рыдают тоже?
Иль одинокий ветер, это он
Погибшую любовь оплакивал, быть может?

Я так надеялся, что хоть в объятьях тьмы
Влюбленные глаза с улыбкою смежуют.
Неужто те, кто умер от любви,
И здесь под кипарисами рыдают?

Первое появившееся в печати в 1918 году стихотворение Назыма Хикмета называлось «Кипарисовые рощи». Кипарис в Турции — дерево кладбищенское, и в стихах говорилось о могилах, в которых и после смерти продолжают стенать умершие от любви. Мрачный, безнадежный тон этих стихов составлял разительный контраст с обликом его шестнадцатилетнего автора — рослым, пышноволосям, экспансивным курсантом военно-морского училища. Обычно этот тон объясняют ученической данью той романтической восточной традиции, для которой любовь — мистическое предопределение, нанесенное на скрижали судьбы божественной рукой еще до рождения влюбленных и существующее даже после их смерти. Но только ли в этом дело?

Тысяча девятьсот восемнадцатый год был годом окончательного разгрома Османской империи, просуществовавшей семь веков и раскинувшей свои владения на трех континентах земли. Армия, перед которой некогда трепетали владыки мира, еще в 1916 году доблестно отразившая атаки британского флота и морской пехоты на Дарданеллы, была разбита, пленена и обезоружена. Стамбул, куда шесть веков не ступала

нога вражеского солдата, — оккупирован, разделен на комендатуры, где хозяйничали британская, американская, французская и итальянская военная полиция, а в небесно-голубых водах Босфора стояли одетые в броню чужеземные корабли.

Среди разгрома, постигшего Турцию в первой мировой войне, Назым Хикмет начал свою сознательную жизнь. Он принадлежал старинному аристократическому роду, в котором были паши и вельможи, поэты и ученые. Отец будущего поэта много разъезжал — он служил по ведомству иностранных дел, и мальчик воспитывался в доме деда, Мехмеда Назыма-паши.

В особняке старого паши, или «конаке», как именовались особняки знати, было всегда многолюдно. Здесь постоянно жили многочисленные воспитанники — дети бывших сослуживцев, дальних родственников и соседей, сироты погибших на войне офицеров. Женщины квартала через хозяйку особняка обращались к паше за помощью: то устроить сына на службу, то поместить кормильца за султанский счет в больницу. Патриархальная религиозная мораль предписывала благотворительность — «десятину своих доходов отдай бедняку» — и щедрое гостеприимство.

В конаке собирались поэты и книгочии, звучали стихи на фарси — языке Саади, Хафиза и Омара Хайяма, на арабском — языке Корана. Дед поэта, сам недюжинный стихотворец, был поклонником великого поэта и мыслителя-гуманиста мусульманского средневековья Джалалиддина Руми, который считал, что, постигая себя, человек постигает Истину, то есть бога, разлитого в мире, как сок в ветвях дерева, и полагал главным средством познания — любовь. Последователи Руми основали религиозный орден — мистическое братство Мевлеви, которое стало своеобразной масонской ложей мусульманского мира. Дед Назыма Хикмета был членом этого ордена и водил с собой на радения малолетнего внука. Под песнопения на слова Руми и звуки флейты дервиши кружились в пляске до самозабвения, в котором «их сердце сливалось с сердцем мира». А мать будущего поэта, Джалиле-ханым — одна из первых в Турции художниц европейской школы — обучала сына французскому языку, знакомила с основами современной живописи, что для

ортодоксального мусульманского духовенства было равносильно духовному растлению: шариат строго-на-строго запрещал изображение живых существ, будь то животные или люди.

Подобно аристократии Российской империи, пополнявшейся и татарскими мурзами, и грузинскими князьями, остзейскими баронами и бежавшими от революции французскими дворянами, аристократия Османской империи формировалась из разных этнических групп, но охотнее, чем любая другая, пополнялась свежей кровью «низших» сословий. Не составлял исключения и род Назыма Хикмета. Один из его прадедов был курсантом на немецком военном корабле. Повздорив с начальством во время учебного плавания, он прыгнул в воду в Босфоре и был спасен смотрителем маяка Девичьей башни. Усыновленный великим визирем, он принял мусульманство, сам стал пашой и на старости лет представлял падишаха на Берлинском конгрессе 1878 года. Другой прадед — поляк, принимал участие в восстании 1848 года, бежал от царской расправы в Стамбул и под мусульманским именем Али Джалалиддина выпустил первую в Турции грамматику французского языка. В семье бережно хранили память о предках-бунтарях. Да и сам Мехмед Назым-паша был не робкого десятка. В бытность свою начальником округа в городе Мерсине, что на берегу Эгейского моря, он велел за убийство турецкого мальчика повесить подданного британской короны, не устрасился ни угроз британского флота бомбардировать город, ни падишахского гнева. С тех пор и был взят на заметку султанской охранкой, подозревавшей его, не без оснований, в сочувствии к конституционалистам.

В странном доме рос юный поэт, — средневековые радения сочетались здесь с бунтарским свободоловием, мистический культ сердца — с французской живописью, патриархальная простота и строгость нравов — с уважением к достоинству человеческой личности, независимо от ее достояния, звания или возраста.

Назым-паша обожал внука, названного Назымом в его честь. Держал его в строгости, но духа его не утеснял. «Ребенок, — говорил паша, — гость в доме, надо его любить, уважать, но не властвовать над

ним». Однажды отец будущего поэта, рассердившись на очередную шалость сына, в сердцах обозвал его ишаком. Мальчик взял кусок хлеба и ушел из дому «навсегда». Его нашли с помощью полиции, и отец извинился перед шестилетним ребенком: «Прости, я был неправ!»

Обломки рухнувшей империи погребли под собой сложившиеся веками устои. Голод и болезни косили в Стамбуле тысячи людей, трупы бросали в ямы с негашеной известью, каравай хлеба ценился дороже чести и совести. И, как поганки на унавоженной почве, вырастали дворцы спекулянтов и военных скоробогачей. Аристократические семьи, кормившиеся султанской службой и презиравшие деньги, ибо «не в деньгах, а в доблести — слава», семьи, от которых зависели сотни бедняков, оказались и без власти и без денег, их утонченная восточная обходительность вдруг стала казаться чем-то отжившим, чуть ли не комическим.

Назым Хикмет рос, отделенный от жизни большинства его народа стеною материального достатка, положением его семьи. Но когда эти стены рухнули, оказалось, что именно в детстве и раннем отрочестве были заложены основы характера, определившие его судьбу. Именно в детстве выработалось в нем чувство собственного достоинства, которое не позволяло ему мириться с унижением личности ни своей, ни чьей-либо иной, выросшее позднее в убеждение, что каждый человек «должен сметь носить корону на голове». Здесь, в доме деда, навсегда соединились для него понятия чести и честности, чего бы эта честность ни стоила ему лично. Здесь он научился прислушиваться к голосу сердца и согласовывать с ним все свои поступки. И когда подул ветер свободы, Назыму Хикмету не пришлось по капле выдавливать из себя раба. Однако жизнь, которая вдруг открылась ему за рухнувшими стенами в шестнадцать лет, была исполнена страданий, разгром страны был так страшен и бесповоротен, а будущее представлялось столь мрачным, что все вокруг казалось ему кладбищем.

Первую попытку найти какой-то выход юный Назым Хикмет делает, обратившись к тому, что хорошо знакомо ему с детства, — к наследию Джалалиддина Руми.

Когда мой лоб объял небытия венец,
Веселью и тоске настал в душе конец.
В любви нашел я исцеленье для сердец.
И вот я твой мюрид, о Мевляна!

Преграду черной тьмы я к вечности прорву.
Найдя в себе любовь, подобен я царю.
Очистившись душой, я пред тобой стою.
И вот я твой мюрид, о Мевляна!

Мевляна — «владыка наш» — так именовали Руми его почитатели. Семнадцатилетний Назым Хикмет объявляет себя мюридом — учеником средневекового поэта, жившего за семь веков до него среди развала, подобного тому, который постиг Турцию в начале XX века. Держава сельджукидов в Малой Азии, где жил и творил Руми, была разгромлена монголами, мрак и насилие окружали поэта, мечтавшего о людском братстве и гармонии с миром, с людьми, с самим собой. Руми нашел их в проповеди мистической любви. Он называл сердце «астролябией истины». Любовь была для него и средством познания, и его мерилom. На психологии любви с ее стремлением к слиянию, к растворению возлюбленных друг в друге и недостижимостью тождества построена система диалектики великого поэта и мыслителя, с бессмертной силой страсти выраженная в его стихах.

В семнадцать лет Назыму Хикмету, конечно, были недоступны глубины философии Руми, не мог он оценить и его роли в истории мировой культуры. Но пламенные стихи средневекового гуманиста, взывавшего к «человечности, таящейся в каждом сердце», не могли оставить равнодушным юношу. В любви пытается он найти «исцеленье для сердец», «прорваться» силою любви сквозь пугающую «тьму небытия». Если он не властен изменить ход событий, то хоть здесь, в своих чувствах, он сам себе хозяин. Назым Хикмет пишет стихи, в которых сравнивает глаза возлюбленной с «божественным светом», ее голос — с «проникающей в душу молитвой», а себя уподобляет «самому строгому аскету в храме ее».

Назым Хикмет влюбляется в ту пору часто и каждый раз «на всю жизнь». Но в общем тоне его стихотворений по-прежнему сквозит то явная, то скрытая печаль.

Есть детская игра: разломав с партнером куриную косточку, ты не имеешь права ничего брать из его рук, не сказав при этом: «Помню-помню!» В Турции она называется «Ладес». Герой одного из стихотворений Назыма разломал с любимой куриную косточку и поставил условие: «Если ты ошибешься, то я белоснежную шею твою поцелую. Если я ошибусь: не увижу тебя три дня». Текли минуты, часы, ни он, ни она не совершали ошибки. И когда ему показалось, что так будет вечно, она стала при нем расчесывать свои великолепные черные волосы. Он погрузился в созерцание, забыл обо всем на свете. Она села к нему на колени и, протянув черепаховый гребень, попросила: «Расчеши мне волосы, милый!» Завороженно провел он рукой по ее волосам, взял в руки гребень. И тут она вскочила с его колен, захлопала в ладоши: «Ладес! Ладес!» Гребень выпал у него из рук и разлетелся на куски.

Не о наивной детской игре говорят эти стихи семнадцатилетнего поэта, а о доверии, обманутом в то мгновение, когда человек открыт навстречу другому настолько, что каждый толчок локтем приходится прямо в сердце.

Да и вообще мог ли он быть счастлив вдвоем, когда большинство людей его родины были несчастны? Он по-прежнему чувствует себя «сиротой», ибо «в этом городе ни в одном сердце нет сочувствия к болям моей страны».

Стихи, написанные в ту пору, Назым Хикмет никогда не включал потом в свои сборники, да, пожалуй, и не помнил о них, не считал их достойными чьей-либо памяти. А между тем своей искренностью, тонким чувством слова они принесли ему известность в литературных салонах Стамбула.

Вплоть до начала XX века в турецкой поэзии господствовала система стихосложения, называвшаяся «аруз», которая была основана на чередовании долгих и кратких гласных и досталась туркам в наследство от персов и арабов. Поэзии аруза соответствовал особый литературный язык, на три четверти состоявший из арабских и персидских слов и оборотов. Не турецкий — он считался низким, недостойным поэтической речи, — а османский, понятный лишь тем, кто получил классическое восточное образование. В эпоху

расцвета империи средневековая классическая поэзия, или, как ее называют «поэзия диванов»¹, представители которой пользовались арузом, дала образцы высокой утонченной лирики и достигла необычайной формальной изощренности. Скованная на протяжении веков жесткой и неизменной нормативностью — ее неизменность была своеобразным преломлением социальной застойности общества, — эта поэзия превратилась в игру символами, намеками, книжными образами. Расшифровать их, а тем более извлечь из такой игры эстетическое переживание мог лишь тот, кто в полной мере владел кодом средневековой арабо-персидской культуры. Попытки же выразить на таком поэтическом языке идеи, выработанные обществом современного типа, неизбежно возвращали читателя к кругу старых представлений, заставляя воспринимать стихи даже такого поэта-гуманиста, как Тевфик Фикрет (1867—1915), не в плане социальном, а в плане религиозно-этическом, как протест против вырождения ислама и отступления от предписанных им патрархальных норм. С другой стороны, демократическому читателю этот поэтический язык без словаря и специальных комментариев был совершенно непонятен. И нынешние издания того же Т. Фикрета, считающегося основоположником демократического направления в турецкой поэзии, выходят в переводах с османского на современный турецкий литературный язык.

Одним из последних значительных поэтов аруза, помимо Т. Фикрета, был Яхья Кемаль, преподававший историю в военно-морском училище, где учился Назым Хикмет. Яхья Кемаль мечтал о возрождении золотой поры Османской империи. Там он видел надежду: только вернувшись вспять, можно было, казалось ему, найти опору, способную остановить нынешний распад. Он стремился доказать, что можно писать арузом и по-турецки, хотя в турецком языке гласные не различаются по долготе, прибегая лишь к ограниченному количеству иноязычных слов и выражений. Яхья Кемаль немало сделал для развития литературного турецкого языка. Но, пожалуй, главная его за-

¹ Д и в а н — собрание стихов, расположенных в алфавитном порядке рифмующихся слов.

слуга перед турецкой поэзией в том, что он первым угадал художника в шестнадцатилетнем Назыме Хикмете.

Чем ближе был конец Османской империи, тем явственней охватывало стамбульскую интеллигенцию ощущение неизбежной гибели. Кладбищенские, похоронные мотивы, подобно смертоносной «испанке», уносившей в те годы тысячи стамбульцев, захлестнули поэзию. Не удивительно, что эти настроения сказались на первых поэтических опытах юноши, выходящего в самостоятельную жизнь. Удивительно другое — как быстро этот юноша, выросший в особняке стамбульского паши, сумел найти свой собственный путь.

Первое же стихотворение Назыма Хикмета написано не арузом, а «хедже». Так называлась силлабическая система организации стиха, которая строилась на чередовании строк с одинаковым количеством слогов. По-народному ее называли еще «парма́к хесабы́», то есть «счет на пальцах». Именно так, на пальцах, считали количество слогов в стихе неграмотные крестьянские поэты — «ашики». Хедже издавна был и остается по сию пору народной системой стихосложения. Им сложены и богатырские былины — дестаны, и частушки — мани, и лирические песни.

В течение веков поэзия аруза и поэзия хедже развивались как бы параллельно. Нельзя, конечно, сказать, что их разделяла глухая стена: еще в XVIII веке народный стих использовался в «высокой» диванной поэзии, а иные газели классических поэтов аруза со временем становились песнями городских низов, их строки и отдельные образы делались достоянием бродячих ашиков. Но любое такое взаимопроникновение ощущалось как выход за пределы определенной поэтической системы и лишь подчеркивало их самостоятельность. В сущности, это были две различные поэзии — образованных османских верхов и турецкого простонародья, каждая со своей системой стихосложения, метрикой, лексикой и жанрово-тематическими канонами.

С подъемом национального самосознания в конце XIX — начале XX века появились профессиональные стамбульские поэты, которые писали только силлабическим стихом. Но этот стих был ограничен жесткими

жанрово-тематическими и лексическими рамками не меньше, чем поэзия диванов, и требовал выработки новых художественных и языковых средств для передачи нетрадиционного содержания. Попав в руки стихотворцев, подменявших национальную идею великодержавным шовинизмом, объявлявшим все народы, которые говорят на языке тюркской группы, «единой нацией», эта система стихосложения на первых порах получила уродливое, однобокое развитие. Пытаясь втиснуть свои шовинистические мифы и сентенции в архаически застывшую стихотворную структуру, поэты-пантюркисты использовали для выражения понятий, недостающих в крестьянском словаре, старотюркскую лексику, заимствования из языков других тюркских народов, неуклюжие новообразования и в конечном счете вели к созданию такой же салонной поэзии, какой стала к началу XX века традиционная поэзия аруза.

После подписания перемирия между Турцией и Антантой в литературной стамбульской среде началось повальное увлечение «эпохой тюльпанов», как именовали конец XVII—начало XVIII века, когда начался закат Османской империи, и наиболее известным поэтом той эпохи — Недимом-эфенди, который среди всеобщей продажности и развала прославлял плотские радости и наслаждения. Литературная молодежь вслед за Яхьей Кемалем пыталась использовать старые традиции, чтобы забыться «на пиру среди чумы». А между тем начался окончательный раздел Турции державами Антанты, и народ поднялся на национально-освободительную войну. Первыми дали бой оккупантам, занявшим Измир и продвигавшимся в глубь страны, зейбеки — горцы Западной Анатолии. Партизанские отряды объединялись в армии, во главе которых встали бывшие офицеры. В глубине Малой Азии были созданы «Общества защиты прав», которые избрали своим главой героя битвы при Дарданеллах, генерала Мустафу Кемалю-пашу.

Сочувствие к болям своей родины превращает Назыма Хикмета из мечтательного и страстного лирика в певца национальной идеи. Он вступает в литературную группу Джелеля Сахира. Ее члены обязаны были соблюдать два условия: писать не арузом, а только хедже и не выступать против начавшегося в Ана-

толии освободительного движения. В ежемесячных сборниках Сахира, в газете «Алемдар», которую издавал поэт-хеджеист Юсуф Зия, представлявший в группе левое крыло пантюркистов, Назым помещает продиктованные оскорбленной национальной гордостью стихи «о борцах за веру», о героях-зейбеках, шлет проклятия «исконным рабам, что плывут теперь на чужих судах, чтоб поддохнуть под копытами вставших на дыбы турецких коней!». «Исконные рабы» — это, конечно же, армии греков, которые некогда были поработаны Османской империей, а теперь вели наступление на Анкару.

В стихотворении «Путник, если ты идешь на Восток» поэт пишет о «солнце победы, что взойдет непременно в седых, подпирающих небо горах», о «сердцах, пылающих сочувствием», о «внезапно рухнувших развалинах» Османской империи, которые представляются ему «священными», о «пальбе из-за розовых кустов». Словом, пытается в традиционных образах классической поэзии, в символике народных легенд передать смысл начавшейся борьбы за национальное освобождение.

Нет ничего легче, чем объяснить туманную аллегоричность стихов юного поэта необходимостью скрыть их смысл от цензуры, как впоследствии и поступила вульгарно-социологическая критика. Но суть, очевидно, в том, что другой образности, кроме заемной, традиционной, у него еще не было. Для этого он должен был научиться иначе мыслить и обрести новый поэтический язык для выражения этих мыслей.

В конце 1919 года Назым Хикмет был списан в запас за участие в бунте на учебном корабле. Семья к тому времени распалась. И юный поэт проводил свои дни в кофейнях и редакциях газет. Стамбул кипел как котел. В мусульманской части города только и говорили что о Мустафе Кемале да о султанском указе, объявившем его и других вождей повстанческого движения подлежащими смертной казни. Назым Хикмет и такие же юнцы, как он, отправлялись в европейские кварталы Стамбула, срывали флаги оккупационных держав, которые вывесили владельцы иностранных лавок. И разбегались, увидев полицию.

Вскоре он перестал ходить на поэтические собрания к Джебеляю Сахиру. Вместе с несколькими молодыми

поэтами он решил выпускать свой сборник «Черная роза». «Старики» — так они называли поэтов-хеджестов старшего поколения, хотя старикам этим было по тридцать лет, — действительно не писали арузом и не выступали против национально-освободительного движения. Однако они не удосужились сменить свое лирическое бормотанье на что-либо более полезное для страны. Мало того, они сотрудничали в газетах, выходивших на деньги оккупантов.

Но на осуществление своих планов у молодых поэтов не хватило ни денег, ни времени. Осенью 1920 года Назым Хикмет опубликовал в газете «Алемдар» две «легенды для юношества». Первая называлась «Пленник сорока разбойников». В ней шла речь о расправе бандитов над «героическим пленником». Когда-то ему отрубили одну руку, и теперь разбойники кричали палачу:

— Руби! Руби вторую руку! —
Палач пригнулся, поблдевав,
И сжал топор в тяжелом кулаке.
Но в воздухе грозой вскипел народный гнев.
И засверкал топор у пленника в руке.

(Перевод С. Кирсанова)

Другая легенда рассказывала о двух «похищенных сестрах». Младшая была возлюбленной горца-зейбека. «Окуная волосы в Эгейское море, подобно тигрице у ручья, глядела она на свое отраженье». Старшая была «самой ослепительной из красавиц в султанском серале, томная, словно ветка ивы плакучей, гляделась она в зеркала двух знаменитых потоков». Обеих сестер, связав им за спиною руки, выкрали среди ночи чужаки. И джигиты поклялись сражаться за их освобождение, «покуда меч, подобный молнии из поднебесья, не падет на головы похитителей».

Читателю, воспитанному на аллегориях восточных легенд, не составляло труда расшифровать иносказательный смысл этих стихов, построенных на образности, стереотипной для народных сказаний. «Сорок разбойников» — державы Антанты, их пленник — Турция. Разбойники отсекли одну руку — европейскую часть державы, теперь они намерены отсечь вторую — Анатолию. А «две сестры» — это два крупнейших города страны: лежащий у Эгейского моря Измир, где горцы-

зейбеки дали первый бой захватчикам, и Стамбул, раскинувшийся на берегах «двух знаменитых потоков» — Босфора и Золотого Рога. Разобрались в аллегориях молодого поэта, правда, не без помощи состоявших у них на службе любителей изящной словесности, и оккупационные власти Стамбула и расценили их как призыв к оружию. Назыму Хикмету пришлось скрыться из дому. Вместе со своим школьным приятелем Валёй Нуредином они решили бежать в Анатолию — «колыбель турок», чтобы присоединиться к повстанческому движению.

Первого января 1921 года на стареньком, похожем на утюг пароходике, снабженные фальшивыми документами, удостоверявшими их принадлежность к купеческому сословию, они выехали из Стамбула и через три дня высадились в черноморском порту Инеболу. По установившейся традиции, ступив на берег, молодые поэты вместе со всеми опустились на колени и припали к священной земле Анатолии. Назыму Хикмету этот поцелуй в тот миг представлялся поцелуем свиданья с мечтой. Но оказался он поцелуем прощанья с иллюзиями.

Когда вслед за мулом, возгвим поклажу, они вышли на перевал, отделяющий горы Инеболу от Внутренней Анатолии, Назым и Валя вместе сложили стихи о «прекрасной, как мечта, земле, манящей с детства, словно сказка, где в горах всегда зима, на дорогах — осень, в долинах — весна, а на нивах — золото летней жары».

Но их путь пешком из Инеболу в Анкару, а затем из Анкары в городок Болу длился тридцать пять дней. И эти тридцать пять дней перевернули домашние представления Назыма Хикмета об Анатолии. Деревни, оставшиеся без мужчин после четырех войн, которые подряд, одна за другой вела Турция, — триполитанской, двух балканских и мировой. Женщины, впряженные, как скот, в соху и все до единой босы, — ноги, что корни деревьев. Землянки вместо домов. Раненые солдаты, брошенные на милость аллаха и на съедение вшам. Богатеи, разъезжающие на рессорных колясках. И крестьяне в отрепьях, пострашней, чем у стамбульских нищих. Дети с распухшими от голода животами. Виселицы, на которых качались солдаты, осмелившиеся выпить глоток анисовой водки-раки, запрещенной кемалистами. И пьяные застолья начальства. Стыд и не-

доумение сменили наивную радость молодых националистов.

В Анкаре им предложили написать воззвание к стамбульской молодежи. Наконец-то они выскажут все, что думают о позоре повелителя империи и его двора, принявших сторону оккупантов.

В их стихотворном послании были такие строки:

Неужели и вы продались,
Неужели и вы заодно
С этим продажным визирем,
С этим продажным султаном?

Начальник управления печати «решительно посоветовал» молодым поэтам вычеркнуть из воззвания слово «султан». «Как так? — возмутился Назым Хикмет. — Разве не султан Вахидеддин приговорил к смерти Мустафу Кемалю и других вождей повстанцев? Разве не он сформировал в помощь оккупантам «армию халифа» и направил ее против восставшей Анатолии? Если об этом нельзя сказать и в Анкаре, то зачем они сюда пришли?»

Откуда ему было знать тогда, что хотя в Анкаре действительно не жаловали особу Вахидеддина, но открыто выступить против исторического властителя империи, к тому же считавшегося повелителем всех мусульман, было не просто. В заседавшем в Анкаре Национальном собрании-меджлисе духовенство составляло силу, а оно вовсе не желало расставаться со своими привилегиями, освященными властью наместника аллаха на земле.

Но и знай он все, какое ему было бы до этого дело? Ведь он отправился в Анатолию по зову сердца, за истиной и справедливостью. Мальчишки, которые не желают прислушаться к голосу благоразумия и требуют всего и немедленно, — опасный народ. Но не будь таких мальчишек, кто знает, может, мир был бы куда хуже, чем он есть?

Валя Нуреддин с трудом удержал готового взорваться Назыма и, вычеркнув из воззвания слово «султан», заменил его словом «рабы». Он вообще был куда благоразумнее своего друга, вместе с которым прошел по дорогам Анатолии и писал стихи. Впоследствии он вовремя успел отказаться и от того, во что поверил вместе с Назымом Хикметом в девятнадцать лет: слиш-

ком опасной была в Турции эта вера. Говоря словами Назыма, у Вали не было закваски истинного поэта. И потому, в отличие от друга юности, он окончил свои дни одним из журналистов благоразумно коммерческой буржуазной прессы, которым несть числа.

Но в 1921 году их воззвание и в таком виде вызвало в межджесе бунт. Молодых поэтов спешно спланировали с глаз долой в Болу, где они получили место учителей.

После военно-морского училища, — там молитвы и посты были обязательны, — Назым перестал творить намазы и ходить в мечеть. Ведь еще Руми говорил, что «бог не в каменных стенах мечети, а в человеческом сердце» и «чистота помыслов — важнее ритуальной чистоты, достигаемой омовением». Назым продолжал, однако, верить в бога. Оскорбленный позором, постигшим его родину, он взывал в своих стихах: «Яви свою мощь гяурам, создатель!» И хотя его обращения к создателю выглядели скорее традиционным оборотом речи, чем признаком искренней веры, ему до поры и в голову не приходило, что бог может не существовать.

Но однажды, еще в Стамбуле, слушая увещевания религиозных наставников, Назым Хикмет подумал, что верующие творят добро в надежде на награду на том или этом свете, а не грешат — из страха, боясь угодить в ад. Рабство такой веры оскорбило в нем чувство собственного достоинства. С тех пор он решил делать то, что должен делать, согласно велению своей совести, не заботясь о награде и не страшась наказания.

Город Болу был известен религиозным фанатизмом. Незадолго до прибытия Назыма Хикмета здесь были растерзаны толпой два повстанческих офицера за то, что они не соблюдали установлений шариата. Кровью убитых были забрызганы стены класса, где преподавал Назым Хикмет: сколько их ни белили, пятна проступали наружу. Вера, с которой Назым столкнулся в Болу, совсем не походила на веру его деда, на веру Руми.

Но и в Болу Назым Хикмет не желал изменять себе — ходить в мечеть, совершать омовения, в «священный» месяц рамазан соблюдать пост. В жаркие дни рамазана 1921 года, запертый в четырех стенах своего дома друзьями, опасавшимися, что фанатики учинят

над ним расправу, Назым Хикмет сложил стихотворение, в котором едва ли не впервые в истории турецкой поэзии не духовенство, а сама религия названа «черной силой».

Горло нашей земли душат руки тьмы,
И на черных руках — народная кровь.
Силе тьмы, не поняв, долго верили мы,
Ненавидящей нас — отдавали любовь.

Не забудь, человек, день благословить,
Когда тьма над страной разорвется вдруг,
Когда время придет, чтоб отрубить
Черной силе навек кисти черных рук.

(Перевод С. Кирсанова)

Впечатления, приобретенные Назымом Хикметом в Анатолии, не умещались в привычные формы силлабического стиха. «Перебравшись из оккупированного Стамбула в Анатолию, — вспоминал через много лет Назым Хикмет, — и особенно общаясь с народом, прежде всего с крестьянами в Болу, узнав из разговоров о событиях в Советской России, услышав имена Маркса и Ленина, я почувствовал, что стихи должны выражать нечто новое, до той поры невысказанное. И прежде всего заинтересовался формой, которая годилась бы для выражения нового содержания. Вообще говоря, новое легче всего добывается в области формы»¹.

Он принялся экспериментировать — сначала с рифмой. Пробовал рифмовать конец и начало строк, находил внутренние рифмы. Позднее настал черед размеров — четырнадцатисложные строки он чередовал с восьмисложными. От символических стихов Назым перешел к пейзажным — все, что он чувствовал и думал, должно было уместиться в точной картине природы. Пробовал разорвать в стихах видимый мир на части, чтобы сопоставить несопоставимое. Пытался отделить звуковой ряд поэтической строки от смыслового, чтобы создать дополнительный смысл. Потом увлекся поэзией французского модернизма. Получив из Стамбула книги Бодлера, Назым несколько дней и ночей провел за

¹ Н. Хикмет. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1. София. 1966, с. 11 (на турецк. языке).

чтением «Цветов зла» и сохранил признательность к их автору на долгие годы. В поэзии Бодлера он увидел бунт против обывательского самодовольства, нежелание слепо подчиняться раз и навсегда заведенному порядку вещей, или, говоря словами Элюара, вызов «всем довольным карликам, потонувшим в блаженной улыбке юродивых»¹.

Большинство написанного Назымом Хикметом в Анатолии не сохранилось. Толстая тетрадь в черном переплете, куда он заносил до 1924 года все свои стихи, в трудный час была передана на хранение «верному» человеку, а он, испугавшись обыска, ее сжег. Через много лет Назым Хикмет с улыбкой говорил своим друзьям: «Какое счастье, что эта тетрадь стала пеплом, не то, найди ее критики, мне бы несдобровать».

За пять лет Назым Хикмет повторил в основных чертах путь, пройденный турецкой поэзией за семь веков,— от средневекового культа сердца и придворной поэзии диванов до Яхьи Кемалья и его тоски по классическому прошлому, от народного силлабического стиха и аллегорий в духе фольклорных сказаний до декламации на националистические темы хеджеистов. Он освоил почти все, что было добыто до него в отечественной поэзии. Но освоить вовсе не значит усвоить раз и навсегда. Каждый новый поворот жизни, новый этап исторического развития требует пересмотра прежде усвоенного. Взрослея вместе с веком, пересматривая классическое наследие отечественной и мировой поэзии, совершенствуя свое владение его языком, Назым Хикмет еще не раз будет открывать в нем для себя и для своих читателей все новые и новые глубины. Но за экспериментаторством, которым он занялся в Болу, стояло предчувствие: период ученичества в лоне отечественной поэзии подошел к концу. Предстояло рождение поэта, которого еще не знала турецкая литература.

Этим своим рождением Назым Хикмет обязан национально-освободительной борьбе своего народа и социалистической революции в России. Никакая сила не могла больше удержать Назыма Хикмета в прокисшей скуке провинциального анатолийского городка: на Се-

¹ P. Eluard. Le miroir de Baudlaire. Donner á voir. P., 1939, p. 109.

вере происходили события, которые, как верно чувствовал девятнадцатилетний Назым Хикмет, окажут огромное влияние на историю человечества. Он должен быть там, чтобы найти ответ на вопрос: как избавить его народ от угнетения?

Через крохотный черноморский порт Акчакоджа он приезжает в Трабзон, чтобы оттуда переправиться через границу в Батуми.

В последней своей книге, написанной незадолго до шестидесятилетия, Назым Хикмет вспоминал: «В Батуме, в гостинице «Франция», я сел за стол, овальный, со всех сторон резной, с выпуклостями и впадинами — стиль рококо... Тридцать пять дней, равные тридцати пяти годам, провел в дороге из Стамбула в Анкару, из Анкары в Болу, я — стамбульский отрок, внук паши. Так я познакомился с Анатолией, и вот теперь все, что я видел и пережил, лежало передо мной в Батуме, в номере гостиницы «Франция», словно рваный окровавленный платок на столе стиля рококо... Смотрю, и мне хочется плакать, смотрю, и кровь ударяет в голову от гнева. Смотрю и снова стыжусь особняка в Ускюдаре. Решай, говорю я себе, решай, приятель... Но ведь все уже решено, мосты сожжены? Постой, приятель, не спеши. Давай положим все на этот стол рядом с твоей Анатолией. Что ты можешь отдать ей? Чем можешь пожертвовать? Всем, что у меня есть... Свободой? Да! Сколько лет ты можешь ради этого просидеть в тюрьмах? Если потребуется, хоть всю жизнь. Но ты же любишь женщин, любишь есть, пить, хорошо одеваться. Ты мечтаешь объехать Европу, Азию, Америку, Африку. Так оставь же здесь на столе рококо свою Анатолию, махани через Тифлис в Карс, а оттуда обратно в Анкару. Не пройдет и четырех-пяти лет, как ты станешь депутатом, министром. Женщины, яства, вина, искусство — все к твоим услугам, весь мир!.. Брось!.. Если потребуется, просижу в тюрьмах всю свою жизнь. Но, если ты станешь коммунистом, тебя могут убить, повесить, утопить, как утопили в Трабзоне, незадолго до твоего приезда, Субхи¹ и его товарищей. Об этом ты думал? Думал. Я спросил себя: не боишься ли, что тебя убьют? Не боюсь! Сразу ответил, не думая? Нет, не

¹ Мустафа Субхи — основатель Коммунистической партии Турции; убит в Трабзоне в 1921 г.

сразу. Сначала я понял, что боюсь, а потом — что не боюсь. Я спросил себя: согласен ли ты на увечье, готов ли ты ради этого потерять руку, ногу, оглохнуть? Заболеть сердечной болезнью, чахоткой, ослепнуть? Ослепнуть... Погоди, вот об этом я не подумал. Я встал. Крепко зажмурил глаза. Походил по комнате, оцупывая мебель. Споткнувшись, растянулся на полу. Но глаза не открыл... Затем поднялся, встал у стола. Открыл глаза. Готов и ослепнуть ради этого!.. Вы скажете, это по-детски, немного смешно... Но это так!.. Не книги, не убеждения, не мое социальное положение привели меня туда, куда я пришел. Меня привела туда Анатолия. Анатолия, которую я разглядел еще так плохо, с одного только краешка. Мое сердце привело туда, куда я пришел, вот так-то!»

На долю Назыма Хикмета выпало при жизни редкое для поэта счастье — движение его сердца совпало с движением истории.

Но в юности нет ничего дешевле собственной жизни. Ценность жизни определяется, когда она прожита.

Предатель Франции ренегат Пьер Лаваль, пытаясь оправдать собственное предательство, как-то проговорился: «Кто в двадцать лет не был социалистом, у того нет сердца. Кто в сорок им остался — у того нет головы».

Назым Хикмет большую часть жизни действительно провел в тюрьмах, где заболел тяжелой болезнью сердца. Не раз грозила ему и смертная казнь. Но ни пришедшая с годами мудрость, ни житейская опытность не заглушили в нем голоса, который он сам называл голосом «разума, стучащего в сердце». Слишком сильна была в нем закваска истинного поэта.

II. НОВОЕ ИСКУССТВО

Слушай нас!
Эй, брось ты саз,
дуралей,
прекрати этот звон,
перепевы старья...

Слушай нас!
Эй, брось ты саз, дуралей!..
Этот звон

не взволнует
проснувшихся масс,
в бой не двинет их песня твоя!..
Эй! Эй!
Эй, три струны, тощих три соловья,
что уныло звенели,
сдохли с голоду, окоченели,
саз на улицу выбросил я...
Эй! Эй!
Эй, бесструнный саз,
потерявший свой звук!
Старый саз деревянный
переделан в чубук
для курильщиков рьяных дурмана.

Эй! Эй!
Грохот волн, грохот волн,
что встают выше гор,
слышится в звуках оркестра!
Коммуна —
его дирижер,
маэстро!
Эй! Эй!

Подан знак дирижером:
тяжеловесные молоты,
глыбы из стали...
Крикнули хором
загрохотали
в уши стальных наковален...

(Перевод П. Железнова)

Этот стихотворный манифест «Нового искусства» написан Назымом Хикметом в конце 1922 года. Если бы тогда ему довелось увидеть книгу о собственной поэзии под заголовком «Лирика», можно не сомневаться — он счел бы себя оскорбленным. Лирика? А может быть, сердце? Или, еще того хуже, «песня влюбленного в розу соловья»?! Чем же вдруг заслужил у молодого поэта такое презрение старинный народный инструмент саз, отчего лирика стала для него чуть ли не бранным словом?

Летом 1922 года, проехав через голодающее Поволжье, Назым Хикмет в сдвинутой на затылок повстанческой папахе ступил на перрон Киевского вокзала в Москве, «имея один вопрос к товарищу Ленину»: как сделать, чтобы и на его родине, в Турции, не было бедных и богатых, угнетаемых и угнетателей? С Лениным ему повидаться не удалось. Но для того

чтобы он мог получить ответ,— а он оказался куда сложнее, чем представлялось девятнадцатилетнему турецкому поэту,— его зачислили слушателем в Коммунистический Университет Трудящихся Востока (КУТВ).

Революция разнесла в прах зловонное здание царской империи, с его департаментами и столоначальниками, охранкой и квасным патриотизмом. Но разве империя Романовых была ни в чем не похожа на империю Османов?— спрашивал себя молодой поэт. Может, не столь отсталая, но такая же крестьянская, многонациональная, патриархальная. Так же опутанная иностранной зависимостью, так же управлявшаяся сотни лет деспотами-самодержцами. Так же посылавшая на убой за веру и за царя темных, неграмотных крестьянских детей в серых шинелях. В окопах империалистической войны они сражались друг против друга. Но теперь революционная Россия сражается с теми же четырнадцатью державами Антанты, что и повстанцы Анатолии, с тем же голодом, с той же военной разрухой.

Победа в национально-освободительной войне, быть может, завоюет независимость Турции. Но от нищеты и угнетения ее может спасти только революция, подобная русской, уничтожившая царизм, изгнавшая помещиков, экспроприировавшая буржуазию. Таков был первый, самый общий ответ, к которому пришел в Москве молодой турецкий поэт.

Назым Хикмет прожил в Москве с небольшим перерывом с 1922 по 1928 год. Турецкая политическая полиция весьма интересовалась и тогда и впоследствии, чем он здесь занимался. Между тем, чтобы узнать об этом, не нужно было ни рыскать в секретных архивах, ни содержать платных агентов, ни допрашивать арестованных товарищей поэта, ибо все, что делал, думал, о чем мечтал и за что боролся Назым Хикмет, было в его собственных стихах.

Прежде всего Назым Хикмет учился. «В сутки 24 часа — Ленин, 24 часа — Маркс, 24 — часа Энгельс, сто граммов черного хлеба, двадцать тонн книг...» Он изучает диалектический материализм. И пишет стихотворение-диспут «Беркли», в котором по всем правилам публичного философского поединка доказывает основные положения материалистического взгляда на мир, то

допуская справедливость положений противника, а затем доводя их до абсурда, то открыто издеваясь над ними, то обращаясь для доказательства своих мыслей к картинам природы.

Но не только теории, не только по книгам учится Назым Хикмет. В гостинице «Люкс» на Тверской, где жили в те годы видные деятели международного рабочего движения, в общежитиях КУТВа на Страстной площади и в подмосковном поселке Удельная Хикмет живет обычным для тех времен бытом, единой коммунальной с молодыми революционерами его страны, с юношами из Индии и Китая, Тибета, Монголии и Тувы, Египта и Ирана, приехавшими в Россию с тем же самым вопросом, с которым приехал и он. Все они сохраняют подданство своих стран, но могут участвовать в выборах в Советы, вступить в партию, в профсоюзы. Через сорок лет в своей последней книге Назым Хикмет вспоминал: «Как это замечательно, мать честная! Есть на свете огромная земля, где тебя не спрашивают, какой ты нации, какого вероисповедания, какого подданства. Спрашивают, не жил ли за счет другого, не был ли ты попом или имамом, не работал ли ты в буржуазной полиции или жандармерии. Стоит тебе отрицательно мотнуть головой, и никому нет дела до твоего подданства, ты становишься таким же сыном этой огромной земли, как если бы ты здесь родился и вырос. Как это замечательно, мать честная, как замечательно!.. Попасть в страну, не зная ее языка, традиций, обычаев и не чувствовать, что ты на чужбине... Жить на чужбине, должно быть, очень тоскливо. Не знаю, мне не пришлось испытать этого»¹.

Вместе с товарищами Назым Хикмет «стоит с винтовкой на часах у грузовика с картошкой», борется с беспризорностью, собирает деньги для голодающих Поволжья и пишет стихи о «зрачках голодных». Выступает перед рабочими, помогает крестьянам первых сельскохозяйственных коммун Подмоскovie. И пишет стихи об электрификации. Словом, живет революцией.

Здесь, в Москве, он вступает в партию — сперва в Российскую Коммунистическую Партию (большевик), а уже потом в Коммунистическую партию Тур-

¹ Н. Х и к м е т. Романтика. М., 1964, с. 119.

ции. Обе они были секциями III Коммунистического Интернационала, а перейти из секции в секцию не составляло большого труда.

Вместе со всеми членами партии он участвует в открытых политических дискуссиях, которые в те годы решали судьбы революции. И пишет стихи об энтузиазме «сильного, веселого комсомола», о пролетарской диктатуре. Вместе со всей страной он переживает постигшее революцию горе — смерть Ленина. Пишет стихи «О доме в Горках с белыми колоннами», о «детском гробе, в котором уместился великан».

В 20-е годы мировая социалистическая революция представлялась близкой не одним комсомольцам России. И Назым Хикмет, мечтая о социалистической революции на Западе, выражал лишь всеобщее убеждение, что скоро «займется рассвет в той тюрьме, где солнце садится». «Мы, первая красная диктатура,— пишет он в 1923 году в стихотворении «Ожидая германскую революцию»,— пять лет ждем, что в ответ на наше «Ура!» раздастся эхо на фабриках Круппа, мы — миллионы китайских кули, те, в чьих глазах горит голод босоногой Индии, мы ждем: вот-вот лопнет брюхо империализма!»

Не вина его поколения, что история пошла куда более медленным и извилистым путем. Когда в 1923 году в Турции была провозглашена республика, он возвращается на родину. Становится одним из организаторов коммунистической печати.

Национально-освободительное движение победило. Но к власти пришли классы, которые сделали все от них зависящее, чтобы национальное движение не переросло в социальную революцию. Компартия была вскоре загнана в глубокое подполье. И Назым Хикмет, заочно приговоренный к десяти годам тюрьмы, снова нелегально приезжает в Советскую Россию.

Москва тех лет была и центром мирового революционного движения, и центром мирового революционного искусства. Здесь Назым Хикмет стал не только профессиональным революционером, здесь он стал и тем поэтом, которого знает мир.

В гостинице «Люкс» он впервые услышал имена Маяковского и Хлебникова, Есенина и Блока, Сельвинского и Багрицкого. Рядом с КУТВом, там, где вы-

сится новое здание «Известий», помещался скромный университетский клуб. Драмколлективом клуба руководил Николай Экк, ученик Мейерхольда, в будущем прославленный кинорежиссер, постановщик первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» и первого советского цветного фильма «Соловей-соловушка». Артистами в драмколлективе были студенты самых разных национальностей. Они с трудом понимали друг друга, да и зрители не смогли бы их понять, если бы они не играли в единственно возможном для них жанре — пантомимы. Сценарии для этих пантомим писал Назым Хикмет. Первая из них называлась «Пирамида». Еще в Батуми он увидел на одной из афишных тумб плакат, изображавший социальную пирамиду: внизу согбенные под тяжестью крестьяне и рабочие, на самой вершине — царь. Смысл плаката был понятен и без подписи, как был понятен без слов и смысл пантомимы.

Студенты КУТВа шефствовали над Театром РСФСР I, руководимым В. Э. Мейерхольдом. Театр шефствовал над КУТВом. С той поры Мейерхольд стал любимым режиссером Назыма. Он переделывал театр наново, как революция переделывала наново весь мир.

«Творчество» — это слово было не в чести у художников, поставивших свое искусство на службу революции. Оно звучало для них мистически. А они были революционерами и материалистами. И их планы переустройства мира строились на точном научном предвидении. В театре на актерах были не костюмы, а «прозодежда». Занимались там не сценическим движением, а «биомеханикой». Концерт назывался «отчетом», а спектакль — «показом». На сцене вместо декораций стояли «конструкции», а художник назывался «автором конструктивной установки». Студии именовались «мастерскими», а художественный руководитель — «мастером». «Как делать стихи?» — назвал свою статью о поэтическом мастерстве Владимир Маяковский. Делать, а не слагать, не сочинять и даже не писать. Поэзия ставилась, таким образом, в один ряд со всякой иной производственной деятельностью, организованной и планируемой.

Так думал, так чувствовал и Назым Хикмет. Ему, увидевшему подлинную жизнь анатолийских крестьян,

освоившему азы нового, марксистского мировоззрения, смешно и стыдно было теперь вспомнить вирши, которые совсем недавно сочинял внук стамбульского паши и модный салонный поэт. В Москве он словно родился заново.

В нашей критике было принято выводить поэзию Назыма Хикмета из поэзии Маяковского. Думается, что подобное утверждение слишком прямолинейно, чтобы быть верным. Странные строки лесенкой Назым Хикмет впервые увидел в одной из газет еще в Батуми, потом лишь узнал он, что то были стихи Маяковского. В Москве, в клубе КУТВа, он слышал, как Маяковский читал «Левый марш». А вскоре лично познакомился с ним. «Это было в одном из номеров гостиницы «Люкс» у друзей поэта, — вспоминал он. — Меня представили как молодого турецкого поэта. Маяковский заинтересовался... Потом по моей просьбе начал читать стихи. Я был поражен. Оказывается, все свои стихи, а не только «Левый марш», он читал не так, как было принято у нас, — нараспев, а как оратор... И я подумал: вот как надо говорить о страданиях крестьян Анатолии, которые ты наблюдал и прочувствовал»¹.

Назыма Хикмета поразила прежде всего манера русского поэта разговаривать с аудиторией. Эта манера соответствовала его собственным представлениям о предназначении революционной поэзии: звать массы в бой за переустройство мира, пропагандировать в них мировоззрение и политические лозунги рабочего класса и его партии.

Литература, конечно, развивается по своим собственным законам. Это развитие иногда именуют традицией — без Пушкина и Некрасова не могли бы, скажем, явиться в поэзии Блок и Маяковский. Но вряд ли верно преувеличивать влияние слова на слово.

До конца своей жизни Назым Хикмет пронес любовь к Маяковскому. Но в начале 20-х годов он с трудом понимал его стихи, просто потому, что еще очень плохо знал русский язык. В мае 1941 года он писал из тюрьмы своему товарищу, сидевшему в другой турецкой тюрьме: «Мне попался в руки том стихов Маяковского, выпущенный в 1940 году. Должен тебе сделать

¹ «Советская культура», 1953, 18 июля.

одно признание, но только между нами: я впервые знакоюсь с Маяковским. За исключением двух-трех стихотворений, которые я слышал в свое время в его собственном чтении, я впервые читаю его стихи в печатном виде. Что до взглядов Маяковского на искусство, должен тебя с огорчением заверить: я познакомился с ними только сейчас. И здесь в обнаженном виде проявился закон: одни и те же условия рожают одни и те же мысли. Так что не обращай внимания на мои давние заверения, что я-де знаю произведения Маяковского. Они были сказаны, когда я понятия о нем не имел, из стыда за свое собственное невежество, но, оказывается, мы делали с Маяковским одно и то же. Конечно, очень многое он сделал лучше меня, однако пусть малое, но что-то я сделал лучше, чем он... Вот так-то. Об этом я в первый и, наверное, в последний раз говорю только тебе...»¹

Все совпадения — никогда не буквальные и очень часто смысловые и эмоциональные, которые существуют в стихах Маяковского и Назыма Хикмета, точнее всего объясняются влиянием на них революционной действительности.

В схватках, которые шли в 20-е годы в советской литературе, Назым Хикмет выступал какое-то время вместе с Литературным Центром Конструктивистов, группой, которую В. Маяковский считал наиболее близкой себе, но не своей. Эстетической платформой Маяковского в те годы, как известно, был Левый Фронт Искусства — ЛЕФ. В конструктивистах же числились Илья Сельвинский, Владимир Луговской, Борис Агапов, Корнелий Зелинский, Вера Инбер, а главное для Назыма Хикмета — с ними был Эдуард Багрицкий, с которым турецкого студента КУТВа связывала почтительная дружба и который первым перевел его стихи на русский язык.

В ту пору о литературных направлениях Назым Хикмет судил не столько по стихам и романам, сколько по эстетическим декларациям, — их было выпущено в те годы немногим меньше, чем книг, и, что еще важнее, — по впечатлениям от личности того или иного пи-

¹ Н. Хикмет. Письма к Кемалю Тахиру из бурской тюрьмы. Стамбул, 1970, с. 80 (на турецк. языке). В дальнейшем ссылки: Н. Хикмет. Письма.

сателя. Конструктивисты говорили о необходимости для художника участвовать в «организованном натиске рабочего класса», требовали насыщения поэзии современными темами. Они уподобляли художественное творчество техническому: если в технике важно дать большую нагрузку на меньшую площадь, большую мощность заключить в меньший вес, то так же следует поступать и в поэзии. Конструктивисты провозгласили «грузификацию» поэтического слова, стремились к «уплотненности» его. Знаменитый «локальный прием» конструктивистов, то есть сосредоточение всех изобразительных и выразительных средств стиха вокруг избранной темы и связанных с нею представлений, и был призван обеспечить повышенную «плотность» слова в стихе.

Восхищение современной техникой, призывы создавать произведения на актуальные темы, смелое экспериментаторство в области формы — все это привлекало Назыма Хикмета, стремившегося выразить переворот, совершившийся в его сознании.

Иные слушают —

да и как не слушать? —

соловьиные вопли по розе...

Ну, а мне понятней куда и дороже

язык балок, костей и мускулов,

язык железа и меди кованой,

что звучит в сонатах Бетховена.

Так декларирует свою новую эстетическую программу Назым Хикмет в стихотворении «Мое понимание искусства» (1924). Он «не сменяет стального коня, что несется по железным рельсам со скоростью 150 километров, на чистокровнейшего арабского скакуна», «свою жену в кожаной куртке и кожаной кепке на обнаженность Евы».

Очень скоро Назым Хикмет из ученика превратился в равноправного и активного участника литературного процесса 20-х годов. Выступая вместе с конструктивистами, он примкнул к тому явлению в художественной культуре, которое на Западе иногда называют «историческим» или «классическим» авангардом. Оно зародилось в Европе и в России в конце прошлого века как отражение нараставшего духовного кризиса буржуазного общества и оформилось в годы первой мировой войны и сразу после нее, когда вопрос о

месте личности в этом обществе встал с небывалой остротой и художники, как никогда прежде, ощутили несовместимость искусства с буржуазностью. К «историческому авангарду» причисляют разные по составу, а иногда и по устремлениям группы — дадаистов и сюрреалистов в Швейцарии и во Франции, экспрессионистов в Германии, футуристов в Италии, будетлян в России. Но всех их по большей части объединяли как буржуазное происхождение, так и страстная ненависть ко всему, на чем лежит печать буржуазности. Один из основателей дадаизма Тристан Тзара много лет спустя, будучи уже коммунистом, писал, что это течение «родилось из бунта, который разделяли все юноши и который требовал полной подчиненности индивида глубинным побуждениям его природы, без оглядки на историю, логику или ходовую мораль, на Честь, Родину, Нравственность, Семью, Искусство, Религию, Свободу, Братство и прочие понятия, отвечающие исконным человеческим потребностям, но выродившимся в скелетообразные условности, ибо из них было изъято первоначальное содержание»¹. Этих юношей объединяло и презрение к тому искусству, которое, по их мнению, запятнало себя приятием буржуазных мерзостей.

После Октябрьской революции и первых успехов социализма в России крупнейшие художники «авангарда», подобно Арагону, Брехту, Неруде, вслед за Маяковским вырабатывали новые поэтические формы, чтобы выразить новое содержание, привнесенное революцией. Путь этих художников от эстетического и во многом стихийного бунтарства к революционному видению мира был отнюдь не прям и длился для иных десятилетия. Это был путь порой мучительного, но неуклонного размежевания с бывшими единомышленниками, которые остались на позициях чистого «разрушительства» и, предвосхищая на полвека некоторых нынешних «неоавангардистов», когда буржуазия поняла, что «нужно все разрушить, чтобы все осталось по-старому», оказались интегрированными буржуазной культурой самого гнусного тоталитарно-фашистского толка.

¹ Цит. по кн.: С. Великовский. К горизонту всех людей. М., 1968, с. 29.

Назым Хикмет родился в стране, где буржуазность еще не успела отравить собой каждый глоток воздуха, как в Европе. Сменив феску на повстанческую папаху, а затем на красноармейскую буденовку, он очутился в эпицентре революции. Путь к ней оказался для него короче, чем для его собратьев на Западе. Короче, но не проще.

Сражаясь со старой поэтикой, Назым Хикмет так же, как Маяковский, радовался антиэстетизму в поэзии. Подобно Шостаковичу в музыке, передразнивал банальную напевность, открывая новые, более сложные ладовые и ритмические структуры. Вслед за Мейерхольдом на театре «обнажал прием» личным вмешательством в судьбы героев своих пьес и поэм. Вместе с Багрицким искал новый лиризм в романтике революционных битв.

За четыре с половиной десятилетия поэтической работы Назыма Хикмета неузнаваемо изменился мир и неузнаваемо изменилась поэтическая манера Назыма Хикмета. Но неизменной оставалась его приверженность к социализму, так же как и его привязанность к соратникам по эстетической революции. Это общее с ним первородство ощущали через десятилетия и многие мастера европейского революционного авангарда. Коммунист Поль Элюар незадолго до смерти признавался, что, когда он читал стихи Назыма Хикмета, ему казалось, что «он хотел написать это сам». Одним из переводчиков Назыма Хикмета на французский язык в 50-х годах стал Тристан Тзара. А одну из его последних поэм на русский язык перевел Илья Сельвинский. Когда Назым Хикмет был вырван из тюремных стен, его самыми ближайшими друзьями стали чилийский поэт Пабло Неруда и чех Витезслав Незвал, проделавшие в чем-то сходный с ним путь от авангарда 20-х годов к коммунизму. Шостакович писал песни на его стихи, а Назым Хикмет выступил убежденным пропагандистом драматургии Брехта, режиссерского наследия Мейерхольда.

Назым Хикмет стал одним из выдающихся художников современности, которые внесли огромный вклад в художественное освоение мира. Но значение его пути нельзя оценить, не сознавая всей остроты его разрыва с прошлым. Любое новаторство в искусстве может быть верно воспринято, если в нашей памяти не изглади-

лось представление о традиции. Со времен просветителей путь развития человечества представляется нам восходящей линией, которую именуют прогрессом. Но на средневековое мусульманское мышление — а память о нем в той среде, к которой Назым Хикмет принадлежал по культуре и воспитанию, сохранилась вплоть до наших дней — оказывала сильное влияние формула, приписываемая основателю ислама: «Каждый следующий год будет хуже предыдущего». Отсюда так называемый восточный фатализм, отсюда же и восприятие каждого отступления от традиции как измены и святотатства: в религиозном словаре правоверных мусульман новаторство и ересь обозначались одним и тем же арабским словом «бидат». Для средневекового мышления действительность — не совокупность сущностей, а — сущность, единая и неизменная, которая состоит из иерархически подчиненных, как бы вложенных одна в другую, подсущностей; постижение истины возможно не путем количественного накопления, а путем углубления, не увеличением новых сведений, знаний и фактов, а толкованием старых. Иерархически построенной единой сущности, в разной степени открывающейся на разных ступенях познания, соответствовала иерархия строго ограниченных друг от друга литературных жанров, их деление на низкие и высокие. И хотя с середины прошлого века, когда в Османской империи началось развитие буржуазных отношений, под влиянием европейской культуры границы жанров стали более подвижными, они продолжали ощущаться как непреложная норма.

Став революционером-марксистом, Назым Хикмет шагнул из одной эпохи в другую и в политике и в литературе и вывел в новую эпоху всю турецкую поэзию.

Когда Назым Хикмет делал первые шаги в литературе, он разделял господствовавшее тогда убеждение, что поэзия отличается от прозы прежде всего своим предметом, грубее — темами. Это убеждение было справедливым, но лишь в том смысле, что констатировало факт. Турецкая профессиональная поэзия начала века была, по существу, поэзией узкого круга образованной аристократии и интеллигенции. Конечно, в ней в трансформированном виде преломлялась и борьба социальных группировок: клерикально-феодальной реакции,

компрадорской и национальной буржуазии, представители которой впервые даже попытались поднять вопрос о народности литературы. Но обращалась она отнюдь не к народу. К какой бы группировке ни принадлежали профессиональные поэты, в своих произведениях они изображали действительность с точки зрения именно этого узкого социального слоя, на доступном лишь ему языке. Интимные переживания людей этого круга, их упоение любовью и природой, их отношения с богом и падишахом, их представления о родине и чести, а в лучшем случае их бессильная ненависть к тирании и сочувствие беднякам — вот темы тогдашней турецкой поэзии.

Национально-освободительная война привела в движение, Октябрь в России революционизировал народные массы. Назым Хикмет хотел стать поэтом этих масс, сделать предметом своей поэзии их трудовые навыки, их психологию, их порыв, все факты общественной жизни, истории и революционной философии. Первые поиски «стиля, отвечающего теме», начались для него еще в Анатолии. Но только в Москве, благодаря титанической работе «по 24 часа в сутки», в ожесточенных литературных спорах, в общении с художниками революции, участвуя в ней, Назым Хикмет сделал решающий шаг к своей цели. Овладев невиданными в турецкой поэзии темами, он разрушил казавшиеся незыблемыми границы между «низким» и «высоким» и доказал безграничность тематических возможностей поэзии. С той поры весь творческий путь Назыма Хикмета, условно говоря, можно обозначить как поиск ответа на вопрос: «Что такое поэзия?» Поиск присущих только ей, поэзии, возможностей исследования действительности и воздействия на нее. И первый его ответ гласил: «Поэзия отличается от прозы не своими темами».

Теперь нам не трудно понять, отчего в первом поэтическом манифесте «Нового искусства» Назым Хикмет так уничижительно отзывается о сазе — старинном народном инструменте. Дело в том, что как лира в поэзии европейской, так саз в поэзии народов Ближнего Востока был символом традиционной поэтичности. А она теперь чужда Назыму Хикмету, ибо кажется ему неотделимой от того типа культуры.

который порожден ненавистным ему социальным строем.

В середине 40-х годов он писал из бурсской тюрьмы: «Прежде чем люди пришли к художественной прозе, они выражали все свои представления о мире, включая природу и общество, все свои эмоции — посредством стиха. В ту эпоху и даже в более близкие к нам времена поэзия охватывала почти все области знания, всю область эмоциональной жизни и обладала, таким образом, самым широким простором. Лишь позднее область приложения поэзии сузилась и свелась к поэтичности, понимаемой как чувствительность, сентиментальность»¹.

Уподобляя три струны саза «тощим трем соловьям, что сдохли с голоду, околели», Назым Хикмет снижает один из самых известных традиционных образов восточной лирики — «соловья и розу». Ни розы, ни соловьи не в силах «взволновать проснувшихся масс». Поэзия революционного класса, по мысли поэта, должна быть не заунывным восточным одноголосием, а полифонией симфонического оркестра.

«Мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритмов, над упрощением смысловых построений... Вся эта работа для нас не поэтическая самоцель, а лаборатория для наилучшего выражения фактов современности»². Под этими словами Маяковского, кажется, мог бы в те годы поставить свою подпись и Назым Хикмет.

В Москве 20-х годов он отказывается от монотонных равноритмических размеров хедже и переходит на свободный ритмический стих. Разбивает строку на «лестницу», где каждая «ступень» — ритмически обособленная часть фразы, подчеркнутая и внутренней рифмой. Рифмы — хлысты, рифмы — выстрелы, небывалые в турецкой литературе, где еще в конце прошлого века считалась нарушением правил высокой поэзии рифмовка разных частей речи, например, глагола и прилагательного, необузданное богатство ассонансов и аллитераций, усиливающих две главные интонации его сти-

¹ Н. Хикмет. Письма к М. Фуаду. Стамбул, 1968, с. 74 (на турецк. языке).

² В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12. М., 1953, с. 423.

хов тех лет — гневно-саркастическую и призывную; ударные концовки, насыщенные ритмико-синтаксическими повторами, язык улицы, фабричная и философская лексика — все это вошло в турецкую поэзию со стихами Назыма Хикмета.

И все же лишь небольшое число стихотворений по сравнению со всем написанным им в тот период приближалось к его собственному художественному идеалу, а еще меньшее выдержало испытание временем, став классикой турецкой и мировой революционной поэзии. И причины не только в том, что многие из стихов того периода не вышли за рамки эксперимента, они лежали значительно глубже.

«То, что нас волнует, — говорил Назым Хикмет, — всегда опережает то, что нам удалось осуществить. Полного воплощения идеала нет. Но, что еще важнее, нет и противоречия между идеалом и воплощением. Я не написал и не мог написать ни единой строки, которая противоречила бы моим идеалам как художника»¹.

И если многие стихи поэта 20-х годов отмечены примитивной прямолинейностью, если, новые по интонации для поэзии национальной, они теперь звучат, однако, монотонно, ибо написаны на одной-двух самых высоких нотах, то это объясняется отнюдь не недостатком технического мастерства: здесь молодой поэт любит даже щегольнуть виртуозностью. Как жизнь не может существовать вне живого организма, так форма не может быть отделена от идеи: в поэтическом произведении все его элементы — смысловые. И потому никакого формального мастерства, отдельного от содержания, в поэзии не существует. Формальная изоционность лишь обнажала незрелость, отвлеченность идеалов поэта в ту пору. И в этом, пожалуй, беда не столько его самого, сколько беда времени.

Сражаясь с традиционной поэтикой, поэт, по сути, сражался с самим собой. И чем резче был разрыв с прошлым, тем чаще в обиду на своих бывших наставников, на собственную юношескую наивность в пылу сражения впадал он в противоположную крайность и тем самым снова ограничивал и обеднял свою поэзию.

¹ Н. Хикмет. Московским друзьям. — В сб.: «День поэзии». М., 1956, с. 153.

«Продолжительное время,— говорил впоследствии поэт,— я не писал стихов о любви и даже не употреблял слово «сердце», ибо оно, мол, символизирует чувство, а не сознание...»¹

Сектантский максимализм заставляет его ощутить любовь как слабость, как уязвимость. Еще в Стамбуле он влюбился в девушку из «приличной» семьи. Встретив ее на Кавказе, куда она уехала вместе с родными, он увлек ее за собой в Москву, как буря увлекает лист, сорванный с дерева. Но могла ли барышня патриархально-традиционного воспитания разделить его судьбу?

Он писал:

Я тебя носил в себе так,
как английский рабочий класс
посит и кормит в своих кишках
паразита, предателя Макдональда.
Так мне и надо!
Теперь
ты, как червь,
белой мягкой волной
вгрызаешься в мозг мой.
Стой!
Я вырву тебя,
словно зуб гнилой!..

Вернувшись в Турцию в 1928 году, он узнал, что его первая любовь вышла замуж за состоятельного человека. И через шесть лет поэт напишет:

...Он был великан с голубыми глазами.
Он любил женщину, маленькую женщину,
а она устала идти с ним рядом
дорогой великанов, ей захотелось
отдохнуть в уютном домике с садом.
«Прощайте!» — сказала она голубым глазам.
И ее увел состоятельный карлик
в маленький дом, где растет под окном
цветущая жимолость.
И великан понимает теперь,
что для великанской любви
даже могилой не может служить
маленький дом,
где растет под окном цветущая жимолость.

(Перевод Д. Самойлова)

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 1, с. 22.

Но чтобы написать так — без ожесточения, которое звучит сейчас комически, а с уверенностью в себе и щемящей грустью за «маленькую женщину», нужно было ощутить не «слабость» любви, а ограниченность своего тогдашнего мироощущения.

Назым Хикмет хотел слиться с массами, с их мыслями, с их жизнью и для этого порой «наступал на горло собственной песне».

Но пройдет время, и Назым Хикмет скажет: «В молодости я тоже отдал дань сектантству. Я писал сперва стихи классическими народными размерами с такими же рифмами, а затем, особенно после приезда в Советский Союз, пачал искать новые формы и стал писать свойственным мне свободным стихом. Однако меня не сразу оставило убеждение, что стихи следует писать только одним каким-нибудь способом. И я принялся утверждать, что моя излюбленная форма — единственно возможная форма стиха... Сектантство — наш злейший враг, особенно в области искусства. Оно является разновидностью нигилизма. Сектант отрицает всякое другое суждение, кроме своего. Зло, причиняемое сектантством, чрезвычайно велико... Тот, кто утверждает, что нельзя писать стихи без рифм и без размеров, в такой же степени ограничен, как и тот, кто утверждает, что нельзя писать стихи с рифмой и размером. Стихотворение можно писать и так и этак...»¹

Для того чтобы прийти от сектантства, от простого отрицания — к отрицанию отрицания, то есть стать диалектиком не только в теории, не только в вопросах философии, но в своей поэтической практике, Назыму нужно было проделать долгий путь познания — предстояло пережить трагические для революционеров его поколения 30-е годы.

III. КАК КЕРЕМ

Здесь воздух давит, как свинец.
Кричу,
 кричу, кричу:
— Идите! —
 людям я кричу. —
Свинец расплавить я хочу! —

¹ Н. Х и к м е т. Собр. соч., т. 1, с. 21—23.

«голубой крови» в жилах его героя и очень личные ноты.

В своей «красной рубашке» Назым предстал и совершенно новой для литературы, не похожей на остальных личностью. Мелочная драчка самолюбий, богемный индивидуализм, сплетни, подсиживанья вызывали в нем не просто брезгливость — ненависть, ибо грозили гибелью таланту. Всякий истинный талант революционер, и Назым Хикмет в каждом способном художнике прежде всего видел возможного соратника по борьбе за поэтическое освоение мира. В начале 40-х годов он скажет: «Я не испытывал зависти ни к одному художнику, будь то романист, рассказчик или поэт. И вовсе не оттого, что слепо и самодовольно уверен в превосходстве своих писаний. Если произведение — наше, близкое нам или подготавливающие наши труды, я так ему рад, что не остается и места для художнической зависти. Если же это плод работы противников, то он кажется мне настолько чуждым, словно принадлежит к другому биологическому виду, скажем, если мы дерево, то они кошки. Говоря конкретно, я не завижду Максиму Горькому, Маяковскому, Тевфику Фикрету или стихам любого из наших турецких «новых» потому, что люблю их. С другой стороны, к Ахмеду Хашиму¹ или, почему я знаю, к Яхье Кемалю я не испытываю зависти, потому что их эстетика враждебна нашей, это эстетика другого вида и сорта»².

Назым Хикмет интересовался не своим «местом в поэтической рубрике», а делом, ради которого он жил и писал. Он ощущал себя выразителем мировоззрения определенного общественного класса и потому нуждался в единомышленниках. В 1930 году он выпустил книгу под названием «1 + 1 = 1», в которой вместе со своими стихами поместил стихи другого поэта, Наиля В. Название книги должно было подчеркнуть, что Назым Хикмет не ставит себя над другими поэтами, а считает рядовым в общей борьбе, неотделимой от истинной поэзии.

Но он слишком далеко вырывался вперед, время для этого еще не пришло. Друзей-единомышленников

¹ А х м е д Х а ш и м (1884—1933) — турецкий поэт-символист. писавший арузом.

² Н. Х и к м е т. Письма, с. 122.

по искусству и борьбе ему предстояло воспитать самому. Тюрьмы, где поэт провел почти два десятилетия, он превратил в необычайные литературные институты, из которых вышли такие известные ныне — и не только в Турции — писатели, как Кемаль Тахир, Орхан Кемаль, А. Кадир, художник и прозаик Ибрагим Балабан.

Когда произведения Кемалья Тахира будут напечатаны, Назым Хикмет напишет ему из тюрьмы: «Ты подарил мне радость духовного отцовства. Ты развил художественные истины, над которыми я думал, которые я готовил, и тем продолжил мою жизнь в своей... Теперь я понимаю, отчего возился со множеством людей, вроде Наиля, которые, к сожалению, оказались пустыми, как гнилой орех. Понимаю, отчего обречен продолжать этим заниматься. Ничего общего с благотворительной болтовней, вроде открытия молодых талантов, это чувство не имеет. Есть такое выражение: «Умереть со спокойной душой». В этих словах заключен сильнейший животный инстинкт в лучшем смысле этого слова. Этот инстинкт продолжения рода и заставляет меня теперь воскликнуть: «Я могу умереть со спокойной душой, Кемаль!»¹

В автобиографии «Я сам» Владимир Маяковский писал: «Я — поэт. Этим и интересен»². В словах поэта русской революции явственно слышится присущая и Назыму Хикмету неприязнь к копанию в частной жизни художника, возвеличиванию его собственной личности. Отстаивая общественное назначение искусства, Маяковский и Назым Хикмет своими высказываниями, в пылу полемики, в особенности на первых порах, дали немало аргументов для вульгарно-социологической критики, которая впоследствии пыталась вывести все особенности поэтики из классовой позиции или, еще того проще, социального происхождения автора. Между тем влияние личности Назыма Хикмета, как, впрочем, и личности Владимира Маяковского, на современников было ничуть не меньше, чем влияние их стихов.

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 53.

² В. Маяковский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., 1951, с. 5.

Оглядываясь на историю мировой поэзии, мы, пожалуй, не найдем ни одной мелкой, пичтожной личности, которой удалось бы стать великим поэтом. Очевидно, дело здесь в свойствах поэзии, этого самого личного жанра литературы, требующего беспощадной искренности. Здесь некуда спрятаться, здесь нельзя изобразить себя тем, чем ты не являешься, ибо каждое душевное движение поэта, даже самое интимное, становится явлением общественным. Чем больше поэт, тем больше его личным делом становятся беды и радости его народа, его времени, его эпохи. И тем глубинней и обширней его личные связи с миром.

В любом самом обобщенном образе поэзии Назыма Хикмета присутствует лирическое начало потому, что жизнь его героев — это и его собственная жизнь, и она так же, как и поэзия, подчинена борьбе за революционное преобразование мира. Но до 30-х годов лирическое начало в его стихах звучит приглушенно: поэзия Назыма Хикмета выполняет по преимуществу одну функцию — проповедническую, агитационную. Вслед за Маяковским он мог бы сказать, что видит свое предназначение в том, чтоб стать «агитатором, горланом, главарем». Агитационная функция, конечно же, не чужда поэзии, особенно в моменты острых социальных столкновений. Но все же это лишь одна из ее функций, и притом не самая главная. Когда революционная активность масс идет на убыль, как это случилось в Турции к середине 30-х годов, тогда становится особенно ясно, что поэзия, как всякое искусство, не обладает возможностью непосредственного изменения действительности. Она обладает совсем другой возможностью: воздействуя на внутренний мир людей, изменять их представление о действительности. Эта задача может быть выполнена лишь тогда, когда наряду с другими функциями поэзия выполняет свое главное предназначение: быть специфическим средством познания действительности. И тогда перед каждым революционным поэтом, каким считал себя и каким был Назым Хикмет, снова встал вопрос: «А что такое поэзия?»

Мы знаем, что основы революционной философии, политические лозунги рабочего класса, его лексика — все это впервые появилось в турецкой поэзии в стихах

Назыма Хикмета. Но была ли именно поэзия единственно возможным средством для передачи подобной информации? Если обратиться к конкретной социальной политической обстановке в Турции тех лет, то, как это ни странно, ответ окажется положительным.

После победы над колонизаторами турецкая буржуазия могла упрочить свое господство только с помощью государства, сосредоточив в его руках и экономическую, и политическую, и идеологическую власть. В важнейших отраслях промышленности были созданы государственно-капиталистические предприятия; установлена политическая диктатура одной буржуазно-помещичьей партии, сросшейся с государственным аппаратом, провозглашена государственная идеология, получившая название кемализма, который объявлял турецкое государство «общенародным, бесклассовым, национальным и светским». Словом, была создана буржуазная тоталитарно-корпоративная государственная система. Ее, конечно, нельзя отождествлять с подобными системами в странах развитого монополистического капитала, скажем, в Италии или Германии. В кемалистской Турции получила развитие современная промышленность, было ограничено феодальное землевладение, церковь отделена от государства, проведен ряд культурных реформ. Все это способствовало развитию буржуазных отношений и было шагом вперед по сравнению с полуфеодальной Османской империей. Но в то же время были запрещены все организации трудящихся, классовые профсоюзы и забастовки. Тюрьмы, каторги и смертные приговоры на десятилетия загнали в подполье коммунистическую партию. В обстановке всеобщего единомыслия, поддерживавшегося всем аппаратом государственного подавления, поэзия Назыма Хикмета на какое-то время оказалась чуть ли не единственной легальной возможностью донести взгляды революционной партии рабочего класса до масс. И в этом смысле она — явление уникальное.

Но, вынужденная обстоятельствами заменять собой различные формы идеологии, поэзия Назыма Хикмета оказалась перегруженной их функциями. Она и в эти годы, естественно, выполняла свою основную задачу исследования и выражения внутреннего мира человека,

поскольку лишь поэзия в широком смысле этого слова, в отличие от других форм и способов познания человека, скажем, социологии, психологии, медицины и так далее, способна исследовать не одну из сторон человеческой сущности или деятельности, а имеет дело с человеком во всех его качествах, связях и опосредствованиях. Познавательная сущность поэзии Назыма Хикмета оказалась на время приглушенной, как бы вторичной. Время, однако, показало, что именно ей Назым Хикмет обязан открытиями, которые обеспечили лучшим стихам той поры долгую жизнь, хотя, по его собственному тогдашнему ощущению, эти открытия свершились как бы мимоходом.

Настаивая на внешней обыденности своего героя, на его простоте и беспартийности, Назым Хикмет опровергал мещанское, мелодраматическое представление о герое как о сверхчеловеке, и поэтическая формула подлинного героя времени, запечатленная в образе «идущего человека», оказалась вкладом Назыма Хикмета в выработку новых моральных и эстетических критериев, которые в ходе борьбы рабочего класса нащупывали в разных странах художники его поколения, сами ставшие активными участниками этой борьбы.

Юлиус Фучик, имя которого было вместе с именем Назыма Хикмета названо после второй мировой войны в числе первых лауреатов Международной премии Мира, присуждаемой Всемирным Советом Мира, через четыре года после «Идущего человека» скажет: «Герой — это человек, который в решительный момент делает только то, что нужно делать в интересах человеческого общества»¹. Делает то, что должен делать. И только. Но в этом «только» — смысл новой этической концепции героизма.

Не случайно для оценки художественного открытия, сделанного Назымом Хикметом в Турции в начале 30-х годов, приходится прибегнуть к сопоставлению его стихов с мыслями художника, боровшегося в одном с ним ряду, но в другой стране, в иных условиях. В Турции это художественное открытие Назыма Хикмета могло быть и действительно было оценено лишь после смерти

¹ Юлиус Фучик. Избранное. М., Гослитиздат, 1955, с. 285.

поэта, когда и в этой стране «человек идущий» стал человеком массовым.

Иначе обстояло дело со стихотворением «Как Керем». Подобно многим прежним стихам Назыма Хикмета, оно построено на традиционном фольклорном образе. Керем — один из персонажей известной восточной легенды, сторевший, по преданию, от любви. Но теперь Назым Хикмет прибегает к такому образу не для простого иносказания. Он заново переосмысливает его, заставляет новым светом засверкать жемчужину народной поэзии.

В стихотворении всего четыре образа-метафоры — воздух, огонь, земля и свинец, напоминающие о первоэлементах, из которых, по представлениям древних, состоял мир. Эти метафоры, переливаясь одна в другую, определяют движение мысли и чувства. Причем каждая из них неожиданна, невероятна, а следовательно, содержит максимальное количество информации: «воздух тяжкий, как свинец», «воздух — затяжелевший (зачавший), как земля».

Пожалуй, впервые в этом стихотворении «голоса, звучащие из самых глубин его сердца», слились и с голосом идущего человека, и с голосом его народа, и с голосом времени. Даже те, кто стоял на противоположных общественных позициях, воспринимали эти строки как поэтическое выражение надвигающихся перемен.

Цели и корни поэзии Назыма Хикмета, как, впрочем, всякой поэзии, конечно же, лежали вне ее самой. Но тем не менее поэзия, если только она поэзия, а не имитация, живет своей собственной жизнью. Кто теперь помнит, что стихотворение «Как Керем» было написано Назымом Хикметом к празднованию Первого мая 1930 года как призыв выйти на запрещенную властями демонстрацию?

Надвигающаяся реакция, принявшая в 30-е годы формы фашистско-тоталитарного режима, воспринималась все большим числом людей не в одной только Турции как нечто бесчеловечное. «Для фашизма, — вещал Муссолини, — все в государстве. Вне государства — ничего морального и человеческого. Все остальное лишено цены». Свинцовую тяжесть этого отчуждения чувствовали не только угнетенные, но и те, кто стоял неподалеку от вершины тоталитарного государства. Стоит вспомнить, как в конце второй мировой войны высшие

чины нацистской Германии, прекрасно понимая, что до поражения остались считанные дни, даже в разговорах друг с другом были вынуждены лгать о неминуемой победе. Другое дело, что огня, в котором должны были сгореть сами, функционеры страшились больше, чем свинцовой тяжести фашистской машины, и потому, втайне восхищаясь стихами Назыма Хикмета, сделали все, чтобы расправиться с поэтом. Когда, не утруждая себя доказательствами и статьями законов, Назым Хикмета осудят на двадцать восемь лет тюрьмы, тогдашний министр внутренних дел Турции скажет: «Мы не могли оставить его на свободе, ибо он оказывал влияние на массы»¹.

Стихотворение «Как Керем» свидетельствовало о том, что Назым Хикмет становится поэтом общенационального масштаба.

Поэзия должна быть не самовыражением, а выражением коллективного сознания, продолжал повторять поэт. Пафос этого утверждения по-прежнему состоял в стремлении отречься от себя ради слияния с массой. И с этой стороны поэзия Назыма Хикмета выразила не только его личные умонастроения, но неповторимость времени. Однако, в отличие от тогдашних и сегодняшних «ультралевых», которые «с легкостью выбрасывают свое сердце, чтобы легче было идти по большому пути», Назым Хикмет неизменно ощущал трагизм этого вынужденного отказа.

В 1937 году он скажет в интервью стамбульскому литературному журналу: «Я стремлюсь в поэзии к реализму, который передавал бы действительность во всех ее деталях, в движении от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему. Но еще не достиг этого — во многих моих работах реализм односторонен, поэтому он несет на себе следы «крикливой пропаганды». Я понял свою ошибку и не совершу ее в последующих произведениях. Изменилось не мое мировоззрение, а мои взгляды на то, как это мировоззрение должно выражаться в искусстве»².

Осознание ошибки, выраженное с такой простотой, стоило, однако, поэту мучительного внутреннего кризиса, едва не закончившегося трагически.

¹ «Акшам», Стамбул, 1967, 6 января (на турецк. языке).

² «Хэр ай», 1937, № 3, с. 106—107 (на турецк. языке).

Несмотря на ожесточенную полемику с «эстетами старья», по выражению Маяковского, Назыму Хикмету, при всех его сектантских заблуждениях, было чуждо желание сбросить классическое искусство «с парохода современности», как говорили лефовцы, или объявить его подлежащим уничтожению, подобно маоистским псевдоавангардистам.

В 1929 году Назым Хикмет закончил поэму «Джиоконда и Си-я-у». Си-я-у — известный китайский поэт-коммунист Эми Сяо, с которым Назым Хикмет познакомился во время совместной учебы в Москве и о казни которого он узнал в Турции (известие оказалось ложным). Эми Сяо как-то рассказал Назыму, что в Париже «влюбился» в картину Леонардо да Винчи и целыми днями простаивал перед портретом флорентийки, «чья улыбка знаменитее Флоренции самой». «Любовь» Джиоконды и китайского революционера стала сюжетом первой поэмы Назыма Хикмета. Два голоса звучат в ней — голос Джиоконды, которая пишет свой дневник «на обороте самой себя» «паркером», украденным у американца, что «совал свой красный нос в подол ее платья». И голос самого Назыма Хикмета, который рассказывает о революции в Китае, помогает Джиоконде бежать из Франции, чтобы спасти возлюбленного, присутствует при сожжении Джиоконды по приговору военного трибунала.

Джиоконде Лувр представляется «тюрьмой, куда запрятано прошлое». Безрукая Венера — походит на «инвалида войны», залы — «пахнут аптекой». Вечно живая Джиоконда тоскует в этой тюрьме-лазарете: «потрескался ее бессмертный румянец, осунулось лицо».

Джиоконда говорит о великих мастерах прошлого как о своих знакомых, о явлениях живописи — как о своих домашних делах.

Фламандцы рисовали хорошо!
Ведь это очень трудно — толстым женам
Своих колбасников внушить манеры
Юноны или ветреной Венеры.
Их можно разодеть в атлас и шелк —
Корова и в шелку всегда корова¹.

¹ Отрывки из поэмы даются в переводе П. Аптокольского.

Вспоминая о возлюбленном, она грезит цветами и птицами, вышитыми мастерами его родины. Обращается с мольбой вступить за ее любовь к «греческим ваятелям героев», к «гончарам бесценных сельджукских ваз», к создателям иранских ковров, «разрисованных огнем», к древним поэтам Аравии, что «пели касыды караванам», к Микеланджело, чьи «пальцы сильны, как мышцы скованных титанов». Да полно, Джиоконда ли говорит все это? Условность сюжета поэмы лишь подчеркивает, что устами своей героини Назым Хикмет высказывает собственные мысли об искусстве.

Подлинные художники, выражая душу своего народа, помогали людям понять друг друга и осознать единство человечества, которое зиждется на единстве интересов людей труда. Потому-то те, кто нуждается в разделении людей, кто видит в человеке не цель, а средство, страшатся подлинного искусства. Художественное произведение по самой своей сути является сгустком информации, притом столь неоднозначной, что каждая эпоха открывает в нем новые пласты. На протяжении истории господствующие классы выработали много способов присвоения информации, содержащейся в произведениях искусства, и отчуждения ее от масс. Наиболее распространенный — канонизация, заключение в «тюрьмы музеев», в инвалидные дома хрестоматий и адаптаций. Лишь в моменты крайней опасности, грозящей их господству, они прибегают к прямым запретам, изъятиям из библиотек и, наконец, уничтожению произведений искусства.

Ночь. Блеск луны.
Томится Джиоконда
В наручниках.
Удвоен караул.
Ее ведут, построившись повзводно.
Взвели курки.
Сухой огонь сверкнул.
Сейчас огонь над облаком взвьется,
Багряными лохмотьями струясь.
А Джиоконда все-таки смеется...
Она горит, смеясь.

Чанкайшистам не удалось казнить Эми Сяо. И Джиоконда не была сожжена по приговору военного трибунала, как это происходит в поэме. Но точность, с ко-

торой молодой Назым Хикмет в 1929 году поставил проблему искусства и революции, оказалась провидческой. Эми Сяо «исчез» во время маоистской реакции, которая, как это не раз уже было в XX веке, маскировалась под революцию. А поэма Назыма Хикмета оказалась в Китае под запретом и была сожжена вместе с книгами классиков китайской и мировой литературы; она стала опасной для тех, кто видел в китайском народе лишь средство для достижения своекорыстных целей, а потому задумал превратить его сознание «в чистый лист бумаги», на котором можно было бы без всяких помех написать казарменные изречения пекинского Козьмы Пруткова.

В этой поэме Назым Хикмет от деклараций нового искусства впервые переходит к размышлениям о диалектике отношений искусства и действительности. Он размышляет не как философ, стремящийся с помощью логики и фактов выяснить объективно существующую, независимую от него истину. Не как пропагандист, который хочет донести до читателя добытую другими, заранее известную истину. Революция и искусство — то, чем он, Назым Хикмет, поэт и революционер, живет, это его личное, кровное дело. В диалектике их отношений заключен для него самого ответ на вопросы, зачем и как жить. И потому поэма не столько рассказ о событиях, пусть даже фантастических, а поле борьбы, которая идет во внутреннем мире самого поэта. Назым Хикмет не только одно из действующих лиц поэмы. Монологи всех ее действующих лиц — голоса, звучащие в нем самом. И в этой борьбе он добывает художественные истины, которыми не обладал до этой поэмы.

Если в стихах, которые принято называть «гражданской лирикой» и которые, по мысли поэта, должны были выражать коллективное самосознание, лирическое начало оказалось несколько приглушенным, то в поэме, по всем канонам считающейся жанром эпическим, оно оказалось ведущим. Это новое качество лирики Назыма Хикмета — способность, по словам В. Луговского, «распадаться на сотни мыслей, образов, сравнений, на миллион осмысленных вещей, откуда снова возникает цельность», качество, благодаря которому его поэзия сумела вместить всю «громаду века, событий,

лиц, движений беспримерных в душе народов»¹, и, по словам другого замечательного поэта нашего времени, Пабло Неруды, стала «голосом вселенной».

В первой поэме это новое качество еще не было осознано ни читателями, ни даже самим поэтом и представлялось как бы продолжением его всеопаляющей «керемовской» страстности. Лишь сейчас, оглядываясь на весь пройденный поэтом путь, мы видим его истоки. «Ты говоришь, в наше время, когда мир обливается кровью и страдает все человечество, не до личных бед,— писал Назым Хикмет в разгар второй мировой войны из бурской тюрьмы.— Это весьма странная философия, которой и я в свое время, и притом долгие годы, был подвержен. Выражением ее служат многие мои стихи и набросок одной пьесы. Но несколько месяцев назад — не странно ли? — я вдруг окончательно понял: вне личных бед, вне «мелких» страданий личности не существует и того, что мы зовем бедами мира и страданиями человечества. Тут диалектическое единство. Всем нам, в особенности литераторам, над этим стоит поразмыслить. Ведь попытка вывести в произведении живого человека во плоти, который страдал бы за человечество, не испытывая личных страданий,— глупейшая выдумка. поскольку подобных людей нет»².

В поэме «Почему Бенерджи покончил с собой?», написанной в 1932 году, он делает первую попытку сознательно преодолеть «странную философию», которая вульгаризирует — отнюдь не без корысти для вульгаризаторов — сложную диалектику взаимоотношений личности и истории или — если перевести эти понятия на язык эстетики — лирики и эпоса.

Назым Хикмет рисует жизненный путь своего героя на широком фоне общественной жизни. Действие поэмы, обозначенной автором как «роман в стихах и прозе», происходит в Индии. Но наличие в тексте прямых цитат из прежних стихов Назыма Хикмета, многие бытовые детали, портреты некоторых действующих лиц вызывали в представлении турецкого читателя прямые аналогии с тогдашней политической жизнью его страны. В начале романа революционер Бенерджи

¹ «Звезда», 1957, № 1, с. 11.

² Н. Х и к м е т. Письма, с. 240.

знакомится с английской мисс и влюбляется в нее. Вскоре полиция арестовывает участников подпольного собрания. Бенерджи сразу после допроса выпускают на волю. Революционеры подозревают его в предательстве. Но Бенерджи удается узнать, что его освобождения добилась англичанка: она сотрудничала с «Интеллидженс сервис» и рассчитывала навести полицию на след товарищей. Бенерджи организует побег из тюрьмы одного из вождей революционного движения — Сомадевы. Вместе с ним он руководит стачечной борьбой рабочих. После подавления забастовки Сомадева умирает, а Бенерджи на долгие годы попадает в тюрьму. Выйдя на свободу, Бенерджи становится во главе движения. Но теперь это уже не тот стойкий революционер, друг Сомадевы. Он страдает от мысли, что отстал, постарел. Бенерджи боится стать тормозом в борьбе. Неверие в собственные силы приводит его к мысли о самоубийстве. Таков вкратце сюжет поэмы.

В ней поэт продолжает полемику с мещанскими представлениями о героизме. Уже рисуя портрет Бенерджи, он говорит: «Похож на всех людей: два глаза, один нос. Не робот, не паташон».

Ночью у Сомадевы идет горлом кровь. Врач определяет — чахотка. Но положить Сомадеву в больницу нельзя — он скрывается от полиции, да и денег нет. Мрачные мысли одолевают его друга Бенерджи. И вдруг он смеется: ему приходят на ум читатели, упивающиеся романами о чахоточных девицах, умирающих от любви.

Мелкобуржуазная стихия, лезущая из всех щелей земли, перепаханной национально-освободительной войной, насаждает на поэта и его героев со всех сторон. Назым Хикмет отбивается от нее — в быту, в литературе, в политике. Но стихия мещанства как отравленный воздух — им дышат и сам поэт, и его единомышленники. Полемизируя с мещанской литературой, опровергая лживые представления мелкого буржуа о героизме, счастье и красоте, поэт оказывается вовлеченным в эту борьбу и, даже глядя на солнце, не может отделаться от мысли о том, как видит солнце ненавистный ему противник. «Поэты, жившие до меня, — пишет он, — замусолили, оболгали и закаты и восходы. Мне

об этом нечего сказать». Назым Хикмет зависит здесь от врага, как борец на ковре зависит от своего противника. Он еще не видит мира своим собственным очищенным взглядом, не зависимым от того, каким представляется мир кому бы то ни было. Для этого противник должен быть побежден, хотя бы в его собственном сознании.

Лирическое начало выражено в этой поэме Назыма Хикмета непосредственно, откровенно, страстно. Поэт и здесь сам становится одним из действующих лиц романа, беседует с героями, советуется с ними. Но, в отличие от «Джиоконды...», здесь лирический ряд вначале лишь дополняет эпическое изложение событий и судеб героев. Они живут отдельной от поэта жизнью. Сопоставляя их судьбы со своею собственной, Назым Хикмет в новой исторической обстановке пытается по-новому осмыслить роль личности в истории, революционного вождя в революции и свое собственное в ней место.

В годы революционного подъема мещанин «пошел в революцию», ожидая немедленной победы и предвкушая ее плоды для себя. Когда же обнаружилось, что предстоит необозримый по продолжительности этап жестокой борьбы, прежде чем массы выработают классовое сознание, мещанин озлился на действительность, потерял веру в массы и обнаружил упорное стремление к самоизоляции, к превращению партии в заговорщицкую секту. В Турции, где компартия, едва возникнув, была загнана в подполье, создались особо благоприятные условия для проникновения в ее ряды сектантства и догматизма, которые, по сути, являются формой мещанской идеологии в рабочем движении.

Назым Хикмет, как всякий большой художник, раньше многих других почувствовал приближение новых времен и по-своему предупредил об опасности.

«В тот год,— вспоминал много лет спустя Назым Хикмет,— буржуазной публикой была освистана моя пьеса. Газеты подняли страшный вой. Фашисты на каждой моей афише повесили свой плакат: «Обагрив руки по локоть в крови наших предков, агент красных, Назым Хикметов издевается над нашей национальной честью». И в то же время сектанты,— некоторые из

них потом стали агентами охранки,— объявили меня отступником, ревизионистом. Многие товарищи поверили и отвернулись от меня. Тогда-то я и написал «Почему Бенерджи покончил с собой?»¹.

Я крикнул толпе вслед:
— Бенерджи, мой сын, моя гордость,
Он не предатель, нет!
Я, чтоб увидеть его рождение,
Столько раз не смыкал глаз!
Товарищи, отбросьте сомненья.
Он не предал вас!
Он не предал вас!.. —
Толпа удалялась, не слыша меня.

(Перевод Н. Глазкова)

По мере того как поэма близится к концу, сливаются эпический и лирический планы книги. И последний разговор героя с автором кажется разговором поэта с самим собой: «Роль личности в истории известна. Она не может изменить направления потока, а лишь ускорить или замедлить его течение. Для меня, для всех нас это вещи известные... Попробуй теперь приложить все это ко мне: случилось так, что на определенном этапе движения я стал личностью, сыгравшей определенную роль. Но физиологически я уже сдал. Моя мысль потеряла эластичность. Если случатся крутые повороты, я не смогу повернуть. Сам того не зная, я буду совершать ошибки... Ты скажешь: кто делает, тот ошибается, все дело в том, чтобы осознать ошибки. Но если ошибки становятся неизбежными для того, кто идет во главе каравана, и если он, хоть на миг станет упорствовать, желая удержать место во главе, то разве это не равносильно предательству? А я ни на миг не могу быть предателем — это противно моему существу...» При одной мысли, что он может нанести вред революции, герой поэмы решает себя казнить. И делает это спокойно, без рисовки и ложного пафоса. «Передай привет ребятам!» — говорит он, прощаясь с поэтом.

Назым Хикмет внутренне протестует против такого решения, чувствуя, что в его жестокой рационалистичности кроется узость, односторонность, а потому и какая-то явная ошибка. Но логика героя еще слыш-

¹ Из беседы Н. Хикмета с автором книги 25 января 1952 г.

ком близка к его собственной. И он в смятении бежит от него.

Психологически бегство поэта от своего героя в конце книги — это бегство Назыма Хикмета от мысли о самоубийстве. Но выстрел, прозвучавший на последней странице поэмы, которым убил себя герой, покончил и с прежним Назымом Хикметом, с его упрощенными представлениями о роли поэзии. «Реалистическая литература в моем понимании, — писал он впоследствии, — не средство для агитации. В жизни, правда, агитация тоже играет важную воспитательную роль. Но осуществляется она иными родами литературы»¹.

Когда Назым Хикмет начинал писать поэму, самая мысль о возможности отделить в нем поэта от профессионального революционера-подпольщика казалась ему равносильной отделению его поэзии от революции, а следовательно, смерти подобной. Под этим лежало пусть не высказанное, но подразумевавшееся убеждение в тождестве литературы и идеологии. Приближавшийся исторический поворот обнажил односторонность, а следовательно, ошибочность этих представлений. Конечно, искусство питается идеологией и служит ей, но находится с нею в сложном диалектическом взаимодействии.

Поэма Назыма Хикмета оказалась, таким образом, актом самопознания автора, попыткой преодоления его собственных упрощенных представлений. И одновременно явилась актом самопознания лучшей, передовой части его класса, мыслящей революционной интеллигенции.

Рождение нового знания, как всякое рождение, дается в муках. Эти муки, усугубленные разрывом с единомышленниками, иным художникам стоили жизни. И, кто знает, не будь у Назыма Хикмета возможности проделать средствами искусства тот самоанализ, который он проделал в поэме, удалось ли бы ему пережить эти годы? Но и в этот раз его поэзия одержала победу.

В бурской тюрьме, когда добытое в муках новое знание отстоялось и прояснилось, он сформулировал его так: «В последние годы я, вероятно снова откры-

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 47—48.

вая для себя Америку, пришел к следующему результату: наши люди должны получить возможность обращаться к нам, художникам, и на каждый свой вопрос находить у нас ответ, данный, конечно, средствами искусства, когда они любят и хотят прочесть любовные стихи, когда сражаются и им нужны стихи о борьбе, когда они потерпели поражение и нуждаются в надежде, когда победили и им нужны радостные стихи, когда они стареют, когда им нужно решить общественные вопросы,— короче, в каждый миг своей жизни они не должны выпускать из рук наших книг. Не знаю, понятно ли я объяснил свою мысль: мы, художники-реалисты, придерживающиеся диалектико-материалистического мировоззрения, должны рассматривать жизнь мира и человеческого духа во всех, без исключения, проявлениях»¹.

Между этим письмом и поэмой «Почему Бенерджи покончил с собой?» — расстояние в пятнадцать лет. За эти годы Назымом Хикметом было создано немало значительных произведений — стихов, поэм, пьес, публицистики, в которых он уточнял и углублял свои новые знания, осуществляя их в художественной практике, приближаясь к желанному результату. Но именно эта книга, созданная поэтом в тридцать лет, «на середине жизненной дороги», оказалась той вехой, с которой начинается зрелость.

IV. БЕЗ КРИКА

«Женушка моя! Впервые в жизни я видел из-за решеток твои слезы... И потому у меня не поворачивается язык сказать тебе: «Будь твердой!» В те моменты нашей жизни, когда нужна была твердость, эти слова ты всегда говорила мне. Как ни странно, в этот раз твои слезы тоже придали мне твердость железа. Я полагаю, что наше горе достигло высшей ступени. Кроме вести о смерти, ничто больше не может теперь меня потрясти. Высшая степень горя, превратившись в свою противоположность, должна обернуться счастьем. Мы еще будем счастливы!.. Я чувствую в себе силы Залоглу Рюстема (богатырь народных легенд.—

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 368—369.

Р. Ф.), чтобы сделать тебя счастливой даже из-за решеток. Я люблю тебя. И, веруя в любовь как в самую могущественную силу, я влюблен в тебя, моя единственная...»¹

Это письмо Назым Хикмет написал 11 июля 1939 года, в день, когда узнал о решении высшего кассационного суда, подтвердившего два приговора, вынесенные трибуналом Анкарского военного училища и военно-морским трибуналом на плавбазе «Эркин». Оба трибунала обвинили его в «подстрекательстве военных к мятежу» и предъявили в качестве «улик» обнаруженные у курсантов книги поэта, которые продавались в любой книжной лавке. Назым Хикмет был приговорен к двадцати восьми годам четырем месяцам и четырнадцать дней тюремного заключения.

Но, быть может, еще страшнее, чем незаконная расправа над лучшим поэтом страны, была гробовая тишина, в которой она свершилась. Кроме двух женщин — матери поэта и его жены, никто в Турции не осмелился протестовать, никто не высказал ни слова возмущения. Ни одна газета не обмолвилась о том, что происходило в трибуналах и кассационном суде. Фашистские методы подавления мысли и слова стали привычными и в «европеизированной» Турции. Полное отчуждение совести и собственных убеждений сделалось неременным признаком верности отечеству.

В 1935 году Назым Хикмет опубликовал поэму «Письма к Таранта-Бабу», где обличал «цивилизованных» варваров Муссолини, отправившихся «европеизировать» Абиссинию. В сатирических стихах, в публицистической брошюре «Немецкий фашизм и расовая теория» (1936) поэт обнажал связи между фашистами отечественными, провозглашавшими «превосходство турецкой расы», с их зарубежными вдохновителями. И, наконец, в последнем опубликованном до ареста стихотворении «У ворот Мадрида» он решительно причислил себя к единому фронту свободолюбивых людей, понимавших, что в Испании решается судьба мира. Назыму Хикмету не довелось с оружием в руках сражаться вместе с антифашистами Интернациональных бригад против общего врага, не удалось послать «ни

¹ «Ени дерги», Стамбул, 1967, № 29, с. 116 (на турецк. языке).

ящика патронов, ни ящика яиц, ни пары шерстяных чулок» защитникам Мадрида. Между ними стояли горы и моря, Комитет невмешательства и «проклятое бессилье». Он посылал им все, что у него было,— свою любовь.

Я знаю, в эту стужу
твои босые ноги там, у ворот Мадрида,
как два младенца, мерзнут на ветру...
Я знаю все, что есть на этом свете
великого,
прекрасного,
все то, что будет создано людьми...
...все это есть в твоих глазах, мой часовой,
стоящий ночью у ворот Мадрида.
И ни сегодня, ни вчера, ни завтра
я делать ничего другого не могу,
как только думать о тебе, любить тебя.

(Перевод М. Павловой)

Правители Турции готовились к вступлению в войну на стороне фашизма, им нужно было заставить поэта замолчать, ибо он, по их собственному признанию, «оказывал влияние на массы».

Назыму Хикмету минуло тридцать семь, он чувствовал, что стоит на пороге новых поэтических открытий. И вот арест, полтора года одиночек, пересылок из тюрьмы в тюрьму, допросов, следствий, судебных заседаний, ожидание кассаций. Удар был страшен и неожидан. Вначале ему все еще казалось, что это нелепость, что не могут его, не убийцу, не преступника, а поэта, только за его стихи осудить на долгие годы тюрьмы. Прошел год, и он пишет так, как будто смерти не существует: «Высшая степень горя, превратившись в свою противоположность, должна обернуться счастьем...» Вряд ли поэт представлял тогда, чего оно будет стоить, это счастье, во что выльется. И тем удивительней звучат теперь эти слова. Чтобы они стали действительностью, Назыму Хикмету понадобились такие духовные усилия, которые, пожалуй, не снились и легендарному богатырю Залоглу Рюстему. Свидетельством тому служат его стихи.

Всякое произведение, однако, есть результат. Процесс его создания в той или иной мере остается тайной не только для читателя,— подчас для самого художника. Между тем, коль скоро речь идет о выдающихся художественных произведениях, процесс их создания

не менее интересен, поучителен, чем результат. Через десять лет после смерти Назыма Хикмета в распоряжении исследователя оказались его письма из тюрьмы — к родным, друзьям, ученикам, единомышленникам, — в которых он делится своими сокровенными мыслями о ремесле поэта, о литературе, о тех обстоятельствах, в которых рождались его произведения, о замыслах и трансформации их в процессе работы. Часть писем опубликована в Турции, часть передана автору этой книги друзьями поэта. Впервые представилась возможность проследить за жизнью духа поэта, сопоставляя его личные мысли и чувства в момент, когда создавались стихи, и тот результат, который в этих стихах запечатлен, сиюминутное и непреходящее.

В девятую годовщину заключения Назым Хикмет писал:

В ночь, когда снег лег по колено,
я поднят был из-за стола,
посажен в полицейскую машину,
отправлен поездом
и заперт.
Так началась история моя.

С тех пор прошло три дня и девять лет.

А в коридоре на циповке человек —
печаль решеток на его лице,—
с открытым ртом он умирает.
На память одиночество приходит,
такое мерзкое и полное оно,
как одиночество безумных или мертвых.
Сначала семьдесят шесть дней —
безмолвная вражда
за мною запертых дверей,
и семь недель потом — железо корабельных трюмов,
нас не сломили:
голова была вторым со мною человеком.

Почти у всех я лица позабыл.
Остался в памяти лишь длинный тонкий пос.
А сколько раз они садились предо мной.
Когда читали приговор, была у них одна забота:
казаться грозными.

Но нет,
они не на людей, скорей на вещи походили,
спесивы, тупы, как настенные часы,
подлы, унылы, словно цепи и колодки.

Для гордого человека унижительно, когда не ты делаешь, а с тобой делают, и то, что делают, — мерзко, а ты — бессилен.

Все это — и скромность поэта, и его оскорбленная гордость — передано в стихотворении «Девятая годовщина» с помощью страдательного залога, монотонно повторяющегося в каждой фразе начальной строфы: «Я поднят был из-за стола, посажен в полицейскую машину, отправлен поездом и заперт».

И вдруг во второй строфе неожиданный уход от себя. Поэт объективизирует свое собственное «я» в другом человеке, умирающем на носилках. Он умрет в конце стихотворения, но это долгое — на протяжении всего стихотворения — умирание не выходит из сознания читателя. Где-то к середине стихотворения два как будто независимых друг от друга плана — рассказ о прошлом и картина настоящего — сливаются в один образ тюрьмы как мира запретов, «бездомного, безуличного» города, подобного кладбищу, предназначенному для захоронения заживо.

Назыма Хикмета хотят удушить одиночеством, сделать камнем среди камней. Но он не умирает в самом себе. Покуда он мыслит, любит и понимает, его голова — «второй при нем человек». Он не одинок даже в одиночестве.

Гордость за свое человеческое достоинство неотделима у Назыма Хикмета от горечи за поруганное достоинство, за раздавленную человечность в других. И потому в строках о судьях в одних и тех же метафорах заключены и ирония и печаль: ведь, отчуждая свою совесть, сердце и разум в пользу несправедливого приказа, они сами превращаются из людей в частицу механизма, напоминают заведенные чьей-то рукой настенные часы, наручники или колодки, которыми сковывают идущего человека.

В последней строфе, когда человек на носилках умер и для него окончено все, в том числе и страдания, которые он разделял с остальными узниками, прорывается гнев, сдержанный, а значит, и обладающий запасом мощи. И мы остро чувствуем, что смерть и преодоление смерти, страдание и победа над ним также могут быть источником оптимизма.

«Девятая годовщина» настолько не похожа на стихи, которые Назым Хикмет писал до ареста, что ка-

жется, будто это стихотворение принадлежит иному поэту: ни «керемовского» обремененного пафоса, ни ораторских ритмов. Рифма появляется редко и тут же пропадает; не звонкая, не броская, она звучит, словно приглушенное монотонное бормотанье. Интонация замедленная, как разговор про себя, как внутренний монолог, сжимающаяся пружиной, когда подступает горечь или гнев, и снова текущая, но не плавно, а словно прыгающая через препятствия, прерывающаяся паузами.

Тюремные стихи Назыма Хикмета были действительно настолько не похожи на те, к которым привык читатель, что некоторые из них могли быть напечатаны в прогрессивных турецких журналах после второй мировой войны под псевдонимом Нуреддин Эшфак. Бдительное око цензуры их тоже не опознало.

Может быть, дело лишь в том, что эти стихи написаны в заключении, рассказывают о тюрьме? Это справедливо, но лишь отчасти. Ведь и в 30-е годы были у поэта тюремные стихи. Например, «Тишина», в котором, однако, не трудно угадать прежнего Назыма Хикмета.

Мы за решеткой,
мы молчим —

молчим, как пуля в стволе...

Если есть такой гром у земли и небес,
что громче молчания нашего,—
пусть прогремит!

(Перевод М. Павловой)

Для того чтобы написать «Девятую годовщину», должно было что-то решительно измениться во внутреннем мире поэта, эти изменения требовалось осознать, выработать иные представления о возможностях поэзии и осуществить их на практике.

«Мы почти ничего не знаем,— много лет спустя говорил мне Назым Хикмет,— о той подземной глухой работе, которая идет в человеке, о диалектике его духовного развития, этапах и сроках этого развития. Когда и почему в нем умирает одна душа и появляется новая? Для меня этот срок составлял обычно около десяти лет, а для других? Самое страшное, когда одна душа умирает, а новая еще не родилась. Если поэт

зия вообще что-то может, она обязана исследовать и эти закономерности».

Поэзия Назыма Хикмета есть и результат его духовного развития, и одновременно процесс исследования закономерностей этого развития.

«Вместе с молодостью,— вспоминал поэт,— прошло для меня время игры словами, пафоса, поднятого на дыбы коня, цветистых образов, тюля, намеков, лунного света, прикрывающего наготу стиха, неожиданных символов, да стоит ли продолжать перечисление?»¹ Юности, впервые открывающей мир с его противоречиями, торопящейся порвать пуповину, которой она связана с прошлым, молодости, утверждающей себя, ищущей место в жизни, куда более свойственны и обнаженный пафос, и бескомпромиссная категоричность суждений, и пристрастие к броским формам. Юность Назыма Хикмета, его первые шаги в поэзии совпали с юностью нового, социалистического мира. Вместе с другими художниками революционного авангарда он выработывал поэтический язык, который был бы способен выразить представления этой юности о мире и о самой себе.

Но наступила пора зрелости. И, не отказываясь ни от своих убеждений, ни от своего нравственного максимализма, Назым Хикмет отказывается признавать этот язык единственно возможным. Это значило лишь одно — форма снова не удерживала содержания.

С тех пор как Назым Хикмет выбрал свое место в борьбе, он не чувствовал себя затерянным среди противоборствующих стихийных и общественных сил, но со своими эмоциями, с категоричностью своих собственных представлений поэт справлялся отнюдь не всегда.

Его поэтическая речь, обращенная к большой аудитории, рассчитанная на огромную силу легких, изменила всю тональность турецкого стиха. Он сжал синтаксис, освободил поэтический язык от элементов, связывающих и растолковывающих смысл, повысил роль гиперболы, метафоры. Интонация стиха стала более пафосной, волевой. Верхний регистр ее невиданно повысился.

¹ «Литературная газета», 1953, 11 июля.

Прорываясь сквозь трагические противоречия социальной борьбы и внутренних коллизий к новой цельности, к духовной независимости, к полной власти над своим внутренним миром, он услышал теперь на широком пафосном фоне громкость тихих звуков, мощь интонации контраста.

Илья Эренбург, вспоминая о герое гражданской войны в Испании, венгерском писателе Матэ Залка, писал: «Мы сидели с генералом среди камней Фуэнтоса и говорили о нашем ремесле. Матэ Залка знал, что не сказал еще своего, не написал той настоящей единственной книги, о которой мечтает каждый писатель.

— Если меня не убьют, напишу лет через пять...
Надо только суметь показать человека, какой он на войне. И не сорвать голоса...

Он сконфуженно улыбнулся:

— Я не люблю крика...

«Если не убьют»... Его убили. Книги, о которой он смутно мечтал, глядя на долины Гвадалахары, этой книги не будет... Может быть, кто-нибудь из его боевых товарищей напишет книгу, о которой мечтал Матэ Залка: без крика»¹.

Назым Хикмет не успел завершить свой роман об испанской войне «Жизнь — наше право»: публикация в газете была прервана арестом. Но в стихотворении «У ворот Мадрида» он говорил:

Не слушать голоса далеких берегов,
и не вплетать в ткань строк неизреченных мыслей,
и не искать, как ювелиру, рифм,
и пышных слов, и ласковых созвучий.
Сегодня вечером я, слава богу, выше,
намного выше этой чепухи.
Сегодня вечером я уличный певец,
мой голос — прост и безыскусен.

(Перевод О. Савича)

За тысячи километров, ничего не зная друг о друге, командир Интербригады, венгерский писатель и турецкий поэт, преследуемый властями, разными словами говорили об одном и том же. И общность эстетической

¹ И. Эренбург. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1954, с. 527.

позиции, ощущаемой ими как веление совести, объясняется не только их общей борьбой, но и зрелостью художников, научившихся «угадывать жизнь».

Принцип «без крика», установка на «безыскусность и простоту», впервые прозвучавшие в стихотворении «У ворот Мадрида», со временем сложились в целостную систему, которая определила новый период в поэзии Назыма Хикмета.

Резкие качественные изменения в его поэзии свершались не раз. Незадолго до смерти он говорил: «Я полагаю, что художник, дабы народ услышал его песню, должен беспрестанно, до конца своих дней искать наиболее подходящие для нее формы. Порой эти поиски не приносят ничего, кроме расстроенных нервов и многомесячных головных болей. Порой приводят к ошибкам. Ну, что же! Художник, который не портит себе нервов, у которого не болит голова, который не ошибается, стоит на месте»¹.

Каждый новый этап в поэзии Назыма Хикмета был вызван не прихотью, не желанием высказаться по оригинальной, а изменениями в действительности, которые одаренный художник чувствует раньше и острее других, и постоянным стремлением проникнуть разумом в самые глубокие тайники поэтического творчества, которые иные поэты до сих пор любят окутывать туманом эстетического мистицизма. Как бы удачны ни оказывались тот или иной вновь открытый поэтом прием, форма или манера, какой бы успех они ни приносили его произведениям, он начинал новый поиск, как только ощущал, что найденное исчерпывало свои возможности. Этим объясняется, что каждый раз, как только большинство читателей и критиков полагало, будто они составили себе окончательное представление о поэзии Назыма Хикмета, он выступал с произведениями, которые снова ставили под вопрос прежние оценки.

«Искусство должно быть драгоманом народной боли и гнева,— говорил Назым Хикмет,— народной радости, надежды и тоски. Оно должно служить народу, звать его к светлым дням. Вот единственное, что оставалось неизменным в моих представлениях об искусстве. Все остальное менялось, будет меняться. Чтобы выразить это неизменное самым доходчивым, самым со-

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 1, с. 22.

вершенным, самым впечатляющим, самым прекрасным образом, я менялся и буду меняться беспрестанно»¹.

Поиск истины в искусстве невозможен без проб и ошибок, как невозможен он и в науке. Ошибочные решения здесь также становятся частью положительного опыта. И, так же как в науке — о чем не раз говорили многие выдающиеся ученые, — интуиция играет огромную роль в поисках неизведанного. Но, в отличие от науки, критерии истинности в искусстве куда многозначней, куда в большей степени зависимы от нравственных качеств и богатства душевной жизни художника.

Тюремные письма Назыма Хикмета — свидетельство мучительной внутренней борьбы, творческих кризисов, вызванных неудовлетворенностью сделанным, кризисов, сменяющихся подъемами и новыми открытиями.

«Продолжается моя султанская лень, — писал он в 1941 году из бурсской тюрьмы, — хотя это и не лень вовсе. Я не в состоянии думать, вернее думать систематически, но в моей голове идет непрерывная работа, доводящая меня до нервного расстройства: пытаюсь установить кой-какие литературные ценности, прежде всего относящиеся к формальной стороне поэзии. Нахожу ошибочными, неполноценными мои собственные опыты, сделанные в последнее время; их самый большой недостаток — односторонность. Почему реалистическая поэзия не должна содержать в себе таких элементов, как ароматы, краски, живопись, музыка? Разве в действительности эти элементы не присутствуют? Не раз бывало, что, стремясь к реализму, художники впадали в примитивный натурализм. Верно ли поступает поэт, добивающийся активной реалистической формы, где все составляющие, включая рифму, находились бы в диалектическом единстве, если он не принимает в расчет мелодий, ароматов, красок и прочего? Не бегство ли это в примитив, не желание ли найти путь полегче?.. Форма определяется содержанием, прекрасно. Но ведь в содержании присутствуют и цвет, и запах, и музыка, и живопись... Вот и выходит, что стиль, оформляющий содержание, если он не подобен фотообъективу, а активно воздействует на содержание, —

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 1, с. 23.

должен быть очень разносторонним, разнообразным... Все эти мысли,— даже когда я излагаю их на бумаге, они крошатся, как макароны,— беспрестанно вертятся у меня в голове. Напишу одну-две строки. И тут же их ломаю. Не нравятся... Нет, вопреки всему, я не оторван от действительности. Объяснять этим мой теперешний кризис было бы шаблонной ошибкой. Именно моя привязанность к действительности, обострившаяся с годами чувствительность к ней и бросают меня время от времени в очередной кризис. Ищу способы, формы, которые еще глубже, еще правдивей выражали бы действительность, были бы достойны ее. Кажется мне, что нашел. Поднялся на первую ступень. И тут же перед глазами новый подъем»¹.

Сама тюрьма, вопреки намерениям тюремщиков, оказалась для Назыма Хикмета источником новых связей с действительностью. Заключенных бурсской тюрьмы привели за решетку несправедливость и бесчеловечность той жизни, что текла за стенами тюрьмы: не смог уплатить налоги, украл невесту, потому что не мог дать за нее калыма, убил соседа в драке из-за межи, избил бейского сына, посягнувшего на честь дочери. Эти неграмотные, темные люди жили в XX веке, но в их головах жили представления и верования давно минувших веков. «Самая страшная тюрьма та, что построена у тебя в голове»,— писал в одном из своих стихотворений Назым Хикмет. Мораль анатолийских крестьян,— а их было в тюрьме большинство,— их внутренний мир, их язык — все было иным, чем у лирического героя его поэзии — стамбульского интеллигента, потомственного городского рабочего. Назым Хикмет знал это и прежде, наблюдал в годы национально-освободительной войны. Но одно дело знать, наблюдать, другое — жить одной жизнью.

До сей поры поэзия Назыма Хикмета была адресована главным образом единомышленникам, по крайней мере, людям грамотным. Она была рассчитана на произнесенье вслух, во весь голос, обращена к большой аудитории. И редко — к отдельному человеку.

Настали времена, когда он ощутил необходимость прежде всего убеждать неубежденных, уметь разговаривать не только с массами, но и с каждым человеком

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 25.

наедине, быть понятым не только интеллигентом, но и неграмотным крестьянином. И коль скоро он стремился к этому в своем искусстве, то, естественно, должен был заново пересмотреть и свои взгляды на поэзию.

Как-то в тюрьме старый крестьянин сказал ему: «Почему ты так длинно и громко говоришь? Большие мысли не требуют длинных слов. Если есть, что сказать,— говори. Зачем словесная шелуха?» Эти слова надолго запали ему в душу, и много лет спустя, в Москве, он не раз повторял их своим друзьям.

Пересматривая все сделанное до сей поры, Назым Хикмет приходит к убеждению, что он должен писать просто, «без крика», о самых высоких и самых сложных вещах, чтобы не сорвать голоса и показать человека таким, каков он есть. Он снова задается вопросом: «А что такое поэзия?» И в борьбе за новое постижение ее сути главным его врагом становится... «поэтичность».

«Поэтичность,— пишет Назым Хикмет из бурской тюрьмы,— это такая болезнь мелкобуржуазной интеллигенции, которая проявляется даже при самой верной идеологической позиции в самых невозможных, казалось бы, обстоятельствах... С другой стороны, она присутствует в политических речах самого злобного реакционного толка. Муссолини — тип весьма поэтичный, его ораторские упражнения полны пошлейшей поэтичности. «Мы вырвем печень Греции», — заявляет он, давая ясный пример низкопробнейшей поэтичности. Поэтичность, о которой я говорю, выражается в слове не только «голубыми океанами», «розовыми облаками» и тому подобным. Отличие поэтичности от — если так можно сказать — реалистического лиризма не в словах, не в образах, даже не в характере высказываемых мыслей, а прежде всего в той степени, с какой занятая поэтом социальная позиция и усвоенная из книг идеология, даже самая справедливая, перестали быть литературщиной, а превратились в своего рода инстинкт и потому обнаруживают себя в каждом практическом действии... Я снова все пересматриваю. Не говорю обо мне, у меня этой поэтичности предостаточно, и притом в стихах, которые считаются самыми лихими, где ей, казалось бы, совсем не место, в строчках, кричащих самым бестрепетным, непреклонным голосом. Но, повторяю, не обо мне речь... В тот день, когда я избавлюсь

от поэтичности, — а я от нее избавлюсь, не беспокойтесь, — я стану настоящим поэтом. Я верю в себя, как юноша-любитель, не опубликовавший ни строчки, но уверенный, что он напишет неподражаемые шедевры. Поэтичность — это не романтизм и тому подобное. Золя — натуралист, а поэтичности у него немало. У Бальзака сколько хочешь образчиков поэтичности. Словом, это болезнь, которая дала себя знать во всех школах, от классиков до новых реалистов. Стамбульские апаши тоже поэтичны. Вернее, страшно поэтичен тот, кто неискренен»¹.

«Поэтичность» в понимании Назыма Хикмета так же отличается от поэзии, как красивость от красоты. И если красивость есть дань, которую безобразие платит красоте, чтобы скрыть свое уродство, то «поэтичность» — или плата, которую неискренность отдает поэзии, дабы замаскировать фальшь, или дань, которую приходится платить формализму, банальной литературщине, штампу за бессознательное отношение к форме.

В резком неприятии Назымом Хикметом напыщенности, ложной поэтичности, риторизма сказалась вполне определенная традиция. Известно, например, что Марксу в искусстве претили «фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничанье чувствами, пестрое хамелеонство, word painting (живопись словом. — Р. Ф.), театральность, sublim (напыщенность. — Р. Ф.)»². Напротив, презрительно-высокомерное отношение в жизни и в искусстве к простоте, оценка режимов, людей и произведений по их внешней импозантности, патетичный мелодраматизм, претензии «на сверхчеловечность» и титанизм органически связаны с мелкобуржуазным мировоззрением.

Этот стиль, присущий мещанству и его искусству, принимает в жизни общества тоталитарный характер, когда господство монополистического капитала выливается в форму фашизма, который находит себе поддержку в мелкобуржуазной идеологии. Фашизм, как мы помним из слов Муссолини, есть полное отчуждение всего человеческого в пользу государства. Поскольку все личные чувства людей отчуждены в штампах

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 44—45.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. В 2-х томах, т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 430.

казенных эмоций и апробированных способах писания и говорения, насильственный фашистский риторизм ведет к полному «обезличиванию» идей и «обездушиванию» искусства. Человек больше не думает, не чувствует, он только разделяет мысли и чувства, придуманные вместо него и для него. К таким умозаключениям приходит в своих «Тюремных тетрадах» великий узник итальянского фашизма Антонио Грамши, анализируя в тюрьме соотношение формы и содержания в искусстве и в политике¹. Назым Хикмет, приводя в качестве примера «низкопробнейшей поэтичности самых реакционных политических речей» угрозу фашистского дуче в адрес Греции, кажется, просто повторяет эти мысли основателя итальянской компартии. Но ведь «Тюремные тетради» были опубликованы много позже второй мировой войны. Очевидно, и здесь дело в том, что Антонио Грамши и Назым Хикмет принадлежали к одному и тому же типу людей. И общность их мироощущения, определявшуюся общностью их политических взглядов, нельзя было разъять ни национальными границами, ни тюремными стенами.

Антонио Грамши в своих «Тюремных тетрадах» приходит к убеждению, что риторическое ханжество и напыщенность формы не есть «дело вкуса». Борьба против риторической формы есть борьба за реалистическое содержание искусства, и «настаивать на форме значит не что иное, как настаивать на выработке практических средств для работы над содержанием с целью подорвать традиционную риторику, которая портит всякую форму культуры, даже — увы! — и антириторическую»². Назым Хикмет, ценой мучительного кризиса изживая риторизм своих прежних стихов, считавшихся наиболее «лихими», ведет борьбу с «поэтичностью» ради последовательно реалистического содержания своей поэзии.

Назым Хикмет отказывается от всего, что прикрывает наготу стиха: от постоянного размера, обязательной рифмовки. Сплошь рифмованные, написанные одним и тем же размером, в одной и той же манере стихи кажутся ему слишком гладкими, монотонными,

¹ См.: А. Грамши. Избранные произведения в 3-х томах, т. 3. М., 1957—1959, с. 317, 436—437, 514 и др.

² Там же, с. 515.

однообразными, приглушающими естественность и непосредственность выражения, а он стремится прежде всего дать поэтическую мысль в ее развитии, во всей неподкрашенности и непосредственности. Он преследует «поэтичность», то есть малейший намек на штамп, позу, банальность, литературщину, наигрыш, настигая ее и в знаках препинания, и в графической разбивке строфы. Он пишет лирические стихотворения, где нет ни выдержанного размера, ни единой рифмы, ни единой метафоры. Он обращается к самой первооснове стиха — ритму, образной мысли. Но, в отличие от прежних его вещей, скажем, от поэмы «Почему Бенерджи покончил с собой?», борьба с ложной поэтичностью ведется не на глазах у читателя, не на страницах произведения, а вынесена за его пределы, в творческую лабораторию.

Мы помним, что в 20-е годы, освоив небывалые в турецкой поэзии темы, Назым Хикмет доказал, что поэзия отличается от прозы не своими темами. В конце 30-х годов он добыл своей поэтической практикой еще один ответ: поэзия не в рифмах и метрах, не в тропях и звукописи. Если первый вывод Назыма Хикмета был важен главным образом для поэзии турецкой — в поэзии мировой он был сделан много раньше, то значение второго выходило за национальные рамки.

Да, он должен писать просто, очень просто, но без упрощений, без легких решений. Ни рифма, ни метры, ни музыкальность, ни тропы не делают поэзию поэзией, но они будут присутствовать в его стихах, поскольку в действительности присутствуют и перекличка звуков, и мелодии, и краски, и образы. Все элементы стихотворной формы, как все элементы содержания, должны составлять диалектическое единство. Он не отказывается от рифмы в принципе. Но отказывает ей в той универсальности, которой наделяла ее прежняя поэтика, так сказать, ставит рифму на место, делает ее одним из многочисленных, многообразных средств выделки стиха.

В его поэтической практике новые принципы складываются в целостную систему к середине 40-х годов. Она проявляется прежде всего в стихотворениях, которые впоследствии составили циклы «Письма из тюрьмы» и «Стихи от 21 до 22 часов» и по праву вошли в сокровищницу лирики XX века.

V. ПИСЬМА ИЗ ТЮРЬМЫ

На двенадцатом году заключения в одном из стихотворных писем на волю Назым Хикмет дал «несколько советов тому, кто будет сидеть в тюрьме».

Если в мир, в свою страну, в человека
ты веры не потерял,
то будешь повешен за это,
а нет — посажен в тюрьму.
Просидишь пять лет, десять лет,
до окончания века.
Но думать не смей:
«Лучше мне бы висеть,
точно флаг на столбе!»
Пусть жизнь перестала быть счастьем,
сопротивлением стала зато,
долг твой прожить

лишний день
врагу назло.

Что-то в тебе может быть одиноким,
точно камень на дне колодца.
Но что-то смешаться должно
со столпотворением мира,
чтоб пробежал холодок по спине,
если в ста днях пути от тюрьмы
на ветке лист шелохнется.

Писем ждешь,
петь горькие песни,
до утра глядеть в потолок
сладко в тюрьме, но опасно.
Бреясь, гляди на свое лицо,
годы свои забудь.

Вшей берегись
и еще вечеров весенних.
Не забывай пайку хлеба
съесть до последней крошки
и от души хохотать.

Как знать,
вдруг разлюбит любимая женщина.
Не говори: «Наплевать!»
Спутать можно из-за решетки
зеленую ветку с засохшим сучком.
Плохо думать в тюрьме о садах и о розах,
хорошо — о горах и морях.
И еще мой совет: беспрестанно читать и писать,
ткани ткать
или, если возможно,
зеркальных дел мастером стать.

Словом, пять, десять лет, даже больше
можно вынести,
можно,
лишь бы только у вас
не потускнел
под левым соском алмаз.

Это одно из самых известных стихотворений поэта сразу же после написания разошлось в списках по стране и вскоре было опубликовано во Франции, в Италии, в Советском Союзе и распространено созданным в конце 40-х годов Международным комитетом в защиту Назыма Хикмета. В Турции же это стихотворение было опубликовано лишь после смерти поэта.

Наряду с тюремным опытом в нем с достаточной полнотой сказалась и новая поэтическая система, выработанная за годы заключения. Тональность стихотворения задана в его заголовке. Это разговор с товарищем по борьбе, которому грозит тюрьма за то, что он «не утерял веры в мир, в свою страну, в человека». В такой беседе с глазу на глаз пафос неуместен. Поэт предельно скуп на слова и особенно на эпитеты. Никакой «поэтичности» ни в лексике, ни в образах, ни в метафорах. Точность в изображении антиэстетических деталей тюремного быта. Высокий душевный настрой возникает как бы сам по себе из контрастного противопоставления «вшей» и «весенних вечеров», поставленных в перечислении в один и тот же ряд, из противоречия между внутренним миром поэта и условиями его жизни в тюрьме.

Внешняя простота и естественность достигаются за счет усложнения внутренней структуры произведения. В стихотворении меньше пятидесяти строк. Но интонация и ритмический рисунок меняются по крайней мере трижды. Первая строфа насыщена грамматически однородными формами и соответствующими им звуковыми повторами, которые создают густой ритмический и звуковой рисунок. Рифмы присутствуют также только в первой и в последней строфе. В середине стихотворения их нет совсем, и некоторые строки по своей звукописи и ритму почти приближаются к прозе.

Перечисление — один из основных композиционных элементов стихотворения — вдруг резко прерывается

противопоставлением. А затем снова идет перечисление.

Непривычное и сложное формальное разнообразие — и с рифмой и без рифмы, с определенным размером и без него, с ассонансами и без них — часто вызывало впоследствии упреки в эклектичности стиля, но в действительности оно объяснялось в первую очередь последовательным реализмом Назыма Хикмета.

«У меня в одном и том же стихотворении,— говорил Назым Хикмет,— можно встретить и белые, и рифмованные стихи, и тонические и силлабические. Почему? Да только потому, что мне это нужно для выражения содержания. Где ставить рифму? Там, где она нужна по смыслу. Простейший случай — для запоминания мысли, для усиления эмоционального воздействия. Но тут возникает проблема меры и такта. Если вы напишете нежное, интимное признание в любви со звонкими, хлесткими рифмами, в барабанном, маршевом ритме, насытив их аллитерациями и ассонансами, то окажетесь в смешном положении: любимая от вас попросту сбежит. Но если это будут агитационные стихи,— пожалуйста. Ведь форма всегда только средство, хотя это отнюдь не значит, что средства безразличны по отношению к цели. По секрету могу сказать: я складываю совсем разные стихи, сидя на стуле или гуляя на улице. Спокойный длинный ритм — в комнате, сидя. Вышел на улицу — все пропало. Крестьяне в тюрьме понимали это: «Опять сочиняет боевую штуку — видишь, вышел в коридор, шагает...»¹

Если мы вернемся теперь к стихотворению «Несколько советов», то увидим, что в этих беспарфосных стихах самая торжественная строфа — первая, в которой речь идет о вере в мир, в родину, в человека. Естественно, что высокая эмоциональная настроенность поддержана здесь и звуковыми повторами, и рифмами. В середине стихотворения поэт говорит о вещах личных, интимных, тональность здесь доверительно раздумчивая, грустная, и здесь закономерно нет ни единой рифмы. В конце стихотворения тон снова меняется: и в самой последней строке заключен главный образ — единственная «классическая» метафора стихотворе-

¹ Запись беседы Н. Хикмета с автором книги от 27 августа 1951 г.

ния — «алмаз под левым соском». Этот образ поддержан рифмовкой ключевого слова «алмаз».

Читатель, не владеющий турецким языком, во всем, что касается формы поэзии Назыма Хикмета, к сожалению, вынужден верить на слово тем, кто имеет возможность читать его стихи в оригинале: ни на одном известном мне языке стихи Назыма Хикмета, за редким исключением, не получили перевода, адекватного оригиналу. Турецкий язык не принадлежит к распространённым, и, следовательно, возможность появления знающего язык и обладающего большим поэтическим талантом переводчика куда менее вероятна, чем у стихотворца, пишущего, скажем, по-английски или по-русски. Но прежде чем переводить поэта, пусть с подстрочника, нужно, по крайней мере, иметь представление о его поэтическом языке, который неотделим от его мироощущения. Что касается Назыма Хикмета, то тут дело обстоит еще сложнее, поскольку на протяжении жизни его поэтический язык подвергался неоднократной коренной перестройке.

Назым Хикмет, сам довольно опытный переводчик, справедливо полагал, что «адаптация формы такое же безобразие, как адаптация содержания»¹. По его мнению, читая на родном языке переводной роман, читатель должен все время ощущать и эпоху, и национальную принадлежность автора. «Сейчас я работаю над Толстым, — писал поэт из бурской тюрьмы. — Между формой Толстого и формой Горького огромная разница. Если я прежде всего буду заботиться о тюркизации стиля, то разница эта будет наполовину утрачена и сведется к разнице содержания... Мне же сдается, что если следовать моему принципу, то вместо обеднения может произойти обогащение литературных языков, которые, вместо того чтобы замыкаться в себе, будут открытыми для взаимных влияний»². В качестве примера поэт приводил перевод Библии, который создал в турецком литературном языке особый, так называемый «библейский стиль». Словом, и в вопросах художественного перевода Назым Хикмет стремился к взаимному обогащению культур, выступал против всякой национальной замкнутости и ограниченности.

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 253.

² Там же.

Необыкновенная свобода в применении рифмы, свобода от постоянного размера и метра, разнообразие и ненавязчивость интонаций создавали впечатление легкости, возможности простого калькирования его стихов. Но впечатление это, конечно же, было иллюзией. Назым Хикмет стремился к максимальной простоте и лаконичности. Но такая простота — наиболее сложная задача в поэзии, да и вообще в искусстве. Отказ от обязательной рифмовки предполагает, а не отменяет строжайшее отношение к лексике, сознательный и бескомпромиссный выбор одного, единственно точного слова из всего синонимического богатства родной речи. Свобода от постоянного размера предполагает виртуозную работу над ритмом, сообщающим стиху его основную энергию, над абсолютной естественностью интонации. Именно это придает стихам афористическую емкость, когда многообразие переливов и переходов мыслей и настроений уместается в нескольких строках.

Шабаш — однажды скажет наша мать-природа.
Всему конец — и смеху и слезам.
И опять пойдет без конца и без края
слепая, немая, бездумная жизнь.

Кроме выбора слова, чрезвычайно важным становится выбор его места в строке. Наиболее важное слово обычно стоит на ударном месте, которое вовсе не обязательно находится в конце строки, как в стихах рифмованных, написанных одним размером, а может располагаться в начале или в середине, поскольку определяется только ритмико-интонационным строем фразы. Инверсия никогда не применяется теперь поэтом лишь для гладкости ритма или для рифмы, а только для выделения того или иного слова из контекста, для создания нужной интонации. Графическая разбивка на строфы, строки и полустрочия также определяется соотношением ритмико-смысловых частей стихотворения.

Впервые после семидесяти шести дней, проведенных в «безмолвной вражде запертых дверей», Назыма Хикмета вывели на прогулку во двор анкарской военной тюрьмы. Миновала зима. Солнце светило уже повесеннему. И, вернувшись в камеру, поэт написал:

Сегодня воскресенье.
Сегодня меня впервые вывели на солнце,
и я впервые в жизни удивился,

как небо от меня далеко,
как широко,
как сине,
как глубоко,
и, постояв мгновенье неподвижно,
я с уважением на землю опустился,
к стене спиною прислонился.

И в этот миг не стало ни мечтаний,
не стало ни свободы, ни жены —
я, солнце и земля.

Как счастлив я!

С необычайной простотой передано в этом стихотворении состояние мгновенного и полного единения с природой, оглушающего, как удар молнии, после месяцев одиночного заключения. Шесть полустрочий определяют интонацию стиха, а следовательно, и его графический рисунок. Первые три усиливают впечатление далекого, ошеломляющего, синего, глубокого неба. Остальные три, казалось бы, можно вынести обратно в строку, но поэт не обрывает фразы, а продолжает ее на последнем дыхании, передавая зачарованность, оглушенность узника, заставляя нас увидеть, как он опускается на землю, не отрывая взгляда от неба.

Точная композиция и своеобразное графическое начертание позволяют прочесть стихи Назыма Хикмета, не искажая их смысла и ритма, даже если в них совершенно не будет знаков препинания. И впоследствии он действительно откажется от пунктуации.

В плане историческом русская поэзия не меньше, чем какая-либо иная, располагала средствами для воспроизведения поэтического языка Назыма Хикмета. В начале века такие мастера, как Андрей Белый, Владимир Хлебников и Владимир Маяковский, а за ними Асеев, Кирсанов, Сельвинский разбивали каноны строк, стремясь к замене их живым словом в сплетении с целым. Были сделаны попытки аннулировать конечную рифмовку, заменяя ее «рифмической тканью целого», инструментовкой, обилием внутренних рифм, высвободить поэтический смысл слова в необычном сопоставлении с его этимологическими корнями, разработаны новые формы интонационного, ударного стиха. Сражался с риторичностью в поэзии, с шаблонным словоупотреблением и канонизированным ритмом В. Маяковский.

Все это в чем-то предвосхищало отдельные элементы поэтического языка, к которому пришел Назым Хикмет в 40-е годы. Этот язык представлял собой развитие и синтез опыта, добытого историческим авангардом мировой революционной поэзии, русской и отчасти французской, но в первую очередь самим Назымом Хикметом как одним из участников этого поэтического движения.

Но исторические завоевания — одно, а поэтическая практика — другое. Назым Хикмет не был теоретиком. Отдельные мысли о поэзии можно обнаружить в его высказываниях. Но система его поэтического языка присутствует как целое только в его стихах.

Приехав в Москву в 1951 году, он с удивлением обнаружил в переводе одного из своих стихотворных писем из тюрьмы следующие строки:

И если есть у тебя деньги,
купи мне фланелевые шаровары,
ибо нога моя снова болит
и суставы трещат
так же, как от мороза округа.
Не забывай: о хороших вещах
всегда должна думать подруга.

(Перевод В. Журавлева)

Его удивил не отсутствовавший в оригинале «треск суставов» и «мороз, от которого трещит округа», так как в Бурсе, где сидел Назым Хикмет, трескучих морозов не бывает. Он понял: они нужны были только для ритма и рифмы. Но вот «фланелевые шаровары» его озадачили. «Вам, наверное, дали неправильный подстрочник?» — спросил он. «Видите ли, — ответил переводчик, — кальсоны — непоэтично. Пусть уж будут шаровары». «Но я не циркач, — возразил поэт, — шаровар не ношу и не носил. У меня болела нога. И в тюрьме кальсоны из фланели спасли мне ноги. Почему я не могу сказать в стихах то, что было на самом деле?»

«На мой взгляд, — утверждал Назым Хикмет, — и сейчас существуют в поэзии два вредных уклона. Первый — отрицание романтики, ведущий к принижению лирического начала. Этот уклон хорошо охарактеризован словами русского сатирика: «Вижу: поясница, пишу — поясница». (Назым цитировал М. Е. Салтыкова-Щедрина. — *Р. Ф.*). Второй отрицает возможность

поэтического изображения «некрасивых», «постыдных», «неэстетических» вещей. Об этом уклоне можно было бы сказать, что его последователи действуют по принципу: «Вижу поясницу, пишу — спина, ибо поясница — это «неприлично». Но литература существует не для благородных девиц. Я думаю, можно писать решительно обо всем, что существует в жизни. Важно только — зачем? То есть важна позиция автора, его цель»¹.

Могут возразить, что случай с шароварами, как говорится, не типичен. Но вот спор, который произошел у Назыма Хикмета примерно в то же самое время в моем присутствии с одним из выдающихся русских поэтов. Спор, в котором речь шла о мироощущении, о поэтичности и поэзии вообще.

В одном из тюремных стихов Назыма Хикмета есть такая строка: «И мы грубыми мужскими ладонями прикоснулись к теплым бронзовым грудям Свободы!»

« — Сравнение, выбранное вами для свободы, совершенно неподходяще, — услышал Назым Хикмет. — Ведь свобода священна!

— Да. Но разве для вас женское, да и вообще человеческое тело не священно? Прежние понятия о священном тоже требуют пересмотра. Простите, но ваши слова вызывают в моей памяти филистерское представление о свободе как недостижимом идеале, а не живой реальности. Для людей, переделывающих мир, какими являемся мы с вами, создающих новую жизнь, понятие священного должно быть конкретно. Свободу можно любить по-разному. Как турецкий коммунист, долго сидевший в тюрьме, я люблю свободу не абстрактно, а как соль и хлеб, как землю, как женщину, по которой тосковал.

— Вот вы говорите о любви к свободе, как к родной земле. Но для меня свобода, так же как родина, это — мать.

— О родине и о матери тоже могут быть разные представления. Мне видится мать не старушкой в черном платке, которая, опираясь на палку, сидит в дальнем углу. Мать для меня — красивая молодая женщина, у которой грудь полна молока. Такой я вижу мою родину...»

¹ Запись беседы автора книги с Назымом Хикметом от 31 августа 1951 г.

Бессознательное отношение к канонам, к «поэтичности», не подвергнутой анализу критической мысли, было, по мнению Назыма Хикмета, всегда чревато невольными уступками антиреализму в искусстве. Что подобные уступки риторизму способны «испортить» всякую поэзию, даже самую «антириторическую», он знал по собственному опыту.

Цикл стихотворных «Писем из тюрьмы» рождался с той же естественностью, с какой рождалась каждая стихотворная строка Назыма Хикмета. Он выражал в стихах свои мысли и чувства, адресуясь к друзьям на воле, к товарищам по заключению, к любимой женщине. В этих письмах он вел разговор обо всем, что его волновало, — о человеке, о природе, о любви и войне, которая шла в мире, о смерти и искусстве. Рассказывал о тюремном быте, о крестьянине из соседней камеры. Вел разговор с самим собой и со временем. Спорил с поэтами, умершими за семьсот лет до него, и обращался к людям, которые будут жить после него. Год за годом складывались эти письма в дневник его духовной жизни, в хронику будничного ежедневного героизма «одного из людей, одной из партий, одной из стран и всей планеты».

Обращаясь к товарищу по партии, он пишет:

Я весь в лучах, что движутся вперед.
Прекрасен мир, и жаждут мои руки.
Мне не насытить глаз моих деревьями:
они так зелены и так полны надежд.
Вся в солнце, между тутовых деревьев бежит дорога.
Я — в тюремном лазарете,
но я не слышу запаха лекарств.
Должно быть, где-то расцвели гвоздики.
Вот так-то, Исмаил!
Не в этом дело, чтоб в плену не оказаться.
А в том, чтобы не сдаться...

В 1947 году из бурсской тюрьмы он пишет своему другу Кемалю Тахиру в тюрьму города Чорум:

«Чем старше я становлюсь, тем чаще одолевает меня странное состояние. Вся история рода человеческого, с самого начала до самого далекого будущего, представляется мне с такой ясностью и конкретностью, будто это дело нынешнего года, нынешней недели и даже вот этих суток, словно вся она имеет прямое касательство к моей личности, будто это — моя собст-

венная история, происшедшая со мной самим, с моим телом, в моем сердце. Человеческая история одного дня связывается с тысячью тысяч лет в прошлом и с тысячью тысяч лет в будущем не в теории, а как явление, которое можно увидеть, потрогать. Связывается не в моей голове, а действительно перед моими глазами. Не теоретически, а совсем реально, я чувствую, кроме того, что все приключения человеческой истории (словечко приключение, с одной стороны, звучит немного поэтично, а с другой — невежественно, прости, но мне стыдно думать о словах, когда я беседую с тобой) связаны тысячами связей с нашей родней, живой и неживой, в разной степени и по-разному живой. Животные, растения, звезды, короче, вселенная, настолько широкая, насколько я могу ее охватить, все столпотворение вселенной интересует и волнует меня так же, как и часть этого столпотворения — человечество. Это не отвлеченный интерес, он замешан на любви, с которой можно любить живое, в самом широком смысле слова, на любви, печали, надежде и гневе. Вот так, милый мой Кемаль, я начинаю любить вселенную со всем ее столпотворением, как одну-единственную женщину!»¹

И он пишет жене:

В последнем усилье сверкают листвою деревья в долине.
Во влажную землю копыта волов погружаются мягко.
И горы свинцовые тонут в тумане, промокли насквозь.
Ну вот,

и осень кончилась сегодня.

Недавно гуси клином пронеслись,
наверно, к озеру Изник.

И в воздухе прохлады,
как будто запах дыма в нем возник,
то запах снега.

На воле быть,
во весь опор скакать бы в направленье гор.
Ты скажешь: «Ты верхом и ездить не
умеешь!»

Но брось шутить и не ревнуй,
в тюрьме я приобрел и новый нрав.
Люблю,—

если не так же, как тебя,
то, кажется, почти что так же —
и природу.

И обе вы далеки от меня.

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 363.

Это стихотворение из цикла, который был назван поэтом «Стихи от 21 до 22 часов». В 1945 году Назым Хикмет писал жене из бурсской тюрьмы: «Послушай теперь, что я делаю. Днем работаю над переводами, правлю и отделываю мою «Панораму». (Речь идет об эпопее «Человеческая панорама». — *Р. Ф.*) Так продолжается до вечера. Но как только пробьет 21 час (в 21 час закрывались двери тюремных камер. — *Р. Ф.*), я думаю лишь о тебе. Не реши только, будто я не вспоминаю о тебе в другое время, но после 21 часа я ни о чем и ни о ком не думаю, кроме тебя, и пишу тебе стихи... Это крохотные вещицы, они недостойны тебя, но можешь быть уверена, что это самые искренние и безупречные мои созданыца... Когда-нибудь мы выпустим их отдельной книгой»¹. «Стихи от 21 до 22 часов» вышли отдельной книгой ровно через двадцать лет, когда их автора уже не было в живых. Но, без сомнения, их ждет долгая жизнь.

Для Назыма Хикмета любимая — и прекрасная женщина, и единомышленник, и товарищ в борьбе, и равная ему личность. Об этом мы можем судить по мыслям и чувствам, которыми делится с нею поэт.

Любить для Назыма Хикмета означает быть человеком.

Этой ночью, осенью поздней
я полон твоими словами,
вечными, как материя и как время,
как глаза нагими, как руки тяжелыми,
и, как звезды, сверкающими словами.
Твои слова пришли ко мне
от сердца твоего, от разума, от плоти.
И привели твои слова тебя.
И были они матерью,
и женщиной,
и другом,
слова твои,
печальными и горестными, радостными, полными
надежды,
геройскими людьми.

Любовь для Назыма Хикмета — это творчество, ибо, по слову Экзюпери, любить — значит «глядеть не друг другу в глаза, а вместе в одном направлении».

¹ Н. Хикмет. Стихи от 21 до 22 часов. Стамбул, 1965, с. 39 (на турецк. языке).

Когда рогов моих быков рассвет коснется,
я с терпеливой гордостью пашу,
и на моих босых ногах сырая теплая земля...
После полудня я маслины собираю,
я — свет, весь с головы до ног:

лицо, глаза, одежда.

А ночью в море по колено я сеть тащу:
смешались рыбы, звезды...

И спрос теперь с меня за всю планету:

за человека, землю, свет и тьму.

Ты видишь, дела у меня по горло.

Не занимай меня, о роза, разговором.

Я занят тем, что я тебя люблю.

Передать точное и вместе с тем непринужденное мастерство лирических писем Назыма Хикмета из тюрьмы на другом языке кажется невозможным. Рифмы, то упрятанные в глубине строки, приглушенные, точно далекое смутное воспоминание, то гремящие, яростные, то просветленные, полнозвучные; повторы — торжественные, мужественные, печальные. Интонации — умиротворенные сознанием исполненного долга, обжигающие тоской или задыхающиеся от ярости. Нагнетание режущих слух шипящих звуков и плавный перелив гласных — словно песня вполголоса, про себя. Все неотделимо от смысла, форма здесь не сосуд, в который налито содержание, она сама содержательна. Стоит ее разъять, как содержание становится формальным.

Накапливаясь из года в год, изо дня в день, подобно заряду в грозовой туче, любовь Назыма Хикмета достигла грандиозных размеров. Она вместила в себя и свободу, и родную землю, и природу, и человечество, и самую жизнь.

Он писал из тюрьмы:

«Человек, который не любит свою страну и трудящихся людей этой страны, не может любить мир. А тот, кто не любит мир, не может любить своей страны и ее трудящихся людей. Тот же, кто не любит, не может быть писателем, живописцем, архитектором и т. п. Мы потому и в состоянии создавать, не знаю высокую там или глубокую, но, во всяком случае, чистую литературу, что ощущаем эту любовь в своем сердце»¹.

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 230.

И в другом письме:

«Я думаю о мире так, как будто никогда не умру... С каждым днем я все сильнее влюбляюсь в мою страну, в людей, в наш мир... Мне кажется, что жить, не будучи влюбленным в одного человека, в сотни миллионов людей, в одно дерево, во все леса, в одну мысль, в идею, во множество мыслей и идей, все равно что не жить вообще»¹.

В этом новом для Назыма Хикмета мироощущении явственно слышится очень старая литературная и философская традиция, нити которой тянутся к восточному Возрождению, в частности, к Джалалиддину Руми и его культуре любви, влияние которого, как мы знаем, в юности испытал Назым Хикмет.

Гете, автор «Западно-Восточного дивана», утверждал некогда, что великое мастерство начинается с повторения. В самом деле, когда поэт обращается к теме, еще небывалой в литературе, он, конечно, расширяет наше представление о мире, но степень его художественной зрелости легче определить, если он берет сюжет, над которым работали до него великие художники прошлого. Тут художественная сила или бессилие — обнаруживается сразу, поскольку можно судить, что нового внес он, по сравнению с предшественниками, в понимание вещей и тем, известных каждому.

Классическая поэзия Востока знает многократные обращения разных художников к одному и тому же сюжету, к одной и той же теме. Узбек Алишер Навои писал, к примеру, на темы, исполненные до него азербайджанцем Низами, иранцем Фирдоуси, таджиком Насири Хосровом. Эта традиция в поэзии народов Востока получила название «насира» — «ответы». Через века и страны перекликались великие поэты, высказывая свое отношение к жизни, какая она есть и какой должна быть. С развитием феодализма эта традиция выродилась: желание перещеголять друг друга изысканностью слога и поэтической формы при отсутствии хоть сколько-нибудь нового взгляда превратило позднейшие произведения этой традиции в предмет, который может интересовать лишь историков литературы.

¹ Ва Н у. По этому миру прошел Назым. Стамбул, 1965, с. 267 (на турецк. языке).

Возрождая классическую традицию, Назым Хикмет создает в тюрьме цикл лирических и философских четверостиший — рубаи. Этот традиционный жанр классического и в первую очередь персидского стиха был излюбленной формой таких поэтов, как Хафиз, Хайям, Руми. По традиции, рубаи должны быть написаны определенным размером с одинаковой рифмой в первой, второй и четвертой строках. Назым Хикмет, никогда не искавший легких побед в поэзии, берет в качестве одной или двух первых строк какое-либо известное изречение Джалалиддина Руми или Омара Хайяма и в том же размере, с теми же рифмами дает в последующих строках ответ, адекватный по силе и технике исполнения.

Поскольку поэтический перевод рубаи Назыма Хикмета представляет трудности не меньшие, чем те, которые преодолел сам поэт, его рубаи приходится цитировать в подстрочниках.

«Этот сад, сырая земля, этот запах жасмина и лунная ночь будут сиять и впредь, когда я из мира уйду».

Потому что, придя, я его застал и до меня он существовал, а во мне оригинал лишь свой образ запечатлевал.

Назым Хикмет подчеркивает различие социальной позиции своего героя и героя классической поэзии, которое в конце концов и определяет различие во взглядах и представлениях о мире.

«Наполни свой череп вином, пока он землей не наполнен», — сказал Хайям.

Шел человек в разорванных туфлях.

— В этом мире благ больше, чем на небе звезд, — он сказал. —

Но я голоден. Что там вино! На хлеб и то нету денег.

Не все рубаи Назыма Хикмета, — а их он сложил около ста, — заключают в себе цитаты из классиков. Нередко они представляют собой целиком принадлежащие Назыму Хикмету ответы на вопросы, заданные его предшественниками, с которыми он ведет разговор через столетия.

Незадолго до смерти Назым Хикмет писал:

«Корни моей поэзии — в родной земле. Но я хотел, чтобы ветви ее раскинулись ко всем бескрайним зем-

лям нашего мира — на Восток и на Запад, на Юг и на Север, ко всем цивилизациям, возвращенным на этих землях. Где бы, когда бы, на каком бы языке ни слагал сын человеческий стихов, созвучных моей голове и моему сердцу, я стремился постигнуть секреты его мастерства, чему-то у него поучиться. Не только мастера моей родной литературы, все мастера литератур Востока и Запада были моими учителями»¹. Его интересовали традиции не только своей, отечественной литературы, но и всех известных ему литератур. В тюрьме он вел заочную беседу и с мастерами Востока, и с мастерами Запада. Заново осмысливая сказанное и сделанное ими, включая их наследие в свой собственный поэтический опыт.

Одно из интереснейших стихотворений этого плана — «Дон-Кихот» — было написано в 1947 году. Нарождавшийся в Испании XVI века мир чистогана был враждебен всякой красоте, кроме «красоты» собственного кармана. Дон-Кихот Сервантеса защищал красоту, но в ее устаревшей, изжившей себя форме, и потому был смешон. В глазах мещанина его имя стало нарицательным именем смешного мечтателя, бессильного и пустого романтика. Но как всякий образ, созданный великим художником, он оказался шире той исторической и социальной эпохи, которая вызвала его к жизни.

Для Назыма Хикмета и для людей одного с ним мироощущения Дон-Кихот не смешон, а велик, как вечное и непобедимое стремление человечества к совершенству, к осуществлению своей мечты.

Рыцарь бессмертной юности,
в пятьдесят лет прислушавшись
к разуму, который в сердце стучит,
однажды июльским утром вышел на завоевание
справедливости, правды и красоты.
Перед ним — мир, полный тупых и спесивых чудищ.
Под ним — печальный и героический Росинант.
Я знаю, как только тебя тоска одолеет,
особенно если сердце твое весит кило и четыреста
грамм,
ничего не поделывать, брат мой Дон-Кихот, ничего
не поделывать,
с ветряками придется сразиться.
Конечно, ты крикнешь об этом в лицо торгашам,

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 1, с. 5.

и тебя опрокинут на землю, отлупят.

Но ты, Дон-Кихот,— нашей жажды рыцарь,—

непобедим.

И ты будешь, как пламя, гореть в тяжелой железной
своей скорлупе,
и Дульцинея прекраснее станет вдвойне.

Это стихи, конечно, о Дон-Кихоте, но и о самом поэте. О любви Дон-Кихота к Дульцинее. Но и о любви Назыма Хикмета. О любви к женщине. Но и о влюбленности в идею. Века и миры, судьба и история уместились в семнадцать строк.

Бурсу, один из провинциальных городков неподалеку от азиатского берега Мраморного моря, турки зовут Зеленой. И не потому только, что она окружена зеленью оливковых и тутовых рощ, не теряющих листвы и зимой. Бурса была первой столицей Османского государства. И создавшие это государство народы вложили все свое умение, вкус и труд в украшение первой столицы. Вечнозеленая глазурь изразцов, покрывающая стены бурсских мечетей и гробниц,— ее секрет не раскрыт до сей поры,— известна на весь мир. Изысканно-стройные мечети, пышные дворцы, термальные бани, построенные великим турецким зодчим Синаном, благодатный климат — все это привлекает в Бурсу тысячи туристов. Но серо-желтое здание за толстыми стенами, стоящее на шоссе у въезда в город, рядом с автобусной остановкой, им не показывают. Между тем оно вошло в историю XX века как свидетельство одного из удивительнейших подвигов человеческого духа.

Через два года после смерти Назыма Хикмета мы стояли у ворот этого здания с Ибрагимом Балабаном. Балабан попал сюда неграмотным крестьянским парнем. И вышел художником, которого знают теперь и в Турции, и за ее пределами. Его духовным отцом и наставником был сидевший за этими стенами Назым Хикмет.

С холмов открывался далекий вид на черепичные крыши, среди которых, как часовые в папахах, стояли минареты, на оливковые рощи, сады, кипарисы. Город был окутан пеленой. С деревьев медленно, как слезы, падали тяжелые капли.

За железными воротами не было видно никого. Ни звука не долетало из-за каменных стен.

хваляю тюрьму,— писал он товарищу по заключению,— но хочу тебе указать на удивительную способность сынов человеческих обращать себе на пользу даже величайшие свои несчастья, извлекать из них счастье»¹.

В камерах Назыма Хикмета и Балабана по-прежнему томятся узники. Но сотни лирических стихотворений, философских рубаи и стихотворных писем, написанные Назымом Хикметом в этих стенах, вошли в сокровищницу мировой лирики и живут на многих языках земли.

VI. «ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ПАНОРАМА»

«В 1941 году в тюрьме города Бурса,— вспоминал Назым Хикмет,— когда германский фашизм напал на Советский Союз, я решил написать историю XX века. Я намеревался написать ее, рассказывая о жизни людей разных стран и разных народов: турок, русских, азербайджанцев, украинцев, англичан, французов, индусов, американцев, людей, которых я знал, и тех, которых я создал сам... Вы можете спросить: какая может быть связь между нападением фашизма на Советский Союз и желанием написать такую историю? Может быть, вы правы. Но я, как сегодня, помню: весть о нападении принес старший надзиратель. Что-то во мне оборвалось. А потом я сказал себе: «Надо написать историю XX века. Начать с нападения Гитлера, затем вернуться назад, к англо-бурской войне, и продвигаться вперед, а после выхода из тюрьмы до самой смерти публиковать по книге в год. Значит, я был уверен и в разгроме фашизма, и в том, что непременно выйду из тюрьмы»².

Война советского народа против фашизма действительно была поворотным пунктом в истории XX века, и нет оснований сомневаться, что весть о ее начале могла побудить турецкого поэта-коммуниста к такому неожиданному для него самому решению. Но неожиданность эта была кажущейся. Чтобы немедленно приступить к осуществлению такого замысла, потребовались

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 336.

² Н. Хикмет. Собр. соч., т. 4, с. 5.

годы раздумий, поисков и ошибок. Говорят, что когда Ньютона спросили, как он пришел к открытию закона мирового тяготения, он ответил: «Я думал над этим». Точно так же мог бы ответить Назым Хикмет — он думал над книгой такого масштаба долгие годы.

Первые наброски замысла поэтической истории XX века можно обнаружить уже в поэме Назыма Хикмета «Почему Бенерджи покончил с собой?» (1932). Ее герой Бенерджи, осужденный на пятнадцать лет заключения, между строк казенной книги, которую ему было разрешено читать тюремным начальством, пишет «Историю XX века». Эта «История» была задумана самим Назымом Хикметом как самостоятельное произведение, но не завершена, и в поэму о Бенерджи вошли из нее лишь отрывки.

Посвящение, предпосланное «Человеческой панораме», гласит: «Хатидже Пирайе Пирайенде, — сколько ей лет, где родилась, не спрашивал, не думал, не знаю, самой лучшей, самой прекрасной женщине в мире, — тут мне дела нет до реализма. Эта книга, начатая в 1939 году в Стамбульском арестном доме и законченная в году, посвящается ей».

Но книга, которую в 1939 году Назым Хикмет начал писать в стамбульской тюрьме, называлась еще не «Человеческой панорамой», а «Энциклопедией знаменитых людей». «В нее входили, — вспоминал он, — не прославленные генералы, султаны, художники, ученые, не королевы красоты, убийцы и миллиардеры, а рабочие, ремесленники, крестьяне, чья известность не перешагнула границы их кварталов, околицы их деревень. Я принял за основу стиля прямоту, краткость и неприкрашенность. Язык «Энциклопедии» должен был использовать технику, возможности и эмоциональность поэзии»¹. Однако и эта книга не была завершена. «Я понял свою ошибку. Я довел свои принципы до крайней черты, — писал поэт из тюрьмы. — А всякий принцип, доведенный до крайности, превращается в свою противоположность, в ерунду»². Он был не удовлетворен сухостью книги, приглушенностью лирического начала и, прекратив работу над ней, начал писать новую, которая должна была называться «Они, Он и

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 4, с. 5.

² Н. Хикмет. Письма, с. 71—72.

их Приключения». «Они» — это герои поэта. «Он» — сам поэт. Его личность должна была объединить в одно целое «приключения» всех персонажей книги с его собственными. Но и этому произведению не суждено было завершиться.

В мае 1941 года поэту попадает в руки история английской литературы. Он знакомится с драматургами елизаветинской эпохи, поэмой одного из самых ранних предвозвестников буржуазной революции — Уильяма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре», которую автор начал в 1352 году и писал до конца своих дней. В этой поэме описывается «площадь, полная народа». Одни на ней сеют и пахут, чтобы другие наслаждались жизнью. Здесь торгуют и лицедействуют в балаганах. Поют певцы, и властвуют короли. Лицемерят святоши, и воюют рыцари. За кусок хлеба продают своих дочерей бедняки, и рядятся в шелка жены аристократов. Словом, «площадь, полная народа», символизирует собой мир и род людской. Поэма Ленгленда, изнутри рисующая Англию его времени, — это человеческая комедия, какой ее видит представитель «третьего сословия».

Знакомство с поэмой Ленгленда натолкнуло Назыма Хикмета, стремившегося дать поэтически цельную, исторически точную картину своего времени, на неожиданные сопоставления. «Революционный поэт XIV века, — пишет он из тюрьмы своему другу Кемалю Тахиру, — берет широкую картину общества в качестве главной темы своей поэзии. В XX веке поэт иного революционного класса, стоящий на иной точке зрения, бьется над той же темой»¹.

Не только задача, которую ставил перед собой Уильям Ленгленд, поэт XIV века, но и композиция его поэмы, ее образность кажутся турецкому поэту чем-то созвучными его собственным попыткам создать поэтическую эпопею своего времени.

Отрывок из «Истории XX века», включенный в поэму о Бенерджи, начинался в зале кинотеатра: «Вытащив меня из материнского чрева, повивальная бабка запеленала меня в билет кинотеатра». «У Ленгленда, — пишет поэт, — видение. У меня — кино. У него — «площадь, полная народа». У меня — киноэкран и зал кино-

¹ Н. Х и к м е т. Письма, с. 83.

театра. Словом, если отбросить особенности XIV и XX веков, главным образом в области техники, то и принцип построения обеих поэм окажется одним и тем же»¹.

Так, медленно, год за годом вызревало решение, мгновенным толчком к которому оказалась весть о нападении Гитлера на нашу страну. И тогда слились «История XX века», «Энциклопедия знаменитых людей», «Они, Он и их Приключения» в единый мир «Человеческой панорамы».

Этот мир необычен и грандиозен. И заслуживает подробного и специального исследования. Здесь мы попытаемся лишь сравнить замысел с результатом и понять основные законы, на которых стоит мир эпопеи Назыма Хикмета.

История мировой литературы свидетельствует, что многие передовые художники стремились нарисовать все более широкую картину мира, проследить все большее количество людских судеб, чтобы возможно полнее осмыслить характерные черты времени. В XIX — начале XX века появляются многотомные эпопеи в прозе Бальзака, Золя, Толстого, Горького. В наш век радио и электроники, когда необычайно сближаются народы, страны и люди, наглядно обнаруживается взаимосвязь событий, отдаленных во времени и пространстве; каждое событие в той или иной стране все чаще приобретает всемирное значение. Эти особенности времени, по мысли поэта, требуют нового синтеза в искусстве. И такой синтез, по его мнению, могла дать только поэзия. «Чтобы написать в прозе вещь с таким охватом, как я задумал,— говорил Назым Хикмет,— не хватило бы и нескольких жизней, да и прочесть ее можно было бы лишь за много лет. Но поэзия с ее лаконичностью, которая позволяет в двадцати — тридцати строках рассказать всю жизнь человека,— в одном-двух образах дать большие обобщения,— предоставляет такую возможность. Вот почему, по-моему, неизбежно обращение к поэзии при осуществлении замысла такого масштаба... Конечно, это должна быть несколько иная поэзия, чем та, к которой мы привыкли,— и по композиции, и по разнообразию форм, и по лаконичности»².

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 83.

² «Вопросы литературы», 1959, № 3, с. 175.

Итак, эпопея Назыма Хикмета — история. Действительно, по «Дестану о войне за независимость», который является составной частью книги, можно воссоздать исторически точную карту важнейших операций турецких освободительных войск против Антанты. В разделе, рассказывающем о Великой Отечественной войне советского народа с немецкими захватчиками, поэт с достоверностью историка излагает ход битвы под Москвой, включая названия населенных пунктов, имена героев — Зои Космодемьянской, 28 гвардейцев-панфиловцев. По стихам поэта можно с точностью биографической справки восстановить жизнь расстрелянного фашистами героя французского Сопrotивления Габриэля Пери. С документальной точностью даны портреты и биографии исторических деятелей, реально существовавших людей.

Но эта история XX века недаром названа «Человеческой панорамой». Движение истории, где затишья сменяются революционными бурями, подъемы — падениями, показано в судьбах людей, соотнесенных с событиями века. Сотни людей проходят перед нами в эпопее. Они принадлежат к разным классам, разным народам, разные по характеру, темпераменту, верованиям и убеждениям. Их биографии, их портреты даны иногда в трех строках, иногда на нескольких страницах. Одни появляются, чтобы тут же исчезнуть, другие действуют на протяжении части или всей книги. Как разнообразны сами люди, так разнообразны и способы, с помощью которых создает их характеры поэт. Здесь и внутренний монолог, и биографическая справка, и диалог. Одни показаны в действии, другие — лишь через их собственные мечты. Некоторые характеры развиты подробно, некоторые — едва намечены.

«В этой моей книге каждый отдельный человек подобен одной строке стихотворения,— писал поэт из тюрьмы. — Согласно моему пониманию, стихотворение не есть простая сумма строк. Оно составляет не арифметическое, а алгебраическое единство, ибо, вступая в связи друг с другом, строки дают новое качество. Если, скажем, в любом из прежних моих стихов одни строки были блеклыми, другие блестящими, одни беззвучными, другие звонкими, какие-то односложными, какие-то тридцатисложными, и из этих неравноценных строк возникало новое качество, называемое стихом, то

здесь жизни каждого из людей — какие-то, изложенные с краткостью могильной надписи, какие-то чуть подробнее, какие-то, переданные через их мысли, какие-то через окружающую их среду, — будучи собранными воедино, становятся одним стихотворением, рассказывающим об истории века и его людях. Оно, по-моему, остается стихом, хотя в то же время является и документом»¹.

Способ создания характера, место, которое он занимает в эпосе, каждый раз определяется той задачей, которую решает поэт, и той ролью, которая отведена в этой задаче герою. Единство эпоса возникает из бесконечного разнообразия, подобного разнообразию действительности. Точные описания боев сменяются фантастической картиной морского дна. Цитаты из выступлений и писем политических и исторических деятелей соседствуют с «разговором утопленников», реальные живые люди — с символическими обобщенными типами, в которых воплощены нарицательные черты целого класса и народа. Таков, например, Ганс Мюллер, немецкий лавочник и нацист, у которого были «три любви»: «1. Золотопенное пиво. 2. Полная и белотелая, как прусский картофель, Анна. 3. Красная капуста. И три страха: 1. Дер Фюрер. 2. Дер Фюрер и 3. Дер Фюрер»².

Назым Хикмет как бы делает попытку объединить логическое и образное, науку и поэзию, обычно определяемые как мышление понятиями и мышление образами. Но это определение, вошедшее в учебники эстетики, как всякое определение, одностороннее; оно не учитывает взаимодействия, взаимосвязи логического и образного начал. Абстрактно-логические понятия не являются плодами какого-то чистого разума. В них поглощается или, по терминологии Гегеля, сохраняется в снятом виде множество образных инфораций и представлений, которые снова могут ожить в определенных условиях. Особенно подвижна граница между образным и логическим в науках гуманитарных. В художественном произведении образное и логическое нераздельны, поскольку абстрагирующее, логическое начало участвует в создании каждого образа, извлеченно-

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 74.

² Н. Хикмет. Собр. соч., т. 4, с. 473.

го из множества явлений как обобщение. Но логическое и образное в литературном произведении сосуществуют отнюдь не мирно. Говоря словами Брехта, «они выступают, так сказать, парами, каждый женат на своей противоположности, они и дела свои обделывают сообща... совсем как супружеская чета. Они не могут жить друг без друга и никогда не могут ужиться». Словом, их единство противоречно.

Господствующие эстетические представления прошлого века требовали нивелировки этого противоречия, побуждая писателей тратить огромные усилия для создания иллюзии «саморазвивающейся жизни», которая якобы течет без всякого вмешательства автора. Страх перед противоречиями — один из самых старых, так сказать, первородных грехов человеческого разума.

Назым Хикмет у «своих учителей» Маркса, Энгельса, Ленина, у великих мастеров прошлого учился видеть в противоречиях созидательную силу и овладевать ею. В первых же своих поэмах — «Джиоконда», «Бенерджи», — стремясь проникнуть в суть явлений, он откровенно вмешивался в действия героев, так сказать, обнажал прием, не пытался зарифмовать газетную информацию там, где она ему требовалась, а прямо вставлял ее в текст.

В «Человеческой панораме» нет подчеркнутого обнажения приема. Лишь один раз, в рассказе о подвиге Зои, мы слышим прямую речь поэта. Поэтика, в которой логический элемент в качестве диалектического противоречия составляет единство с образным, воплощена в эпосе наиболее органично: фантазия раскрывает внутренний смысл событий и побудительные мотивы его участников, связывает воедино обычно несопрягаемые картины, а научная документальная точность направляет фантазию по реальному пути истории. История в эпосе становится поэзией, а поэзия историей.

Первая книга эпоса открывается картиной стамбульского вокзала Хайдарпаша, откуда отправляются поезда в Анатолию. Три часа пополудни. Трогается почтовый Стамбул — Анкара. В нем едут десятки людей. И о десятках этих людей начинает рассказ поэт. Кажется, что эти люди — рабочие, проститутки, коммерсанты, жены чиновников, старухи, дети, заключен-

ные и сопровождающие их жандармы, студенты, крестьяне и многие, многие другие — ничем не связаны между собой. Они лишь едут в одном поезде. Но чем дальше уходит этот поезд, тем все явственнее ощущается, что все его пассажиры связаны временем, событиями века, в которых так или иначе принимали участие. И через громаду событий, людских масс, случайностей пробивается во всей сложности и многообразии связь между человеком и его временем, между личностью и обществом. А поезд, везущий пассажиров, вырастает в образ времени, эпохи, истории.

Поскольку главным сюжетом эпопеи является Время, то и связи между героями — это связи главным образом во времени. Почти все переходы от одного героя к другому можно обозначить словами: «А в это время» или «Вслед за тем». Это позволяет поэту свободно переносить действие на огромные расстояния. Если речь идет о реальном историческом событии, поэт прямо называет время и место действия. Но чаще связь во времени проявляется не прямо, а, так сказать, опосредствованно.

Во всех частях света слушают по радио симфонию, передаваемую из Москвы. Слушает ее в своем саду на средиземноморском побережье один из героев эпопеи — интеллигент Джевдет-бей. Поэт рисует картины, которые вызывает в воображении героя музыка, а затем говорит: «Приемник в саду Джевдет-бея был последней модели 41 года. Приемник в одной из тюрем был устаревшей модели 29 года; четыре лампы в нем тлели».

И действие мгновенно переносится в тюрьму на западе Турции.

Этот прием, напоминающий кинематографический монтаж, становится одним из главных композиционных средств эпопеи. Как в киномонтаже, меняются общий, средний, крупный планы, меняются ракурсы, в котором мы видим мир, и масштаб изображения, помогая и подробно разглядеть героя или явление, и увидеть его место в общем движении времени.

Мы встретимся с этим уже на первых страницах эпопеи. Общий план лестницы на вокзале Хайдарпаша, где царят «солнце, усталость и суета», поэт монтирует с портретами людей, спешащих на поезд, стоящих на лестнице. И вдруг крупный план: «Желтая роза, ку-

сок газеты и пачка из-под сигарет, валяющиеся на ступенях». Жандарм подбирает пачку, прячет ее в карман. Один из арестантов, вспомнив какую-то женщину, прицелившись, плевком расстреливает розу, другой нагибается, чтобы прочесть, что написано на обрывке газеты, и видит на фото, заляпанном керосином, раненых солдат, пикирующие бомбардировщики. Смена планов не только связывает отдельные «монтажные куски», но одновременно позволяет поэту передать одной строкой состояние героев.

Эпопея Назыма Хикмета развивается не по законам сюжетосложения, а по законам движения человеческой психики. И главный из них — ассоциативность мышления. Рассказывая о едущем в поезде крестьянине, поэт в мгновение ока вслед за всадником, которого этот крестьянин видит из вагонного окна, переносится за сорок километров от железной дороги в деревню, куда скачет всадник. Поезд останавливается на станции. И в воспоминаниях одного из пассажиров встают сцены казни предателя национально-освободительной войны, которые он видел на этой станции сорок лет тому назад.

Связи между героями эпопеи бесконечно разнообразны, как разнообразны связи между людьми в самой жизни.

Назым Хикмет писал, что он положил в основу эпопеи технику поэзии, но одновременно использовал возможности всех жанров прозы. Если в прежних крупномасштабных работах, скажем, в «Бенерджи» (1932) или «Таранта-Бабу» (1935) он, сообщая факты, просто переходил на прозу, в том числе и газетную, то теперь проза кажется ему недостаточно лаконичной. Он сжимает, сокращает ее, используя ее суховатый, деловой ритм. Когда же он оценивает явления, ритм повествования наливается силой. Прежняя поэтическая речь, даже речь его философских миниатюр, кажется ему, однако, слишком субъективной.

Зимой 1941 года он писал из тюрьмы Кемалю Тахиру: «То, что мною уже написано, — это не книга стихов. В ней есть поэтический элемент, даже с его технической оснасткой — рифмы и прочее. Но в такой же степени здесь присутствуют элементы прозы, театра и даже, как ты отметил, киносценария. И есть какой-то иной, наиболее важный, определяющий целое —

не поэтический, впрочем, и не какой-либо другой... Словом, больше всего я доволен в этой книге ее единством. Тут нет, как прежде, двойственности: поэзии и прозы. И единство это не односложное, как скажем, в «Джиоконде». Это единство состоит из множества противоречий. Естественно, что определилось оно содержанием»¹. «Человеческую панораму», по мнению поэта, и читать следует не как стихи, а как речитатив.

В необходимости нового единства прозы и поэзии Назыма Хикмета поддерживают постоянные размышления над историей мировой литературы. В своих тюремных письмах он обращается к литературе античности и средневековья: то были стихи и рассказы, которые заучивались наизусть, читались часто в сопровождении музыки. С развитием книгопечатания и нового общества возникает в качестве антитезы литература, которая рассчитана на чтение одними глазами, про себя, наедине с собой. По мнению Назыма Хикмета, в наше время, когда, с одной стороны, появились такие технические средства, как радио и кино, а затем и телевидение, а с другой — резко изменились социальные условия, «новый способ повествования должен быть рассчитан и на чтение по радио массе слушателей, и на чтение про себя, одним-единственным человеком»².

Вначале Назым Хикмет думал написать всего три тысячи строк, но по мере того как шла работа, расширялся и уточнялся замысел, рос и объем книги. В марте 1942 года, понимая, что меньше, чем в двенадцать тысяч строк, его замысел уложить нельзя, Назым Хикмет писал: «1. Я хочу, чтобы, прочтя эти 12 тысяч строк, читатель прошел через кипящее людское столпотворение. 2. Я хочу, чтобы это столпотворение стало для читателя конкретным выражением социальной структуры Турции в определенный исторический период, показанный через людей, принадлежащих к самым разным классам. Выражением, естественно, не застывшим, а диалектическим, текущим. 3. Я хочу, чтобы на втором плане было ясно видно состояние мира, окружающего турецкое общество в определенный период. 4. Я хочу в своей области, максимально ис-

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 120.

² Там же, с. 355.

пользуя все имеющиеся в моем распоряжении возможности, дать ответ на вопрос: кто мы, откуда и куда мы идем»¹. Главной угрозой для себя как художника он считал опасность впасть в схематизм. Чтобы избежать его, поэт стремится изображать события и людей как можно более разносторонне, с различных точек зрения.

Но и двенадцати тысяч строк оказалось недостаточно для осуществления замысла такого масштаба. С удивлением, а иногда и со страхом Назым Хикмет чувствовал, что его творение не подчиняется ему. Он писал: «Чем дальше подвигается книга, тем все чаще одолевают меня сомнения,— на что она будет похожа? Впервые не я владею вещью, а она владеет мною, сама чертит свой план. Я сомневаюсь, огорчаюсь, но ничего не в силах поделывать — пишу. Книга растет, рвет рамки, не подчиняется дисциплине»². Страхи его были напрасны. Эпопея рвала все схемы и планы, подобно самой жизни, прорывавшейся сквозь стены тюрьмы. Воображение все чаще уводит Назыма Хикмета на фронты второй мировой войны, и прежде всего на фронты Отечественной войны советского народа. В 1941 году поэт писал своему другу: «Порой я выхожу из себя, оттого что не явился на свет одной-единственной пулей в пулеметной ленте. Быть пулей или, почему я знаю, железным прутком в бетонном доте, среди этого грозного сна, который я вижу наяву, куда полезней, чем быть поэтом. Этот неодушевленный кусок материи может, по крайней мере, хоть как-то воздействовать на действительность, во всяком случае, активней, чем заключенный в тюрьму поэт... Я впервые понял, что в самом деле нахожусь в заключении. Мое сердце, моя голова сражаются на всех фронтах, но только они. И ты не можешь представить, какие это приносит мучения. Страдания эти не несут для меня никакой опасности, во всяком случае опасности для моей жизни. Между тем ты и вообразить себе не можешь, как спокойно, как хорошо, как полезно я мог бы умереть»³.

Он снова и снова ломает свои замыслы, перестраивает части, тома, пишет новые. Проникая сквозь стены

¹ Н. Хикмет. Письма, с. 139

² Там же, с. 312.

³ Там же, с. 102.

тюрьмы, эти новые части выходят на волю, передаются в списках из рук в руки, печатаются за пределами Турции, вызывают сотни откликов и сами принимают участие в формировании действительности.

Когда он вышел из тюрьмы, «Человеческая панорама» насчитывала, по его собственным словам, шестьдесят шесть тысяч строк. Через год, узнав, что власти готовят над ним новую расправу, которая на сей раз должна была кончиться его смертью, поэт был вынужден нелегально покинуть свою страну. Взять с собой «Человеческую панораму» он не решился: боялся, что, если будет задержан, книгу уничтожат. Он разделил ее на части и роздал надежным людям. В Москве он узнал: часть эпопеи попала в руки полиции, часть была сожжена кое-кем из казавшихся ему надежными людей в страхе перед последствиями. Уцелело лишь то, что было переправлено за границу в годы заключения. После 1956 года к поэту вернулось еще несколько частей, уцелевших от огня и полиции. То, что теперь известно под именем «Человеческой панорамы», составляет лишь около трети всего написанного, примерно семнадцать тысяч строк. Может статься, какие-то части эпопеи еще будут обнаружены. Во всяком случае, поэт до самой своей смерти не терял на это надежды. Но и то, что мы знаем, позволяет говорить о «Человеческой панораме» как об одном из удивительнейших человеческих документов и замечательнейших литературных памятников нашей эпохи.

Убитый фашистами турецкий прозаик Сабахаттин Али, успевший прочитать лишь первую книгу эпопеи, писал ее автору: «Поверь, я пишу это не потому, что я тебе друг: я горжусь тем, что живу в одну эпоху с тобой. На мой взгляд, со времен Дон-Кихота Сервантеса не было еще произведения, которое могло оказать такое влияние на породившую его страну, на весь мир»¹.

Внутренний мир Назыма Хикмета вобрал в себя весь мир внешний — природу и историю, века минувшие и век XX. И лирика поэта как непосредственное выражение его внутреннего мира, вместив небывалое по грандиозности содержание, приобрела новые, эпические черты. «Человеческая панорама» поставила

¹ Н. Х и к м е т. Письма, с. 260.

Назыма Хикмета в число немногих художников нашего времени, расширивших горизонты поэтического осмысления мира и приблизившихся к новому синтезу действительности, необходимость которого в 30-е годы предсказывал Максим Горький.

VII. «Я СНЯЛ С СЕБЯ ИДЕЮ СМЕРТИ»

Ранним весенним утром 1958 года в Праге, «подобной красному яблоку, окутанному золотистым туманом», за столиком кафе «Славия» сидели четыре поэта — два турка, два чеха. Их созвал сюда Назым Хикмет, хотя один из них — Орхан Вели — умер за восемь лет, другой — Витезслав Незвал — за несколько дней до этой встречи. Поэзия может то, чего не может наука. Глядя на светлые воды Влтавы, поэты беседовали о своем ремесле.

Мы из одного и того же цеха, мы знаем:
Поэзия — самое кровавое ремесло.
Чтобы познать тайну тайн,
Надо есть самому свое сердце
И накормить им других.

В предисловии к собранию своих стихов, которое увидело свет уже после его смерти, Хикмет писал: «Автор этой книги — рядовой турецкий поэт, который гордится тем, что его сердце, его голова, его перо, словом, вся его жизнь отданы его народу. Но в своей поэзии он славил борьбу за национальную независимость, справедливость и мир любого народа, как бы он ни назывался, где бы ни жил, к какой бы расе ни принадлежал. Победу каждого народа он воспринимал как свою победу, поражение — как свое собственное поражение, их боль и их радость — как свою собственную боль и радость. И в этой книге есть отзвуки их побед и поражений, их радостей и болей. В то же время в этой книге рассказывается о том, что случилось на веку с одним-единственным человеком, рассказывается о его любви и тоске, его страхах и надеждах, его болезнях, его жизни и смерти»¹.

¹ Н. Хикмет. Собр. соч., т. 1, с. 5.

Поэзия, уместившая в себе жизнь и смерть одного человека, его боли и радости, неотделимые от болей и радостей всех народов земли, связала Назыма Хикмета с тысячами людей на всех континентах. Их судьбы вошли в его жизнь. Его жизнь стала частью их судеб.

В 1950 году, после двенадцати лет заключения, тяжело больной поэт объявил голодовку в бурской тюрьме. Перед тем как ее начать, он продиктовал своему ученику, крестьянину и художнику Ибрагиму Балабану: «Я поднял это оружие в защиту людей труда, в защиту подвергающейся преследованиям интеллигенции, в защиту правды, справедливости и красоты. Не осуждайте меня, люди, за то, что я прибегнул к оружию безоружных. Мне не остается ничего другого, как сделать своим оружием смерть, а себя самого — пулей. Я знаю, в бою это самое простое. Но это последнее средство протеста и сопротивления»¹. Не раз в жизни поэта движение его собственного сердца совпадало с движением времени. Его голодовка вызвала отклик, которого не ожидал он сам. «Впервые в истории нашей страны объединились тысячи людей независимо от их политических убеждений. Люди разных профессий — от преподавателя университета до студента, от редактора газеты до репортера, деятели искусства и литературы, люди умственного и физического труда — приняли одно решение, предъявили и одно требование: «Назым Хикмет должен быть освобожден!» Борьба за освобождение Назыма Хикмета является частью общенародной борьбы за мир и свободу»². Этими словами Турецкий Комитет сторонников мира открыл первый номер своего журнала.

К общенародному движению в Турции присоединились крупнейшие деятели мировой культуры: Поль Элюар, Жюлио-Кюри, Халлдор Лакснесс, Жоржи Амаду, Поль Робсон, Жан-Поль Сартр, Пабло Пикассо, Бертольт Брехт, Иорис Ивенс. Их имена стояли рядом с подписями тысяч людей, требовавших освобождения Назыма Хикмета во всех странах мира. Всемирная федерация демократической молодежи, Ассо-

¹ И. Балабан. Отец-поэт и заключенные. Стамбул, 1968, с. 336—337 (на турецк. языке).

² «Барыш», 1950, № 1.

Он избирается членом Постоянного бюро Всемирного Совета мира и вносит предложение ежегодно отмечать как всемирные праздники юбилеи выдающихся деятелей мировой культуры, что стало традицией движения сторонников мира. Чехословакия, Польша, Венгрия, Австрия, Румыния, Швеция, Швейцария, Италия, Франция, Сенегал и Танганьика — во всех этих странах видели и слышали Назыма Хикмета. В Болгарии он организует первые сельскохозяйственные кооперативы среди турецких крестьян. И на первые гонорары за свои стихи, которые издаются на всех континентах земли, покупает для них грузовик. Он выступает по радио в Будапеште и Варшаве. Участвует в работе Всемирной ассамблеи мира в Хельсинки. В Египте беседует с феллахами. В Париже пишет стихи, которые распространяются как предвыборные листовки компартии. Его стихи разбрасываются над турецкой бригадой, отправленной воевать в Корею. И прочитав их, многие турецкие солдаты складывают оружие.

Как поэт-коммунист Назым Хикмет считал себя наследником культуры всего человечества, а все человечество — это не только Древняя Греция и Рим, а весь мир — Азия, Африка, Южная и Северная Америка, это классическая литература Японии, Китая, Индии, Турции. Само европейское искусство, утверждал Назым Хикмет, в поисках новых путей не раз обращалось к опыту и достижениям народов других частей света. Так, импрессионисты во французской живописи усвоили многое от той живописной манеры, которая уже была налицо в Японии, Китае и Турции. Многие жанры музыки, которые ныне популярны во всем мире, ведут свое происхождение от негритянской, бразильской, мексиканской и аргентинской музыки. Искусство XX века, а оно, как ни странно, менее всего изучено теорией, доставляет много примеров подобного синтеза достижений европейского, азиатского и американского искусств. Не случайно как раз те, кто отрицал вклад неевропейских народов в сокровищницу мирового искусства, выступали против новых плодотворных направлений искусства европейского. Именно в Германии Гитлера был официально запрещен импрессионизм, — нацисты объявили подобное восприятие мира характерным для «низших рас».

Назым Хикмет называл поэта «почтальоном, который в сумке своего сердца приносит людям весть о человеке, о земле, о родине, о дереве, о волке, о единстве мира и людей». Оставаясь турецким поэтом, Назым Хикмет разговаривает с каждым народом на его собственном поэтическом языке. Пожалуй, первым из поэтов земли он свободно обращается к традициям всех знакомых ему литератур Азии и Европы, Африки и Америки, чтобы вести беседу с целым миром.

В 1952 году Назым Хикмет был приглашен в Китай на празднование третьей годовщины Народной революции. Еще в 20-е годы в Москве он мечтал о свидании с революционным Китаем. Всего за три года до этой поездки весть о победе революции в Китае вдохнула в него, полуживого, силы, помогла справиться с тюремной ностальгией. И вот он в Пекине, столице одной из древнейших цивилизаций земли. Здесь в тот год все было в движении, все было полно надежд. И Назым Хикмет написал цикл коротких, в четыре строки, стихотворений, в котором использовал традиционные формы классической китайской лирики, умещавшей в нескольких строках и картину природы, и картину общества, и сложную гамму человеческих чувств.

В парке Кунь-мин в Пекине есть корабль,

весь из камня.

В целом Китае, где все паруса наполнены ветром,

Только он недвижим,

Только он опечален.

Эти стихи Назыма Хикмета напечатали центральные газеты Пекина. Но когда бурное движение Китая к социализму преградили идолы «из бронзы, камня, гипса и папье-маше», шедевр китайского искусства — парк Кунь-мин — был разгромлен хунвейбинами.

«Французы не будут воевать против Советского Союза», — сказал руководитель французских коммунистов Морис Торез. Реакция тут же внесла в парламент законопроект о запрещении компартии. И Назым Хикмет обратился к французскому народу со стихотворным посланием, которое напечатали прогрессивные газеты Парижа.

Чтобы свалить чинару, топором ударяют под корень
чтобы дом поджечь, горящие тряпки бросают в подвал.
И орел не может летать, если крылья ему обломать.
Вы никогда не думали, с чего это начинается?

Послание написано белым свободным стихом, ставшим со времен Аполлинера классическим для французской поэзии. Если в первой части стихотворения поэт прибегает к образам, характерным для поэтического мышления турецкого народа, — «чинара», «орел», — то во второй явственно слышны ораторские интонации, гордый пафос гражданских стихов Гюго.

Если вам не плевать на Францию,
Если вы не хотите завтра,
Таща на спине труп свободы,
За танком бежать, чтоб уже не вернуться домой,
Коммунистов трогать не позволяйте!

Единственная метафора («таща на спине труп свободы») принадлежит к излюбленному в современной французской лирике типу образности — овеществлению отвлеченного понятия.

В 1955 году началась всемирная кампания за немедленное запрещение атомных испытаний. Назым Хикмет пишет четыре стихотворения о жертвах, которые понес японский народ от атомного оружия, о гибели японских рыбаков после испытаний американской водородной бомбы.

...Прошли над нами облака,
Забудь, родная, рыбака.
Гнилей гнилого яйца
Родится сын наш без отца...

Наш черный гроб, набитый горем,
Плывет по мертвым волнам моря.
Кругом мертво, и нет надежды.
Эй, люди! Люди мои, где ж вы?

Эти стихотворения написаны турецким песенным силлабическим стихом. Он выбран Назымом Хикметом не случайно: основной метрический закон японской поэзии — чередование строк с определенным количеством слогов — 5 и 7 — близок к принципам силлабического стихосложения. В народной японской поэзии к тому же до сего дня называют поэта не стихотворцем, а певцом — «утабито». «Японские» стихи Назыма Хикмета прозрачной и мудрой печалью, укороченной ритмической фразой неуловимо напоминают японские народные песни.

Опубликованные в крупнейших японских газетах, они действительно стали вскоре песнями. На Всемирном конгрессе мира в Хельсинки делегаты всех материков стоя слушали голос негритянского певца Америки Поля Робсона, поющего японские песни турецкого поэта, положенные на музыку чешскими композиторами. В Швеции и во Франции эти стихи были написаны на плакатах сборщиков подписей под Венским воззванием, требующих запрещения атомного оружия, печатались в газетах Англии, Индии, арабских стран.

Назым Хикмет пользовался славой, которую до него не знал при жизни, кажется, никто из поэтов земли. Для множества людей он стал символом мужества, поэзии, символом борьбы за мир.

Выдержать испытание славой бывает не легче, чем испытание тюрьмой. Назыму Хикмету нередко приходилось отстаивать от иных почитателей его поэзии право оставаться таким же человеком, каким он был всю свою жизнь. Он по-прежнему держался, как с равным себе, и с мировой знаменитостью, и с безвестным крестьянином, и с писателем, и с шофером такси. Слава не прибавила ему самоуверенности — он так же волновался, отдавая свои стихи на суд товарищей, охотно выслушивал замечания, вносил исправления, если считал советы справедливыми. Пел на улице вместе с демонстрантами, разволновавшись, все так же вскакивал и махал руками. Как-то молодая советская журналистка заметила, что он, по ее мнению, ведет себя несолидно. Поэт рассердился; «Отчего все хотят меня видеть каким-то героем? Я обычный человек с достоинствами и недостатками... Вы говорите, что к солидности меня обязывает любовь ко мне. Но тогда это не любовь ко мне, а к тому, кого хотят во мне видеть...» И в жизни и в поэзии он по-прежнему отстаивал право думать обо всем на свете и говорить то, что думаешь, право полемики с помпезностью, парадностью, казенщиной, с риторикой и односторонностью.

Ты видишь только зарю.
А я еще и ночь.
Он видит только ночь.
А я еще и зарю.

С советскими читателями он делился своими самыми сокровенными мыслями, самыми интимными переживаниями, ибо твердо верил: здесь, на родине социализма, он будет правильно понят и верно истолкован.

Двенадцать с половиной лет тюремные стены отделяли его от живого движения мировой поэзии, он был практически лишен не только общения с коллегами, но и с читателями. Но, выйдя из тюрьмы, он сразу же встал в один ряд с передовыми художниками нашего времени. Такого, пожалуй, еще не знала история мировой литературы. Поэзия Назыма Хикмета оказалась готова к той роли, к которой он готовил ее в бурской тюрьме, — быть необходимой людям в горе и в радости, в любви и в бою, в юности, в зрелости, в старости, в любой момент их жизни. И он ведет в своих стихах речь о родине, что «бьется под ногами кучки подлецов», и о «родине родин» — первой стране социализма, о Ленине, который пришел на XX съезд, «опустился на ступени, не заметив статуи своей». О счастье «быть с ним из одной шеренги, из одного окопа». И об убитом в Стамбуле полицией турецком студенте. О страхе смерти — для него она кажется унижением, и о преодолении страха. О любви к женщине. О привязанности к начавшемуся дню, словно он никогда не кончится. И о своих собственных похоронах. О «листопаде своего поколения», о своих мертвецах, которых он «разбросал, как семена, по всей земле». И о песнях, которые могут быть «прекрасней, чем люди, надежней, чем люди». Об одиночестве, которое «раньше себя присылает смерть», о «самой трудной работе — привыкании к старости, к стуку в дверь в последний раз, к непрерывному расставанию». И о дороге в космос, проложенной Гагариным. О растениях — «от самых шелковистых до самых колючих», о животных — «от чешуйчатых до пушистых». О машинах — «от самолета до электробритвы». О море, о воде в стакане, о звездах, о горах. И о Человеке. О неповторимости повторения. И снова о своей родине, от которой не осталось ему на память «ни шапки, ни ботинок, — она была теперь только в его морщинах на лбу, в шраме на сердце и в его седине». О своих товарищах по профессии — Гильене, Симонове, Неруде. О пыльной дороге в Тарусу к дому Паустовского. О «белотелых невестах-березах, в которые был

влюблен рязанец Есенин». И о своем ремесле поэта, «самом кровавом из всех ремесел»: «надо есть самому свое сердце и накормить им других...».

Натруженное, больное сердце, перенесшее перегрузки высшей степени горя и высшей степени счастья, в пятьдесят лет уложило его на больничную койку. «Три месяца я лежал на спине в ожидании смерти». Казалось, он больше не встанет. Но, едва оправившись, он начал все сначала. И в жизни, и в поэзии: влюбился, чтобы «в шестьдесят лет подышать от любви, как собака». «Снял с себя идею смерти, оделся листвою июньских бульваров». И снова — в который раз! — стал писать странные, не похожие на прежние стихи.

Мой стол, моя машинка и бумага,
Моя одежда — все в крови.
И мостовые городов, где я бывал,
И стены комнаты — в крови.
Я грудь раскрыл, мы поедаем мое сердце
вместе с некой самкой.
Пиши мне письма, шли мне телеграммы, звони
по телефону.
Скажи мне: еду, еду, еду!
Смерть, образумь меня!

(Перевод Д. Самойлова)

Или:

Все двери закрыты, все ставни опущены.
Где они, где они, где они?
Немые шепчут глухим издали.
У взгляда нет глаз, у бега ног вету.
Устал я преследовать неуловимость.
Дай закурю сигарету.

И снова — в который раз! — ему приходилось слышать, что стихи его непонятны. Он отмахивался: «Я достаточно написал стихов, понятных неграмотному крестьянину. У меня больше нет времени. Надо думать о будущем поэзии. Сделать что-либо для времени, когда не будет неграмотных». И продолжал свое.

Открываем двери, проходим в двери, закрываем двери.
И в конце путешествия ни города, ни гавани.
Поезд сходит с рельс, корабль тонет, самолет разбивается.
Карта, нарисованная на льду.
Если б спросили: «Пойдешь еще раз?» —
Сказал бы: «Пойду!»

(Перевод М. Павловой)

Сопоставление несопоставимого — вот логика поэзии. Возможного и невероятного, мечты и реальности. Нахождение различного в тождественном, сходства — в непохожем. Метафора — один из наиболее прямых способов сопоставления несопоставимого, выявляющего скрытые доселе качества и связи. Но метафора лишь одна из форм, в которых проявляется поэтическая логика. Есть и другие — повтор, перечисление, параллелизм, ритм и «безритменность» на фоне ритма, рифма и ее отсутствие там, где она привычно ожидается читателем. Словом, эта логика, по убеждению Назыма Хикмета, проявляется во всей структуре стихотворения. Примечательно, что спустя десятилетие после смерти Назыма Хикмета некоторые ученые-литературоведы пришли к аналогичному выводу: «Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии»¹.

Логика поэзии как бы наглядно демонстрирует «относительность» времени и пространства. В любом крупном поэтическом произведении можно так или иначе обнаружить эту особенность поэтической логики, позволяющую сплавить в одной образной мысли прошлое, настоящее, будущее, страны, континенты, миры. Она была присуща поэзии Назыма Хикмета с конца 20-х годов. Но никогда еще не была так сознательно обнажена, не служила основой композиции стиха, как в последние годы его жизни, например, в поэме «Солома волос» (1961).

Я спускаюсь по лестнице между зеркал.
Двадцать лет мне, а может быть, сто.
Время близится к полночи. Время быстро летит.
Третий этаж. За дверью — женский смех.
Роза грусти распустилась у меня в руке.
Второй этаж. На фоне заснеженных окон
балерина из Кубы взбегает навстречу мне.
Смуглый отблеск скользит по лицу моему.
А Гильен, он в Гаване. Вернулся давно.
В европейских отелях, в азиатских отелях
мы сидели вдвоем и большими глотками
пили тоску по своим городам.
Два лица невозможно до смерти забыть —
материнское и города, где ты родился.
Дверь «Бристоля» распахнул предо мною швейцар.

(Перевод В. Слущкого)

¹ Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., «Провещение», 1972, с. 36.

Время не течет здесь, а словно стоит, как вода, в которой отражается жизнь поэта с детства до той минуты, в которую он спускается по лестнице. Из отеля в Праге он выходит... на площадь Баязид в Стамбуле, пересекает Красную площадь в Москве, спускается на площадь Согласия в Париже и говорит со своим другом — художником Абидином Дино о «площади, которую облетел товарищ Гагарин».

В поэме-репортаже «Гавана» (1961) Назым Хикмет беседует в построенном американцами отеле «Хилтон», который был национализирован революцией и переименован в «Свободную Гавану», с турецкими крестьянками, пришедшими в стамбульский «Хилтон» из будущего. С французом Жаном Пьером, бойцом Интербригады, раздавленным фашистским танком под Мадридом. С комиссаром Алексеем Васильевичем, погибшим в 1941 году под Москвой, с азербайджанским коммунистом Али-заде, который и поныне здравствует в Баку.

Как никогда прежде, обнаруживается в последних стихах Назыма Хикмета невозможная в прозе скорость развития мысли.

Время быстро летело назад...

Эхо наших шагов, словно тощие желтые псы, бежало за нами и нас обгоняло.

В Ягеллонском университете когтит кирпичи сатана, пытаюсь сломать астрольбию,

что досталась Копернику в дар от арабов,

и под аркой в торговых рядах рок-н-ролл танцует со студентами-богословами...

Время движется быстро.

Мы приближаемся к полночи.

Зарево Новой Гуты бьет в облака.

Там молодые рабочие из деревень

в пламени вместе с металлом

отливают в новые формы и души свои.

Душу отлить в тысячу раз тяжелей, чем металл.

Полночь уже протрубил

на колокольне святой Марии трубач.

Из средних веков долетел этот вопль

о том, что подходит к городу враг.

Я подумал о горе тех, кто увидел врага,

но был убит, не успев протрубить.

Быстро время летит...

Мысль о закономерностях исторического развития, неотделимая от нарисованных поэтом картин, движется в поэме со скоростью, которая так же относится к

скорости прозы, как космическая скорость к земной. Ассоциативность — одно из проявлений этой скорости, позволяющей в одном образе уместить целые исторические эпохи.

Скорость, позволяющая перескакивать через необходимые в прозе логические ступени, отсутствие привычных временных и пространственных границ, «исчезновение» элементов привычной формы в стихах Назыма Хикмета многим представлялись произволом, прихотью, беззаконием. Но, конечно же, сопоставление несопоставимого, равно как и противопоставление привычно тождественного, происходит в поэзии Назыма Хикмета по определенным законам. Прошлое — и личное (воспоминания, привычки, опыт) и общественное (воспитание, культура, история) всегда сосуществовали во внутреннем, душевном мире человека и с настоящим: впечатлениями, мыслями, ощущениями, и с будущим: мечтами, расчетами, надеждами, планами, стремлениями, прогнозами. Временные категории здесь вступают в сложнейшие взаимозависимости, выходящие далеко за пределы обычной логики. Поэтому-то в поэзии, непосредственно выражающей внутренний мир человека в его взаимодействии с миром внешним, пространственные и временные связи всегда были иными, чем в мире действительности. Но никогда прежде взаимодействие внешнего и внутреннего мира человека не было столь сложным и одновременно столь непосредственным, как во второй половине XX века. События, отдаленные во времени и пространстве, научные открытия и достижения техники, абстрактные идеи и системы никогда так быстро и прямо не вмешивались в жизнь каждого человека, так быстро не изменяли быта, а следовательно, и психологии. Поэзия Назыма Хикмета — попытка исследовать и выразить реальность этих новых связей с предельной обнаженностью.

Весь поэтический путь Назыма Хикмета был непрерывным поиском все более точных и сложных способов и инструментов исследования и выражения. Но для разведки, которую он предпринял в конце 50-х — начале 60-х годов в микрокосм душевного мира современного человека, многое в прежнем поэтическом инструментарии показалось ему слишком грубым, приблизительным. В последних его стихах ритм обнаруживается не сразу, а как бы возникает сам по себе,

пробиваясь через препятствия, отступления, тяжелые глыбы безритменности. Рифма звучит не ударом барабана в конце каждого такта, а то отзвуком, то переливом, то спадом, то взрывом. Музыкальность речи проявляется не только в ассонансах, аллитерациях. Он пишет стихотворения, где нет ни одного стыка согласных звуков. Или вдруг нагромождает скопления взрывных согласных, так что строку можно произнести лишь с большим усилием. Основным композиционным элементом становится не строфа, а ритмико-синтаксические повторы, отступления, противопоставления, несовпадения, нагнетания.

«Я стараюсь вложить в самые что ни на есть осязаемые, ощутимые формы самые сложные, так сказать, неосязаемые ощущения и чувства,— говорил Назым Хикмет. — Я хочу выразить прямо, самым непосредственным образом, с наготой живого существа все, что меня волнует, все, что я чувствую. Я хочу найти наиболее подходящую форму для каждого отдельного содержания»¹.

Поэт углубляется в «самые неосязаемые ощущения» не для того, чтобы порвать связи с внешним миром. Напротив, он исследует первоэлементы душевной жизни, как физик — ядерные частицы, чтобы выявить в современном человеке скрытые запасы внутренних сил. Тех сил, которые позволяют ему ходить по Луне, строить, писать книги, воспитывать детей под возрастающей угрозой ядерного самоуничтожения, оставаться человеком, вопреки мощнейшим и хитроумнейшим системам обезчеловечивания. «Надежда, надежда, надежда на человека».

В шестьдесят лет разум, стучавший в его груди, был, как никогда прежде, проникновенным, просветленным, мастерство глубоким и всемогущим.

Ранним июньским утром он услышал шорох газет в почтовом ящике своей московской квартиры, пошел к двери. Тут его и настигла смерть.

¹ Н. Хикмет. Московским друзьям. — В сб.: «День поэзии». М., 1956, с. 153.

Незадолго до смерти он писал:

Я думаю о нашем ремесле: писании стихов, сложении
мелодий, рисованье,
и понимаю, что великая река течет с тех пор,
когда в первой пещере рукой человека начертан был
первый бизон,
и потом все реки, впадая в нее, несли с собой новых рыб,
и новую тину, и новые вкусы,
а она, не пересыхая, все течет и течет без конца
и без края.

Чем ближе конец столетия, тем поэзия Назыма Хикмета все яснее осознается как один из самых глубоких и мощных потоков, которыми XX век пополнил бесконечную реку художественного развития человечества.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- М. С. Михайлов. В. Маяковский и Назым Хикмет. — «Труды Мос. института востоковедения», вып. 6. М., 1951.
- В. А. Гордлевский. Слово о Назыме Хикмете. — «Краткие сообщения института востоковедения АН СССР», вып. II. М., 1952.
- З. Владимирова. Театр Назыма Хикмета. — «Театр», 1957, № 1.
- Александр Тверской. Песня над Босфором. Рассказы о Назыме Хикмете. М., «Детская литература», 1959.
- Радий Фиш. Назым Хикмет. Очерк жизни и творчества. М., «Советский писатель», 1960.
- Радий Фиш. Назым Хикмет. «Жизнь замечательных людей». М., «Молодая гвардия», 1968.
- А. Бабаев. Назым Хикмет. М., «Наука», 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

Автобиография	5
От автора	9
I. Закваска поэта	12
II. Новое искусство	29
III. Как Керем	45
IV. Без крика	64
V. Письма из тюрьмы	80
VI. «Человеческая панорама»	97
VII. «Я снял с себя идею смерти»	109
<i>Краткий список литературы</i>	<i>124</i>

Фиш Радий.

Ф 68 Разум сердца (Лирика Назыма Хикмета). М.,
«Худож. лит.», 1977.

125 с.

Назым Хикмет — один из крупнейших поэтов XX века. Эта книга посвящена его лирике.

Используя письма Назыма Хикмета из тюрем, материалы архивов и записи бесед с ним, автор, наметив основные этапы духовного развития поэта, выясняет значение его опыта и место его лирики в развитии мировой поэзии.

Ф 70202-064 242-77
028(01)-77

8И(Тур)

**Радий Геннадиевич
Ф И Ш**

РАЗУМ СЕРДЦА
(Лирика Назыма Хикмета)

Редактор
Т. Б е д н я к о в а
Художественный редактор
Г. М а с л я н е н к о
Технический редактор
С. Ж у р б и ц к а я
Корректоры
Т. Л е в и н а
и А. М о щ и ц к а я

ИБ № 690

Сдано в набор 30/VI 1976 г. Подпи-
сано в печать 19/І 1977 г. А02809.
Бум. тип. № 1 неманская. Формат
84×108¹/₃₂. 4 печ. л. 6,72 усл. печ. л.
7,768 уч.-изд. л. Тираж 25 000 экз.
Заказ № 712. Цена 34 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградское производственно-тех-
ническое объединение «Печатный
Двор» имени А. М. Горького Союзпо-
лиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по
делам издательств, полиграфии и
книжной торговли. 197136, Ленинград,
П-136, Гатчинская ул., 26

