

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

894.35.09

Б12

ОБЛАДАТЕЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

А. А. БАБАЕВ

ОЧЕРКИ
СОВРЕМЕННОЙ
ТУРЕЦКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1959

ВВЕДЕНИЕ

Турецкая литература имеет более чем тысячелетнюю историю. Возникшая в бессмертных творениях устного народного творчества, она прошла длинный и трудный путь, преодолевая влияния чуждых ей по духу идей и иностранных языков и развиваясь в борьбе реакционных и прогрессивных направлений.

Истории турецкой литературы посвящены многие труды русских и советских ученых. Широко известны работы таких выдающихся востоковедов, как А. Е. Крымский, В. Д. Смирнов, В. А. Гордлевский, Е. Э. Бертельс. Ныне ни один серьезный исследователь истории литературы и культуры турецкого народа не может обойтись без изучения их произведений.

Наименее изученным остается период, известный в истории литературы Турции под названием «новая турецкая литература» и охватывающий время с начала младотурецкой революции 1908 г. до наших дней.

Исследованию турецкой литературы 1908—1939 гг. посвящены «Очерки по истории турецкой литературы» Л. О. Алькаевой (М., 1959). Автор настоящих «Очерков» стремится в общих чертах рассказать о развитии турецкой литературы в последующие годы — 1939—1958.

Прежде чем перейти непосредственно к интересующей нас теме, мы сочли необходимым дать читателю общее представление о характере и основных направлениях турецкой литературы периода национально-освободительного движения и установления республики.

Турецкая литература времени национально-освободительной войны (1919—1922) с некоторым опозданием откликнулась на события, имевшие для страны и ее общественной жизни первостепенное значение. В то время как в Анатолии, сердце Турции, решалась судьба страны, решался вопрос существования ее как самостоятельного государства, в оккупированном Стамбуле, литературном центре Турции, писатели занимались воспеванием своих любовных переживаний. «Освободительная война не смогла разбудить чувства национального долга у некоторых наших поэтов, оставшихся в Стамбуле, вдали от страданий Анатолии, наедине со своими эротическими стихами»¹, — жаловался турецкий литературовед Нихад Сами Банарлы.

Положение изменилось в связи с переломом, наступившим в ходе национально-освободительной войны осенью 1921 г., когда турецкая армия под командованием Мустафы Кемаля остановила наступление греческих войск, и была одержана первая серьезная победа турок на реке Сакарье. С этого момента почти все представители турецкой литературы стали писать только о национально-освободительной войне. Появились романы и рассказы Халиде Эдип, Якуба Кадри, Решада Нури, стихи Кемаледдина Каму, Фарука Нафиза, Неджмеддина Халила и других, воспевавшие героизм и отвагу простых людей, проявленные в боях против иностранных оккупантов.

В литературе тридцатых годов происходит известный подъем, обусловленный процессом превращения Турции из полуфеодальной и полуколониальной страны в независимое буржуазное государство. Пришедшая к власти национальная торговая буржуазия была заинтересована в ослаблении влияния феодальной аристократии, в приобщении Турции к европейской буржуазной цивилизации; она требовала реорганизации государственного строя и создания национальной промышленности. Часть писателей, отражавших в своих произведениях интересы этой буржуазии, посвятила свою деятельность «укреп-

¹ Nihat Sami Banarlı, *Resimli türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1949, s. 369.

лению существующего режима»². Другая часть, состоявшая преимущественно из поэтов—приверженцев «чистого искусства», продолжала писать на темы любви и красоты.

В конце двадцатых — начале тридцатых годов в литературе Турции появляется прогрессивное течение, получившее дальнейшее развитие в послевоенные годы. Еще в 1923 г. вокруг стамбульских органов Рабоче-крестьянской социалистической партии Турции «Aydınlık» («Свет») и «Ogak — çekiç» («Серп и молот») объединяется революционная молодежь, поставившая перед собой задачу создать истинно народную, революционную литературу. Эту линию продолжает в 1929 г. прогрессивный журнал «Resimli ay», издававшийся в Стамбуле журналистами супругами Сертель.

Тридцатые годы можно назвать периодом возникновения и наибольшего расцвета литературы критического реализма в Турции. Именно в это время вышли романы и рассказы Решада Эниса, Садри Эртема, Хусейна Рахми, Этхема Иззета, Решада Нури и других писателей, критически изображавшие современную этим авторам турецкую действительность. Появились произведения Назыма Хикмета, Сабахаддина Али, Суад Дервиш, Рифата Илгаза, вскрывавшие социальное зло и призывавшие к борьбе с его носителями.

Активизация реакционных сил внутри страны к концу тридцатых годов, сопровождавшаяся усиленным проникновением в Турцию германского и англо-французского империализма, смятение, охватившее буржуазно-помещичью интеллигенцию ввиду надвигавшейся второй мировой войны,— все это, естественно, не могло не найти отражения в литературе. Первое, что бросается в глаза, когда рассматриваешь литературу этого периода,— преобладание в ней упадочнических настроений — пессимизма, боязни смерти, темы одиночества, тоски, уныния. Перед лицом назревавших грозных событий поэты и писатели пытались найти спасение в бегстве от действительности. Ее заслонили природа, копание во внутреннем мире человека, навязчивые мысли о смерти и загробной жизни. Пассивное, созерцательное отношение к жизни, изощренный самоанализ, проповедь инди-

² Ibid., s. 372.

видуализма характерны для творчества эстетствующих поэтов того времени.

С такими настроениями приходит турецкая литература к новому периоду в истории своего развития — периоду военных и послевоенных лет.

* *

*

В 1941 г. в Стамбуле вышла небольшая книга под названием «Странное» («Garip»). По существу это был литературный манифест группы молодых поэтов, выступивших за обновление и оздоровление турецкой поэзии и турецкой литературы вообще. Манифест был подписан тремя малоизвестными в то время поэтами — Орханом Вели, Мелихом Джевдетом Андаем и Октаем Рифатом. Поскольку книга эта имела большое значение для развития литературы Турции в течение последовавших за ее изданием лет, остановимся вкратце на ее содержании.

Авторы манифеста требовали обновления содержания и формы турецкой поэзии, так как старая поэзия с каждым днем все больше отрывалась от жизни. Они писали: «Поэзия, которая до сего времени служила буржуазии, а до начала эпохи развитого капитализма была слугой религии и феодальной касты, отвечала вкусам благоденствующих классов. Эти классы состоят из людей, у которых нет необходимости работать, чтобы жить. Люди же, населяющие сегодняшний мир, завоевывают право на жизнь в постоянных схватках. Как и все на свете, поэзия должна принадлежать им и соответствовать их вкусу. Это не означает, что нельзя выразить стремления этой массы народа с помощью средств старой литературы. Задача состоит в том, чтобы найти и изучить вкус нового класса, сделать именно этот вкус господствующим в искусстве...»³.

Молодые поэты выступили против существовавшего тогда представления о назначении и роли литературы в общественной жизни. Они требовали, чтобы литература обратилась лицом к жизни не избранных людей, а широких слоев населения, чтобы она говорила их языком, ставила волнующие их проблемы. Они выступили против привычного, шаблонного понимания красоты в ис-

³ Orhan Veli, *Garip*, Istanbul 1941, s. 5.

кусстве. Вместо обычного воспевания тоски по возлюбленной, мыслей о жизни и смерти, одиночества, лунных ночей, моря при луне, вина и наслаждений, лугов и полей, ревности и зависти, дум о старости, мечтаний о счастье они предлагали сделать предметом поэзии страдания и заботы современного человека, его борьбу за хлеб и ночлег, его думы о работе и лекарстве, о ботинках и молоке для ребенка.

Молодые поэты осмелились отвергать понятия и убеждения, которые до того времени считались священными, и утверждать, что нет никакой особой «возвышенной», «поэтической» темы, никакого особого «поэтического» языка. Предметом стиха может стать все, что поэт встречает в жизни, самые обыденные, повседневные явления. И обо всем этом следует говорить не выспренними поэтическими фразами, а простым, доступным всем языком города и деревни.

Авторы манифеста показали, что можно воспевать не только возвышенные стремления и чувства, туманные идеалы и отвлеченные мечтания, но и повседневные заботы человека, его маленькие радости и обыденную, не «великую» и не «мировую», а обыкновенную человеческую печаль⁴. Не состоит же мир из одних сверхчеловеков с их невероятными страстями, говорили они. В мире, кроме заботы о судьбах человечества в целом, должна быть и тревога за судьбу кондуктора трамвая Рыза, продавца потрохов Рустем-уста, официанта Нури, сторожа Тахир-аги, погонщика верблюдов Сулеймана и др. У них тоже есть свои заботы, свои переживания, свое горе. Стих не должен быть посвящен одним только выдающимся личностям, крупным поэтам, художникам, композиторам, полководцам. Нельзя забывать о мусорщике Ахмеде, размечтавшемся перед витриной магазина, пекаре Ахмед-аге, который, словно возлюбленную, прижимает к сердцу буханку черного хлеба.

⁴ Позднее Орхан Вели в статье «Чего мы ждем от молодого поэта» (журн. «Yarpak», 1949, № 5) отмечал, что молодежь ошибочно поняла призыв группы Орхана Вели не ограничиваться в поэзии воспеванием лишь «высоких» страстей как требование писать только об обыденных вещах и встала на путь полного отрицания за поэзией права отображать возвышенные чувства и настроения. Это была уже другая крайность в понимании назначения поэзии, и новые поэты боролись против нее.

Молодые поэты считали, что вместе с новыми людьми в поэзию должны прийти и новые вещи, предметы: зурна, метла, стеклянная банка, водка, салат, леденец. Они должны заменить пианино, кисть художника, хрустальную вазу, вино, хризантему, шоколад.

Признав необходимость изменить вкус читающей публики, авторы манифеста сделали вывод, что «к новому вкусу можно прийти только новыми путями и новыми средствами», что «надо обновить здание с фундамента».

«Чтобы освободиться от плена литературы, которая в течение веков воздействовала на наш вкус, наши желания, определяла их, мы обязаны выбросить все то, чему она нас научила. Если бы это было в нашей власти, мы бы выбросили и язык, который угрожает свободе нашей творческой деятельности. Только таким путем мы можем спастись от гибели, к которой нас тянет привычный образ мысли, и вернуться к свету и правде...»⁵.

«Нам хотелось,— писал впоследствии Орхан Вели,— найти новые возможности для поэзии, стиснутой рамками закостенелых канонов, миров и трюков. Нам хотелось ввести в нее новые миры, новых людей и новые возможности. Прежде всего мы решили освободить стих от всех побочных элементов и найти тот стержень, который без помощи этих элементов делает стих стихом. Для этого нам пришлось выступить против установившихся понятий о поэзии...»⁶. Так, считалось, что стихи пишутся по вдохновению и поэтому главная роль в их создании принадлежит сердцу. Разуму же либо отводилось второстепенное значение, либо он вовсе исключался из процесса творчества. Именно это имел в виду Назым Хикмет, когда говорил: «Современная поэзия считает, что там, где начинается разум, кончается стих, я же думаю, что без разума не может быть стиха»⁷.

Возможность писать стихи по заранее задуманному плану или сперва написать концовку, а затем начало и середину стиха прежде полностью исключалась, ибо творец поэзии — вдохновение, — явление чисто случайное, приходящее к человеку на весьма ограниченное время.

⁵ Orhan Veli, *Garip*, s. 5.

⁶ Orhan Veli, *Nesir yazıları*, İstanbul, 1953, s. 64.

⁷ Hikmet Feridun, *Bugün de diyorlar ki...*, İstanbul, 1932, s. 64.

Стихи должны быть написаны в момент вдохновения, и всякие последующие попытки улучшить их свидетельствовали якобы лишь об отсутствии у поэта дарования.

Вслед за Назымом Хикметом авторы манифеста заявили, что в создании стиха первую и основную роль играет разум, что стих рождается в результате длительной и кропотливой работы, а не под воздействием волшебной силы вдохновения. Как сказал поэт Валери, «даже тогда, когда поэт хочет описать свой сон, он вынужден бодрствовать».

Изменение представления о назначении поэзии, а следовательно, и о содержании стиха привело и к новому пониманию самого процесса поэтического творчества. Если для создания стиха о розе и соловье достаточно было вдохновения, то для того чтобы написать стихотворение о человеке XX столетия, требовалось уже основательное изучение жизни, знание фактов, умение выбрать наиболее характерное явление из тысячи других. Признав за поэзией ее общественное назначение, молодые поэты тем самым изменили свое понимание поэзии вообще. Решив, что надо писать о другом, они стали думать и о том, как об этом другом писать. Прежде всего они выступили против процесса творчества, в котором главное место отводилось вдохновению. Это в свою очередь вызвало отказ от таких вспомогательных элементов стиха, как рифма и размер, которые, по мнению авторов манифеста, ограничивают мысль и связывают поэта.

Возникает вопрос: чем же в таком случае отличается стих от рассказа, поэзия от прозы? Молодые поэты видели разницу между поэзией и прозой в способе выражения мысли, в лаконичности поэтической формы и ритмике. Отсутствие размера, по их мнению, вовсе не предполагало отсутствия ритма. Примером того, что отсутствие размера не причиняет ущерба ритмике стиха, а, наоборот, усиливает ее, могут служить стихи Назыма Хикмета и Орхана Вели.

Отказ от размера не означал, однако, полной ликвидации его; отвергался лишь единый, определённый, обязательный для всего стиха размер. Сама ограниченность строки стиха, короткой или длинной, вызывает необходимость размера. Но он может быть различным в пределах одного стихотворения. Авторы рассматриваемой

книги считали, что поэтическая строка должна быть единственно правильным и наилучшим вариантом выражения той или иной мысли.

Это не означает, однако, что стих становится стихом именно благодаря отсутствию в нем размера и рифмы. Авторы манифеста признавали, что есть немало хороших стихов, написанных определенным размером и имеющих рифму, точно так же как есть и хорошие стихи, написанные без размера и не имеющие рифмы. Они выступили только против обязательности рифмы, считая, что она заставляет поэта портить и коверкать строку, расставлять в ней слова в необычном порядке. Например:

Gece Leylayı ayın ondördü
Koyda تنها yikanırken gördü.

По правилам синтаксиса турецкого языка порядок слов в первой строке должен был быть следующий:

Ayın ondördü Leylayı gece
Koyda تنها yikanırken gördü.

Но этот порядок нарушил бы рифму и ритм стиха, и поэту приходится идти на нарушение правил синтаксиса.

Авторы манифеста предлагали создавать гармонию в стихе не с помощью размера и рифмы, а совокупностью всех элементов стиха, так, чтобы эта гармония ощущалась не на слух, а сознанием.

Далее. Они предлагали освободить поэзию от всех «красивостей»: от музыки, пространных метафор, сложной образности, описательности, считая все это самостоятельными видами искусства, которые не следует смешивать вместе: «Поэзия, музыка, живопись сами по себе хороши. Но когда поэт старается вложить в стих музыку или рисунок, от этого теряют и сам стих, и музыка, и рисунок»⁸.

Предлагая избегать метафор и вообще всякой образности в стихотворении, молодые поэты говорили: к чему писать «солнце — как огненный шар» или «зубы — жемчуга», когда можно просто написать «солнце» или «зубы»? Поэтическая красота должна состоять в самом предмете, а не в его сопоставлении с чем-то другим, утверждали они. «Нужно рассказывать об увиденном

⁸ Orhan Veli, *Garip*, s. 7.

словами, которые употребляют все»⁹; никому не придет в голову, говорили авторы манифеста, увидев восход солнца, воскликнуть: «Синее небо, как синий цветок, упало на руки утренней зари» или «Солнце поднимается, как будто огромная армия, огненная, алая прогоняет черную тьму», — скажут просто: «восходит солнце» или «рассветает».

Точно так же как ненужный балласт рассматривались подражание звукам и прочие словесные трюки. Молодые поэты видели в этом лишь стремление чем-то заменить отсутствие в стихотворении яркой мысли. Правда, они признавали, что произведения поэзии, живописи или музыки, в которых передается рисунок, наиболее доступны и поэтому любимы народом. Однако художник не имеет права злоупотреблять этим. Особенно сильные возражения молодых поэтов вызывало стремление использовать изысканную метафоричность не только как форму стиха, но и как его содержание. Они считали непозволительным называть поэзией стихи, все достоинство которых заключается только в том, что они рисуют картину или портрет.

По утверждению авторов манифеста, поэзия целиком должна быть подчинена мысли. Мысль же обращается не к пяти чувствам человека, а к его разуму. Следовательно, заключают они, мысль поэта, являющаяся основой стиха, из-за наличия в стихотворении рисунка, музыки или других «ухищрений» может ускользнуть от внимания читателя. Поэтому, чтобы сохранить в стихе красоту мысли и максимально ее подчеркнуть, надо отбросить все остальные элементы.

Молодые поэты выступили также против описательности в поэзии. Напомнив, что наличие описательности в стихотворении требует реалистического отношения поэта к природе или к предмету описания, авторы манифеста выразили опасение, как бы поэт, прибегая к этому вспомогательному элементу стихотворения, не стал избегать абстрактных картин, которые покажутся ему не соответствующими его реалистической манере. Между тем человек имеет склонность, думая о самых абстрактных предметах, овеществлять их, т. е. постоянно возвращать их к материи, к предмету. Следовательно, хотя

⁹ Ibid.

описательность — описание природы, картины, портрета — и может иметь место в стихе, но не должна являться основным его элементом¹⁰.

Манифест Орхана Вели, Мелиха Джевдета и Октай Рифата в той части, где речь шла о стихотворной форме, по существу не заключал в себе чего-либо нового. Это было перенесение на турецкую почву того, к чему пришли в поэзии во Франции Бретон и Аполлинэр, а затем сюрреалисты.

В требованиях авторов манифеста в области формы многое представляется спорным. Сама жизнь покажет правильность одних и несостоятельность других выдвинутых ими положений. Прошло более восемнадцати лет с тех пор, как они впервые выступили со своей творческой платформой, но и в наши дни многие положения манифеста трех поэтов продолжают оставаться в центре внимания литературной общественности страны. Разгоревшиеся в последнее время в Турции споры о «целенаправленном» и «нецеленаправленном» искусстве (*güdümlü ve güdüksüz sanat*) есть не что иное, как разновидность выдвинутого в свое время молодыми поэтами положения о классовой направленности литературы.

Можно с уверенностью сказать, что в развитии прогрессивной турецкой литературы за последние годы большая заслуга принадлежит авторам манифеста 1941 г., положившего начало движению за приближение литературы к жизни трудящихся масс.

Авторы манифеста определили назначение турецкой литературы как выразительницы интересов эксплуатируемой части турецкого общества. Они сделали героями стихотворения рабочего, ремесленника, мелкого торговца. Правда, это имело место и до них в творчестве некоторых поэтов, например Тевфика Фикрета, но авторы манифеста возвели вопрос о герое — простом человеке в принцип. Они расширили рамки поэзии, отказавшись от исключительности ее тематики и возвышенного «поэтического» чувства, и стали воспевать обыденные

¹⁰ Следует отметить, что один из авторов манифеста — Октай Рифат впоследствии отошел от этой позиции и выступил с совершенно противоположной платформой. В противовес своим прежним концепциям Октай Рифат теперь утверждает, что содержанием стихотворения должны быть описание, рисунок и музыка [особенно наглядно обнаружилось это в его сборнике стихов «Улица с чубом» («Perçemli sokak»), вышедшем в 1956 г.].

явления жизни. Они добивались, чтобы литература отвечала на самые жгучие вопросы общественной жизни: кто виноват в том, что жизнь большинства людей безрадостна, где искать выхода? В новых условиях они отразили тот процесс органического слияния личного и общественного, «интимного» и «гражданского», который нашел свое выражение в турецкой литературе еще в двадцатых годах в творчестве Назыма Хикмета.

Требование, чтобы литература ставила социальные проблемы, прозвучало задолго до выступления молодых поэтов в статьях, беседах и нашло отражение в самом творчестве писателей-коммунистов и прогрессивно настроенных авторов, например Назыма Хикмета, Сабахаддина Али и других. Теперь эти идеи прозвучали уже из уст людей, которых трудно было заподозрить в симпатиях к коммунизму. Так расширилась сфера влияния передовых идей и эстетических принципов.

Молодые поэты принесли в литературу дух оптимизма, жизнеутверждения. В отличие от своих предшественников, творчество которых было проникнуто пессимизмом, отрицанием смысла жизни, стремлением «забыться», молодые поэты призывали к отображению повседневной жизни народа. Отсюда появление нового в турецкой литературе осмысления темы любви к жизни.

Молодые поэты выступили против искусственно ограниченного словарного состава старой поэзии, против понятия об особом «поэтическом» языке. Они принесли в поэзию язык «низов», бесконечно расширили возможности поэтического языка, обогатив его элементами народной речи, введя в стихотворение песенные припевы, пословицы и поговорки.

Требование молодых поэтов «отказаться от классического наследия» следует понимать как требование отказа от всего застывшего, канонизированного, шаблонного и узкосектантского в литературе. Авторы манифеста понимали, что развитие литературы не может остановиться на достижениях классической турецкой литературы и народной поэзии. Новая жизнь, новые люди, их заботы и нужды, их борьба и стремления, их этические и эстетические запросы выдвинули перед современными писателями круг новых идей и более сложных задач. Молодые поэты требовали повернуться спиной к «Востоку» и обратиться лицом к «Западу», подра-

зумеая под «Востоком» отсталость, фанатизм, мистицизм, косность и канонизированные формы в искусстве, поэзию без мысли, без человека, поэзию игры в слова и жонглирования рифмами. Под «Западом» они понимали прогресс, цивилизацию, передовое мышление, реализм в литературе, литературу больших идей, поэзию мысли, поэзию, обращенную к человеку. К «Востоку» они относили все отжившее, закостенелое, преходящее, к «Западу» — все передовое, прогрессивное, новое. Слова «Запад» и «Восток» были и остались только символами. Так, к «Востоку» авторы манифеста относили писателей и поэтов, отстаивавших в своем творчестве отсталые взгляды, хотя и не живших на Востоке, к «Западу» — поэтов, мыслителей, даже народных певцов-ашугов, проповедовавших в своем творчестве передовые идеи и живших на Востоке. Например Юнус Эмре, Караджаоглан, Зихни из Байбурта и другие причислялись ими к деятелям искусства с сознанием «Запада». Следует отметить, что в турецкой литературе стало обычным деление на людей с сознанием «Востока» и с сознанием «Запада» (*Doğu kafalı ve Batı kafalı*).

С нескрываемой гордостью отмечали молодые поэты, что благодаря счастливому стечению обстоятельств они не подверглись влиянию классической турецкой и вообще восточной литературы (точнее, не столько литературы, сколько «восточного» образа мысли) и им сравнительно легко удалось приобщиться к «западной» цивилизации, ее общественной мысли, литературе и культуре. В этом они усматривали положительную сторону своей литературной биографии. По их мнению, «Восток» — это вчерашний день культуры и искусства, «Запад» — их сегодняшний и завтрашний день. Поэтому литература сегодняшнего дня — это литература «Запада». Это, конечно, не означало, что молодые поэты полностью отрицали все восточное. Напротив, в своей творческой практике они широко использовали традиции народных поэтов, которых причисляли к поэтам с сознанием «Запада».

Следует обратить внимание еще на один существенный момент: в Турции постепенно уменьшается число людей, читающих и понимающих старую литературу. В значительной степени это вызвано отменой старого, арабского алфавита и введением нового, латинизированного. Люди моложе тридцати пяти лет уже не могут чи-

тать книги, изданные до 1928 г., когда в стране была проведена реформа письменности. Воспитанная на образцах европейской литературы, молодежь не питает уже уважения к старой литературе. Поэтому некоторые произведения классической литературы стали переводить на современный турецкий язык. Даже такой крупнейший писатель старшего поколения, как Халид Зия, незадолго до смерти занялся переводом собственных произведений.

Таким образом, молодежь все более отходит от эпитонской приверженности к старой, классической литературе, от обветшалых образов, стиля и языка, от беспредметной лирики, от литературы без человека и все больше приобщается к передовым направлениям западноевропейской, американской и русской литератур.

По мнению молодых турецких писателей — представителей новой турецкой литературы, или, как они сами себя именуют, «писателей новейшей турецкой литературы» (*modern türk edebiyatı*)¹¹, турецкая литература может развиваться только путем скорейшего избавления от «мистической и схоластической системы мышления» и приобщения к передовой мысли «Запада» — «созидательной, динамичной, ищущей». Под этим молодые писатели понимают европеизацию турецкой литературы, искусства и культуры, совершенствование ее, обогащение ее новыми стилями, формами, жанрами современной литературы «Запада», подразумевая под «Западом» весь «цивилизованный мир», в том числе, разумеется, и Советский Союз.

Отход от «мистической и схоластической системы мышления» означает для них отход от устаревших канонов восточной литературы, от скудости и ограниченности жанров, стилей, возможностей, от шаблона, граффита, привычных, давно надоевших образов.

Мы уже говорили о том, что «новые поэты» требовали «отказа от классического наследия» больше в полемических, нежели в практических целях. На практике они неоднократно обращались — и, надо сказать, весьма плодотворно — к классическому наследию, развивая в новых условиях художественные достижения поэтов-

¹¹ Этим они отличают себя от представителей «новой» турецкой литературы, т. е. от писателей, не входящих в их группу и не стоящих на их платформе.

классиков. Это подтверждается творчеством Орхана Вели и Октая Рифата, широко применявших приемы и классической, и народной турецкой литературы.

Вопрос об использовании «новыми поэтами» достижений классической и народной литературы имеет важное значение, поскольку в среде самих поэтов нового направления наблюдалось неправильное, одностороннее толкование этого вопроса. Нередко «новых поэтов» обвиняли в подражании народной поэзии. Отвечая на эти обвинения, один из представителей «новейшей» литературы — Ахмед Кутси Теджер так изложил свое понимание того, как следует использовать достижения народной литературы:

«Нам говорят, что использование традиций народной поэзии приводит нас к подражательству. Я должен сказать, что подражание всегда плохо. Стихи, написанные в подражание народным поэтам, также относятся к этой категории. Но мы подразумеваем под термином „использование традиций“ совсем иное. Для нас это значит обратиться к народной культуре, на которую опирается народный поэт, уметь воспользоваться этим источником точно так же, как это делает он, народный поэт. Поэты, которых мы сегодня именуем народными, тоже воспитывались под влиянием городской культуры. Но наряду с влиянием города они были подвержены и сильному влиянию деревни. Другими словами, народный поэт — это человек, который пользуется фольклором. Мы выбрали путь этого человека»¹².

Движение в литературе, начало которому положила деятельность группы Орхана Вели, на некоторое время почти прекратилось в связи с неблагоприятным внутриполитическим положением в стране, обусловленным расширением границ второй мировой войны. Позднее это движение вновь активизировалось, поддержанное поэтами и писателями, группировавшимися вокруг прогрессивных газет и журналов, которые начали выходить к концу войны.

* *
*

После смерти президента Турецкой республики Кемаля Ататюрка (1938) в политике Турции, особенно

¹² См.: журн. «Varlık», 1955, 1 ekim, № 423, s. 6.

внешней, наметился определенный сдвиг вправо, под-
няли голову турецкие реакционеры. Ряд руководителей
оппозиционных группировок, отстраненных Кемалем
от государственных дел, вновь получил парламентские и
правительственные посты и стал оказывать давление на
правительство, стремясь увести страну в сторону от взя-
того Мустафой Кемалем курса на сохранение и укреп-
ление национальной независимости.

В 1939 г. Турция примкнула к англо-французскому
блоку, сохраняя в то же время дружественные отношения
с Германией, а в июле 1940 г. заключила с ней торго-
вое соглашение и начала поставлять немцам стратеги-
ческое сырье и продовольственные товары.

Незадолго до нападения фашистской Германии на
Советский Союз Гитлер заключил с Турцией пакт о не-
нападении и дружбе, обезопасив таким образом свой
балканский фронт. Турция же, формально объявив ней-
тралитет, на деле продолжала оказывать помощь фаши-
стским агрессорам.

В октябре 1941 г. во время битвы под Москвой Тур-
ция пропустила через проливы военные корабли Герма-
нии. Прикрываясь нейтралитетом и мечтая об осуще-
ствлении давнишних захватнических планов, турецкие
власти готовились к вступлению в войну про-
тив СССР. Шовинизм и расизм, насаждавшиеся в стра-
не в течение многих лет, нашли теперь свое выражение
в открытой деятельности пантюркистов, воспевавших
«величие турецкой расы». В многочисленных издава-
вшихся с ведома правительства журналах и газетах (та-
ких, как «Bozkurt», «Topuz», «Orhun», «Akaba», «Erge-
nekon», «Türk eli», «Altın ışık», «Öz'leyiş», «Toprak», «Meşa-
le», «Şark yolu», «Bayrak» «Çin-a'tı» и др.) пантюркисты
ратовали за дружбу с фашистской Германией, клеветали
на Советский Союз, открыто воспевали грабительскую
войну, обращались к турецкой молодежи с провокацион-
ными призывами бороться «за освобождение угнетенных
братьев в России». Характерны заглавия статей, публико-
вавшихся в этих журналах: «Война — истинный смысл
жизни человечества», «Война — прогресс», «Прогресс
природы — высшие расы» и др. Психологической подго-
товке молодежи к войне посвящались статьи на философ-
ские темы: «Как изменить дух человека?» (статья Тунча
в газете «Cümhuriyet» от 17 ноября 1944 г.), «Как перейти

через себя?» (статья Анансея в газете «Çinagaltı» от 26 февраля 1943 г.) и т. п.

Некоторые турецкие печатные органы сделались рупорами геббельсовской пропаганды. Наряду с турецкими газетами в Турции издавались газеты и журналы, финансировавшиеся немцами («Тюркише пост», «Бейоглу»). Клевета по адресу Советского Союза, хвастливые информации о гитлеровских «победах», наглые пантюркистские притязания на советские земли заполняли страницы турецких газет и журналов в течение 1941—1942 гг.

После разгрома немцев под Сталинградом турецкое правительство вынуждено было «одернуть» слишком ретивых сторонников захвата Кавказа и даже принять некоторые меры для пресечения их деятельности. Были проведены показательные суды над фашиствовавшими молодчиками и запрещены издания, принадлежавшие наиболее откровенным защитникам Гитлера.

Антинародная политика турецких reactionеров, строивших планы вовлечения страны в опасную войну, наталкивались на все возраставшее сопротивление народных масс, требовавших мира и установления добрососедских отношений с другими странами. Эти настроения находили отражение на страницах прогрессивных газет и журналов, а также в произведениях антифашистских писателей и журналистов. Так, в то время когда в Турции велась усиленная антисоветская пропаганда и реакционные журналисты клеветали на Советский Союз, в Стамбуле вышла брошюра прогрессивной писательницы Суад Дервиш «Почему я друг Советского Союза?». Суад Дервиш выражала симпатии широких слоев трудящихся Турции к героическому советскому народу, разоблачала зачинщиков гнусной антисоветской пропаганды. Она писала: «Каждый турок, каждый патриот должен быть другом Советского Союза, потому что только он был другом турецкого народа в его черные дни, потому что, когда турецкий народ вступил в борьбу со своими врагами не на жизнь, а на смерть, только Советский Союз оказал ему помощь...»¹³.

Это было мнение лучшей, передовой части турецкого

¹³ Suat Derviş, *Niçin ben Sovyetler Birliğinin dostuyum?*, İstanbul, 1944, s. 7.

народа, стремившейся к дружбе с советскими людьми. Брошюра Суад Дервиш явилась как бы продолжением разоблачения фашизма и фашистской турецкой реакции, начатого в 1936 г. брошюрой Назыма Хикмета «Немецкий фашизм и расизм», и выражения симпатии и сочувствия к великому советскому народу, нашедших отражение в другой брошюре Назыма Хикмета — «Советская демократия».

В июне 1943 г. в Стамбуле вышла небольшая книга журналиста Эркмена, озаглавленная «Самая большая опасность». Автор предупреждал турецких трудящихся об опасности, грозившей «миру и покою турецкой нации», — об опасности войны. «Есть люди, — писал он, — которые стараются вовлечь нас в войну ради целей, в корне противоречащих подлинным интересам нашей страны... Эти люди среди нас»¹⁴. Эркмен показал, что злобная, враждебная СССР подрывная деятельность пантюркистов проводилась под руководством турецких правящих кругов, считавших, что с СССР «уже покончено» и что они смогут поживиться за счет Советского Союза, отторгнув от него Крым, Кавказ, Среднюю Азию и установив турецкую границу на Волге и на Урале. Вместе с тем он отметил, что эта политика направлена в конечном счете против интересов самой Турции: «Тюркизм, имеющийся в нашей стране, не преследует иной цели, кроме превращения Турции в орудие чуждых интересов... Пантюркисты хотят вовлечь Турцию в опасную игру»¹⁵.

Против антисоветской, пантюркистской и открыто фашистской пропаганды реакционных газет выступала прогрессивная газета «Тап», издававшаяся с 1926 г. супругами Сертель (ими же в 1929 г. издавался демократический журнал «Resimli ay»). С первых же дней нападения Германии на СССР «Тап» заняла антигитлеровскую позицию. Она правдиво описывала положение на фронтах и не скрывала своей уверенности в окончательной победе Советского Союза. «Тап» подвергла резкой критике политику турецкого правительства, поощрявшего деятельность пантюркистов. Газета настойчиво

¹⁴ См.: «Известия», 1943, 15 июня.

¹⁵ Цит. по кн.: И. Васильев, *О турецком «нейтралитете» во второй мировой войне*, М., Госполитиздат, 1951, стр. 60.

указывала на опасность, которую представляла для Турции деятельность открытых и замаскированных фашистов.

В это время, разумеется, не могло быть и речи о продолжении в литературе линии Орхана Вели и его товарищей. Но зато создались благоприятные условия для процветания литературы, неизменной тематикой которой служили одиночество, смерть, рок, бессмысленность жизни.

Я все тот же бродяга влюбленный, бездомный, шальной;
Ты по-прежнему ищешь свою золотую мечту.
Я, как пьяный моряк, в океане люблюсь волной;
Ты стоишь у подножия гор и глядишь в высоту.

(Перевод М. Павловой)

Таким рисует Шинаси Озденоглу образ поэта в стихотворении, адресованном собрату по перу.

Безысходным пессимизмом проникнуто стихотворение Али Иззета Озкана «Караван горя»:

Торгую горем я по всей земле,
Пусть все несчастные идут ко мне;
Я весь сгорел, я, как вулкан, в золе,
Пусть все горящие идут ко мне

Ищу людей по землям разных стран;
Печаль с людьми дружна в любой стране,
И так веду я горя караван.
Эй, все, кто хочет, пусть идут ко мне!

(Перевод М. Павловой)

Большое место в турецкой поэзии кануна и в годы второй мировой войны занимает тема смерти. Мысль о смерти, о ее неизбежности не дает покоя поэту. Его обращение к любимой, к природе обычно заканчивается мрачным рефреном о тленности всего земного, о неизбежности смерти, рефреном, звучащим иногда как причитание:

Настанет день, и я умру, любовь моя,
Чтобы питалась и цвела земля,
Чтоб зеленели травы на полях.
Настанет день, и я умру, любовь моя.
В один и тот же день с тобой умрем,
И не удержится в руке рука.
В раю ты станешь полевым цветком,
А я — росой на лепестке цветка.

(Перевод М. Павловой)

В стихотворении Юсуфа Мардиния «Голос из могилы» выступает целый хор мертвецов:

Где были мы, пока мы не пришли сюда?
Скажите, где? Над нами мрак густой...
Кем были мы? Исчез он навсегда
Наш сон былой. Вокруг тоскливый мрак.
Чем будем мы? Мы превратимся в прах.

(Перевод М. Павловой)

В эти годы появляется множество стихотворений, в которых описывается воскрешение из мертвых, а жизнь изображается в виде последней остановки перед смертью. Неджиб Фазыл Кысакюрек посвящает свои стихи гробу, который является «последним ложем для одних и колыбелью для других», ибо «для рождения одного необходима смерть другого» (стихотворение «Гроб») ¹⁶. Сабри Эсат Сиявушгиль в стихотворении «Путешествие» ¹⁷ провожает самого себя в последний путь. У Джевдета Кудрета Солока есть целый цикл стихотворений о смерти, в которых автор старается передать ощущения умершего (!) человека в первые минуты его загробной жизни:

Я мертв... Один в холодной пустоте
Лежу, не двигаясь и не дыша,
И плачет, как ребенок, в темноте
У изголовья бедная душа.
И вот вступает смерть в свои права:
Стоит один, покинут всеми, гроб,
Живут отдельно ноги, голова,
Не ощущает пота бледный лоб.
И, будто могут слышать пустоту,
Ждут уши, что должна она сказать;
Очки мои устремлены в мечту,
Как будто бы за ними есть глаза... ¹⁸

(Перевод М. Павловой)

Васфи Махир Коджатырк в стихотворении «Смерть поэта» ¹⁹ обещает читателям, что своей смертью он даст всему миру образец «самой почетной и самой священной смерти» и впервые «дряхлая вселенная услышит голос настоящего стога». А у поэта Зии Османа Сабая появилась «самая светлая, самая чистая, самая счастли-

¹⁶ См.: «Yeni türk şiiri antolojisi (Cümhuriyetten bugüne kadar)», İstanbul, 1951, s. 38.

¹⁷ Ibid., s. 41—42.

¹⁸ Ibid., s. 44.

¹⁹ Ibid., s. 49.

вая и прекраснейшая из прекрасных надежд — надежда умереть» (стихотворение «Слава тебе, господи!»)²⁰. Сентиментальную картину в стиле плохих образцов немецкого романтизма XVIII в. рисует поэт Ахмед Кутси Теджер, изображая себя на смертном одре со свечой у изголовья:

Так будет, я умру к утру
При свете первого луча.
Ты шторы опусти и сядь,
Пусть в головах горит свеча.
Ты прямо в шлепанцах беги,
Скажи: «Скончался мой жилец»,
Чтоб наш муниципалитет
Отметил в книге мой конец.
Когда же вынесут мой гроб,
Исполни мой один завет:
Гы долго дверь не закрывай,
Чтоб вещи мне смотрели вслед²¹.

(Перевод М. Павловой)

Джахид Сытки Таранджы умоляет Робинзона Крузо взять его с собой на необитаемый остров, где, быть может, поэт найдет покой от страданий мира (стихотворение «Робинзон»)²². Стихотворение «Кладбище»²³ поэт Баки Сюха Эдипоглу посвящает описанию счастливой жизни маленькой девочки. Живет эта девочка в могиле, и люди, которые проявляют заботу о ней, — мертвецы:

Вчера, перед закатом,
Средь взрослых мертвецов
Появилась маленькая гостья.
У нее остались в саду ведерко
И лопатка на желтом песке.
Заснула сразу, — видно, очень устала.
Встал с места один мертвец
И накрыл ее одеялом:
«Ведь здесь у нее матери нет,
Мы будем заботиться о ней».
Другой, лежавший в густой траве,
Приподнялся,
Сказал: «Развяжите бантик на голове,
Чтобы не смялся».

(Перевод М. Павловой)

²⁰ Ibid., s. 67.

²¹ Ibid., s. 20—21.

²² Ibid., s. 77.

²³ Ibid., s. 104.

В годы войны в творчестве большинства поэтов начинают преобладать мотивы страха и бессилия перед ходом событий.

В то же время значительное место в литературе занимает тема войны и мира, решаемая разными авторами с принципиально различных позиций. Одни воспринимают войну сквозь призму своих узколичных переживаний:

За шесть лет, что длилась война,
Цветы потеряли цвета,
В волосах поползла седина,
Целовать разучились уста²⁴.

(Перевод М. Павловой)

Другие видят в войне источник несчастья миллионов людей и с ненавистью пишут о зачинщиках массового убийства (поэма Атиллы Ильхана «Дестан о войне», стихотворение Кемаля Тахира «Последняя сводка» и др.). В сатирическом стихотворении «Кофейни, газеты» поэт Рифат Илгаз высмеял поведение реакционных турецких журналистов во время войны, одерживавших «победы» на газетных страницах и клеветавших на тех, кто действительно завоевывал победу, проливая свою кровь на поле битвы:

Война
тридцать девятого года.
Кого она сделала спекулянтом,
кого — купцом,
кого — нищим,
кого — поэтом.
Меня, например, наркоманом газетным.
Стали мы завсегдатаями кофейен
(там можно послушать радио),
стали исправно читать газеты,
статьи про новый порядок.
Мы шли за теми, которые
не винтовку — перо держали в руках.
Так прошли мы моря, миновали горы,
побывали на всех фронтах...
О Золотом яблоке²⁵ мечтая,
переходили Уральский хребет...

²⁴ Журн. «Ulku», 1945, № 112. Цит. по ст.: Л. О. Савельева, *О демократическом и реакционном направлениях в послевоенной турецкой поэзии* («Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР», 1952, № 4, стр. 32).

²⁵ Золотое яблоко — эмблема мифического государства, о котором мечтают пантюркисты. Оно должно охватить, по их мнению, территорию от Урала до Волги.

Разве у битых друзья бывают?
Где победа — там мы:
в «Месеррет» освободили мы Севастополь,
в «Икбале»²⁶ в Берлин вошли,
разорвалась атомная бомба —
где же? — в кофейне Ашикбали.
Однажды в августовский вечер
сказали мы: «Стоп! Победа за нами!»
И водрузили у дверей
победы знамя²⁷.

Победа Советского Союза в войне против фашистской Германии и империалистической Японии, образование государств народной демократии в балканских странах, рост сил демократии и социализма во всем мире вызвали в Турции подъем демократического движения. В результате изменившейся обстановки как за рубежом, так и внутри страны турецкое правительство вынуждено было декларировать некоторые свободы в общественной жизни. Уступки правительства были использованы демократическими кругами для издания ряда прогрессивных газет и журналов.

С конца 1945 г. начали выходить журналы «Gün» и «Görüşler», газеты «Yeni dünya», «Adımlar», «Dikmen», а с мая 1946 г. — газеты «Ses», «Söz» — органы Социалистической партии Турции.

Начал издаваться также ряд литературных и литературно-политических газет и журналов, которые сыграли очень важную роль в дальнейшем развитии прогрессивной линии в турецкой литературе. Среди них следует особо отметить газету Сабахаддина Али «Marko paşa»²⁸, а также газеты «Geveze», «Gerçek», «Zincirli hürriyet», «Nuhun gemisi», «Hür gençlik» и журнал «Barış». В связи с начавшейся в 1950 г. кампанией за освобождение из тюрьмы поэта Назыма Хикмета демократические силы Турции стали издавать специальную газету «Nazım Hikmet».

Вокруг этих газет и журналов группировались почти все прогрессивно настроенные писатели и журналисты Турции, вся передовая интеллигенция. Здесь были писатели старшего поколения — Сабахаддин Али, Назым Хикмет (его произведения печатались обычно под раз-

²⁶ «Месеррет» и «Икбал» — турецкие газеты.

²⁷ Rifat Ilgaz, Yaşadıkça, İstanbul, 1948, s. 8.

²⁸ После смерти Сабахаддина Али (1948) газету редактировал поэт Рифат Илгаз. В 1950 г. издание газеты было прекращено.

личными псевдонимами), молодые поэты и писатели — Рифат Илгаз, Ильхан Тарус, Суад Ташер, Мелих Джевет Андай, Орхан Вели и др. Для многих видных писателей современной Турции — таких, как Орхан Кемаль, Самим Коджагёз, Октай Рифат, Мелих Джевет, сотрудничество в демократической прессе явилось хорошей школой идейного и творческого роста. Эти писатели, не имевшие возможности публиковать свои произведения в виде отдельных книг и сборников, сосредоточили свою литературную деятельность в названных газетах и журналах. Специфика «газетной» и «журнальной» литературы определила в известной мере жанр (короткий рассказ), стиль и язык их произведений²⁹. Короткий рассказ и небольшое по размеру стихотворение — в настоящее время наиболее распространенная форма в турецкой литературе.

Для пропаганды прогрессивных, а порой и открыто революционных идей, передовые турецкие писатели использовали все возможности легальной периодической печати, прибегая к различным жанрам: стихам, рассказам, фельетонам, анекдотам и «объявлениям», написанным в сатирическом духе. В частности, печатая «предвыборные обещания кандидатов» в депутаты парламента, газеты зло высмеивали фальшь предвыборных речей и выступлений представителей буржуазных партий. Так, газета «*Mağko raşa*» печатала полные сарказма фельетоны типа: «Марко Паша тоже выставил свою кандидатуру».

«Если я буду избран депутатом, я дам стране настоящую свободу, — писала газета. — Всем будет дана свобода гулять, голодать и даже умирать. Я подниму на ноги наших крестьян и подниму так, что они больше не смогут сесть... Я сотру в порошок всех писателей и журналистов, которые подстрекают народ к восстанию...»

В рассказах и стихах, помещавшихся в литературных разделах газет и журналов, преобладала социальная тематика, описание повседневной жизни трудового народа Турции — рабочих, крестьян, ремесленников. Поэт З. Карадениз, например, писал:

²⁹ Турецкий литературовед Омер Неджми Гекмен, например, отмечает в газ. «*Tasvir*» от 18 декабря 1946 г.: «В литературном движении 1946 г. на передний план выступают журналы и газеты со стихами и короткими рассказами. Романов почти нет».

В нашей деревне
 вместо весны наступает зима,
 В нашей деревне
 даже под солнцем не тают снега,
 дольше довольства живет нищета.
 Не знаю,
 может, такая уж наша судьба.
 Дождь
 не идет,
 когда его ждешь;
 солнце не светит,
 когда ты продрог.
 Что от того, что есть старый дуб,
 который от зноя укрыть бы мог?
 Что от того,
 что море шумит,
 тополь цветет?
 В нашей деревне
 люди живут
 тише воды,
 ниже травы,
 здесь половина людей — мертвы,
 половина —
 в земле гниет.
 Но есть и живые.
 Так-то вот
 в нашей деревне живут.
 Утра
 походят на вечера,
 сегодня —
 так же, как вчера.
 В нашей деревне
 всей темноты
 солнцу не осветить.
 Здесь проходят дни,
 которые ты
 не успеваешь прожить³⁰.

(Перевод М. Павловой)

В прогрессивной прессе печатались произведения не только профессиональных поэтов, но и представителей трудового народа — народных певцов, ашугов. В газете «Bizim paşa» (24 июня 1949 г.) было помещено стихотворение ашуга Мустафы из Кайсери «Жалоба»:

У меня к тебе жалоба, президент-ага,
 Мое горе стало общим, не сердись на меня.
 Эту жалобу в сердце носил мой дед,
 Знаешь ли ты, как мы живем?
 Дети плачут весь день, просят хлеба кусок,
 У многих нет крыши над головой.
 Знаешь ли ты, как мы живем?

³⁰ Газ. «Söz», 1946, № 25.

Ноги — босы, спина — гола,
О чашке айрана мечтаем мы.
Ты зайди хоть раз, посмотри на нас:
Под одним одеялом четверо спят.
Сколько можно денег брать у крестьян?
Деревья померзли, урожай плох,
А сборщик налогов, точно оглох.
Обобрали нас, знаешь ли ты о том?

(Перевод М. Павловой)

Особую роль в общественной жизни Турции играл еженедельный общественно-политический и литературно-художественный журнал «Gün», орган Социалистической партии Турции. «Gün» систематически освещал важные социальные проблемы, писал о нищете и безземелье крестьянства, о рабочем законодательстве, ставил вопросы демократизации государственного строя. Журнал выступал за дружбу с Советским Союзом, публиковал материалы о жизни национальных республик нашей страны, знакомил турецких читателей с произведениями советской литературы. На страницах «Gün» печатались отрывки из романов А. Фадеева, В. Катаева, приводились изложения новых произведений А. Толстого.

Основными своими задачами писатели «Gün» и других прогрессивных изданий считали определение места, роли и значения художественной литературы в жизни турецкого общества, утверждение метода реализма в поэзии и прозе, борьбу против индивидуализма, мистицизма и натурализма в искусстве. Они преследовали высокую и благородную цель — поставить литературу на службу прогрессивным и демократическим идеям, идеям освобождения трудящихся Турции от национального и социального гнета:

«Наши темы: голод трудящихся, страдания рабочих, женский вопрос, вред, наносимый реакционным национализмом, вопросы войны и мира, и прежде всего тема свободы, — писал литературный обозреватель журнала „Gün“ Асым Сарп, — сделали наших прогрессивных поэтов оптимистами. Даже в самых печальных по содержанию произведениях нет места пессимизму. Прогрессивные поэты выступают против настроений тоски и отвращения к жизни, присущих произведениям некоторой части нашей сегодняшней литературы. Произведения разношерстных эстетов чужды нашему пониманию искусства. Их авторы живут вне общества, в башне из слонов

вой кости; охая, ахая и кривляясь, они изобретают противоестественные сравнения, порожденные их патологическим состоянием. Это — последнее убежище для тех, кто либо пользуется подачкой правительства, либо, отказавшись от искусства Назыма Хикмета, бежит от реальной жизни в „чистое искусство“»³¹.

«Молодые писатели и поэты,— писал другой критик, доктор Зия Ойкурт,— считающие, что искусство служит обществу, бросили болтовню и работают. Это счастливое решение увеличит число наших подлинно народных произведений, и тогда народная литература расцветет, как роскошный чинар, корни которого ведут в плодородные недра»³². Иллюстрацией к этому высказыванию критика может служить стихотворение «Дорожная песня» поэта Хасаноглу:

Дороги наши трудны,
И нет на них весны.
Ноги у нас в крови...

До самого Китая
Идем, идем идем;
Горе нас не осилит,
Мы песню поем.

Пускай дороги трудны,
Пускай на них нет весны,
Пора нам в путь.

Пускай другие, не мы,
Увидят дни без тьмы,
Пора нам в путь!³³

(Перевод М. Павловой)

Оптимизм, вера в будущее, сознание своей силы, призыв бесстрашно идти навстречу грядущим суровым боям характерны для поэтов журнала «Gün».

Те же мотивы звучат в стихотворении М. Орхана, обращенном к любимой:

Ты оставь этих юношей, похожих на Аполлона,
ты меня полюби.

Ибо я — провозвестник желанного завтра,
той зарю, что нам жизнь принесет...

Завтра
все мы будем равны,

³¹ «Gün», 1946, 15 agosto, см. так же ст. Л. О. Савельевой *О демократическом и реакционном направлениях в послевоенной турецкой поэзии* («Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР», 1952, № 4, стр. 30).

³² Там же.

³³ «Gün», 1946, № 12.

будет вдоволь свободы,
как и воды.
Не будет хозяев над нами,
все мы станем людьми.
И у тебя, моя милая,
будет свой дом,
ты сможешь вымыться с мылом,
и твоя красота расцветет,
жизнь заблещет в черных глазах.
Сможешь снова ты в поле ходить...
Но на этот раз
я буду рядом с тобой,
и не будешь ты денег брать у меня³⁴.

(Перевод М. Павловой)

Публикуя время от времени подборку стихов какого-либо малоизвестного, а иногда и полуграмотного народного поэта из глухого уголка Анатолии, журнал «Gün» как бы призывал «настоящих» поэтов «спуститься на землю», быть ближе к народу, писать правду о турецкой деревне. Стихи народных поэтов были теми «голосами с мест», которые должны были подсказать поэтам-профессионалам, какие темы нужно поднимать в современной турецкой поэзии. Так, в № 15—16 журнала за 1946 г. было напечатано стихотворение «Крестьянин» народного поэта Хабиба Карааслана из вилайета Кайсери:

Так крестьяне турецкие нынче живут:
Бакалейщики мыла куска не дают,
Ни кофе, ни чая не видит народ.
Где крестьянин право свое найдет?
Ататюрка у нас поминали везде,
Но ушел он, оставив нас в нужде.
Голые, босые, как нам быть?
Где взять карточку, чтобы хлеба купить?
Посев, урожай... все забыли мы,
Бык не тянет, арба застревает в грязи.
Зима идет, где взять пальто?
Без денег хлеба не дает никто.
Даже соли нет, чтоб сварить обед,
Чтобы лампу зажечь — керосину нет.
Уж лето проходит, а нас все знобит...
Крестьянин слезами по горло сыт.

(Перевод М. Павловой)

Эти стихи, звучавшие как голос самого народа, нашли отклик у профессиональных поэтов. На них отозва-

* Ibid.

лись поэты из журнала «Gün» и других демократических газет и журналов. Джахид Кулеби писал в газете «Söz»:

Быки, которых ты запряг,
Не так худы, как ты, мой брат!
В заботах летом и зимой,
Зимой и летом ты босой!
Купец, ремесленник, банкир
Не так устали от забот.
Как ты, мой несчастливый брат!
Всю жизнь трудиться — жребий твой,
Идти на смерть, когда велят.
В заботах летом и зимой,
Зимой и летом ты босой³⁵.

(Перевод М. Павловой)

Джахиду Кулеби вторит поэт Алданыр. Обращаясь к турецкой крестьянке, он пишет:

Нет, не для этого прекраснейшего мира
Ты рождена. Не для тебя он, знай;
Не так устали от забот,
Вверху величественная луна,
Громады гор и небеса без края.
Так разве говорят?
Твой голос слаб.
А разве смотрят так?
Ты и ресниц поднять не смеешь.
А что за руки?
Как худы, как некрасивы!
И ничего они с рожденья не имели.
Да разве это человеческие руки?
Нет...³⁶

(Перевод М. Павловой)

Прогрессивных турецких литераторов волнуют судьбы турецкого крестьянства. Обнищание и разорение деревни воспринимаются ими как социальное бедствие, переживаемое всей нацией. Писатель Халил Айтекин писал в журнале «Yağmur ve toprak»: «В этом году мы видели потоки людей, направлявшихся из деревень в города. С мешками на плечах, с разноцветными рванными одеялами на спинах, худыми лаптями на ногах вышли они на дороги чужбины и шли в Стамбул, Измир, Карабюк, Чукурова. В поездах, автомашинах, в трюмах и на палубах пароходов, пешком — люди, оборванные, голые, босые. Больно произносить эти слова — ничтожные люди, которых можно назвать как угодно, только не людьми. Те, кто

³⁵ «Söz», 1946, I agustos, № 5—6.

³⁶ «Ülkü», № 112.

привыкли думать, что крестьянин крепко привязан к земле, что он примирился со своей судьбой и с утра до ночи молится за своего хозяина, т. е. те, кто считают крестьянина дойной коровой, пришли в ужас, увидя эти потоки людей. Они не хотят, чтобы крестьянин пришел в город, раскрыл глаза и узнал цену своему труду, узнал, что такое настоящая жизнь. Если бы эти господа могли, они закрыли бы дороги, вернули бы пришедших обратно. Может быть, среди них даже есть такие, которые готовят проект закона, запрещающего крестьянам появляться в городах. Напрасно! Им все равно не повернуть вспять колесо истории. Они все равно не смогут противостоять действию законов общественного развития»³⁷.

Тяжелое положение народа не вызывает, однако, у прогрессивных писателей Турции пессимизма. «Мы не думаем о смерти» — так озаглавил свое стихотворение поэт Сабри Соран.

Нам не знаком
медового инжира вкус.
На наших спинах — груз,
мы лишены покоя даже ночью.
Но наши песни всё звучат,
их не рассеивает ветер.
Мы не пили вина любви,
не забывались под луною,
но знаем мы любовь
такую, за которую могли бы
с улыбкой умереть.
Нам страх неведом,
мы не согнемся ни от груза,
ни от нужды.
Мы будем жить!
Жить — вот что главное,
жить и не думать
о смерти³⁸.

(Перевод М. Павловой)

Бедственного положения крестьян не могли не видеть и представители реакционной части турецкой интеллигенции. Однако их не устраивало, что некоторые писатели, рисуя тяжелую долю турецких крестьян, «сеют среди них семена недовольства, бунтарства, непослушания». Так, например, Нуруллах Атач, движимый «заботой» о

³⁷ Газ. «Yeni sanat», 1946, № 1.

³⁸ «Gün», 1946, 6 haziran.

крестьянстве, упрекал в свое время писателей за то, что они показывают крестьянину его жизнь такой, какая она есть, и рассказывают ему о существовании иного мира, иной жизни. «Крестьянин был доволен своим положением, ему даже в голову не приходило, что можно жить иначе», — писал Атач³⁹. Он советовал писателям вместо того чтобы показывать в своих произведениях нищету деревни, заняться улучшением ее благосостояния. За этой проповедью «малых дел» скрывалось стремление доказать, будто для улучшения положения турецкого крестьянства достаточно усилий нескольких десятков энергичных интеллигентов из города; тем самым пропагандировалась идея, что все зло — в методах, которыми проводится политика той или иной правящей партии.

Представители буржуазного искусства в Турции отрицают за литературой активную, мобилизующую роль. В газетных и журнальных статьях идеологи буржуазии нередко обращаются к писателям с требованием не вмешиваться в политику. Отрицая активную роль писателя в жизни общества, критик Фикрет Ойтам учит: «Отличие художника от врача, как раз в том и состоит, что художник не может давать рецептов»⁴⁰. По его мнению, писатель — это только сторонний наблюдатель всего происходящего, его дело описывать и показывать.

По мнению буржуазных критиков Турции, искусство не может ставить перед собой какой-либо конечной практической или нравственной цели. Значение того или иного произведения искусства измеряется лишь его эстетической ценностью, его эмоциональным воздействием. Искусство не должно отстаивать и проповедовать какие-либо идеи. Литература должна быть ограждена от влияния политики; ее следует рассматривать как продукт свободного выражения творческой индивидуальности художника, ханжески заявляют идеологи турецкой буржуазии.

В этих взглядах, собственно говоря, нет ничего нового. Они являются только одним из вариантов пресловутой теории «чистого искусства», в которой, как всегда,

³⁹ Журн. «Devrim gençliği», 1954, şubat. Статья Н. Атача «Деревни».

⁴⁰ См.: газ. «Dünya», 1954, 16 şubat.

за проповедью аполитичности скрывается глубокий политический смысл.

Против этой реакционной идеологии выступает турецкая демократическая литература. Ее представители взяли на себя благородную задачу — поставить литературу на службу прогрессивным, демократическим идеям, идеям освобождения трудящихся Турции от национального и социального гнета. Прежде всего они подняли вопрос о классовости турецкой художественной литературы. Журнал «*Varış*» выдвинул лозунг создания социальной литературы. Литература должна служить обществу, писал журнал, более того, она должна служить передовому обществу, передовым идеям современности.

В связи с выступлением в печати прогрессивного поэта Октая Рифата, утверждавшего, что прекрасное только тогда становится истинно прекрасным, когда оно служит правде, справедливости и прогрессу⁴¹, журнал «*Varış*» поместил статью «Прекрасное в искусстве», автор которой писал: «Настоящий художник — это прежде всего революционер, который ставит себе определенную задачу и несет ответственность за ее выполнение перед обществом; это человек, который не жалеет сил для построения передового, совершенного общества. Он поэт, ибо уверен, что более всего стихами может помочь борьбе человечества; он романист, ибо верит, что лучшим средством достижения поставленной цели является для него роман; он художник, потому что убежден, что своей живописью принесет большую пользу человечеству... Главное, чтобы художник встал на сторону добра, прогресса и справедливости; особенно сейчас, в 1950 г., не время заниматься вопросами „чистого искусства“. Он будет воспевать правду, добро и справедливость. Добро, правда и справедливость — и есть прекрасное в искусстве. Никогда раньше добро, правда и прекрасное не были так близки, так тождественны, как сейчас. Сделаем еще один шаг вперед и скажем: все то, что не служит человеку, борющемуся во имя прекрасного и светлого мира, — некрасиво, дурно, ложно»⁴².

Требование классовой литературы становится основным лозунгом демократических писателей и прогрессив-

⁴¹ См.: журн. «*Yaprak*», 1950, № 22. Статья Октая Рифата.

⁴² «*Varış*», 1950, 1. haziran. Статья Х. Денизли «Прекрасное в искусстве».

ных органов. Журнал «Gün» еще в 1946 г. писал по поводу появления первой книги стихов поэта Рифата Илгаса: «Каждый художник — продукт экономических и социальных условий того класса, к которому он принадлежит. Они (буржуазные поэты.— А. Б.), конечно, не желают пачкать свое искусство страданиями народа, потому что класс тунеядцев, к которому они принадлежат и «заслуги» которого они всячески превозносят, не знает никаких материальных лишений, никаких страданий. Они лишь тоскуют по романтическим любовным приключениям тех, кто спит на пуховых подушках и питается птичьим молоком. Они грустят единственно потому, что не могут найти того, что ищут. Поэтому они закрывают глаза на реальную жизнь, поворачиваются спиной к народу. Они предаются мечтам, видят сладкие сны...»⁴³.

Требование классовой литературы можно было встретить на страницах почти всех прогрессивных изданий не только в Стамбуле и Анкаре, но и в провинции. Так, в Адане в 1946 г. выходил общественно-политический и литературно-художественный журнал «Ваза́к». Журнал выступал за реализм в турецкой литературе (статья Камурана Чокчалыша «Активный реализм» в № 4 журнала за 1946 г.), за проведение демократических преобразований в стране, за передовое, классовое искусство. Свою позицию в вопросах литературы журнал демонстрировал не только теоретическими статьями, но и художественными произведениями — рассказами Орхана Кемалья, стихами Мелиха Джевдета Андая и, что весьма замечательно для этого журнала, стихами и статьями Назыма Хикмета, находившегося в то время в тюрьме Бурсы. Произведения Назыма Хикмета печатались под вымышленными именами — Нуреддин Джемаль, Нуреддин Эшфак.

Демократические писатели и поэты часто выступали с литературными беседами и статьями, в которых излагали свою точку зрения на общественное назначение искусства.

Большую активность в этом отношении проявлял поэт Орхан Вели Канык. Признавая, видимо, Орхана Вели крупнейшим представителем прогрессивной ту-

⁴³ «Gün», 1946, 24 nisan.

рецкой литературы, журналисты и составители всевозможных литературных «анкет» за ответом на волновавшие литературную общественность вопросы обращались чаще всего к нему.

Говоря о народности литературы, Орхан Вели писал: «Литература должна быть обращена непосредственно к широким массам. Я сторонник такой литературы, которая приблизила бы писателей к большинству населения. Массы должны уметь читать и понимать литературу, а для этого необходимо, чтобы она была им посвящена. Сегодня большинство — это бедные, неимущие. Поэтому литература сегодняшнего дня должна быть их литературой. Она должна избрать героя из их среды, описывать их жизнь, ставить их проблемы...»⁴⁴. Выступая против тех, кто считает основным в литературе эмоциональные и индивидуалистические мотивы в творчестве поэта, Орхан Вели говорил: «Я не верю, что человек, живущий среди людей, может быть индивидуалистом. Самое что ни есть субъективное и индивидуальное качество в человеке непременно приходит к нему из окружающего мира, из общества...»⁴⁵. Демократические писатели приходят к выводу, что страдания человека, какими бы субъективными они ни были, — продукт существующего общественного строя. Поэтому литература должна освещать не субъективные переживания людей, оторванных от общества, живущих вне времени и пространства, а вопросы жизни современного человека, который борется за свою свободу, за свою независимость, за свое счастье. Отсюда — стремление демократических писателей Турции концентрировать внимание на социальных проблемах, описывать повседневную жизнь, детали быта.

«Если бы не было забот о повседневной жизни, если бы не было взаимоотношений между людьми и связанных с этим различных общественных институтов, люди не знали бы страданий»⁴⁶, — говорит Мелих Джевет Андай.

Наметившееся к концу второй мировой войны оживление в турецкой литературе в 1946 г. вновь сменилось наступлением реакции.

⁴⁴ «Orhan Veli için. Hazırlayan Adnan Veli Kanık», İstanbul, 1954, s. 34.

⁴⁵ Ibid., s. 31.

⁴⁶ См. кн.: Orhan Veli Kanık, *Nesir yazıları*, İstanbul, 1955, s. 43.

Пресловутая декларация турецких властей о демократизации страны привела лишь к созданию ряда буржуазных партий. Были закрыты все прогрессивные издания, запрещены профсоюзы, арестованы и осуждены их активисты.

Развитие прогрессивной турецкой литературы снова затормозилось. Однако за короткие периоды оживления эта литература успела оказать значительное воздействие на литературные силы страны. Писатели и поэты все чаще стали задумываться над судьбами национальной литературы, искать пути ее оздоровления.

Буржуазная критика, стремясь подчинить литературу своим целям, на свой манер повела борьбу с эстетской поэзией. Она пыталась заставить писателей воспевать «красоту жизни» в стране. «Мы хотим, чтобы наши поэты отвели свой взор от голубых небес, взглянули на действительную жизнь и отразили в своих произведениях все ее яркие радужные цвета», — предписывал журнал «Ulku»⁴⁷, критикуя сборник эстетских пессимистических стихов «Голубой город» («Mavi Şehir») поэта Омера Хатибоглу, посвятившего свои произведения «небу». Небезынтересно отметить, что свои увещания, обращенные к поэтам, реакционный журнал подкреплял ссылкой на то, что «в наше время искусство должно покориться на господстве материи». Литературный обозреватель этого журнала Хикмет Ташкент предлагал молодым поэтам «спуститься из замков мечтаний в объятия страны и показать картину рая, в котором они живут».

Митхат Джемаль Кунтай в газете «Son posta» выступил против стремления все отрицать, ставшего общим явлением в Турции. «Сейчас модно все отрицать, все критиковать, ни о чем не отзываться положительно. Вот, например, сегодняшние поэты. Кого они повторяют? Поэтов прошлого, поэтов-пессимистов, скептиков... А если вы будете писать положительно о чем-либо, вас не будут читать. Вы должны все смешивать с грязью. Вот в чем состоит теперь искусство... Сейчас тот, кто что-нибудь хвалит, считается глупцом»⁴⁸.

Под влиянием прогрессивной литературы расшатывались устои эстетской поэзии. Некоторые буржуазные

⁴⁷ «Ulku», 1947, № 7.

⁴⁸ Газ. «Son posta», 1947, 12 haziran.

поэты отошли от своих прежних тем, перестали созерцать море, звезды и деревья.

Я больше не влюблен ни в облака, ни в горы,
ни в море, ни в деревья.

Пусть даже круглый год стоит весна, —
мне недостаточно сияния и света

только солнца...—

(Перевод М. Павловой)

говорит поэт Кенан Нарун.

Некоторые поэты уже не скрывали своего отвращения к прежнему объекту поэзии:

Веснушчатое это небо
и этот месяц оловянный,
и разжиревшая на солнце слива,
и голуби, бормочущие без конца молитвы,
мечеть, оглохшая и обезумевшая от молчанья,
храм, развалившийся от долгого терпенья,—
о боже, как все это надоело!

(Перевод М. Павловой)

О наметившемся повороте литературы к социальной тематике свидетельствует выпущенный в 1951 г. в Стамбуле небольшой альманах «Новая турецкая поэзия», в котором, по словам его составителя Яшара Наби Найыра, были помещены лучшие стихи турецких поэтов за время от установления республики и до 1950 г. В нем напечатаны стихотворения двадцати семи поэтов, в том числе Назыма Хикмета, Кемаледдина Каму, Орхана Вели, Андая, Таранджы и Октая Рифата. Стихи в альманахе расположены в зависимости от возраста их авторов, начиная от поэтов старшего поколения и кончая самыми молодыми.

При чтении альманаха прежде всего бросается в глаза, что, чем моложе автор, тем больше у него стихов на социальные темы. Если в начале книги социальная тема совершенно отсутствует (из стихов Назыма Хикмета выбрана одна лирика), то ближе к концу книги она начинает преобладать. Это говорит о том, что все более характерным становится начатое группой Орхана Вели обращение литературы к темам современности. Так, поэт Джахид Сыткы Таранджы, который до того относился к социальной теме пренебрежительно, теперь мечтает уже не об абстрактном счастье и некоем царстве с цветниками и пурпурными дворцами, а о стране, где у

людей есть хлеб и крыша над головой (стихотворение «Хочу такой страны...»):

Мне б такую страну,
Где зеленые ветки, желтые нивы, небес синева,
Где веселые птицы, цветы и густая трава.
Мне б такую страну,
Где бы не было горя, нужды и тоски,
Где бы не было схваток, никому не грозили штыки.
Мне б такую страну,
Где б не знали богатых и бедных, «твое» и «мое»,
Где бы каждый зимой свою крышу имел и пальто, и белье...
Мне б такую страну,
Где ценили бы жизнь, как любовь или солнечный свет,
И где были бы жалобы только, пожалуй, на смерть⁴⁹.

(Перевод М. Павловой)

Поэт Зия Осман Саба в стихотворении «Руки» говорит о социальной несправедливости в капиталистическом обществе:

Руки, пятипалые руки, ладони,
Руки, разные... из-за доли.
Есть руки — покорные, перед вами
Лежат на коленях, с опущенными головами.
Есть руки — на животе, живущие слепо,
Есть руки, потерявшие свой лик из-за хлеба.
Есть фуки, красные от стирки и боли,
Есть руки, на чьих ладонях мозоли.
Таковы руки моей жены,
От дров, от того, что всего лишены.
Протянута рука нищего старика,
Не скоро опустится эта рука.
Есть руки, упавшие от горя, кроткие,
Есть руки, обхватившие решетки.
Есть руки, крохотные, как лепестки,
Есть руки — лалы, руки — кулаки.
Есть руки, все бросившие, ничего не взявшие в дорогу,
Есть руки, протянутые к богу...⁵⁰

(Перевод М. Павловой)

Аналогичное явление мы наблюдаем и в стихах 1955 г., собранных в сборнике «Новые стихи — 1955 год»⁵¹. Характерным отличием этой книги от книги стихов, скажем, 1945 г. является то, что в ней значительно меньше представлена тема одиночества, смерти, по-

⁴⁹ «Yeni türk şiiri antolojisi», s. 73.

⁵⁰ Ibid., s. 71.

⁵¹ «Yeni şiirler — 1955», İstanbul, Varlık yayınları, 1954.

тустороннего мира, больше оптимизма, интереса к социальной тематике. Поэты пишут о крестьянах, лишившихся земли и бредущих по дорогам страны в поисках работы (стихотворение «Трое из деревни Зугру» Джейхуна Атуфа Кансу)⁵², о страданиях маленьких людей, рисуют картины трудового Стамбула (стихотворение «Одиннадцать лет в Стамбуле» Озкера Яшына)⁵³, об Анкаре — городе, где «соединились бедность и богатство» (стихотворение «Анкара» Умита Огузджана)⁵⁴.

Поэт Абадин Субаши в стихотворении «Плачевное» описывает сцену прощания крестьянина с землей, которая отказалась его кормить. Поэт Фазыл Хюсюн Дагларджа жалуется, что люди глухи к мольбам голодных и бездомных:

Я руками махал,
я звал,
я хотел им сказать
о своем голоде,
о жажде своей,
о своем одиночестве.
Сколько лет,
сколько дней и ночей
я руками махал,
я звал,
но никто не услышал меня⁵⁵.

(Перевод М. Павловой)

В более радужных красках рисуют поэты завтрашний день. Так, Энгин Унсал уверен, что кончатся «эти мрачные ночи, и взойдет солнце» (стихотворение «О городе»)⁵⁶. И он думает о смерти, но в отличие от поэтов военного времени и первых послевоенных лет он ждет ее не с радостью, а со страхом. Смерть уже не кажется избавлением от мук, поэты задумываются над иными способами избавления от страданий, вплоть до борьбы с источником этих страданий (стихотворение «Осенние размышления» Энгина Унсала)⁵⁷. Поэт Айдын Арын советует тем, кто потерял любовь к жизни, любовь к людям и любовь к возлюбленной, подумать о Турции, по-

⁵² Ibid., s. 8.

⁵³ Ibid., s. 25—26.

⁵⁴ Ibid., s. 32.

⁵⁵ Ibid., s. 4.

⁵⁶ Ibid., s. 42.

⁵⁷ Ibid., s. 43.

любить ее. «Эта любовь поможет вам жить», — говорит он в стихотворении «А Турция?»⁵⁸. Поэт Шемседдин Унлю радуется, что он — куст можжевельника и ему не приходится заботиться о куске хлеба (стихотворение «Можжевельник»)⁵⁹. В стихотворении «Когда человек любит»⁶⁰ он заявляет, что «мир устроен не для того, чтобы умирать, а для того, чтобы любить». Айдоган Албайрак в стихотворении «Равнина» пишет, что люди с надеждой смотрят на будущее и поэтому терпят невзгоды жизни⁶¹.

Эти же настроения нашли отражение и в прозе.

Прежде всего следует отметить, однако, что писатели старшего поколения в годы войны и после нее написали очень немного⁶². Решад Нури в 1946 г. опубликовал роман «Секта нищих» («Miskinler tekkesi»), в котором со свойственной ему скрытой иронией «прославил» профессию нищенства как наиболее спокойную и доходную в современной Турции. Газета «Cümhuriyet» в 1954—1955 гг. опубликовала роман долго не печатавшегося Якуба Кадри «Дипломат поневоле» («Zoraki diplomat»). Роман автобиографичен, но в нем широко освещаются исторические и общественные события 1934 и последующих годов. Так, свое назначение в Албанию в качестве посла автор расценивает как наказание за свою деятельность в бытность редактором журнала «Кадго». Описывая прием у Кемаля Ататюрка, Якуб Кадри говорит, что тот разгневался на него за следующую фразу в статье «Сказка о перстне»: «Революция не может быть названа национальной, если она осталась на положении рабыни в руках одного человека или узкой группы».

Из прозаических произведений периода войны большим явлением следует считать роман Решада Эниса «Запах земли» («Torak kokusu», 1946). Книга Решада Эниса разоблачает лживость разного рода демагогических произведений о процветании турецкой деревни,

⁵⁸ Ibid., s. 51.

⁵⁹ Ibid., s. 52.

⁶⁰ Ibid., s. 53.

⁶¹ Ibid., s. 99.

⁶² Возможно, в широчайшем заявлении Пеями Сафа и есть некоторая доля правды: «Писатели, которые обрели благополучие через назначение послами, депутатами, членами анонимных компаний, уже не в состоянии больше писать» («Ulus», 1945, 27 agustos).

высмеивает попытки нарисовать традиционный портрет турецкого крестьянина-пантюркиста, правоверного мусульманина, забитого и смиренного.

Рефик Халид, в свое время выступивший с блестящим сборником «Рассказы о провинции» («Memleket hikâyesleri»), за последние десять лет написал лишь ряд авантюрно-экзотических романов, посвященных похождениям и любовным приключениям светских людей. Это — «Дочь иезита» («Yezitin kızı»), «Ссылка» («Sürgün»), «Вот наша жизнь» («Bir ömür böyle geçti»). В частности, в последнем из перечисленных романов описываются любовные похождения некоего добродетельного богача Мазлюм-бея.

Мазлюм-бей встречается обольщенную и брошенную им некогда девушку-прислугу. Она вышла замуж за порядочного состоятельного человека. Сын ее от Мазлюм-бея тоже женат и имеет маленькую дочь. Мазлюм-бей, почувствовав прилив отцовских чувств, хочет усыновить сына, передать ему свое имя и наследство. Но ему это не удастся, и он вынужден в одиночестве доживать свой век. Рефик Халид наивно подчеркивает, что его герой-турок не чета толстовскому Нехлюдову, который хотел жениться на Катюше Масловой лишь из чувства долга.

«К сожалению, нам сейчас нечем хвалиться в области прозы. Там есть всего два-три имени. Вообще же вышло в свет очень мало полезного и нужного»⁶³, — писала газета «Yarın». «Главным недостатком нашей литературы является отсутствие идей. Сегоднешние романисты при всем своем знании теории литературы являются не художниками, а ремесленниками»⁶⁴, — с горечью констатировал журнал «Yücel». В журнале отмечалось низкое качество литературной продукции, издававшейся в послевоенные годы. По мнению журнала, она представлена главным образом бульварными романами и рассказами, которые печатались отдельными книгами или публиковались в журналах и газетах под характерными названиями: «Ночь страсти», «Цыплята Бейоглу»⁶⁵, «Мать, продающая дочь» и др.

Поставщиками развлекательного чтения выступали Этхем Иззет, Кериме НаDIR, Гюзиде Сабри и многие

⁶³ «Yarın», 1947, 1 şubat.

⁶⁴ «Yücel», 1946.

⁶⁵ Бейоглу — квартал европейской части Стамбула.

другие. Поэт Мелих Джевдет Андай в статье «Почему их читают?» писал: «Далеко не всякая книга, читаемая многими, является художественным произведением. Ибо тогда пришлось бы признать у нас лучшими романистами Кериме Надир, Муаззез Тахсин, Бурхана Джахида, находящихся, между тем, за пределами литературы. А их читают, много читают. Но ведь читающие их также пьют вино и играют в карты, что не имеет ничего общего с искусством»⁶⁶.

«В романах Бурхана Джахида, продающихся в количестве более 15 тысяч экземпляров, описывается, как герои выходят из ванны, какого цвета их платья, какие они любят духи»⁶⁷, — писал журнал «Yücel» о произведениях другого «маститого» писателя.

Пресса указывала на то, что оскудение турецкого романа в военные и послевоенные годы во многом было обусловлено увлечением переводной литературой. «Неприятно поражает одно явление, — писал Тюркер Аджероглу, — это мода на переводы английских и американских романов. А они, рекламируемые как шедевры, на самом деле крайне посредственны»⁶⁸.

Дух пошлости, бульварщины царил и на сценах многих театров, где шли переводные детективно-уголовные пьесы или дешевые мелодрамы⁶⁹.

Иную картину мы наблюдаем в произведениях тех писателей, которые составляют ядро прогрессивной литературы Турции наших дней.

Прежде всего следует отметить, что до недавнего времени большинство турецких литераторов были вы-

⁶⁶ Журн. «Yenilik», 1946, eylül.

⁶⁷ «Yücel», 1946, agosto.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Любопытные наблюдения приводит артист Стамбульского театра Салих-бей, рассказывая о своей поездке в один из городов Черноморского побережья. Он говорит об отрицательном приеме населением подобных постановок. Жители города (главным образом ремесленники, красильщики, извозчики, носильщики, шоферы, парикмахеры, повара, подмастерья) пришли в театр, предвкушая удовольствие театрального зрелища. Но театральная труппа ставила или скверные мелодрамы, или уголовно-детективные вещи — «Зверь», «Женщина», «Таинственные голоса», — насыщенные преступлениями, выстрелами или порнографией. А до начала представления на сцену выпускалась группа полуголых девушек — балерин и певичек. «Я обратил внимание на то, что публика, тонко почувствовав обман, начала ругаться. Это была брань крепкая, отборная, непечатная» («Ulku», 1946, 16 aralik).

ходцами из Стамбула и ограничивались в своем творчестве изображением жизни и настроений стамбульского общества. С полным основанием можно утверждать, что турецкая литература, особенно проза, вплоть до тридцатых годов нашего столетия была литературой города. Почти все герои романов и рассказов, за редким исключением, были жителями городов, действие происходило, как правило, в двух-трех крупных городах Турции. Это естественно вызвало одностороннее освещение жизни турецкого общества, абсолютное большинство которого сосредоточено в деревнях.

Если некоторые писатели, как Омер Сейфеддин, Рефик Халид, Решад Нури, и обращались в своих произведениях к жизни крестьянства, то, как правило, эти их произведения походили скорее на путевые заметки чужестранца, случайно побывавшего в турецкой деревне. В них не найти того разностороннего и живого отображения анатолийской действительности, какое имеется в романах и рассказах современных молодых турецких писателей — Яшара Кемаля, Орхана Ханчерлиоглу, Кемаля Тахира, Самима Коджагёза и других.

Современная турецкая литература (примем это название условно, в самой Турции «новой» принято считать литературу после сорокового года) отличается от литературы прошлого прежде всего тем, что она не замыкается более в границах Стамбула и больших городов. В литературу, кроме уроженцев Стамбула, Анкары или Измира, пришла одаренная молодежь со всех концов страны. Интересно отметить, что почти все наиболее видные представители современной турецкой литературы, независимо от того, родились ли они в городе или деревне, долгие годы провели в деревнях либо в качестве газетных репортеров, либо в качестве государственных чиновников. Хорошо зная жизнь деревни, эти молодые писатели для своих произведений выбирают героев из народа, дают высокохудожественные, достоверные, живые картины анатолийской действительности.

Ширится круг вопросов и проблем, разрабатываемых художественной литературой. Растет ее влияние на общественную жизнь всего турецкого общества. «Как в прозе, так и в поэзии и драматургии отныне любовь перестает быть единственной темой литературы. Молодые писатели даже стесняются писать о ней. Сегодня наши

писатели занимаются столько же проблемами общества, сколько проблемой отдельного индивидуума»⁷⁰, — указывает писатель и литературовед, издатель журнала «Varlık» Яшар Наби Найыр.

Передовые писатели Турции рассматривают свою литературную деятельность как важнейшую часть борьбы за хлеб и свободу. Утверждая народность литературы, ее общественную значимость, они выступают против проповедников теории «искусства для искусства», наиболее опасных врагов передовой литературы. Эта теория стала эстетическим знаменем реакции, выражением ее идеологических интересов. С ее помощью реакция пытается отдалить искусство от народных масс, подчинить его интересам господствующих классов.

Реакционные писатели видят назначение искусства в осуществлении идеи прекрасного. В их представлении искусство должно быть независимым от всех других стремлений человека, кроме стремления к прекрасному. Вспомним, что в шестидесятых годах XIX в. Н. Г. Чернышевский, отвечая на требование русских реакционных идеологов «искусство для искусства», писал: «Литература не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре, — назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться. Последователи теории чистого искусства, выдаваемого нам за нечто долженствующее быть чуждым житейских дел, обманываются или притворяются: слова „искусство должно быть независимо от жизни“ всегда служили только прикрытием для борьбы против не нравившихся этим людям направлений литературы, с целью сделать ее служительницею другого направления, которое более приходилось этим людям по вкусу»⁷¹.

Эти слова Чернышевского в полной мере можно отнести и к турецким литературным прислужникам буржуазии. Лозунгом «искусство для искусства» они стараются отвлечь писателей от острых вопросов политической и социальной борьбы.

⁷⁰ См. беседу редактора журнала «Varlık» Яшара Наби со стамбульским корреспондентом Болгарского телеграфного агентства Б. Д. Шишмановым («Varlık», 1956, 1 temmuz, s. 7).

⁷¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 301.

Интересно, что борьба за социальную, общественно-полезную, как ее именует сейчас турецкая критика, литературу, борьба против теории «искусство для искусства», которая ведется в наши дни в турецкой литературе, во многом напоминает аналогичный процесс в русской литературе времен журнала «Современник». Теми же методами и доводами, какими пользовались в свое время реакционные критики в своих нападках на революционных демократов Чернышевского и Добролюбова, пользуются сейчас турецкие критики в борьбе против сторонников социальной литературы. Литературные слуги реакции в России шестидесятых годов обвиняли Чернышевского и Добролюбова в уничтожении свободы искусства. Ныне аналогичные обвинения выдвигает турецкий литературовед и издатель Яшар Наби. По его мнению, социальная, или общественно-полезная, литература лишает писателя свободы творчества и губительно действует на его творческую мысль.

И споры о «границах искусства», о том, что оно должно и чего не должно изображать, напоминают споры в русской литературе шестидесятых годов прошлого века. Требование, чтобы литература занималась как «прекрасным», так и «мерзостями» жизни, которое выдвигали русские революционные демократы и за осуществление которого они боролись, является ныне причиной борьбы между сторонниками «чистого» искусства и искусства общественно-полезного в современной турецкой литературе.

Одни считают, что литература должна служить удовлетворению эстетических потребностей человека. Другие, — что литература — явление общественное и поэтому она должна служить обществу. Третьи требуют, чтобы литературу не смешивали с политикой и т. д. и т. п. Яшар Наби, например, утверждает, что главное в художественном произведении — его эстетическая ценность, а все остальное (даже общественное значение этого произведения) — неважно. Самим Коджагёз, напротив, требует, чтобы литература прежде всего занималась общественными вопросами, отражала жизненные проблемы страны и народа, посвятила себя лечению социальных язв. А для того чтобы выполнить это свое назначение с наибольшим успехом, она должна обладать высокими художественными качествами.

Точка зрения Самима Коджагёза разделяется ныне большинством современных турецких писателей, их лучшей частью⁷². Эти писатели считают, что литература должна играть активную роль во всей жизни страны. Самим Коджагёз в статье под заглавием «Почему мы пишем», опубликованной в журнале «Yeditepe» в связи с выходом в свет романа «Жестянка» Яшара Кемаля, пишет:

«— Что ты сделаешь, если у тебя в доме вдруг вспыхнет пожар? — спросил я.

— Постараюсь потушить, — ответил он.

— А если уже весь дом охвачен пламенем?

— Позову на помощь соседей.

— Но если и они не смогут помочь?

— Вызову пожарную команду.

Простите меня за сравнение, но именно так я ответил моему другу, суровому критику, когда тот спросил меня, чего я добиваюсь своей писаниной. Любой тупик, в который заходят моя родина и мои соотечественники, любое препятствие, возникшее на нашем пути к гуманизму, цивилизации, любое затруднение, мешающее нам вести страну к благосостоянию и благополучию, для меня пожар. Во все горло я должен кричать о пожаре».

В беседе между Самимом Коджагёзом и его другом-критиком есть еще одно любопытное место. Критик спрашивает: «А хорошо ли выставлять напоказ наши недостатки и беззаконие, показывать голодных и нищих людей? Не скомпрометирует ли это нас в глазах иностранцев, не сделает ли это нас уродливыми для самих себя?» Самим Коджагёз отвечает: «Увидеть уродливость и беззаконие, знать о них — тоже полезное дело. Одни только рыбы не знают, что они живут в море. Увидеть, знать и показывать — это значит искать доброе, искать правду, распознавать зло. Сегодняшняя наша литература, слава богу, уже вступила на этот путь». Критик возражает: «Все вы говорите в своих произведениях почти об одном и том же: о земле, о безземелье крестьянина, о недостатке воды, о беззаконии, о фанатизме. Одно и то же». Самим Коджагёз отвечает критику: «Это значит,

⁷² На это обратил внимание также Назым Хикмет в статье «О социалистическом реализме и турецкой литературе» («Проблемы востоковедения», № 2, 1959).

что пожар охватил весь квартал, все кричат о пожаре, и, видимо, придется кричать до тех пор, пока пожар не будет потушен. Если это не литература, то и я в таком случае не писатель».

Развивая мысль о социальной направленности искусства, критик Шериф Хулуси пишет в журнале «Yeditepe»:

«Писатель, как и каждый человек и каждый интеллигент,— человек, живущий в обществе. В результате восприятия его сознанием событий, происходящих в обществе, в нем, в писателе, проявится одно из четырех качеств:

1. Он воспримет как свершившийся факт, что современное общество превратило все, в том числе и искусство, в товар. Рассчитывая на пошлый вкус, который породила в народных массах торговля искусством, он, этот писатель, пишет порнографические и авантурные вещи, выбирает себе темой убийство, воровство, шантаж, болезненную любовь, психическое расстройство, мистику, и ему нет дела до того, почему общество подвергается угнетению. Точно бакалейщик на углу, он считает литературу и искусство средством наживы и заботится только о своем благополучии. Он превратил искусство в кабачок, где собирается узкий круг интеллигенции, закрыл двери кабачка наглухо и, создав „искусство для искусства“, сделал из него способ пустого провождения времени.

2. Писатель находит, что его общество развивается неправильно, он старается вскрыть его недостатки и хочет выступить перед обществом как моралист. В этом случае в его искусстве господствует желание быть полезным своему обществу.

3. Писатель не только хочет исправить общество, он считает, что его следует изменить в корне. Он показывает, что существующий режим превратился в живой труп, и требует идеального общественного строя, о котором мечтают он и его единомышленники. Писатель борется за это, пользуется своим искусством как оружием борьбы. В этом случае в произведениях писателя, несмотря на известные недостатки в области формы, содержится богатейший клад взволнованной мысли.

4. Выступая в защиту старого режима, против сторонников нового общественного строя и против литературы для широких народных масс, писатель, с целью

затуманить головы людей, требующих нового, и привести их в замешательство, ниспровергает все ценности и уходит в софистику. Пестрота формы в подобном искусстве порою мешает нам увидеть всю пустоту скрытой в нем мысли. Такое искусство в действительности также является оружием борьбы в руках тех авантюристов от искусства, которые не хотят расстаться со старым режимом и стремятся к собственному благополучию любой ценой, с помощью любых средств»⁷³.

Среди противников социально направленного искусства есть и такие (например, литературовед Суут Кемаль Еткин), которые считают, что литература вовсе не должна касаться общественных тем, что они якобы мельчат ее, превращают в беллетристику, что произведения, посвященные животрепещущим вопросам общественной жизни, забываются, сходят со сцены, как только теряется актуальность этих вопросов⁷⁴.

Все эти точки зрения можно кратко сформулировать следующим образом: первые ставят во главу угла художественность, вторые — художественность для убедительности социальной темы; третьи — только лишь художественность.

Следует отметить еще один существенный момент. Противники литературы общественного назначения утверждают, что ее сторонники требуют только таких произведений, в которых описаны одни лишь отрицательные явления жизни — несправедливость, голод, нужда, — и тем самым стараются превратить литературу в орудие борьбы с существующим режимом. На этом основании литература общественного назначения объявляется вредной, подлежащей запрету.

Всякий раз, когда в турецкой литературе активизируются прогрессивные силы и наблюдается общий подъем, реакционные турецкие критики и литературоведы выпускают на арену жупел коммунизма и кричат об усиливающейся «левой опасности». Так было, например, в 1929 г., когда вокруг прогрессивного журнала «Resimli ay» группировалась молодежь и в литературе Турции наметился бурный рост свежих и здоровых сил. Тогда говорили о «ветрах, дующих из северной коммунистической

⁷³ «Yeditepe», 1956, 1 şubat.

⁷⁴ См. ст. «Zorlanan sanat» в кн.: Suut Kemâl Yetkin, *Edebiyat bilgileri*, İstanbul, 1952, s. 52—56.

страны». То же происходит и в настоящее время. Пейми Сафа, писатель и публицист, известный своей реакционностью, обрушивается на передовую литературу и называет лучших писателей Турции «змеями», «закоренелыми преступниками» и «уличает» их в «коммунистической деятельности». Особенно раздражает его то, что «левые сборники, которые имеют красный оттенок, выпускаются один за другим». «Я сто раз предупреждал об этом моих старых друзей, владельцев газет, — пишет Пейми Сафа в газете „Milliyet“, — но ни разу не смог убедить их в том, что опасность велика»⁷⁵. Другой критик — Саляхаддин Тюркан в статье, помещенной в газете «Demokrat İzmir», усматривает «коммунистическую опасность» в следующих словах стихотворения одного поэта:

Как я могу отрицать,
Что я ступаю по земле,
А над головой у меня солнце?

«Здесь, — пишет Тюркан, — поэт утверждает, что в его стране рабочий класс все еще попирают ногами, и в то же время он говорит о солнце над головой, т. е. о коммунистическом идеале».

Пугают его и другие строки:

Хлынь, дожди!
Освежи нас, дожди!
Мы ждем тебя всем сердцем.

«В этом стихотворении, — заявляет Тюркан, — поэт пишет о том, что он с нетерпением ожидает коммунистическую революцию»⁷⁶.

В стране распространяется психоз антикоммунизма. Журнал «Devir», например, пишет, что в Турции создавалась ненормальная атмосфера подозрительности и страха, что в этой обстановке гибнет всякая прогрессивная мысль⁷⁷. Это вызывает беспокойство даже у тех, кто известен своей неприязнью ко всему прогрессивному в общественной жизни и литературе. Так, Надир Нади,

⁷⁵ Цит. по ст.: Ян Марек, *Набег турецких маккартистов на литературу* (газ. «За прочный мир, за народную демократию!», 1955, 16 сентября).

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

главный редактор газеты «Cümhuriyet», писал в передовой статье своей газеты: «Если турецкая литература за сто с лишним лет, прошедшие со времени нашего приобщения к западной цивилизации, не дала ожидаемых от нее результатов, то основная причина этого заключается в том, что мы до сих пор еще не смогли по-настоящему отделаться от формализма и схематизма... Все наши писатели прошлого времени на протяжении всей своей жизни жили под давлением целого ряда запретных идей и, к сожалению, не чувствовали всей тяжести этого давления или чувствовали его очень слабо. Философский словарь Вольтера, составленный в XVIII в. (в первой половине), полон таких мыслей, защищать которые в Турции XX в. (во второй половине) может считаться смелостью для наших писателей». И далее Надир Нади делает вывод: «До тех пор пока не создана турецкая литература, смело защищающая свои убеждения и не считающаяся со средневековыми ограничениями, мы не можем хвастаться никакими достижениями»⁷⁸.

Само собой разумеется, что, ратуя за создание турецкой литературы, «смело защищающей свои убеждения», Надир Нади хочет подчеркнуть, что в Турции ее нет. Он умышленно не замечает существующей сегодня в стране прогрессивной литературы и призывает создать такую литературу, которую можно было бы противопоставить литературе народной, демократической.

Итак, сторонники «чистого искусства» (Яшар Наби и др.) по существу выступают против использования литературы как орудия социальной критики, как средства обличения капиталистических порядков. Свою идею о «настоящем» искусстве они прикрывают заботой о «чистоте» литературы и искусства, «чистоте» их «специфики».

Еще Чернышевский и Добролюбов показали, что художник не имеет права игнорировать сложность жизни, сложность происходящей в ней борьбы. Прекрасно прекрасное в жизни, но прекрасна и борьба против безобразного, утверждали они.

Борьба против безобразного, которая составляет главное содержание передовой литературы Турции на-

⁷⁸ «Cümhuriyet», 1955, 6 mart.

ших дней, определила основное направление этой литературы — критическое. Выбор этого направления был продиктован не индивидуальными склонностями тех или иных писателей, а конкретными условиями общественной жизни.

На закономерность обращения литературы к критике общественных и социальных язв указывал еще Н. А. Добролюбов. Он писал: «...как только литература перестанет быть праздною забавою, вопросы о красотах слога, о трудных рифмах, о звукоподражательных фразах и т. п. становятся на второй план: общее внимание привлекается содержанием того, что пишется, а не внешнею формою. Таким образом, красивые описания, звучные дифирамбы и всякого рода общие места исчезают перед произведениями, в которых развивается общественное содержание. Является потребность в изображении нравов, а так как нравы, от начала человеческих обществ до наших времен, были всегда очень плохи, то изображение их всегда переходит в сатиру»⁷⁹.

Критическое направление в современной турецкой литературе нашло наиболее яркое выражение в творчестве таких писателей, как Рефик Халид, Бекир Сыткы Кунт, Садри Эртем, Сабахаддин Али, Назым Хикмет, Джевдет Андай, Орхан Вели, Октай Рифат, Яшар Кемаль, Самим Коджагёз, Ильхан Тарус, Орхан Кемаль и др. Изображая зло, эти писатели ищут социальные причины его появления. Они стараются внушить читателям, что в поведении носителей зла повинны не склонности людей к злодеяниям, как это пытаются доказать турецкие поклонники всевозможных западных антигуманистических теорий (сюда же следует причислить и последователей односторонне, а часто и неправильно понятого Достоевского), а общественные условия, порождающие зло. Они показывают, что поведение и поступки человека обусловлены влиянием общественных условий и материальных факторов его жизни.

Сабахаддин Али, например, в своих рассказах о крестьянах, говоря об их отсталости, фактах кражи, избияния друг друга, убийства соседа из-за клочка земли, не усматривает в этом испорченности человеческой природы.

⁷⁹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1947, стр. 13.

Он видит источник зла в социальных отношениях в капиталистическом обществе и главное внимание уделяет показу того, что формирует характеры людей и определяет их поступки.

Основная цель, которую ставят перед собой передовые писатели Турции, критически изображая различные явления общественной жизни, состоит в том, чтобы возбудить в читателе ненависть к существующим социальным отношениям. Передовые писатели видят свою задачу в том, чтобы говорить всю правду о крестьянине, как бы горька она ни была, говорить вслух и прямо о забитости, невежестве, покорности крестьянина, ибо только так можно пробудить в народе дух борьбы против социальных условий, коверкающих жизнь народных масс. Обличительная позиция писателей обязывает их останавливать свое внимание на отрицательных сторонах общественной жизни Турции. Отсюда — показ страшного уродства и несовершенства жизни, порожденных социальными отношениями в капиталистическом обществе: нищеты и бесправия народа, эксплуатации, безработицы, безземелья крестьян.

Крестьянская тема, тема деревни не нова в турецкой литературе. Она ставилась еще в первые годы установления республики и была в центре внимания таких писателей, как Рефик Халид, Садри Эртем, Сабахаддин Али, Кенан Хулуси и др.

Качественно новое освещение крестьянской тематики в турецкой литературе дал ряд молодых писателей, пришедших в литературу в годы второй мировой войны. В отличие от своих предшественников, постоянно живших в городе и писавших о деревне на основании газетных репортажей или в лучшем случае впечатлений от туристических поездок по Анатолии, молодые писатели в большинстве своем были выходцами из Анатолии. До того как прийти в литературу, они длительное время изучали фольклор, быт, обычаи народа, долго вынашивали сюжет и композицию своих романов и рассказов. Их произведения о деревне отличаются поразительной достоверностью описываемых явлений и фактов, проникновением в самое существо поставленной проблемы, широтой охвата жизни современной деревни, художественной убедительностью характеров, живым и красочным народным языком.

Молодые писатели, авторы романов о деревне (Яшар Кемаль, Орхан Ханчерлиоглу, Самим Коджагёз, Кемаль Тахир, Орхан Кемаль, Суад Ташер и др.), рассказывают читателю о положении угнетенных масс крестьянства, об их настроениях, о растущем стихийном протесте и негодовании. Из произведений этих писателей мы узнаем, что ничтожная часть крестьянства, одиночки поднимаются с оружием в руках на борьбу с жандармами и ага, уходят в горы в отряды «эшкия» («благородных разбойников»), большая же часть безропотно несет свой крест, плачет и молится, резонерствует и мечтает, пишет прошения и посылает «ходатаев» (роман Яшара Кемалья «Жестянка»), успокаивает себя надеждой на лучшую жизнь на том свете, жалуется на рок и судьбу. Писатели рисуют потрясающие картины бедности, нищеты и падения забитого человека, рассказывают о предельном обнищании и разорении деревни, поисках крестьянами заработка и пристанища, постепенном превращении крестьян либо в заводских рабочих, либо в нищих бродяг.

Сочувственное изображение молодыми писателями жертв социального строя, судьбы «маленького» человека города и деревни, людей «дна» капиталистического общества является одним из видов протеста против существующих порядков, при которых оказываются выброшенными из жизни тысячи обездоленных, несчастных, потерявших человеческий облик и чувство собственного достоинства людей.

Мы уже говорили, что для произведений молодых турецких писателей о деревне характерны объективность и предельная фактографичность. Они стремятся создать впечатление абсолютной достоверности изображаемого. В отличие от своих предшественников, воссоздававших общую картину бедности и забитости крестьянства, они выбирают какое-нибудь одно незначительное, повседневное явление из жизни одного конкретного человека и, глубоко анализируя это явление, показывают причины и следствия его. Если, например, раньше эпизод покупки крестьянином ботинок для своего сына составлял только часть рассказа или повести, то теперь тот же эпизод может явиться сюжетом всего произведения. Писатель теперь покажет, на какие деньги крестьянин покупает эти ботинки, как он их заработал, чего они стоили ему,

что он может купить на заработанные деньги и т. д. и т. п. С добросовестностью зеркала стараются молодые писатели отобразить кусок реальной жизни. Не случайно они так любят цитировать известное изречение Стендаля: «Роман — это зеркало, которое возят по дороге».

По стилю и манере письма творчество молодых турецких писателей во многом напоминает творчество прогрессивных деятелей итальянского неореализма в литературе и кинематографии. Произведения Альберто Моравиа, Де Сика, Висконти, Дзаваттини и других крупнейших представителей неореализма в литературе и кино пользуются у турецких писателей широкой популярностью и любовью. Об этом они говорят в своих ответах на литературные анкеты, которые проводятся время от времени журналами и газетами⁸⁰. Влияние произведений прогрессивной итальянской кинематографии, в частности, например, картины «Под небом Сицилии», можно усмотреть в романе Яшара Кемаля «Жестянка».

Молодые писатели всячески избегают изображения жизни и деятельности выдающихся людей, исключительных натур. В их произведениях трудно встретить героя, который отличался бы какими-то особенными качествами, умственными и физическими, от окружающих его людей. С ним не случается также никаких особых приключений. Писатель не выбирает своего героя, а как бы берет его наугад из толпы таких же, как он, людей и следует за ним, подслушивает его разговор, вместе с ним обедает и провожает его до дома. Писатель стремится подчеркнуть повседневность изображаемого явления и обыденность героя. Он старается передать в его образе общие для многих людей свойства, нащупывая при этом какие-то индивидуальные черты героя, отчего образ становится ярким, цельным, осязаемым.

В произведениях молодых писателей мы не замечаем присутствия автора. Он как бы на все смотрит со стороны, предоставляя своим героям полную свободу действий. Отсутствует также психологический анализ, который занимает большое место в романах таких писателей, как Решад Нури, Халиде Нусрет, Суад Дервиш, Сабахаддин Али, Якуб Кадри и др. Молодые писатели отказываются от прямого поучения, от дидактизма. Иной

⁸⁰ См. журналы «Varlık», «Yeditepe», «Yenilik» за 1953—1954 гг.

раз они не становятся явно на чью-либо сторону: идея произведения не формулируется прямо, а читатель подводится к ней путем раскрытия закономерностей характеров и событий. Своими произведениями молодые писатели стараются ответить на самые жгучие вопросы социальной жизни: кто виноват в том, что жизнь большинства трагична, где искать выход?

Развитие передовой литературы в Турции паталкивается на разные, подчас весьма значительные, трудности. Прогрессивным писателям приходится противостоять господствующей в стране реакционной буржуазной культуре, бороться с различными течениями буржуазного искусства. К идейным трудностям прибавляются и трудности творческого порядка. Не все еще определили свою позицию в литературе. Все, что делается молодыми писателями,—это еще лабораторные исследования, пробы, поиски, эксперименты. Они спорят, пишут полемически заостренные статьи. В поисках новых способов и приемов художественного воспроизведения действительности, действуя с самыми лучшими намерениями, они попадают порою в плен формалистического псевдоноваторства, нигилизма. Стремясь к максимально правдивому отображению реальной жизни, они не всегда избегают натурализма.

Влияние экспрессионизма, кубизма, сюрреализма, абстрактивизма и других западноевропейских литературных течений нередко отрицательно сказывается на творчестве талантливых писателей и поэтов. Иногда передовое, прогрессивное содержание стихотворения облачается поэтами в слишком сложную, замысловатую форму, которая превращает стих в произведение для избранных (например, последние стихи Октая Рифата).

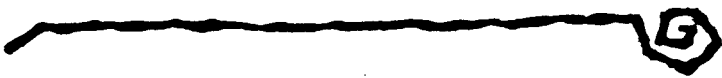
Но, несмотря на все эти трудности, передовая литература Турции постепенно пробивает себе дорогу. В условиях современной Турции она является, пожалуй, единственным проводником прогрессивной мысли. В ней идут напряженные поиски истины, правды. Передовая литература Турции представляет собой сегодня кафедру, трибуну, школу. Она помогает выработке правильного мировоззрения у передовых людей турецкого общества, развитию демократических идей. Она помогает людям понять причины бедствий народа. Она способствует тому, чтобы внимание людей, их стремления были

прикованы к жизни, к практическим задачам ее преобразования.

Творчество передовых писателей Турции развивается на основе глубокого изучения общественной жизни своего народа, на основе понимания тех процессов, которые происходят в объективной действительности.

Говоря о турецкой литературе наших дней, прежде всего и главным образом следует остановиться на творчестве тех передовых писателей, чьи произведения составляют основное и здоровое ядро этой литературы. И действительно, в современной турецкой литературе нет более значительного явления, чем стихи Назыма Хикмета, Орхана Вели, Мелиха Джевдета, Октая Рифата, романы и рассказы Сабахаддина Али, Орхана Кемала, Яшара Кемала, Орхана Ханчерлиоглу, Кемала Тахира, Самима Коджагёза и др. В их творчестве отражены все основные проблемы и направления современной турецкой литературы, стилевые и жанровые особенности ее, идейные и художественные успехи и слабости, намечены перспективы и тенденции ее дальнейшего развития.

Изучение творчества передовых писателей означает по существу изучение того главного, что характеризует сегодня подлинно художественную литературу Турции.



Назым Хикмет

Назым Хикмет родился в 1902 г. в Салониках в аристократической семье. Отец поэта — Хикмет Назым-бей — долгое время служил в министерстве иностранных дел, был консулом в Гамбурге, занимал пост директора печати. Мать поэта — Айше Джелиле — получила хорошее образование, училась музыке и живописи, свободно владела европейскими языками. Она читала сыну произведения французских писателей, рассказывала о французской революции, знакомила мальчика с турецкой и европейской музыкой, живописью.

В доме отца Назыма Хикмета бывали наиболее известные в те годы турецкие поэты и писатели. С раннего детства будущий поэт слышал разговоры о литературе, чтение стихов, споры о них. В библиотеке отца были книги крупнейших западных писателей, произведения классической и современной турецкой литературы.

Много внимания воспитанию Назыма Хикмета уделял его дед — Назым-паша. Он был страстным любителем литературы и автором нескольких опубликованных литературоведческих и публицистических произведений, а также многих ненапечатанных стихов. Назым-паша хорошо знал и любил турецкую литературу эпохи «танзимата», был увлечен творчеством Джелаледдина Руми, крупнейшего поэта, основателя дервишеского ордена «Мевлеви». Он мечтал вырастить своего внука приверженцем, «мюридом» Руми и «серьезным» поэтом. Но его мечте не суждено было сбыться. Мальчик не проявил особого интереса к учению Руми, а классическую лите-

ратуру он просто не понимал, так как не знал арабского и персидского языков.

Настоящим учителем Назыма Хикмета была турецкая народная литература. Народная поэзия, ее мотивы, размеры и, самое главное, ее язык составили ту основу творчества Н. Хикмета, на которой впоследствии он воздвиг свое оригинальное поэтическое здание.

Начальное образование Назым получил в Стамбуле; затем некоторое время посещал лицей «Галатасарай», в котором обучались дети турецкой знати. В пятнадцать лет Назыма отдали в военно-морское училище, находившееся на одном из Принцевых островов, неподалеку от Стамбула. В училище Н. Хикмет стал писать стихи и опубликовал в самодельном журнале несколько коротких стихотворений, заслужив одобрение поэта Яхьи Кемала, который вел в училище уроки литературы.

В марте 1919 г. в стамбульском журнале «Уепи мес-тия» появилось стихотворение Назыма Хикмета «В кипарисовой роще». Это было первое выступление поэта в «большой прессе».

В кипарисовой роще¹ услышал я стон —
Неужели и мертвым неведом покой?
Иль то ветер, забредший из дальних сторон,
Одинокий, любовь вспоминает с тоской?
Мне казалось, что радости светлые дни
Ждут людей в непробудной таинственной мгле,
Иль в тени кипарисов все плачут они,
Души тех, кто любил и страдал на земле?

(Перевод М. Павловой)

✱
Стихотворение выдержано в духе поэзии тех лет. Но это не было простым подражанием. Юноша Назым в то время действительно был охвачен настроением безнадежности, тоски. Эти мотивы его поэзии были порождены тем унижительным, трагическим и безвыходным, как казалось ему тогда, положением, в котором находилась его родина.

В марте 1920 г. английский отряд, усиленный французскими и итальянскими солдатами, вошел в Стамбул, захватил казармы и другие здания. Город был объявлен

¹ В Турции принято хоронить под кипарисом. Самое большое кладбище Стамбула — «Караджаахмет» — представляет собой кипарисовый лес.

на осадном положении. «Улицы Стамбула,— писал впоследствии Мустафа Кемаль,— были полны вооруженных солдат. В Босфоре стояли вражеские корабли, пушки которых были направлены... в сторону европейского и азиатского берегов Турции. Люди покидали дома только в случае крайней необходимости. Люди двигались по улицам, прижимаясь к стене, избегая обид и оскорблений. Весь Стамбул и сотни тысяч его жителей казались умершими. Не слышно было никакой иной речи, кроме вражеской. Не видно было никаких иных знамен, кроме неприятельских»².

Захват Стамбула, сопровождавшийся убийствами, грабежами и насилиями над населением, вызвал взрыв негодования в народе. Начались волнения среди солдат. Порой эти волнения перерастали в восстания целых частей или команд военных кораблей. Повстанцы требовали отправить их в Анатолию, где их отцы и братья сражались за независимость родины, выражали возмущение бездействием продажного начальства, позорно капитулировавшего перед оккупантами. Турецкие солдаты не желали поддерживать султана. Отряды, посылавшиеся против войск Кемалья, переходили на его сторону. Вернувшиеся из России бывшие турецкие военнопленные, очевидцы Великой Октябрьской социалистической революции, рассказывали солдатам и матросам о событиях в России, о гражданской войне, о Красной Армии. Революционные настроения проникли и на учебный корабль «Хамидийе», где проходил военное обучение Назым Хикмет. На корабле вспыхнул бунт курсантов.

Эти события оказали большое влияние на творчество Назыма Хикмета. Абстрактную, беспредметную грусть его стихов сменили новые мотивы: боль за поруганную родину, обида на людей, безучастных к судьбе отечества.

Теперь, когда я взглянул на далекий восток,
я понял, что в этом городе,
равнодушном к горю несчастной родины,
я одинок, —

(Перевод М. Павловой)

пишет Назым Хикмет в своем стихотворении «Одиночество» (1919).

² Цит. по кн.: Л. Никулин, *Стамбул, Анкара, Измир*, М., 1935, стр. 56.

Поэт проливает слезы при виде греческого флага над мечетью «Ага-Джамии» в Стамбуле и требует, чтобы виновный был наказан «мечом турка или гневом господ» («Ага-Джамии», 1920); в Мраморном море, свидетеле «национального позора», он ищет отражение султана Махмуда II, завоевателя Стамбула, и тоскует о былой славе Османской империи («Мраморное море», 1920).

Уже в эти годы Назым Хикмет резко отличается от многих своих современников-поэтов. Закат солнца вызывает у него не воспоминание о золотистых волосах возлюбленной, а думы о родине, на горизонте которой опускается солнце свободы.

Почти все историки турецкой литературы признают, что в 1919—1920 гг. в литературной жизни Турции не было более значительного явления, чем стихи Назыма Хикмета. По единодушному мнению турецких литературоведов, Назым Хикмет уже тогда был на голову выше современных ему поэтов.

Лучшим стихотворением турецкой литературы двадцатых годов был признан «Пленник сорока разбойников» Назыма Хикмета, написанный в годы оккупации в Стамбуле. В аллегорическом образе пленника, у которого разбойники отрубили руку, поэт изобразил свою родину, изнывавшую под гнетом оккупантов. Но не только мучения своего народа описал поэт. Он показал его борьбу, его месть:

Блеснул во тьме отточенный топор,
Раздался стон., кровь брызнула, упала на костер.
И гордо пленник без руки стоял, скрывая муку.
Разбойники кричали палачу: «Руби, руби вторую руку!»
Палач пригнулся, побледнев, и сжал топор в тяжелом кулаке.

Но в воздухе грозой вскипел народный гнев —
И засиял топор у пленника в руке.

(Перевод Д. Самойлова)

Трудно представить себе, что стихотворение это было написано в городе, где за несколько дней до того султан по приказанию англичан заочно приговорил Мустафу Кемалю и его ближайших сподвижников к смертной казни, где не только за открытое выступление против захватчиков, но и за простое выражение сочувствия национально-освободительному движению отправляли на виселицу.

В городе очень скоро узнали о стихотворении Назыма Хикмета. Оно ходило по рукам, люди шепотом читали его друг другу. За короткое время слава о Назыме Хикмете облетела весь Стамбул. Через головы оккупационных войск и стражников султана она достигла и Анатолии.

Назыму Хикмету оставаться в Стамбуле стало невозможно. Султан установил за ним слежку. Англичане требовали ареста «юного бунтаря», осмелившегося поднять голос против хозяев страны.

В июле 1920 г. поэт тайно выехал из Стамбула и через день высадился в турецком порту Инеболу. Отсюда до Анкары пришлось добираться пешком. Два месяца шел Назым Хикмет по Анатолии. Впервые он увидел настоящую Турцию, столкнулся с живой действительностью. Он увидел, что Анатолия совсем не была похожа на ту, какой изображали ее некоторые поэты. Здесь не было ни беззаботных, раздетых в разноцветные платья пастушек, ни цветущих здоровьем розовощеких крестьян, на поляне среди цветов внимающих доносящейся издали грустной мелодии пастушеской свирели.

Чудовищную нищету, беспощадную эксплуатацию, отсталость встретил здесь Н. Хикмет. Сотни тысяч крестьян погибли на войне. Оставшиеся в живых влачили жалкое существование, изнемогая под бременем непосильных налогов и ростовщической кабалы. С уходом в армию всего работоспособного мужского населения все полевые работы выполняли старики, женщины, дети. Анатолийская деревня голодала, в ней свирепствовал сыпной тиф.

Такова была истинная картина анатолийской деревни, которую Назым Хикмет воспроизвел с большой правдивостью в стихотворении «Анатолия» (1922):

...Прошли мы
деревни — медвежьи берлоги,
глиняные хибарки,
поля,
лысых гор отроги...

В слезящихся глазах больных быков
мы слышали голос каменистых полей.
Мы видели:

земля не дает
дыханья колосьев
деревянной сохе...

(Перевод М. Павловой)

Путешествие по Анатолии явилось великой школой жизни для молодого поэта. Оно имело колоссальное значение для всей его дальнейшей жизни и творчества. По собственному выражению Назыма Хикмета, это путешествие «решило все».

Здесь, в Анатолии, Назым Хикмет сформировался как поэт — выразитель дум и стремлений своего народа. Здесь, в самой гуще турецкого народа, в самые трудные для страны дни национально-освободительной войны сложилось сознание поэта-гражданина. «До прибытия в Анатолию я даже не мог себе представить, что действительность моей родины так ужасна», — говорил Назым Хикмет. Именно анатолийская действительность заронила в его душу чувство боли, обиды за народ, за труженика, ничего не получающего за свои труды, обреченного на жалкое, нищенское существование, и в творчестве поэта впервые появляется тема борьбы.

В стихотворении «Черная сила», созданном в 1920 г. после путешествия по Анатолии, Назым Хикмет писал:

Много долгих веков, много скорбных лет
Тьма ночная висит над страной моей.
Черной силой навек загорожен свет,
Силой тьмы, чернотой сумрачных ночей.
Много лет и веков длится эта власть,
И, как язва, горит на груди она.
Эта сила, как вол, разевает пасть,
Если к свету тянется моя страна...

(Перевод С. Кирсанова)

В этом стихотворении еще нет конкретной картины борьбы народа против угнетателей. Образы стихотворения еще отвлеченны, аллегоричны, условны. Но эта условность не мешает читателю услышать протестующий голос поэта, наделенного неукротимым темпераментом борца, народного трибуна, глашатая правды.

Назым Хикмет не стремится вызвать сострадание имущих классов, — он обращается к самому народу, призывает его уничтожить «черную силу», что, «как язва, гноит наше тело»:

Не забудь, человек, день благословить,
Когда тьма над страной разорвется вдруг,
Когда время придет, чтобы отрубить
Силе черной навек кисти черных рук!

(Перевод С. Кирсанова)

После скитаний по Анатолии поэт прибыл в Анкару; вскоре он получил назначение в город Болу преподавателем школы. Здесь Н. Хикмет познакомился с человеком, сыгравшим большую роль в его жизни. Это был чиновник местного банка Шинаси, долгое время живший в Германии, где он посещал политический кружок немецких рабочих и вместе с ними изучал марксизм. Шинаси рассказывал Назыму о рабочем движении в Германии, о немецких коммунистах, о К. Марксе и Ф. Энгельсе. Он преподавал Назыму первые уроки марксизма. Никаких книг не было. Учитель рассказывал то, что знал сам.

Узнав от Шинаси и людей, прибывших из России, об Октябрьской революции, Назым Хикмет решил уехать в Россию учиться искусству «делать революцию». «Мы мечтали увидеть Ленина, — рассказывает поэт, — он должен был научить нас, как надо делать революцию. А месяца через три мы собирались вернуться в Турцию, чтобы здесь, так же, как в России, сделать революцию. Потом, когда я действительно попал в Москву, я начал понимать, как наивны мы были в то время».

В конце 1921 г. Назым Хикмет приехал в Москву. С величайшим интересом и вниманием стал он изучать строительство новой жизни в Советском Союзе. С жадностью обратился он к марксистско-ленинскому учению, чтобы, обогатившись им, вернуться на родину, в Турцию, где его ждали братья по борьбе (стихотворение «Человек с Востока и СССР»):

С ветрами, на Север текущими,

путями Азии

шел я к тебе,

я увидеть тебя спешил!

Дай же,

дай же скорей

голове моей — разум,

глазам моим — свет,

ты со мною должна поделиться,—

меня в Азии ждут

миллионы

голодных людей,

я обязан

как можно скорее

туда возвратиться,

показаться им

в красной рубаше своей!

(Перевод М. Павловой)

В Москве Назым Хикмет обращается к подлинно народной, революционной поэзии. Он знакомится с русской классической и советской литературой. Здесь, в Москве, Назым Хикмет встречается с великим советским поэтом Владимиром Маяковским, участвует в литературных диспутах.

Новаторство Маяковского, его смелые поиски новых художественных средств, отвечающих новому содержанию его поэзии, были очень близки Назыму Хикмету, который сам в своих стихах заговорил на новые в турецкой поэзии темы. Поэзия Маяковского окончательно убедила Назыма Хикмета в необходимости решительно бороться против господствовавшей на его родине салонной, эстетской поэзии. В 1922 г. в стихотворении «Новое искусство» он подверг резкой критике этих далеких от жизни и борьбы народа, замкнувшихся в своем маленьком, узком мирке поэтов:

Слушай нас!
Эй,
брось ты саз³,
дуралей...
Выбрось вон
старый саз.
Три струны у него —
тощих три соловья...
Этот звон
не взволнует
проснувшихся масс,
в бой не двинет их
песня твоя!

(Перевод П. Железнова)

В «Новом искусстве» и в близких к нему по теме стихотворениях «Поэт» и «Мое понимание искусства» Назым Хикмет не только критикует антинародное, оторванное от жизни салонно-изысканное искусство, но и излагает свою литературную и социальную платформу. Он выступает как поэт нового класса, не имевшего раньше в литературе своего голоса, как поэт революции. В стихотворении «Поэт» Назым Хикмет заявляет, что «мир надвое расколот», что в нем идет страшная, ожесточенная борьба и поэтому он, поэт, не может развлекаться разговорами о «лазури»; «лучшая газелла» для

³ Саз — народный музыкальный инструмент. В стихах некоторых турецких поэтов саз — символ тоски, обреченности.

него теперь — это «Анти-Дюринг». Все, что он до сих пор писал, все прежние темы, которые он «ронял, больше, чем капель осень роняла», — все это уже отошло в прошлое. Теперь цель его жизни, его поэзии — запеть «марксистские поэмы».

В своем стремлении отразить новое содержание, в борьбе с далекой от жизни поэзией Назым Хикмет допускал иногда и ошибки, придерживаясь порою в художественных вопросах крайне «левых» позиций. Так, по его мнению, если литература прямо и непосредственно не отображала событий сегодняшнего дня, она не могла рассчитывать на признание пролетариата. В стихотворении «Предисловие к „Кремлю“ Лахути» (1923) поэт писал:

Саади
сказал свое последнее слово,
он позади.
Мы не желаем больше слушать
напевы, что струятся, как узоры
ширванских шалей.
Нам нужен поэт такой,
который бы нам рисовал
цвет нашего класса,
пахнущий кровью и потом.

(Перевод М. Павловой)

Ошибочно восприняв борьбу Маяковского с лирикой эстетствовавших поэтов как отрицание всякой неполитической лирики вообще, Назым Хикмет одно время полностью отрицал правомерность темы любви в поэзии. Ему казалось, что пролетарская литература не может и не должна заниматься такой «несерьезной» проблемой, как любовь, и он даже старался избегать в своих произведениях слова «сердце». Сказалось и влияние идей, развивавшихся группой конструктивистов: культ техники, прославления достижений технического прогресса. Под влиянием футуристов, конструктивистов и символистов в стихах Назыма Хикмета этой поры появляются некоторые признаки формалистической поэзии: нагромождение сложных образов, технические эксперименты, неудачные словообразования. Чрезмерное увлечение поэта формальным новаторством в ряде случаев приводило его к словесному трюкачеству.

Однако влияние футуризма, конструктивизма и других подобных течений на творчество молодого Назыма

Хикмета было временным, преходящим. Да это и не могло быть иначе, ибо его идейные и творческие искания по самому своему существу были глубоко чужды всяким формалистическим упражнениям.

В поисках новых форм, соответствующих новому содержанию его поэзии, Назым Хикмет пошел не за формалистами, а по пути, по которому шел подлинный новатор советской поэзии — Маяковский. Именно после ознакомления с произведениями Маяковского Н. Хикмет перешел к свободному стиху и новой — «ступенчатой» — строфике.

Свои первые стихи Назым Хикмет писал, пользуясь силлабической системой стихосложения, арабско-персидским квантитативным «арузом» и турецким «пармак хисабы» (счетом слогов «по пальцам»). В Москве, следуя примеру Маяковского, он перешел к «свободному размеру», который впоследствии в турецком стихе получил название «сербест ритмик назым» — свободноритмический стих. С переходом на новую систему стихосложения изменилась и строфика произведений Назыма Хикмета.

Арабско-персидский метр «аруз», основанный на чередовании коротких и длинных слогов, был чужд природе турецкого языка, в котором нет долгих гласных. Чтобы подчинить турецкие слова требованиям «аруза», поэты нередко коверкали их, удлиняя гласные (например, «баашым», вместо «башым» или «Джааным» вместо «Джаным» и т. п.).

Непосредственное знакомство с советской действительностью, изучение марксистско-ленинской теории, творческое освоение художественных принципов Горького и Маяковского формировали сознание Назыма, его литературные взгляды, его отношение к современной турецкой литературе и к своему собственному творчеству.

Советская действительность двадцатых годов, ее героика и ее нелегкие будни были подлинным учителем Назыма Хикмета в годы развития его таланта и формирования его мировоззрения.

Героика этих лет становится темой стихов Назыма Хикмета. Его привлекают образы мужественных, цельных, волевых людей. Во взволнованных, патетических стихах, написанных в торжественной, ораторской манере, поэт, стремясь передать грандиозность происходящих

и грядущих перемен, прибегает к гиперболическим образам, необычным сравнениям, развернутым метафорам. В большинстве стихотворений этих лет тема революции решается абстрактно. Образ революционера в них еще не реальный образ, а грандиозный символ; революционеры не живые люди, а некие гиганты, непобедимые герои, богатыри. Однако в лучших своих произведениях того времени поэту удалось преодолеть эту абстрактность.

В декабре 1924 г. Назым Хикмет вернулся в Турцию. Здесь он стал сотрудничать в революционной газете «Огақ—şekic» и в журнале «Aydınlık», в которых выступал со статьями о задачах искусства, требуя, чтобы литература отражала всю сложность современной жизни, помогала решать насущные проблемы современности, а не замыкалась в узком кругу субъективных переживаний.

Выступая за новую тематику турецкой поэзии, Назым Хикмет призывал поэтов отказаться от идеализированного изображения Востока, от экзотических и мистических мотивов, от бесплодной фантастики. Он порицал писателей, наводящих сусальный глянец на «загадочно-сказочную» жизнь народов Востока. В стихотворении «Восток и Запад» (1925) он писал:

...Мистерии,
покорность,
фатализм,
решетчатые окна,
вырезной карниз,
караван-сарай и караваны,
на площадях прохладные фонтаны...
Вот Восток европейских поэм и романов...

(Перевод Э. Багрицкого и Н. Дементьева)

Назым Хикмет подчеркивал: «Нет, не было и не будет такого Востока...» — и рисовал действительный, реальный Восток, показывая, что Восток — это

дом для всех,
кроме жителей этой страны,
где рабы на гибель обречены.
В этой житнице, полной пшеницы и золота,
голод околевает от голода...

(Перевод Э. Багрицкого и Н. Дементьева)

Выступая против поэтов, уходящих от действительности, Назым Хикмет отображал в своих произведениях

подлинную жизнь Турции того времени: рабский труд народа, его борьбу за жизненные права, его оптимизм, веру в светлый завтрашний день, героические забастовки рабочих, гибель борцов за народное дело.

У Назыма Хикмета учились многие молодые турецкие поэты, группировавшиеся вокруг газеты «Огак çekіç» и журнала «Aydınlık». За короткое время на страницах этих двух органов появились десятки произведений, авторы которых подражали его стихотворениям «Восток и Запад», «Анатолия», «Новое искусство», «Поэт». Число сторонников Назыма Хикмета росло с каждым днем. Возглавленное им новое литературное направление обещало стать самым жизненным и влиятельным в турецкой литературе, но развитию его помешали политические репрессии.

В марте 1925 г. на основе «закона об охране порядка», принятого в связи с реакционным восстанием шейха Саида, но широко использовавшегося для подавления демократического и коммунистического движения в Турции, издание «Aydınlık» и «Огак — çekіç» было запрещено. Накануне 1 мая 1925 г. полиция произвела аресты деятелей Рабоче-крестьянской социалистической партии Турции и профсоюзов. Назым Хикмет ушел в подполье.

В августе того же года на инсценированном властями в Анкаре «коммунистическом процессе» его заочно приговорили к пятнадцати годам тюремного заключения, и он вынужден был снова уехать в Советский Союз.

Здесь Назым Хикмет учится в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ), пишет стихи и выступает перед московскими рабочими и студентами.

В 1928 г. в Баку вышел первый сборник его стихов — «Песня пьющих Солнце» («Güneşi içenlerin türküsü»). Это была первая книга в турецкой литературе, где прозвучал голос поэта рабочего класса, поэта, смело противопоставившего поэтизации любви и природы поэтизацию труда.

В стихотворениях этого сборника, таких, как «Путешествие к нефти», «Человек с Востока и СССР», и других поэт отходит от космических, гиперболических образов, отвлеченности и абстрактности, свойственных его более ранним произведениям. Героями его стихов становятся обыкновенные советские люди, показанные в их

будничных труде и заботах. Поэт широко вводит в поэзию разговорные обороты, прибегает к конкретным, образным сравнениям: «если мыслящий мозг нашей страны — Москва, Баку — это сердце, наполняющее его свежей кровью»; «Донбасс блесит на солнце, как боксер-негр»; «на горизонте песков — Каспийское море, словно расплавленный свинец»; «небо — словно сон, полный разноцветных сновидений» и т. п. Торжественная патетика, широкие философские обобщения сочетаются в этих произведениях с изображением конкретных человеческих характеров, бытовых деталей, с исторически точными зарисовками социальной среды.

В творчестве Назыма Хикмета вновь начинают звучать задушевные лирические ноты, которых он сознательно избегал в предшествовавшие годы. Именно так, в лирическом плане, написано стихотворение «Тоска» (1927), в котором поэт изливает свою тоску по родине:

К морю⁴ хочу возвратиться.
В зеркале вод голубых
весь я хочу отразиться!
К морю хочу возвратиться!

(Перевод Н. Разговорова)

В 1928 г. Назым Хикмет вернулся на родину и по приглашению Сертея стал сотрудничать в журнале «Resimli ay», бывшем в то время центром прогрессивной турецкой литературы. На страницах этого журнала Назым Хикмет выступил с серией статей по вопросам литературы и искусства. Он писал о роли писателя в общественной жизни, о задачах литературы и ее месте в классовой борьбе, затрагивал вопросы стиля, литературного мастерства.

В «Resimli ay» Назым Хикмет продолжал борьбу за новую литературу. В этой борьбе он имел теперь возможность опереться на накопленный богатый жизненный и поэтический опыт. Выдвигаемая им эстетическая программа стала более зрелой, глубокой.

Статьи Назыма Хикмета имели огромное значение для развития прогрессивной турецкой литературы, которая нуждалась в теоретических работах, обобщающих опыт передовой литературы других стран, и прежде

⁴ Море — символ родины в турецкой поэзии.

всего — Советского Союза. Необходимо было утвердить и доказать громадную роль литературы в жизни общества.

Назым Хикмет писал, что художник не может быть бесстрастным свидетелем происходящих событий, ибо он — гражданин своей родины и борец за интересы своего народа. Настоящий поэт, утверждал Назым Хикмет, должен всегда находиться в самой гуще жизни, быть ее «знатоком», никогда не ограничиваться узким кругом своих личных интересов и переживаний: «Поэт не станет заниматься собственной любовью, собственным счастьем и горем, в стихах поэта будет биться пульс народа... чтобы поэт преуспел, он должен освещать в своих произведениях материальную жизнь. Тот, кто убегает от реальной жизни и берет тему вне жизни, тот осужден бессмысленно сгореть, подобно соломе»⁵. «Настоящее искусство,— подчеркивал Назым Хикмет в другой своей статье,— это искусство, отражающее жизнь. В нем встречаются все конфликты, все столкновения, все победы, все поражения, все стороны любви и все проявления человеческого характера. Настоящее искусство — это искусство, которое не создает о жизни ложного представления...»⁶

В 1929 г. был опубликован сборник стихов Назыма Хикмета «835 строк» («835 Satır») — первый сборник поэта, вышедший в Турции. В этом сборнике все было необычно для турецкой литературы. Он поражал новизной тематики, близостью к действительности, разнообразием и смелостью художественных приемов.

Сборник «835 строк» — первая книга в турецкой поэзии, посвященная теме революции. В ней отчетливо выражено революционное мировоззрение ее автора. Это, разумеется, не было одобрено турецкой критикой. Говоря о стихах Назыма Хикмета, турецкий литературовед Яшар Наби с сожалением отмечал: «Некоторые наши писатели, увлеченные социологией и экономикой, не свободные к тому же от влияния марксизма, пытаются придать нашей литературе особое идеологическое направление. Наряду с искренними в своих убеждениях национа-

⁵ Цит. по ст. Асыма Сарпа, опубликованной в журн. «Gün», (1946, 1 temmuz, s. 4).

⁶ Цит. по кн.: Yalçın kaya, *Nazım Hikmet. Hayatı ve sanatı, eserlerinden parçalar*, İstanbul, 1950.

листами, считающими своим долгом служить кемалистской идеологии, есть и такие, которые хотят привить народу марксистскую и классовую идеологию».

Вместе с тем турецкие критики отмечали смелое новаторство поэзии Назыма Хикмета, говорили о том, что он внес в турецкую литературу новое понятие о стихе. «В стихах Назыма Хикмета есть определенные темы, есть определенный сюжет,— писал турецкий критик Нуруллах Атач,— он всегда знает, с чего начинать и чем закончить и какие сделать выводы. У нас очень редко произведение поэта имеет определенную тему или сюжет. За исключением некоторых произведений Тевфика Фикрета и Яхьи Кемалю... в турецкой поэзии между отдельными частями стихотворения нет никакой связи, нет никакого порядка. Переставьте последнюю строфу в начало, первую в середину,— в содержании ничего не изменится. Из-за того, что Назым Хикмет старался ввести в свои стихотворения мысль и сюжет, он встретился с большими трудностями в деле признания его поэтического „я“?».

В отличие от традиционной турецкой поэзии в стихах Назыма Хикмета поэтическая мысль не обязательно вмещается в отдельную строфу или двустишие. Иногда она развивается в рамках всего стихотворения. Примером этому может служить стихотворение «Каспийское море»:

Рыбак в челне,
как туркменский божок,
скрестив ноги, сидит, за рулем следит,
но не думай, что волнам покорен он:
он уверен в себе,
он — как идол каменный
в челноке,
как божок, сердит, за рулем сидит,
на волну глядит,
в борт челна
волна,
расколовшись,

стучит...
(Перевод М. Павловой)

Со стихами Назыма Хикмета в турецкую поэзию пришли такие смелые и оригинальные образы, как, например, в «Песне пьющих Солнце»:

* См. предисловие к кн.: Назım Hikmet, *Seçilmiş yazılar*, İstanbul, 1937, s. 11—12.

Наши пращуры —
железо, вода и огонь.
Наши жены
кормят Солнцем детей.
Наши медные бороды пахнут землей.

(Перевод Э. Багрицкого и Н. Деметьева)

Назым Хикмет впервые ввел в турецкую поэзию исключительно разнообразную ритмическую организацию стиха:

Топот смолк,
там, где желтые донники
пожирают закатный огонь.
Конники, конники, красные конники,
ветрокрылые красные конники,
ветрокрылые конники...
конники...
конь...

(Перевод В. Журавлева)

Особенности ритма своего стиха поэт иногда подсказывает читателю разбивкой строки («Каспийское море»):

Волна — гора,
челнок — джейран,
волна — арык,
челнок — ведро.
Подлетит челнок,
отлетит челнок,
упадет с хребта
одного коня
и опять взлетит
на коня челнок!

(Перевод М. Павловой)

Сборник «835 строк» имел небывалый успех. Он был издан неслыханным для Турции тиражом в три тысячи экземпляров, а через три года выдержал второе издание. Сразу же после выхода в свет этого сборника в газетах и журналах начали появляться стихи молодых поэтов, подражавших Назыму Хикмету.

Во время сотрудничества в журнале «Resimli ay» Назым Хикмет опубликовал цикл статей под общим заглавием «Низвергаем идолов» («Putlari yıkıyoğuz»). Статьи этого сборника не свободны от некоторого нигилизма по отношению к классической турецкой литературе, которую Назым Хикмет рассматривает здесь (впоследствии он сам осудил свои ошибки) прежде всего в свете задач, стоящих перед современной ему поэзией. Но ошибки, присущие серии статей «Низвергаем идолов», не снижа-

ют ценности основной его идеи, идеи утверждения поэзии, близкой к жизни, служащей интересам народа, проникнутой острозлободневными, актуальными мотивами.

В 1930 г. вышли два новых сборника стихотворений Назыма Хикмета — «Третий» («Vagan-3») и « $1 + 1 = 1$ ».

Сборник «Третий» открывается стихотворением «Ответ», в котором автор, обращаясь к одному из признанных «обществом» поэтов — Ахмеду Хашиму, — говорит, что в отличие от последнего он отвергает всякие догмы и каноны в литературе. Утверждают, что поэзия имеет свой собственный словарь, пишет Н. Хикмет, свои специфические «поэтические» выражения. Это неверно. Любое слово может быть использовано в стихе:

Бй,

ликовый королю
Ты говоришь языком поэтических правил,
я ж знатности не признаю
и шапку не сниму пред языком твоим.
Мне знатность ненавистна,
я враг ее везде

и даже здесь, в словах.

(Перевод М. Павловой)

Борьба с буржуазным искусством по-прежнему остается одной из главных задач поэта. Большое место в сборниках «Третий» и « $1 + 1 = 1$ » занимают стихотворения, посвященные повседневной жизни и тяжелой борьбе простых тружеников. Поэт утверждает, что именно из числа этих простых и незаметных людей рождаются герои-революционеры, жертвующие собой во имя счастья своих соотечественников. Вот один из этих безвестных героев, изображенный в стихотворении «Идущий человек»:

Он идет,
он шагает вперед широко,
и качаются тяжко, как молоты, руки его.
Он не слышит уже голосов осторожных друзей,
проводящих в кофейнях все дни...
И зрачки его глаз —
словно два обнаженных клинка.
Он идет на врага
и вполголоса песню поет.
Он идет тяжело.
Он идет.

(Перевод П. Шубина)

Говоря в лирических стихах о горе и печали, радости и гневe народа, передавая его чувства и мысли,

надежды и огорчения, поэт как бы «растворяется» в своих героях. Личная судьба поэта неотделима от жизни и судеб миллионов бесправных, голодных и обездоленных людей. Когда в стихотворении «Священный желудок» поэт говорит:

Эй, ты, ГОЛОД!
Любим прижав к твоей голой груди,
я клянусь,
что я буду бороться
пока
сыт не будет —
ни мой и ни наш,
ни его и ни их —
твой желудок! —

(Перевод М. Павловой)

Он говорит собственно не о себе, а о своих героях — борющихся и страдающих тружениках. В беседе с одним турецким журналистом Назым Хикмет сказал: «Я — поэт определенного класса, занимающего определенное место в социальной жизни, порожденной индустрией... Я рассказываю о горестях, печальх и нуждах этого класса»⁸.

В стихотворениях «Рядовой» и «Смерть рядового» Назым Хикмет создает образ турецкого рабочего-революционера, который

...знает лишь одно: начав и кончив дело,
сменить его другим...
Ему понятно все.
Все двигает им.
Он гонит прочь покой.
Он на земле — один из миллионов.
Он — рядовой.

(Перевод Н. Разговорова)

Он умирает в тюрьме от рук палачей, умирает так же спокойно, смело и просто, как жил и боролся:

Когда стоящий рядом с ним
к нему склонился на плечо
окровавленной головой,
когда пришел его черед,
он — по порядку номеров —
назвал спокойно номер свой
и твердо выступил вперед.

(Перевод П. Железнова)

⁸ См. кн.: Hikmet Feridun, *Bugün de diyorlar ki...*, İstanbul, 1932, s. 48.

Даже погибая, эти люди остаются сильными. Они вынуждены молчать, но они молчат, «как пуля в стволе». «Доброжелатели» уговаривают их («Как Керем») оставить борьбу, которая несет им неизбежную гибель. «Зачем вам гореть, как некогда сгорел от любви герой восточных сказок легендарный Керем?» — спрашивают они. Поэт отвечает:

Пусть, как Керем

сгорю!

сгорю!

Ведь если я гореть не буду,
и если ты гореть не будешь,
и если мы гореть не будем,
так кто же здесь

рассеет тьму?

(Перевод Л. Мартинова)

Революционная лирика Назыма Хикмета проникнута глубоким оптимизмом. Поэт верит, что нищенской, тяжелой жизни народа придет конец, что вместо нее наступит другая жизнь, полная счастья и света.

В 1932 г. в Стамбуле вышла новая книга Назыма Хикмета — роман в стихах и прозе «Почему Бенерджи покончил с собой?» («Benerci kendini niçin öldürdü?»), посвященный революционной борьбе народов Востока за освобождение от ига иностранных колонизаторов и местных эксплуататоров. Поэт создал в этом произведении яркие образы революционеров — Бенерджи и Самодевы, которые отдают революции «не одни только свободные вечера, а всю жизнь». Жизненный путь героя романа типичен для революционера колониальных и полуколониальных стран Востока. Так же типичны и те условия и трудности, с которыми приходится сталкиваться Бенерджи в его революционной деятельности.

В том же году в Стамбуле была опубликована драма Назыма Хикмета «Череп» («Kafatası»), в которой поэт показал действие бесчеловечных законов, царящих в капиталистическом мире, мире доллара, где искусство, литература и наука служат интересам капитала.

Сюжет пьесы таков. Некий доктор Долбанезо из города Долларьян работает над изобретением противотуберкулезной сыворотки. Он мечтает спасти человечество, и прежде всего свою умирающую дочь, от страшной болезни. Для окончательной проверки изобретенной

сыворотки доктору необходимо провести последние опыты. Ему нужны деньги, лаборатория, но ни того, ни другого у него нет.

Открытие Долбанезо тревожит заправил крупного треста санаториев, которые отнюдь не заинтересованы в ликвидации туберкулеза. Они всячески мешают доктору применить его изобретение. Путем угроз и шантажа, пользуясь бедственным положением ученого, они принуждают его стать ветеринаром в принадлежащем тресту имении. Здесь доктор тайно, пытаясь обмануть бдительность хозяев, продолжает работать над своим изобретением. Но приставленные к доктору служащие треста следят за каждым его шагом и ждут лишь удобного случая, чтоб расправиться с ним. По поручению заправил треста и на их деньги продажная пресса и радио начинают широкую кампанию лжи и клеветы, направленную против доктора.

И все же Долбанезо доводит свои опыты до конца. Противотуберкулезная сыворотка готова. Остается ввести ее дочери, но «врачи» санатория разбивают колбу с сывороткой. Дочь Долбанезо умирает, а сам он попадает в тюрьму за «несоблюдение условий договора», запрещавшего ему заниматься научной работой. Затравленный Долбанезо сходит с ума. Но и больного, его продолжают преследовать, и он умирает. Его труп помещают в морг, а затем продают одному врачу для анатомических опытов. Так в мире купли и продажи гибнет талантливый ученый.

Доктор Долбанезо оказался побежденным потому, что был одинок и беспомощен в схватке со своими врагами. Для него ничего не существовало, кроме палочек Коха, сыворотки и больных людей. Его не интересовали ни политика, ни экономика, ни литература, ни история. Он не имел никаких политических убеждений. Социальная несправедливость не вызывала у него ни малейшего протеста даже тогда, когда он сам стал ее жертвой.

Параллельно истории Долбанезо в драме развивается история Поэта (как и у многих персонажей «Череп» у него нет имени). В начале пьесы Поэт — честный молодой человек, искренне любящий искусство. Он живет в каморке на чердаке, влюблен в дочь Долбанезо и пишет стихи о возвышенной, прекрасной любви. Он мечтает о славе, которая будет завоевана служением «чистому ис-

кусству». Вскоре, однако, поняв, что возвышенная поэзия не соответствует вкусам и требованиям «определенной категории покупателей XX века», Поэт продает свой талант, отдает его на службу тем, кто заправляет в Долларьяне, превращается в дельца от искусства. «Кто не понимает игры черного рынка, тот не поэт», — заявляет он теперь. Усвоив эту «философию», он за три месяца становится миллионером.

«Череп» с полным основанием можно назвать политическим памфлетом. Персонажи пьесы — обобщенные социальные маски и поэтому несколько схематичны. Их поступки и переживания не всегда психологически мотивированы (например, внезапное превращение Поэта в дельца от искусства), язык персонажей не индивидуализирован. Многие из них не имеют имен и названы по своей профессии или социальному положению.

Сила пьесы — в правдивом показе сущности тех законов, которые царят в буржуазном обществе, в разоблачении американских империалистов и их турецких поклонников.

В 1935 г. Назым Хикмет издал поэму «Письма к Таранта Бабу» («Taranta Babu'ga mektuplar») — крупное художественно-публицистическое произведение в стихах и прозе. В поэме тринадцать глав-писем и вступление. В письмах повествование ведется от лица героя поэмы, во вступлении — отчасти от лица самого автора, отчасти — от лица одного «итальянского товарища», который, пересылая Назыму Хикмету найденные им случайно письма, сообщает краткие сведения об их авторе, негре из Галлы, приехавшем в Италию изучать живопись. Однажды вечером юношу арестовали и вскоре расстреляли. В ящике стола остались его неотправленные письма к жене — Таранта Бабу в Абиссинию. Опубликование этих писем и взял на себя по просьбе «итальянского товарища» автор поэмы.

Письма проникнуты глубокой ненавистью к зачинщикам истребления абиссинского народа. Автор утверждает, что народ Италии не хочет грабительской войны. Ни кузнец из Турина, ни рыбак из Сицилии, ни миллионы других честных тружеников Италии, говорит он, не питают никакой вражды к абиссинскому народу, который «не сделал им ничего плохого» и чьи «козы не лазили в их огород».

Юноша-абиссинец страстно любит жизнь и именно потому так горячо негодует против всего, что ее уродует:

Жизнь...

как она замечательна, право!
И как странно, Таранта Бабу,
что сегодня она,
эта необъяснимо прекрасная вещь,
так мерзка,
так узка,
так трудна,
так кровава.

(Перевод М. Павловой)

И он мечтает о том времени, когда «дерево граната» будет давать вместо одного тысячу плодов, когда люди смогут жить

порознь
и вместе,
жить так,
как ткани шелковые ткать;
так,
будто радостный дестан
хором читаешь,—
существовать!

(Перевод М. Павловой)

Мечты абиссинского юноши — это мечты самого Назыма Хикмета.

Порою автор поэмы почти прямо выступает от своего собственного имени. Примечательно в этом отношении шестое письмо, в котором говорится о состоянии литературы и искусства в фашистской Италии. Рассказывая об их деградации в Италии, Назым Хикмет приводит примеры из литературной жизни Турции, цитирует произведения и высказывания турецких писателей и поэтов. Маскируясь итальянскими именами, он высмеивает турецких реакционеров и декадентов в искусстве, которые проповедовали «священную войну» против Советского Союза, призывали турецкий народ умирать на фронтах ради интересов немецких или итальянских фашистов.

В 1936 г. в Стамбуле вышла последняя опубликованная в Турции книга Назыма Хикмета — «Поэма о шейхе Бедреддине, сыне кадия Симавны» («Simavne Kadisi oglu şeyh Bedreddin destanı»).

Бедреддин был вождем одного из первых крестьянских восстаний в Турции (в XV в.), охватившего Анато-

лию, Румелию и часть Болгарии. Восставшие ставили себе целью не только захватить земли и орудия производства у помещиков, но и поровну разделить между людьми все материальные ценности. Бедреддин и его ученики требовали, чтобы и земля, и продукты, и одежда были общими.

Поэма Назыма Хикмета еще не закончена. В ней рассказывается только о последних днях жизни шейха Бедреддина и его ученика Берклюджи Мустафы, о последнем сражении их воинов с армией султана, о поражении и казни Бедреддина. Однако, несмотря на свою незавершенность, поэма — яркое, волнующее произведение о первом крестьянском восстании в Турции и его вожде.

«Поэма о шейхе Бедреддине...» явилась ответом на неоднократные утверждения турецких газет 1936 г. о том, что коммунистические идеи чужды турецкому народу и не имеют в Турции никакой почвы. Назым Хикмет создал поэму об утопическом коммунизме шейха Бедреддина и его учеников, чтобы показать, что идеи всеобщего равенства зародились в турецком народе еще в XV в., что эти идеи были выражением извечной мечты и стремлений трудящихся Турции.

Еще в XV в. турецкие крестьяне боролись за то,

чтоб вместе всем одним дыханьем петь,
чтоб вместе всем тянуть с уловом сеть,
за то, чтоб сообща поля пахать,
чтоб из железа кружева ковать,
чтоб вместе всем срывать плоды с ветвей и
есть инжир медовый в общем доме,
чтоб вместе быть всегда и всюду,—

кроме,

как у щек возлюбленной своей...

(Перевод П. Железнова)

В противоположность буржуазным историкам Турции, считающим Бедреддина случайной фигурой, атаманом кучки взбунтовавшихся крестьян, Назым Хикмет рассматривает восстание, которое возглавил Бедреддин, как начало национально-освободительного движения турецкого народа против своих поработителей. Идеи Бедреддина живы в народе. Они нашли свое выражение в национально-освободительной войне 1919—1922 гг., в повседневной борьбе турецкого народа за свое светлое будущее. Когда-нибудь эти идеи восторжествуют. В это

верят все честные люди Турции, утверждает Назым Хикмет.

В 1937 г. Назым Хикмет написал стихотворение «У ворот Мадрида». Он воспевал в нем героическую борьбу испанского народа против фашизма и сокрушался, что турецкий народ не может оказать помощи испанским патриотам:

Между нами, брат,
моря и горы,
мое проклятое бессилье
и Комитета невмешательства устав...
Я не могу прийти к тебе
и не могу
 послать тебе отсюда
ни ящика патронов,
ни яиц,
ни пары шерстяных носков...

(Перевод М. Павловой)

От имени своего народа поэт говорил защитникам Мадрида, что, сражаясь за Мадрид, они защищают не только родной город, но и будущее счастье всего человечества:

Я знаю: все, что есть на этом свете
великого,
прекрасного,
я знаю,
все то, что будет создано людьми,—
вся будущая Правда и Величье,
чего я жду с такой тоскою в сердце,—
все это есть в глазах твоих,
 мой часовой,
стоящий ночью
у ворот Мадрида...

(Перевод М. Павловой)

За это стихотворение поэт был осужден на двадцать восемь лет тюрьмы. Его обвинили в подстрекательстве военных к мятежу.

Бросив Назыма Хикмета в тюрьму, турецкие власти рассчитывали, что им удастся его сломить. Но и в тюрьме, в условиях постоянной слежки, тяжело больной поэт не прекращал борьбы, не переставал творить. За тринадцать лет заточения Назым Хикмет написал двенадцать томов — «книг» стихов. В тюрьме он создал пьесы «Легенда о любви» («Bir aşk masalı») и «Иосиф Прекрасный» («Yusuf ve Zeliha»). Здесь же он начал огромную эпопею

«Человеческая панорама» («İnsan manzaraları»), значительная часть которой уже завершена.

Одну из частей эпопеи — поэму «Симфония Москвы» поэт писал в дни, когда советские войска отбивали атаки немецких войск под Москвой; закончил ее он в момент исторической победы советской армии под Сталинградом.

В поэме нет единой последовательно развивающейся сюжетной линии. Эпизоды из жизни трех заключенных — художника-самоучки Али, наборщика Хасана, прозванного Бетховеном за его музыкальную одаренность, и интеллигента Халила⁹ — перемежаются в ней с описанием боев в Атлантике, картинами отступления советских войск летом 1941 г. В поэму вплетена и еще одна самостоятельная линия: повествование о Джевдет-бее, интеллигенте-гуманисте, живущем в мире своих грез и только к концу жизни начинающем «прозревать». Связь между отдельными частями поэмы достигается развитием в ней основной мысли о великом значении героической борьбы Советского Союза против фашизма для пробуждения сознания и воли к сопротивлению честных людей всего мира и, в частности, лучших представителей турецкого народа.

Герои поэмы — простые люди Турции — не могут не сочувствовать советскому народу, ибо как ни различны их жизненные пути, каждый из них так или иначе пострадал от социальной несправедливости и в той или иной форме пытался бороться с нею. Даже Джевдет-бей, проживший жизнь в полном благополучии, испытал на себе последствия социального неравенства и несправедливости: сын богача, он женился по любви на дочери простого лудильщика, за что был осужден всей своей родней, которая никогда не простила ему этого «позорного» брака.

В лице Джевдет-бея Назым Хикмет создал образ интеллигента, рост политического самосознания которого происходит под влиянием великой правды, исходящей из страны социализма. Слушая по радио симфонию, которую передают из Москвы, Джевдет-бей вспоминает всю свою жизнь. Симфония Москвы заставляет

⁹ Под именами Али и Хасана Назым Хикмет изобразил своих друзей по Бурсской тюрьме: художника из крестьян Али и стамбульского рабочего Хасана.

его глубоко задуматься и осознать пустоту своей благополучной жизни. Он говорит себе: «Послушай, о чем поют скрипки. Как они умело призывают человека к прекрасному, к лучшему, к совершенству. Жаль, что жизнь промчалась, как миг. Быстро подошел ее конец... Можем ли мы сказать, что мы жили? Завидую я Бедреддину, Марксу, Дарвину, Пастеру, Горькому, даже тому, кто сочинил эту симфонию. Я завидую не славе их, нет. Завидую тому, что они сражались, создавали, за одну жизнь они успели прожить сто жизней...» Джевдет-бей думает о голодных, бездомных людях, «которые составляют полтора миллиарда человек в Африке, Индии, на Дальнем и Ближнем Востоке, в том числе в Анатолии». Умирая от воспаления легких, он завещает распродать все свое имущество и вырученные деньги передать профсоюзу в фонд содействия бастующим рабочим.

В центре внимания поэта, однако, не Джевдет-бей, а обитатели Бурсской тюрьмы. Художник-самоучка крестьянин Али попал в тюрьму за то, что принял на себя «вину» отца, который, обороняясь от сына кулака, пытавшегося отнять у него клочок земли, убил насильника. Юный наборщик «Бетховен» — Хасан стал жертвой своей страсти к искусству и спорту: не имея денег, он решил проникнуть на какую-то олимпиаду незаконным путем, и за это был осужден на семь с половиной лет. Халил же, как можно понять из намеков автора, попал в тюрьму за революционную деятельность.

Скупое, лаконичное повествование о судьбе трех заключенных дает полное представление о положении турецкого народа. Яркую картину нищенской, несправедливой жизни народа создает поэт, описывая день свиданий в тюрьме. К арестованным приходят родные. Вот мать Али:

Лицо ее походило на сушеную грушу,
а голос был чистый и звонкий, проникавший в душу.
Она щебетала: «Вам здесь все нипочем!
А мы на воле неважно, ох, неважно живем!»

(Перевод П. Железнова)

В тюрьме, когда, казалось, для него не было никакой надежды еще раз увидеть белый свет, Назым Хикмет думал о счастье и свободе всего человечества. В одном стихотворении из цикла «Письма из тюрьмы» он писал:

Я за судьбу планеты всей несу ответ —
за землю и за человека,
за тьму и свет.

(Перевод М. Павловой)

Поэта не страшат ни тюрьма, ни смерть, — его удручает лишь то, что в трудный час он оторван от своего народа.

Вот уже десять лет
все, чем могу угостить я
мой бедный народ, —
это яблоко,
вот,
это красное яблоко,
сердце мое...

(Перевод М. Павловой)

Сердце поэта — вместе с обездоленными соотечественниками. Долгие годы тюрьмы не сломили его, не заставили замолчать, не лишили веры в человека, в его лучшее будущее. В тюрьме он научился,

как любить
все лучше с каждым днем
и с каждым днем сильнее.

(Перевод М. Павловой)

Стихотворения, написанные в тюрьме, — новый этап в творчестве Н. Хикмета. Раньше поэт читал свои стихи перед многочисленной аудиторией, общался с читателями при помощи печати. Теперь, когда он находился в тюрьме, это было невозможно. Единственным средством общения с читателем служило совершенно необычное устное распространение его произведений. А это потребовало от поэта применения иных средств художественной выразительности. Он стремится к еще большей простоте и доступности формы, четкости и эмоциональности стиха. Встречи в тюрьме с рабочими и крестьянами, наблюдение за тем, как они воспринимали его произведения, еще более укрепляли поэта в намерении придать своим стихам характер простой и душевной беседы, «уничтожить» расстояние между поэтом и читателем. Назым Хикмет почти отказывается от пространных метафор, сравнений, антитез — от всего того, что придавало стихам грандиозность, патетичность. В его стихах уже нет прежних сложных метафор, таких, как в стихотворении «Записки из тюрьмы Хопа»:

Часы
на голых спинах
покорно
ночи корабль несут...
(Перевод М. Павловой)

или в стихотворении «Тишина»:

Улица —
как разбойник в черной бурке,
на которой блестят
капли воды.
Улица
высекает для черной трубки
искры
из темноты...

(Перевод М. Павловой)

Более конкретными, доступными пониманию каждого простого человека становятся идеалы нового лирического героя Назыма Хикмета. Герой этот не говорит больше о завоевании солнца и не мечтает взойти на корабль, плывущий в неведомую серебристую даль. Для него счастье — это не абстрактное понятие о счастье вообще. Счастье — это прежде всего хлеб для его соседа, цветы для его любимой, молоко для его сына. Борьба за высокий идеал не заслоняет от него этих, казалось бы, небольших, а по существу значительных дел.

В этот период своего творчества Назым Хикмет достигает большей поэтической конкретности, создает индивидуализированные, подлинно реалистические образы. Чувства, мысли и стремления его героев — это чувства и мысли вполне конкретного человека и вместе с тем это чувства и мысли миллионов. На смену сложным аллегориям, которыми поэт увлекался в стихотворениях «Песня пьющих Солнце», «Песня за столом Солнца» и во многих других, приходит предельная простота изложения, конкретность образов. Поэт теперь экономно, «скупое» пользуется словом. В стихах этого периода он часто отказывается от рифмы или обращается с нею весьма вольно. Вот, например, стихотворение «Сегодня воскресенье»:

Сегодня воскресенье.
В первый раз
меня на солнце вывели сегодня.
И я впервые в жизни удивился,
какое это небо голубое
и как оно далеко от меня.

И я стоял под солнцем неподвижно,
потом на землю опустился с уважением
и прислонился к каменной стене...
И вот забыто все —

мечты,

свобода

и даже ты, жена моя...

Я, солнце и земля.

Как счастлив я!

(Перевод М. Павловой)

Вольное обращение с рифмой соответствует простой свободной манере, в которой написано все стихотворение. Вольно обращается поэт и с ритмом. Общее ритмическое построение стиха уступает место свободному ритму, выходящему за рамки одного определенного размера. Большую роль в стихотворениях этого периода начинают играть самые разнообразные ритмические элементы. В тех случаях, когда, желая подчеркнуть особо важную мысль, поэт сохраняет рифму, он мастерски использует ее для достижения большой мелодичности стиха. Примером тому может служить хотя бы стихотворение «Ты — поле, я — трактор». Так как музыкальность его почти теряется в переводе, приводим в оригинале:

Ben suyum,

Sen — içensin.

Ben yoldan geçenim,

Sen — bana elelmek için pencereni açansın

Sen Çinsin

Ben — Mao Tse Tungun ordusu.

Я — вода,

ты — тот, кто пьет ее, припав к ней.

Я — прохожий,

ты — та, которая спешит открыть окно,
чтоб мне махнуть рукою.

Ты — Китай,

я — армия Мао Цзэ-дуна.

(Перевод М. Павловой)

Характерен язык «тюремных» стихотворений Назыма Хикмета: он прост, богат чисто народными словами и оборотами.

Итак, никакой вычурности, романтизации, никакой риторики! Наоборот, сознательная, подчеркнутая простота во всем: в образах, рифмах. Поэт всячески избегает всего, что может выглядеть как нарочитая «поэтичность» и тем самым нарушить обыденность и естественность его разговора с читателем.

Едва ли не самым ярким примером этой безыскусности и простоты являются стихотворения из цикла «Письма из тюрьмы», обращенные к жене поэта. Замечательно стихотворение, написанное Назымом Хикметом после того, как жена посетила его в тюремном лагере:

Добро пожаловать, женушка моя,
добро пожаловать!
Ты, наверное, устала?
Как мне вымыть ноженьки твои?
Нет у меня ни розовой воды,
ни серебряного таза нет.
Ты, наверное, хочешь пить?
Где мне взять ледяной шербет,
чтоб тебя угостить?
Ты, наверное, голодна?
Не могу для тебя белой скатертью стол накрыть...
Ты порог перешла —
и столетний бетон превратился в луга,
улыбнулась —
и розы
расцвели на решетках окна,
ты заплакала, —
и упали в ладонь мою жемчуга,
и богатой, как сердце,
как свобода, светлой
стала камера...
Добро пожаловать, женушка моя,
добро пожаловать!

(Перевод М. Павловой)

Прежде героями стихотворений Назыма Хикмета были люди исключительные, возвышенные, романтические натуры с сильной волей и несгибаемым характером, вызывавшие изумление и желание им подражать, но все же несколько далекие от простого человека с его обыденными заботами и печалью. Так, прежний герой Назыма Хикмета, уходя в тюрьму, говорил своим товарищам («Прощание с друзьями»):

Мы увидимся снова, друзья!
Будем вместе опять — вы и я!
Вместе будем солнцу смеяться,
Вместе будем за правду сражаться!

(Перевод П. Железнова)

Теперь герой его стихов обращается к своим товарищам по заключению с иными словами («Наставление товарищам»):

От бритья до бритья гляди на лицо свое,
позабуй свои годы,

вшей берегись,
берегись вечеров весенних,
и еще — до последней крошки
тюремный паек съедай...
Если женщина, которую ты любишь,
разлюбит, —

кто ее знает? —
не говори:

«А я плевал!»

Поверь мне,
узнику кажется,
что зеленую ветку ветер сломал...

(Перевод М. Павловой)

Лирический герой «тюремных» стихов поэта — это обыкновенный человек, каких тысячи, живой, человеческий, со своими слабостями, особенностями, со всеми теми качествами, которые делают человека близким и родным, «знакомым незнакомцем». Он, как и прежний романтический герой Назыма Хикмета, говорит о жизни, о смерти, о борьбе за жизнь. Но теперь его речь — не полное пафоса обращение, не призыв, а теплый, задушевный разговор, который ведет равный с равными.

Все эти особенности характерны не только для лирики тех лет, — они присущи и творчеству Назыма Хикмета-драматурга, а также его большим эпическим полотнам.

Находясь в тюрьме города Бурсы, Назым Хикмет начал писать грандиозную эпопею «Человеческая панорама». Эта поэтическая история XX в. охватывает большой отрезок времени — с 1908 по 1950 год. В ней отражены Великая Октябрьская социалистическая революция, национально-освободительная война в Турции в 1919—1922 гг., историческая победа советского народа над силами фашизма, борьба народов за мир в послевоенные годы.

Через всю эпопею проходят всего лишь пять-шесть героев, остальные появляются эпизодически, а затем исчезают со страниц поэмы. Это дало поэту возможность рассказать о многих людях и событиях. Но благодаря тому, что автор умеет скупыми штрихами, в нескольких строках, создать яркие индивидуализированные, а потому и запоминающиеся характеры, «преходящие» герои эпопеи не оказались случайными, а прочно вошли в художественную ткань произведения.

Материал для своей эпопеи Назым Хикмет черпал не только из личных наблюдений, но и из рассказов окружавших его в тюрьме людей, а также из проникавших в тюрьму газет и журналов, из сообщений радио, писем родных и друзей.

В первой картине эпопеи изображена Турция накануне и в первые годы второй мировой войны.

...Весна 1941 г. Вокзал Хайдарпаша. На вокзальной лестнице «солнце, усталость и толкотня». На лестнице стоит тощий, с длинным острым носом человек — мастер Галип. С детства он обречен на голод и лишения. Вся его жизнь проходит в надежде на лучшее завтра. В пять лет он мечтает каждый день есть вафли, в десять — ходить в школу. Но уже через год, в одиннадцать лет, он думает о том, как было бы хорошо, если б он мог чуть раньше вечерней молитвы уходить из лавки отца. В пятнадцать лет он мечтает освободиться от лохмотьев, а в восемнадцать — как бы чуть больше получить денег за свой тяжелый труд. В двадцать один год его тревожит уже иная забота:

Отец умер пятидесяти. А я?
Тоже так рано умру?¹⁰

В двадцать три года он опасается, как бы не потерять работу:

«А вдруг потеряю работу?» —
думал он в двадцать три года.
«А вдруг потеряю работу?» —
думал он в двадцать пять.
И время от времени,
теряя работу,
эту мысль
никогда уж
не мог отогнать...

В пятьдесят два года его выбрасывают на улицу. И он снова мечтает... о том, чтобы умереть под стеганым одеялом.

Мастер Галип не исключение: таких, как он, сотни тысяч. Все они, мечтавшие в детские годы о вафлях и нарядном платье, чуть повзрослев, думают только об одном — как получить работу.

¹⁰ Стихи из эпопеи «Человеческая панорама» приводятся в переводе М. Павловой.

А вот ефрейтор Ахмед:

В Балканскую войну Ахмед воевал,
в первую мировую воевал,
с греками воевал.
Всем известна его поговорка:
«Держись, брат, скоро конец».

Ефрейтор Ахмед все еще солдат. Он готовится воевать в новой войне, а домашние его по-прежнему голодают, и все, что он может сейчас для них сделать,— это просить ростовщика подождать еще немного с долгами. Но и Ахмед, как мастер Галип, надеется на лучшее завтра.

С изумительной силой переданы в эпосе ненависть рядового турецкого солдата («мемедчика», как называет его народ) к зачинщикам войн, стремление народа к миру. Поэт показывает турецких крестьян, которых посылают на фронт умирать ради интересов «своих» и «чужих» хозяев. Для этих хозяев мемедчик — не что иное, как пушечное мясо. Они не считают нужным даже кормить «дешевого» турецкого солдата.

Поля и горы мемом полны,
пересыльные солдатики, ой, голодны.
Кто на войну,— ищет хлеба кусок,
а кто с войны,— те без рук, без ног.
Смерть — это от бога, да был бы хлеб!

Голодный мемедчик собирает в конском навозе зерна, моет их, сушит на солнце и тут же ест. Но

в навозе зерна — горсточка одна,
в конском навозе жалости нет.

Даже собака немецкого офицера вызывает зависть мемедчика, потому что она ест досыта. И мемедчик отнимает у собаки макароны.

Убежал мемед, макароны унес;
если человек с голоду не рыщет, как волк,
он, точно пес, поджмает хвост.
Понравилось немцам, в ладоши бьют.
Ай да солдат, насмешил господ!

Война приносит не только лишения и разруху, голод и нищету,— она лишает человека всяких человеческих чувств.

Одного мемедка и я убил.
В Селимийских казармах случай был...
Сидит он на лестнице,
держит хлеб.

(Откуда, скажите, у мемеда хлеб?)

Хлеб черный.

Крошки на рыжих усах.

Расстегнул я свой красный
шелковый кушак,

четыре харшинный,

полушерсть,

полушелк:

— Я аршин отрежу,

дай хлеба кусок...

Но обладатель соблазнительного куска потребовал весь кушак. И, озверев от голода, мемед убивает мемеда.

Забитый, голодный мемедчик постепенно начинает понимать бессмысленность войны. Он не желает идти на фронт. Правда, его протест пока еще стихийен: мемед просто не хочет умирать на фронте, и, когда его насильно посылают на смерть, он восстает...

Эпопея Назыма Хикмета еще не завершена. Автор намерен продолжить ее. Однако и сейчас уже можно утверждать, что со временем эта эпопея займет видное место не только в турецкой, но и в мировой прогрессивной литературе.

На десятом году заключения Назым Хикмет написал драму «Легенда о любви», полную неугасаемой веры в человека, прославляющую величие его чувств, ума и таланта. В основу драмы поэт положил сюжет широко известной на Востоке легенды о Ферхаде и Ширин. В необыкновенной, сказочной драме-легенде поэт воспевает высшее проявление человеческой любви — любовь к народу, во имя которой человек способен жертвовать собою, отказываться от личного счастья. Сюжет пьесы следующий.

В древнем городе Арзен глашатаи выкрикивают повеление государыни Мехмене Бану. Сестра государыни красавица Ширин тяжело больна. Придворные лекари бессильны ее вылечить. Государыня обещает крупное вознаграждение тому, кто сможет вылечить Ширин. Вскоре появляется незнакомец. Он берется спасти Ширин при условии, что Мехмене Бану пожертвует своей красотой ради спасения сестры. Она соглашается, и Ширин выздоравливает. Приближенные в ужасе отшатываются от Мехмене Бану: таким уродливым стало ее лицо.

Через некоторое время случай сводит сестер с бедным юношей, талантливым рисовальщиком, красавцем

Ферхадом. Обе сестры с первого взгляда влюбляются в него. Ферхад полюбил Ширин. Он проникает во дворец и убегает вместе со своей любимой. Мучимая ревностью, Мехмене Бану посылает за ними погоню, и беглецов возвращают. Государыня готова простить их при условии, что Ферхад сам, без посторонней помощи прорубит насквозь Железную гору, чтобы пустить в город чистую воду. Тем самым Мехмене надеется отсрочить свадьбу Ферхада и Ширин. Ферхад принимает это условие. Прошло десять лет. Ферхад уже близок к тому, чтобы закончить свой тяжкий труд. Появляется Ширин. Она говорит Ферхаду, что сестра готова согласиться на их брак и велит Ферхаду оставить свою работу. Ферхад отказывается. Он не может предать народ, гибнущий от повальных болезней из-за отсутствия чистой воды.

Ради любви к Ширин Ферхад согласился прорубить гору. Идя на этот подвиг, он думал только о Ширин, о своем счастье. Но здесь, на Железной горе, Ферхад встретился с народом. Он увидел, что народ ждет воды, которая даст жизнь не одному, не двум, а тысячам людей — всем жителям его родного города. Здесь, на Железной горе, Ферхад узнал новую любовь — любовь к народу, и она заставила его отказаться от собственного счастья ради счастья жителей страны. Всепобеждающая любовь и десятилетний труд на благо народа сделали еще более благородной прекрасную душу Ферхада.

«Легенда о любви» — замечательное драматическое произведение. В нем Назым Хикмет показал, как можно использовать старый сюжет для передачи нового, глубоко философского и революционного содержания.

Положив в основу своей драмы легендарный фольклорный сюжет, Назым Хикмет использует и фольклорные художественные приемы. Например, он прибегает к такому характерному для фольклора приему, как одушевление различных предметов. Айва, гранат, соловей, звезда и даже Железная гора разговаривают с Ферхадом, удивляются его мужеству и выдержке, силе человеческой любви.

В «Легенде о любви» Назым Хикмет показал себя изумительным мастером построения драматического конфликта, создания ярких, полнокровных и индивидуализированных человеческих характеров. Он умело строит диалоги, мастерски применяет разнообразные

сценические приемы, развивает и обогащает передовые традиции мировой драматургии. Автор ставит своих героев в исключительные положения и показывает их, если можно так сказать, в сильно, увеличенном виде, с тем чтобы лучше рассмотреть незаметные в обычных условиях тайники их внутреннего мира, полнее раскрыть их характер. Так, Мехмене Бану, чтобы вылечить свою сестру, должна отдать самое дорогое — свою красоту, свою молодость. Создание такой необычной ситуации позволяет рельефнее показать духовный мир героини, различные проявления ее характера, ее мысли и побуждения.

Мастерски использует драматург прием развернутого монолога, чтобы показать всю глубину сложной психологии персонажа. Вот, например, монолог Мехмене Бану из четвертой картины, ярко раскрывающий сложность и противоречивость ее переживаний в момент, когда она узнает об уходе Ферхада с Ширий.

«Тело мое... тело мое... Телу моему только двадцать лет... Ноги, грудь, живот мой, руки мои... кисти мои, как два птенчика голубя... их могли бы схватить, их могли бы ласкать большие смуглые руки твои. Ты бы мог их согнуть, Ферхад... Ферхад!.. Боже мой, как я люблю! Хочу, чтобы взял меня за руки... спрятал голову на моей груди... Но не только тело мое кричит,— задыхается, жаждет, сходит с ума,— сердце мое, голова моя... Печаль моя, тоска моя! Слышать голос его! В лицо взглянуть... Боже мой, как я люблю! Даже теперь... даже теперь... Когда никакой надежды нет! Может быть, потому, что надежды нет? Что мне делать? Как беспомощна я! Как гнилая рана, сердце мое... Как я муку такую терплю? Как я ревную! Умереть! Убейте меня, или я их убью! Ширий моя! Сестра моя! Голубка моя! Тебя убью! Ферхад, возлюбленный, кровь твою пролью, я кровь твою пролью!.. Люди! Пожалейте меня! Боже мой... Какие мысли приходят в голову! Не думать! Не думать ни о чем!.. »

Характеры некоторых героев «Легенды о любви» (прежде всего это относится к Мехмене Бану) отличаются поистине шекспировской полнотой и многогранностью. Мехмене Бану деспотична, мстительна, эгоистична и вместе с тем она способна на большую любовь, храбра, благородна. Это сложный, живой и яркий об-

раз. Такими же живыми и яркими являются и другие образы в пьесе.

«Легенда о любви» Назыма Хикмета — пьеса о силе и могуществе человека. Это произведение, утверждающее огромный смысл человеческой жизни и необходимость борьбы за эту жизнь. И то, что эта замечательная драматическая поэма была написана человеком, который сам совершил подвиг во имя освобождения своего народа, придает ей еще большую силу, еще большую убедительность.

Вслед за «Легендой о любви» в том же, 1948 г., в тюрьме Назым Хикмет написал пьесу «Иосиф Прекрасный».

«В тюрьме, — рассказывает Назым Хикмет, — мне давали читать религиозные книги. Я прочел Библию и Коран. Я прочел их, естественно, не как религиозный человек, а как писатель-реалист и нашел, что в этих книгах история перемежается с легендой, выдумка с правдой. Меня заинтересовала в Библии легенда об Иосифе, которого братья продали в Египет и который сумел там достигнуть высокого положения при дворе египетского фараона. Прочитав эту легенду, я вспомнил, что приблизительно в то время, о котором идет речь в Библии, в Египте произошла забастовка ремесленников, вошедшая в историю как первая забастовка тружеников. Это навело меня на мысль написать пьесу и показать в ней такие человеческие характеры, которые существуют и поныне и будут, очевидно, существовать до полной победы коммунизма. Из этих характеров я выбрал два: вечно отрицательный характер предателя своего класса и своего народа и положительный — борца за правое дело. Я хотел показать, что будущее за теми, кто любит свой народ и борется за его счастье, а предателям уготованы лишь всеобщее презрение и ненависть. В качестве вечно отрицательного характера я выбрал библейского Иосифа. Выбрал потому, что, несмотря на библейское изображение Иосифа как олицетворения справедливости, гуманности и высокой нравственности, в действительности он был предателем своего народа. Используя полученную им власть против своего племени, он превращает народ Египта и народ своей родной земли в рабов фараона. Кроме того, я хотел показать, что люди, подобные Иосифу, существо-

вали до нашей эры, существуют сейчас и будут существовать до победы коммунизма. С той же целью и характер положительного человека я выбрал также из истории древних времен. Я взял его из среды египетских ремесленников, объявивших первую в мире забастовку».

Положив в основу пьесы библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, Назым Хикмет творчески переработал ее. Иосиф в Библии — один из двенадцати сыновей патриарха Иакова, еще в юности проданный братьями в рабство в Египет. Он — мифический предок одного из североизраильских племен, олицетворение высокой нравственности, достоинства и чести. Библейский Иосиф спасает народы Египта и Палестины (в Библии — Ханаан) от страшного голода, великодушно прощает своих братьев, покушавшихся на него. Иосиф — святая личность.

Иосиф Назыма Хикмета расчетлив, лукав, честолюбив и жесток. Он — предатель своего народа. Пользуясь голодом, охватившим Египет и Палестину, он превращает народы этих стран и даже своих собственных братьев в рабов фараона.

Историческая достоверность переплетается в пьесе с элементами мифологии. Но это не мешает ей быть глубоко современной. И современность эта вытекает из самого ее содержания.

Иосиф Прекрасный, проданный в рабство в Египет, становится рабом Потифара. Оклеветанный женой Потифара Зелихой за то, что он не захотел ответить на ее любовь, Иосиф брошен в тюрьму. В тюрьме он разгадывает сны главного виночерпия и главного хлебодара фараона. Через три дня их сны сбываются: виночерпия освобождают из тюрьмы и возвращают во дворец, а хлебодара казнят. Услышав от виночерпия об умении Иосифа разгадывать сны, фараон требует его к себе и велит разгадать его сон. Выслушав рассказ фараона, Иосиф сообщает, что в недалеком будущем Египет постигнет ужасный голод и, если фараон не предпримет необходимых мер, его страна будет опустошена. Иосиф советует фараону собрать в годы изобилия, которые будут предшествовать голоду, весь урожай пшеницы и сберечь его в амбарах с тем, чтобы использовать в годы голода. Он советует также поручить это дело разум-

ному и мудрому человеку, поставив его «над всей землей египетской». Фараон назначает на эту должность самого Иосифа, отдав ему всю власть в стране. Отныне Иосиф — второй после фараона человек в Египте, и все, даже жрецы фараона, преклоняются перед ним.

Достигнув столь высокого положения, Иосиф уже может осмелиться принять любовь Зелихи, которую он отверг, будучи ее слугой и опасаясь гнева своего хозяина, мужа Зелихи. Он предлагает ей свою руку, но Зелиха ему отказывает. Она любила Иосифа-раба, Иосиф-царедворец ей не нужен...

Наступают предсказанные Иосифом голодные годы. Открыв ворота амбаров, Иосиф раздает народу пшеницу, но взамен берет деньги, имущество, скот и землю. Когда людям больше нечем платить за хлеб, Иосиф предлагает им продать себя. За короткое время Иосиф превращает весь народ Египта в рабов фараона. К нему приходят за хлебом люди из соседних стран, и среди них его родные братья. Скоро и они превращаются в рабов. Так рождается первый в мире предатель своего народа. Сбываются слова узника, который сказал об Иосифе, находившемся тогда в тюрьме: «Боюсь я этого раба! Боюсь его за то, что свою силу он может употребить против своего племени, против таких же рабов, как он сам».

Как видим, главной задачей, стоявшей перед Назым Хикметом при создании «Иосифа Прекрасного», было изобразить предателя, изменившего своему народу и своей родине ради личной выгоды и личного благополучия. Чтобы еще убедительнее и ярче показать образ предателя, Назым Хикмет противопоставляет Иосифу Менофиса, человека из народа, во имя интересов и благополучия своих товарищей жертвующего своими интересами, благополучием и даже жизнью. Если Иосиф в пьесе Назыма Хикмета — первый в истории человечества предатель, то Менофис — первый в истории борец за освобождение труженников. Спасая себя, Иосиф угодничает перед начальником тюрьмы, наущничает на других узников, Менофис же принимает на себя удары, предназначенные другому.

Менофис — честный труженик. Он не верит, что можно добиться счастья, если каждый будет бороться только за свое, личное благополучие. В ответ на замечание

Иосифа, что камень нужно обтесывать, как собственную судьбу: «без шума, без крика, упорно, не жалея ни себя, ни камень, ни других, одному, без помощи других», Менофис говорит: «Камень надо обтесывать не так. Да, это верно, работать нужно с терпением, с умом и, если надо, с хитростью. Без шума, без крика — обтесывать, как свою судьбу. Но рядом с другими каменотесами. Обтесывать камень надо, любя и камень, и себя, и других».

На примере Иосифа автор показывает, что человек, изменивший своему народу, никогда не может быть счастлив. Ни богатство, ни слава, ни власть не дадут ему настоящего счастья, если душа у него темна. Даже те, кому он продается, смотрят на него как на временное орудие, выполняющее их волю, но никогда не считают его своим. «Ты вошел в стаю волков и стал их главарем! Но ты — собака!» говорит Иосифу Зелиха.

Она искренне любила Иосифа, и ей было безразлично, какое общественное положение он занимает. Но когда Зелиха увидела, что Иосиф отказался от ее любви, опасаясь потерять свое место в доме Потифара, она разлюбила его. Его любовь оказалась мелкой, расчетливой, трусливой, «любовью для себя», говоря словами незнакомца из пьесы «Легенда о любви». Настоящая, большая любовь недоступна людям, лишенным любви к народу и родине, утверждает пьеса Назыма Хикмета.

Иосифы и менофисы были и в древние времена, они есть и сегодня. Но будущее принадлежит только Менофису, говорит автор устами своего героя:

«Менофис. Иосиф, и ты, и я проживем еще тысячи лет. Потом ты умрешь через тысячи лет, чтобы больше никогда не воскреснуть. А я буду продолжать жить! Жить во всех городах земли, на всех берегах морей и рек, на всех полях и горах... Под тенью всех чинар, в каждой надежде, в каждой радости!»

Замечательные произведения Назыма Хикмета, написанные в тюрьме, становились известными не только в Турции, но и далеко за ее пределами. Во всех странах мира Назым Хикмет имел друзей и почитателей. С требованием освобождения его из тюрьмы Бурсы выступила вся прогрессивная общественность. В самой Турции борьбу за освобождение Назыма Хикмета возглавили демократические силы страны. Активно борол-

ся за свое освобождение и сам Назым Хикмет. Протестуя против заключения и невыносимых тюремных условий, поэт объявил голодовку.

По настоятельному требованию турецкого народа и прогрессивных сил всех стран турецкое правительство вынуждено было освободить поэта. Но из Турции ему пришлось бежать, ибо турецкие правители собирались снова арестовать его и при первом удобном случае убить «при попытке к бегству».

В июне 1951 г. Назым Хикмет приехал в Советский Союз. Здесь он, наконец, получил возможность свободно творить. За короткое время появились десятки блестящих произведений Назыма Хикмета. Он выступает не только как поэт, но и как публицист, общественный деятель, активный участник движения за мир. Он печатает многочисленные статьи в советской печати, читает свои стихи перед рабочей аудиторией, рассказывает о своей родине, о ее бедных людях, о своих товарищах по освободительной борьбе.

Что бы ни делал Назым Хикмет, о чем бы ни говорил, он думает о своей родине, о своем народе. И, как и раньше, мысль о родине связана у поэта с мыслью о конкретных людях. Судьба Турции — это судьба токаря Рахми, который, несмотря на пытки в жандармском отделении, не скажет, у кого он взял журнал «Путь к миру»; это судьба тетушки Хатче, «похожей на безземелье», и многих других простых и честных тружеников.

Круг интересов Назыма Хикмета неизмеримо велик. Его натуре чуждо равнодушие. Поэта интересует буквально все. В своих стихах и драмах он откликается на политические проблемы, на вопросы международной жизни, на события, происходящие в Турции, в Советском Союзе, во всем мире. Он пишет статьи по вопросам драматургии и режиссуры, горячо спорит, доказывает, ищет новых путей в театре.

Московский период литературной деятельности Назыма Хикмета характеризуется развитием и углублением главной темы его творчества, темы мира. Вместе с тем это и тема свободы и счастья. Тема мира для Назыма Хикмета не абстрактная тема; мир — это будущее его родины, его сына.

В 1952 г. в Москве Назым Хикмет написал одно из своих крупных драматических произведений — пьесу

«Рассказ о Турции». Это сценический рассказ о волнующем эпизоде всемирного движения народов — о деятельности одной небольшой группы людей из великой армии сторонников мира. В характерах своих героев драматург воплотил типические черты участников движения за мир в Турции и других странах; он создал правдивое произведение о честных людях нашего времени.

Герои пьесы — рядовые люди, героизм которых на первый взгляд незаметен. Им даже не приходит в голову, что они совершают великий подвиг, они просто делают то, что подсказывают им честь и совесть. Различны их судьбы, уровень сознательности, но их объединяет одно — борьба за мир. Эта великая цель рождает подлинных героев нашего времени — вот основная мысль **«Рассказа о Турции».**

«Чудак» — так называется пьеса Назыма Хикмета, написанная в 1955 г. в Москве. Так же как и в других произведениях драматурга, в ней изображены представители самых различных общественных слоев: рабочие, ремесленники, интеллигенты, коммерсанты. Герой **«Чудака»** — адвокат Ахмед Рыза — многим напоминает Долбанезо из драмы **«Череп»**. От Долбанезо его отличает одно новое качество: Ахмед Рыза — это представитель той категории людей современного общества, которые, не будучи еще коммунистами, путем глубокого анализа существующего положения вещей приходят к убеждению о необходимости активных действий во имя лучшей жизни для человечества. Преодолевая сомнения и давно установившиеся привычки и убеждения, отказываясь от своих личных интересов, приходят они в лагерь демократии и прогресса.

В современном Стамбуле жил и работал честный, умный, скромный и трудолюбивый адвокат Ахмед Рыза. Политикой он не интересовался. Правда, однажды он бесплатно, в память старой студенческой дружбы взял на себя защиту коммунистов на суде. Но он взялся бы защитить любого, если бы был убежден в невиновности своего подзащитного. Защищать права человека было его специальностью, и он честно выполнял свои обязанности адвоката.

Однажды во время прогулки Ахмед, рискуя жизнью, спасает богатого коммерсанта Реджеб-бея от укуса бе-

шеной собаки. Ахмед отказывается от предлагаемого ему за это вознаграждения, а также от женитьбы на дочери Реджеб-бея — единственной наследнице миллионного состояния, умной и красивой Айтен, которая к тому же любит его. Ахмед любит другую — племянницу Реджеб-бея Нихаль, бедную сироту, воспитывавшуюся в доме богатого дяди. «Чудак!» — слышит со всех сторон Ахмед. Разве не чудак тот, кто жертвует своей жизнью ради постороннего человека, отказывается от денег, которые ему предлагают, предпочитает дочери миллионера бесприданницу? Конечно, чудак! «Чудак», иначе и не могут назвать честного человека люди, подобные Реджеб-бею.

Ахмед совершает еще ряд «чуждачеств». Отказывается от выгодного заработка ради товарища, который, по его мнению, нуждается больше, чем он. Возвращает художнику купленную у него картину, когда выясняется, что на нее нашелся более выгодный покупатель. Не соглашается писать под чужим именем или под псевдонимом статьи для журналов, чтоб таким образом заработать немного денег.

«Живи, как все; этот мир — девственный лес, и люди — хищные звери. Сильный разрывает слабого, хитрый — глупого. Если не хочешь, чтобы тебя съели, ты должен сам съесть других», — учат Ахмеда его друзья, его жена, мечтающая о «настоящей» жизни. Но у Ахмеда иные понятия об этой «настоящей» жизни.

Ему предлагают вести защиту судебного дела против Реджеб-бея, дяди его жены. Он соглашается, не колеблясь, так как уверен в правоте противной стороны. Уговорами, подкупом и, наконец, угрозами пытается Реджеб-бей заставить Ахмеда отказаться от этого дела. Того же требует от Ахмеда и жена, угрожая в противном случае уйти от него. Его учитель и наставник, в которого Ахмед верил, как в бога, тоже советует ему оставить это дело, поскольку немисливо бороться против всесильного Реджеб-бея. Но Ахмед непоколебим. Он не хочет совершить ни одного нечестного поступка. Для него справедливость — превыше всего, даже собственного счастья и благополучия.

Убедившись в невозможности «исправления» этого «чудака», друзья покидают Ахмеда, его оставляет любимая жена, от него отказывается его учитель. Ахмед

остается один. Удары один за другим обрушиваются на его голову. Не выдержав, Ахмед, наконец, сдается. Он решает жить, как «все», быть похожим на окружающих, стать счастливым, богатым, любимым. Он решает, что отныне никому не будет делать добра: «без выгоды, без денег, не мучая других, не строя западни своим близким», он и пальцем не пошевелит. И когда к нему приходит его старый школьный товарищ с просьбой еще раз бесплатно выступить на суде в защиту арестованных коммунистов, он отказывается.

Теперь он ведет дела крупнейших контрабандистов, известных растратчиков, банкротов. За короткое время он приобретает богатство, но перестает уважать самого себя. Вместе с богатством к нему приходит душевная пустота. Деньги не приносят ни радости, ни счастья. Одиноким, морально опустошенный, спившийся Ахмед Рыза теряет всякий интерес к жизни. Единственное, что еще привязывает его к ней — это любовь к Нихаль. Он надеется, что и она его любит. Ахмед назначает Нихаль свидание в портовом кабаке. Нихаль, покинувшая Ахмеда-«чудака», готова вернуться к Ахмеду-авантюристу и мошеннику, у которого в кармане солидная чековая книжка. Убедившись, что Нихаль возвращается не к нему, а к его деньгам, Ахмед лишается последнего, что привязывало его к жизни. Он провоцирует пьяную драку, надеясь, что будет убит. Но в последний момент поднятый над ним нож бандита останавливает рука рабочего Селима, который, рискуя собственной жизнью, спасает жизнь чужого ему человека, точно так же как это некогда сделал сам Ахмед Рыза.

Поступок Селима поражает Ахмеда: значит, есть еще на свете чудaki? А эти коммунисты, за которых так хлопочет его школьный товарищ? Разве они не «чудaki»? Ведь они ставят на карту свою жизнь ради спасения тысяч и миллионов других жизней. Значит, не все еще потеряно, значит, и Ахмед может найти себе место в жизни? Но теперь он будет уже не простым, а убежденным «чудаком»! И в качестве первого шага на новом для него пути Ахмед принимает решение взять на себя защиту осужденных коммунистов.

Прощаясь с адвокатом Ахмедом Рызой, мы понимаем, что в скором будущем мы увидим его в рядах истинных борцов за дело народа.

Таков вкратце сюжет пьесы Назыма Хикмета «Чудак». Большая, яркая и полнокровная жизнь, которой живет эта пьеса, проявляется, помимо интересной, динамической и увлекательной сюжетной линии, в мастерски написанных художественно убедительных характерах, в остродраматическом конфликте, в оригинальных изобразительных средствах.

В самом начале пьесы Назым Хикмет применяет весьма эффективный драматический прием. Драма начинается с пролога, в котором в образной аллегорической форме выражена идея всего произведения. Перед закрытым занавесом, на авансцене, изображающей дорогу, лежит большой белый камень. Почти все персонажи пьесы, проходя по дороге в одиночку или группами, натыкаются на него, и по тому, какую реакцию он у них вызывает, зрители узнают о психологии и характере каждого из них.

Вот стоит возле камня рабочий Селим. Он думает о том, как бы кто-нибудь не споткнулся о камень, и убирает его с дороги. Навстречу Селиму выходит Хусейн, «негодяй с приветливым лицом», как представляет его автор в списке действующих лиц. Он замечает отодвинутый с дороги камень, и ему не приходит в голову ничего другого, как поставить его обратно на середину дороги, да еще так замаскировать, чтобы прохожие обязательно споткнулись о него. Инженер Абдурахман тоже видит камень и пускается в длинные рассуждения о том, кто же должен убрать его с дороги — муниципалитет или дворники. Ему даже не приходит в голову, что можно самому, без лишних рассуждений, отбросить камень в сторону. Удовлетворенный своими глубокомысленными рассуждениями, Абдурахман обходит камень и идет своей дорогой. Появляется писатель Неджми. Споткнувшись о камень и бросив на него недовольный взгляд, он подумал только о том, что надо в следующий раз на этом месте быть более осторожным. Миллионер Реджеб-бей, увидев камень, ставит на него ногу и завязывает развязавшийся на ботинке шнурок. Наконец, появляется Ахмед. Опасаясь, как бы его любимая не ушиблась о камень, он убирает его с дороги.

Так, в прологе с помощью весьма лаконичных и художественно выразительных средств автор стремится более полно раскрыть характеры в пьесе. На отношении

людей к лежащему на дороге камню он показывает их отношение к обществу. Одни обходят камень стороной, не желая его замечать, другие используют его для своих удобств, третьи только рассуждают о том вреде, который он может причинить здесь, ничего, однако, не предпринимая. И только двое — рабочий Селим и честный интеллигент Ахмед — убирают камень с дороги, причем первый делает это, заботясь о всех людях, а второй, — заботясь только о своей возлюбленной. Если образ Селима олицетворяет активных борцов, посвятивших себя борьбе за лучшую жизнь для всех, то Ахмед — типичный представитель той категории людей в капиталистическом обществе, которые через борьбу за интересы отдельной личности приходят к борьбе за счастье и свободу миллионов.

В ноябре — декабре 1956 г. Назым Хикмет написал еще одну пьесу: «А был ли Иван Иванович?» В ней он беспощадно заклеймил бюрократизм, угодничество, лесть, зазнайство, самовлюбленность и другие проявления пережитков капитализма в сознании людей. Автор показывает в своей пьесе, что наряду с новым социалистическим сознанием советский человек еще может носить в себе что-то от старого мира, сохранившееся в быту, семейных и иных отношениях. Мы еще носим внутри себя «Иван Ивановичей», которые лишь ждут удобного случая, чтоб погубить нас. Единственное оружие против этого, говорит автор, — правильное понимание и осуществление ленинских норм во всех областях жизни.

Художник-новатор, постоянно ищущий новых путей и возможностей в драматургии, Назым Хикмет применяет в своей новой пьесе различные средства сценической выразительности, начиная от приемов турецкого народного театра «Орта оюну», театра масок, и кончая использованием возможностей реалистического театра.

«С тех пор как я стал коммунистом, — говорит Назым Хикмет, — я жду от искусства и требую от него только одного: оно должно служить народу, должно призывать народ к коммунизму, оно должно отображать страдания, гнев, надежду, радость и мечту народа. Оно должно организовывать народ на борьбу за победу коммунизма. Это единственный пункт в моем понима-

нии искусства, который никогда не меняется. Все остальное — театральные приемы, отношение к рифме, к ритму, одним словом, все то, что составляет художественную форму произведения, — постоянно менялось, меняется сейчас и будет меняться в дальнейшем. Между двумя писателями-коммунистами не может быть отличия в понимании главного вопроса в искусстве — вопроса о роли и назначении его; отличия начинают проявляться лишь после признания этого основного принципа».

Произведения Назыма Хикмета являются ярким свидетельством верности поэта этому основному принципу писателя-коммуниста — содействовать своими произведениями победе коммунизма.

В конце 1958 г. в Москве вышла небольшая книга стихов Назыма Хикмета, названная автором «60 стихотворений»¹¹. Это был поэтический отчет поэта перед своими читателями за более чем сорокалетнюю творческую деятельность. «Это — отчет о жизни, до краев наполненной борьбой. Это отчет о борьбе, освещенной высокими идеями коммунизма, одухотворенной благородной и яркой поэзией», — писал в предисловии к книге писатель Борис Полевой.

Наряду со стихами, уже известными читателю, в новой книге помещены стихи, написанные в 1957—1958 гг.

Стихи сборника свидетельствуют прежде всего о том, что Назым Хикмет — поэт остросовременный. Эти стихи, расположенные в хронологическом порядке, живо передают дух времени, думы и настроения человека двадцатого столетия. Как всегда, поэт находится в самой гуще происходящих событий. И он по-прежнему не описывает прошлое, а старается активно содействовать победе нового, светлого. В грандиозных свершениях нашего столетия поэт видит прежде всего свершения в душе человека. Поэтому изображение событий нашей эпохи у Назыма Хикмета — это всегда изображение души человека, его настроений, его веры и сомнений. И по-прежнему события грандиозного масштаба и величайшего значения передаются в стихах Назыма Хикмета через изображение судьбы конкретного человека — участника, свидетеля, а иногда и жертвы этих событий.

¹¹ Назым Хикмет, *60 стихотворений*, М., 1958.

Вот, например, стихи о маленьком чистильщике ботинок Мансуре из Порт-Саида:

В Порт-Саиде
на рейде стоят корабли,
попробуй
их сочти.

В Порт-Саиде солнца лучи
близки,
а облака
далеки.

В Порт-Саиде,
с головой непокрытой,
босой

чистит
мальчик Мансур
башмаки.

Туфли, ботинки, сапоги,
пыльные, усталые,
совсем пропащие,
грязные, вялые, старые
становятся на зеркальный ящик.

Щетки летают.

Алый бархат блестит.

Туфли, ботинки, сапоги,
радостные, живые, сияющие
сходят с зеркального ящичка.

Мой Мансур смуглый, тощий,
точно косточка финника.

Мой Мансур весел
и всегда поет одну песню:

«Я айни, я хабиби» —

это значит:

«Милая, полюби»...

Порт-Саид сожгли.

Мой Мансур убит.

Нынче утром

в газете —

я видел —

лежит

мертвый

маленький мальчик

среди мертвецов.

«Я айни, я хабиби!»

Точно косточка финника...

(Перевод М. Павловой)

Читая эти стихи, живо ощущаешь трагизм событий 1956 г., когда мировой империализм пытался утопить в крови мужественный египетский народ.

А вот стихотворение «На XX съезд пришел товарищ Ленин»:

На XX съезд пришел товарищ Ленин,
улыбнулся, постоял немного у дверей,
до начала в зал вошел, уселся на ступени
у трибуны, положил тетрадку на колени;
даже не заметил статуй своей.

Быть с ним под одною крышей, братья,
умной ленинской руки пожатье
с облегченьем чувствовать в руках!..

На XX съезд пришел товарищ Ленин.
Над страной в небе предвесеннем
собирались благодатные надежды,
словно белые густые облака.

(Перевод М. Павловой)

В этом небольшом стихотворении передано то громадное значение в жизни советского народа и в деятельности нашей партии, которое имел XX съезд КПСС,—возрождение ленинского стиля в партийной работе, ликвидация вредных последствий культа личности и мощный подъем сил и энергии советских людей.

Огромная любовь к жизни, вера в человека, составлявшие существенные черты поэзии Назыма Хикмета еще в начале его поэтической деятельности, и сегодня звучат в его стихах. Эта тема любви к жизни и веры в человека с полной силой и по-новому отражена в одном из последних стихотворений Назыма Хикмета — «Сказка сказок»:

Стоим над водой —
чинара и я.
Отражаемся в тихой воде —
чинара и я.
Блеск воды бьет нам в лица —
чинаре и мне.

Стоим над водой —
кошка, чинара и я.
Отражаемся в тихой воде —
кошка, чинара и я.
Блеск воды бьет нам в лица —
кошке, чинаре и мне.

Стоим над водой —
солнце, кошка, чинара и я.
Отражаемся в тихой воде —
солнце, кошка, чинара и я.
Блеск воды бьет нам в лица —
солнцу, кошке, чинаре и мне.

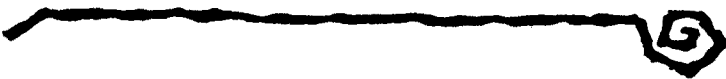
Стоим над водой —
солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.
Отражаемся в тихой воде —
солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.

Блеск воды бьет нам в лица —
солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе.
Стоим над водой.
Первой кошка уйдет,
и ее отражение исчезнет.
Потом уйду я,
и мое отражение исчезнет.
Потом — чинара,
и ее отражение исчезнет.
Потом уйдет вода.
Останется солнце.
Потом уйдет и оно.
Стоим над водой —
солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.
Вода прохладная,
чинара высокая,
я стихи сочиняю,
кошка дремлет,
солнце греет.
Слава богу, живем!
Блеск воды бьет нам в лица —
солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе.

(Перевод М. Павловой)

Умение по-новому подойти к теме любви к жизни и веры в человека, стремление по-новому осмыслить проблемы жизни и смерти, гражданского долга и общественной полезности обусловили то бесспорное влияние творчества Назыма Хикмета на современную турецкую поэзию, о котором говорят почти все критики на страницах турецких газет и журналов.





Сабахаддин Али

Сабахаддин Али родился в 1907 г. в Айвалыке (Западная Анатолия). Отец его был офицером турецкой армии. Начальное образование Сабахаддин Али получил в городке Эдремиде близ Айвалыка и продолжал его в лицеях Балыкесира и Стамбула.

После окончания лицея в Стамбуле Сабахаддин Али в течение года работал преподавателем турецкого языка и литературы в начальной школе в городе Йозгате.

В 1928 г. министерство просвещения Турции послало его вместе с группой студентов учиться в Германию, где он поступил на филологический факультет Берлинского университета.

Окончить университет ему, однако, не удалось. Скандал, вызванный оскорбительным замечанием одного немецкого студента по адресу турок, заставил Сабахаддина Али в 1930 г. покинуть Германию. По возвращении на родину он продолжал преподавательскую деятельность, работал учителем турецкого и немецкого языков в Айдыне, Конье и Анкаре.

К этому времени относится начало литературной деятельности Сабахаддина Али. Свой первый рассказ — «Рассказ о лесе» он напечатал в журнале «Resim'i av», вокруг которого группировались тогда прогрессивные турецкие литераторы.

«Сабахаддин Али часто заходил в редакцию журнала, — вспоминает Назым Хикмет, — мы обсуждали с ним политические проблемы, которые в то время легально выдвигались лишь в форме литературных спо-

ров. Очень скоро Сабахаддин Али стал играть активную роль в журнале...»¹.

В 1931 г. работая в Конье, Сабахаддин Али написал сатирическое стихотворение (эпиграмму) о Мустафе Кемале, за что был осужден на четырнадцать месяцев тюремного заключения и отправлен в Синоп. В синопской тюрьме у писателя завязалась тесная дружба с находившейся там большой группой турецких коммунистов. Месяцы, проведенные в тюрьме, были весьма плодотворными для писателя. Здесь он создал цикл стихов в стиле народных песен и ряд рассказов о жизни крестьян, с которыми он также познакомился в тюрьме. Эти стихи и рассказы впоследствии вошли в первый сборник стихов Сабахаддина Али «Горы и ветер» («Dağlar ve rüzgâr») и в первый сборник рассказов «Мельница» («Değirmen»).

Выйдя из тюрьмы, Сабахаддин Али в 1933 г. поступил на работу в министерство просвещения, где занимал должность заведующего издательским отделом. Служба в министерстве не могла быть, однако, продолжительной. Дружба писателя с коммунистом Назымом Хикметом и прогрессивными журналистами Сертель, демократическая направленность его творчества вызвали недовольство реакционных кругов, которые не замедлили причислить писателя к коммунистам². Вскоре Сабахаддин Али был отстранен от службы.

Сабахаддин Али занялся публицистической деятельностью и целиком ушел в литературу. Один за другим стали выходить сборники его рассказов, завоевавшие ему большую популярность, — «Арба» («Kağrı», 1936), «Голос» («Ses», 1937), а также роман «Юсуф из Кююджака» («Kiuyusaklı Yusuf»). Даже реакционная критика вынуждена была признать, что творчество С. Али представляло значительное явление в турецкой литературе³.

¹ Назым Хикмет, *Сабахаддин Али — борец и писатель* («Новое время», 1952, № 6, стр. 12).

² «По выходе из тюрьмы он уже стал стопроцентным коммунистом. Он стал дружить с Назымом Хикметом и, по слабости воли легко поддававшийся под чужое влияние, сделался левым», — писал впоследствии один из ярых противников писателя Нихаль Атсыз в своей книжке «İçimizdeki şeytanlar» («Бесы в доме»), написанной по поводу издания романа С. Али «İçimizdek...» («Бес внутри нас»).

³ См.: Назым Хикмет, *Сабахаддин Али — борец и писатель* («Новое время», 1952, № 6, стр. 12).

В 1938 г. Сабахаддин Али поступил преподавателем немецкого языка в музыкальное училище, а затем стал преподавать технику речи на театральном отделении анкарской консерватории.

В 1940 г. писатель издал одно из значительных своих произведений — роман «Бес внутри нас», в котором разоблачал турецких поклонников немецкого фашизма, расистов, пантюркистов. Многие из пантюркистских деятелей узнали себя в этом романе, хотя и были выведены там под вымышленными именами. Началась травля писателя, дошедшая до прямых угроз и даже вызова на дуэль, усилились нападки на него буржуазных газет.

Преследования, цензурные рогатки, шантаж и бесстыдная клевета не могли не повлиять на чувствительную натуру писателя. Этим в значительной степени можно объяснить безысходность, романтическую грусть, мысли о бесполезности жизни и пессимизм, которыми проникнута его повесть «Мадонна в меховом мантио» («Kürk mantolu madonna»), вышедшая в свет в 1943 г.

Те женатости чувствуются в сборнике рассказов «Новый мир» («Yeni dünya»), изданном в том же 1943 г.

В 1944 г. Сабахаддин Али вынужден был покинуть столицу и переселиться в Стамбул. Здесь он стал сотрудничать в прогрессивных газетах и журналах «Zincirli Hüriyet», «Alibaba» и «Gün», которые начали издаваться в конце второй мировой войны, когда турецкие власти вынуждены были декларировать некоторые свободы в общественной жизни.

С конца 1946 г. С. Али стал издавать собственную сатирическую газету под названием «Марко-паша»⁴. Такой газеты еще не знала турецкая пресса. Во многом газета напоминала популярный на всем Востоке юмористический журнал «Молла Насреддин», издававшийся с 1905 по 1930 г. в Тифлисе, а затем в Баку известным азербайджанским писателем-демократом Джалилом Мамед-кули-заде.

«Марко-паша» выходила два раза в неделю, и ее тираж доходил до ста пятидесяти тысяч экземпляров — цифра, для Турции неслыханная. Газета откликалась

⁴ Марко-паша — полулегендарный герой фольклора, известный своей любовью к простым людям. В Турции есть поговорка: «Скажи свое горе Марко-паше, он твое горе вылечит».

на все важнейшие события внутренней и международной жизни. В сатирической манере она высмеивала сказки о процветании жизни в Турции, разоблачала антинародную политику правящей партии, издевалась над предвыборными речами политических деятелей, писала о голоде и нужде народа. На ее страницах печатались стихи и фельетоны передовых поэтов и писателей, репортажи из Анатолии, обзоры международной жизни.

Вскоре правительство возбудило судебное дело против газеты «Марко-паша» и ее сотрудников. Полиция запретила типографии печатать газету. Но газета продолжала выходить то под другим названием — «Свободный Марко-паша» («Hür Marko paşa»), «Покойный Марко-паша» («Meğmum Marko paşa»), «Известный паша» («Malûm Paşa»), то отпечатанная на гектографе.

В 1947 г. вышла последняя книга С. Али — сборник рассказов «Стеклянный дворец» («Şirca köşk»). В нем были собраны аллегорические рассказы-сказки, частично опубликованные ранее в прогрессивных газетах и журналах. Эти рассказы знаменуют собой кульминационную точку в творчестве писателя, который от изображения социальных язв пришел теперь к прямому призыву бороться против их источника.

В это время снова усилилось преследование писателя. Последние годы жизни Сабахаддин Али провел в тюрьмах, полицейских участках, судах.

За десять-пятнадцать дней до его смерти газеты писали, что С. Али приговорен к тюремному заключению за статью в журнале «Zincirli hürriyet», в которой он осуждал предательскую политику турецких правителей, продавших независимость страны американскому доллару. В газете «Kudret» от 28 ноября 1947 г. сообщалось, что писатель подвергся аресту за статью в газете «Marko paşa», озаглавленную «В коридорах справедливости». Газета «Yeni sabah» 17 января 1948 г. писала, что С. Али за свои статьи «Снова они друзья» и «Предатель с чубом Гитлера» осужден на один год и двадцать два дня тюремного заключения и оштрафован на семьдесят семь лир.

В 1948 г. Сабахаддин Али предпринял попытку нелегально перебраться в Болгарию. В письме к своему другу Мехмеду Али Джимджозу, которое, по сообще-

ниям турецких газет, фигурировало в деле об убийстве С. Али, он писал: «Когда Вы получите настоящее мое письмо, я уже на некоторое время исчезну. Лучше, если люди подумают, что я, как и в прошлом году, совершаю путешествие. Я не мог больше колебаться в выборе лагеря, в котором я должен находиться. Решение начать совершенно новую и лучшую жизнь я принял после мучительной борьбы со своей совестью. Причиной, заставившей меня откладывать исполнение этого уже давно принятого решения, являлись жена, дочь и Вы. Но я счел бессмысленным продолжать жизнь в подобных условиях»⁵.

Писатель пытался перейти турецко-болгарскую границу. Однако один из сопровождавших его оказался сотрудником полиции и убил С. Али (по другим данным, выдал его полицейским, которые и убили писателя).

Турецкая охранка спешно состряпала обвинение против С. Али, утверждая, будто он стоял во главе антиправительственного заговора.

* * *

Сабахаттин Али пришел в литературу в годы, когда Турция вступила на путь капиталистического развития. Социально-экономический уклад жизни как в городе, так и в деревне постепенно менялся. В сознание людей, в их общественные и семейные отношения начинает проникать основанная на купле-продаже буржуазная мораль. Повсюду в стране процветают взяточничество, подкуп, разврат, проституция, убийства, в силу вступает закон джунглей. Мир денег приносит свои понятия о том, что хорошо и что плохо. Иным становится представление о чести, долге, совести, приличии, обязанностях, любви.

Первой реакцией на все эти явления у Сабахаттина Али было желание уйти от мрачной, неприглядной действительности в лучший мир, в мир романтики. Это был своеобразный протест свободной личности против сковывающей желанья и стремления человека капиталистической морали, против капиталистического уклада жизни. Но это был протест пассивный, робкий. Писа-

⁵ Цит. по ст. Ибрагима Татарлы в кн.: «*Sabahattin Ali, Seçilmiş hikâyeleri*», Sofya, 1951, s. 6.

тель воспеваает свободную природу, где человек волен в своих желанииях, где есть почва для развития его способностей, таланта. Только в природе красота и прекрасное сохранили еще свое истинное назначение. Сабахаддин Али противопоставляет людям капиталистического города свободное дитя природы, способное на настоящую любовь и на подвиг во имя ее. Такова, например, основная идея одного из первых рассказов писателя — «Мельница» (1929).

Молодой цыган Атмаджа влюблен в однурукую дочь мельника. Но девушка, усмотрев в его любви лишь жалость к себе, отвергает такую любовь. Тогда, чтобы поставить себя в одинаковое положение с любимой и добиться ее любви, Атмаджа кладет свою руку под жернов мельницы.

В самозабвенном подвиге цыгана Сабахаддин Али воспеваает силу настоящей любви, присущую только людям природы. Писатель сразу же предупреждает читателя, что события, о которых пойдет речь в рассказе, не могут произойти в городе, где нет места бескорыстной любви, что на подвиг, который совершит герой — вольнолюбивый, чуждающийся всего городского цыган, — способны только свободные люди, не тронутые буржуазной цивилизацией.

«...Вы не можете любить, милый,— говорит старый цыган автору рассказа.— Вы — жители города и деревни; вы, подчиняющиеся кому-то или приказывающие кому-то; вы, боящиеся кого-то или угрожающие кому-то,— вы не можете любить»⁶.

Обезличенному человеку капиталистического города Сабахаддин Али противопоставляет свой идеал свободного человека, способного устоять перед разрушительным влиянием буржуазной морали. Правда, свобода личности иногда представляется писателю как свобода бродяги (например, в рассказе «Ради черной фуфайки»), однако, как мы уже отметили, это был протест писателя против мира, превращающего человека в бездушную машину.

Тема свободного человека и его свободной любви составляет главное содержание произведений Сабахаддина Али в ранний период его творчества. Эта тема раз-

⁶ Sabahattin Ali, *Değirmen*, İstanbul, 1935, s. 10.

рабатывается им в ряде рассказов, написанных в романтической манере. Примечателен, например, рассказ «Виолончель» (1928).

Молодой человек полюбил девушку, которая увлекалась игрой на виолончели. Она играла с такой страстью, что он стал ревновать ее к виолончели и попросил больше не играть. Она согласилась, но поставила условие, чтобы после ее смерти он сыграл на виолончели над ее могилой «Осень» Чайковского. Он обещал, и они поженились. Во время свадебного путешествия в результате морской катастрофы они попали на уединенный остров. Здесь героиня тяжело заболела. Чтобы чем-нибудь скрасить ее жизнь, муж ее начал учиться играть на самодельной виолончели. Она умерла, и он сыграл на ее могиле «Осень» Чайковского. Он играл вдохновенно, виртуозно, хотя никогда раньше не играл эту вещь, да и начал учиться играть совсем недавно. Любовь совершила чудо!

В другом рассказе писатель говорит и о разрушительной силе любви. Герой рассказа «Причина одного преступления» (1927) во имя любви совершает преступление. Он любил красивую девушку, но никак не мог добиться ее расположения. Однажды он заметил, что она с увлечением и почти с любовью говорит об одном молодом человеке, который был известен только тем, что убил кого-то. Тогда, чтобы завоевать внимание любимой, герой убивает ни в чем неповинного комиссионера. Он ждет, что девушка придет на суд и он сможет прочесть в ее глазах хотя бы простое беспокойство за его судьбу. Но она не приходит. Несколько раз в ожидании, что она придет, он откладывает суд. Наконец, потеряв надежду, он рассказывает на суде причину своего преступления. Вот что делает любовь! — говорит автор своим рассказом. — Она способна на все.

О чудодейственной творческой силе свободной любви повествует один из ранних рассказов Сабахаддина Али — «Шедевр, который не удалось спасти» (1929).

Молодой поэт, любимец и кумир женщин, полюбил одну девушку, которая в отличие от других не восхищалась его стихами. Равнодушные девушки к его таланту еще больше усилили любовь поэта к ней. И он написал для нее новые стихи. Но девушка нашла их неоригинальными, хотя и прекрасными. Она потребовала от

него стихов, которые не имели бы себе подобных. Она потребовала, чтобы он написал о любви сильнее, чем Фузули и Гете, о ревности — лучше, чем Шекспир, о героизме — лучше, чем Фирдоуси, о верности в любви — сильнее, чем Данте... Поэт писал и писал, он посылал свои стихи любимой, но она с прежней невозмутимостью возвращала их. В поисках новых ощущений, необходимых для создания требуемых от него стихов, поэт годами скитался по свету, бродил в пустыне, плавал по морям, жил во льдах, увидел нищету, голод, изобилие, иными глазами стал смотреть на мир и людей и, наконец, написав свой шедевр, послал его любимой. Стихи потрясли девушку, и она сдалась. Но она поняла, что отныне между нею и ее возлюбленным будет стоять созданный им шедевр, который поэт теперь любит больше, чем ее, и в котором сосредоточилась теперь вся его любовь, ибо это творение поэта есть не что иное, как сама его любовь. Желая избавиться от могучей соперницы, девушка бросила тетрадь со стихами в огонь. Узнав об этом, поэт в состоянии сильного возбуждения задушил девушку и сам упал мертвым.

Любовь, изображенная в ранних рассказах Сабахаддина Али, чиста, бескорыстна. Порой она слишком сентиментальна (рассказ «Ласточка») или облечена в символическое одеяние («Рассказ о свече, которая погасла неожиданно»), но всегда свободна, независима и сильна. Это не любовь, проповедуемая буржуазной моралью, оскверненная материальными интересами, скованная в тисках правил и законов капиталистического мира, а настоящая, свободная, чистая, как сама природа, любовь человека.

Воспевание свободной любви было одним из средств протеста против окружавшей писателя действительности, которую он не принял. Эта любовь составляла главное содержание и ранних рассказов, и всего поэтического творчества Сабахаддина Али.

До сих пор как в турецкой, так и в нашей литературе очень мало говорилось о стихах Сабахаддина Али и рассматривались они исключительно как поэзия ярко выраженного романтического направления. Это не совсем верно. Основную часть его стихов, собранных в сборнике «Горы и ветер» («Dağlar ve rüzgâr», 1934), составляют стихи, написанные в духе народной поэзии,

в своей основе реалистической. В стихах же, отмеченных влиянием романтизма,— а их ничтожно мало — романтизм выступает в сочетании с реализмом.

Бесспорными элементами романтизма в стихах Сабахаддина Али считают налет пессимизма и уход поэта от жизни в мир мечты. Это верно только отчасти, ибо пессимизм вообще чужд природе стихотворных произведений С. Али, впитавших в себя бодрый, оптимистический дух жизнеутверждающей народной поэзии. Что же касается ухода от жизни, то его следует понимать не как проповедь бессмысленности человеческой жизни, а как неприятие поэтом окружающей его конкретной действительности. Он не потому стремится уйти от жизни, что она ему вообще опротивела, а потому, что в жизни, причем не абстрактной, а конкретной, современной турецкой жизни, он видит несовершенство, обман, зло, нищету, несправедливость, подлость. И он уходит от нее в другой мир, в мир природы, где надеется найти забвение.

Мне в город мой теперь возврата нет,
С людьми беседа для меня запрет,
Не подходи, земляк, уйди, сосед,
Теперь мое убежище — гора⁷.

(Перевод М. Павловой)

Даже когда поэт прямо говорит о своем желании уйти из жизни, умереть, угаснуть, как свеча (стихотворение «Желание»⁸), это не следует понимать буквально. Смерть, которую поэт считает абсолютным злом, для него лучше, чем окружающая его действительность.

Поэт любит жизнь, он хочет провести ее в наслаждениях, пока не пришел его смертный час:

Пока наш прах не занесло песком,
Пока нам мир загробный не знаком.
Короче говоря, пока живем,—
Жизнь эту в наслажденьях проведем⁹.

(Перевод М. Павловой)

Даже в цикле стихов, написанных в тюрьме и проникнутых настроением тоски, одиночества и отчаяния,

⁷ Sabahattin Ali, *Toplu eserleri*, Birinci cilt, İstanbul, 1943, s. 141.

⁸ Ibid., s. 143.

⁹ Ibid., s. 145.

слова о смерти быстро сменяются словами любви к жизни, природе, мыслями о необходимости жить во что бы то ни стало:

Не стала жизнь приятельницей мне,
Таится яд в любом обычном дне;
Плохая участь луч лорить в окне,
Тюремные решетки обнимать.
Мсь черствый хлеб моей судьбы черствей,
Судьба моя моих врагов подлей;
На мне ярмо проклятой этой жизни,
И с каждым днем оно мне тяжелей ¹⁰.

(Перевод М. Павловой)

Но этот мотив быстро обрывается. Жизнелюбивая натура поэта берет верх:

Ты голову носи, как прежде нес,
Ты, сердце, твердым будь, не унывай!
Пушай никто твоих не видит слез,
Ты, сердце, твердым будь, не унывай!
Хоть море не порадует твой взор,
Все ж голову ты выше поднимай,
Ведь небо тоже, как морской простор.
Ты, сердце, твердым будь, не унывай! ¹¹

(Перевод М. Павловой)

В тюрьме дни тянутся бесконечно. Поэт рыдает, стонет, мечтает о смерти, и единственное, что согревает его,— это мысль о любимой. Только она одна ему верна. Только с ней одной он может говорить о своей тоске. Но проходит время, и ему уже стыдно плакать. Он прячет слезы. А когда становится невмоготу, проклинает бога (стихотворение «Тюрьма на чужбине»).

В стихотворении «Я такие видел дни...» поэт открыто говорит, откуда у него стремление уйти от окружающей его действительности:

О любимая, муки мои велики,
это странное сердце полно тоски.
Ты поймешь, почему я стремлюсь в дальний путь,—
в нашем крае легко мы не можем вздохнуть.
Хоть люби, не люби — для меня ты одна
дорога, как далекая эта страна ¹²...

(Перевод М. Павловой)

¹⁰ Ibid., s. 146.

¹¹ Ibid., s. 150.

¹² Ibid., s. 172.

Главное, что характеризует поэзию Сабахаддина Али,—это ее органическая связь с турецкой народной поэзией.

Чтобы понять значение влияния народной поэзии на творчество С. Али и вообще на современную турецкую литературу, кратко рассмотрим специфические особенности этой поэзии и ее отличие от классической турецкой поэзии.

В турецкой литературе, начиная с XIII в., т. е. с момента соприкосновения ее с персидской и арабской литературами, существуют два самостоятельных направления: «классическое», отвечающее вкусам избранных ценителей изящной словесности, и «народное», отражающее творчество широких масс.

Произведения этих двух направлений отличались друг от друга не только содержанием, духом и формой, но и языком. Если классическая литература развивалась под влиянием арабско-персидской литературы, заимствуя у нее содержание и форму, то народная литература сохраняла самобытные черты турецкого народного творчества, его дух, форму и язык.

Классическая литература, находясь под сильным влиянием ислама, впитала в себя идеалистические, мистические и схоластические воззрения, чуждалась реальной, материальной жизни, тяготела ко всему абстрактному. Народная же литература, свободная от мистических и схоластических идей ислама, развивалась в реалистическом направлении.

Эти отличия находили отражение как в содержании, так и в форме произведений классической и народной литературы.

Конечно, мы не противопоставляем классическую турецкую литературу народной или наоборот. Известно, что та и другая создали бессмертные художественные памятники, являющиеся гордостью турецкого народа. Творения Недима, шейха Галиба и Баки не менее значительны, чем стихи Караджаоглана, Зихни или ашика Омера. Мы хотим лишь подчеркнуть, что в народной литературе больше своего, турецкого, национального, нежели в классической, которая подчас перелагала на турецкий язык, пусть талантливо, изящно и блестяще, образы из чужих литератур. Не случайно в лучших творениях классической литературы (например, в про-

изведениях Юнуса Эмре, Баку) так сильно сказывается влияние народной поэзии.

Одной из основных тем как народной, так и классической литературы является тема любви. Отношение к этой теме выявляет существенные отличия между двумя литературами. В стихах классического поэта, как правило, воспевается любовь платоническая. Поэт любит возлюбленную, но не требует ответной любви. Любящий — это мотылек, любимая — свеча. Любящий должен сгореть в своей любви. То же — с соловьем и розой. Шипы розы должны пронзить сердце соловья.

В народной поэзии влюбленный требует от своей возлюбленной взаимности:

Behey elâ gözlü dilber
Seversen severim ben de,
Güç sevmezem seni
Seversen severim ben de.

Kakıyıp hışm ile bakma
Beni cevr oduna yakma
Çok yalvardığıma bakma
Seversen severim ben de¹³

О кареглазая моя;
Полюбишь, полюблю и я,
Любить насильно не могу,
Полюбишь, полюблю и я.

В глазах упрек, но почему?
Шлешь муку сердцу моему,
Любить мне трудно одному,
Полюбишь, полюблю и я.

(Перевод М. Павловой)

По-разному звучит в классической и народной поэзии тема ревности. Поэты-классики, или, как их называют сами турки, «поэты дивана»¹⁴, пассивны в своей ревности. Их ревность робка, пуглива, застенчива. Народные поэты ревнуют по-другому. Караджаоглан, например, готов отрезать крылья у птиц, осмелившихся порхать над головой его возлюбленной:

¹³ «Halk edebiyatı antolojisi», İstanbul, 1956, s. 125.

¹⁴ Д и в а н — собрание стихов, в котором стихи расположены в алфавитном порядке последних букв рифмующихся слов. По установленному обычаю, каждый поэт должен был иметь свой диван.

...Sevdiğim başında uçan kuşların
Tutup kanatların kırmağa geldim ¹⁵

...У птиц, летающих над головой любимой,
Отрезать крылья я пришел.

В «поэзии дивана» возлюбленная обычно находится недалеко от поэта. Но он не решается подойти к ней, прячась, словно тень, от света и от взора посторонних.

Народный поэт смело отправляется за семь морей в путь за своей любимой и громко, во всеслышание поет о своей любви. Для него не существует преград. Узнав о том, что любимая заперта в замок за семью замками, он бесстрашно вступает в бой со стражниками и освобождает красавицу. Героям классической поэзии были чужды подобные подвиги, они больше рыдали и страдали, в то время как герои поэзии народной всегда полны энергии, оптимизма, бодрости.

В «поэзии дивана» возлюбленная живет вне времени и пространства. Она — почти абстрактное понятие. В народной поэзии возлюбленная показана в конкретной обстановке, мы знаем ее дом, знаем, где и как встретил ее поэт, знаем даже ее имя. Иногда в двух строках поэт дает яркую живую картину своей встречи с любимой:

Bir taş attım pencereye tak dedi
Bir kız çıktı annem evde yok dedi ¹⁶.

В окно я камень бросил — «тук» раздалось в ответ,—
Мне милая сказала, что мамы дома нет.

(Перевод М. Павловой)

В «поэзии дивана» отсутствует описание одежды возлюбленной. Народный поэт рисует оттенки ее разноцветного платья, пытаюсь иногда даже передать в стихах звон ее браслетов и ожерелий.

В стихах поэтов-классиков красавица изображается настолько абстрактной, что порою перестает быть живым существом и предстает перед читателем в виде фантастического создания, поднявшегося из морской пены. Красавицу классической восточной поэзии очень образно пародийно изобразил выдающийся азербайджанский поэт-революционер Мирза Алекпер Сабир:

¹⁵ «Halk edebiyatı antolojisi», s. 75.

¹⁶ Ibid., s. 87.

Твой лоб — луна, как солнце — лок, твой локон — муравей!
 Ресницы — стрелы, брови — лук! О, сжался, не убей!
 Ах, на пшеничное зерно похожа родинка твоя!
 А шейка — глиняный кувшин! А косы — стая змей!
 Твой стан — чинара! Губы — мед! А тело — полотно!
 Джейран завидует глазам и ловкости твоей!
 Твой подбородок — яблоко! Колодец — ямка в нем!
 Гранаты — щеки!.. Ха-ха-ха! Найди красу смешней! ¹⁷

Народные поэты рисуют возлюбленную реальным человеком, иногда храброй и мужественной, не отстающей на поле боя от своего возлюбленного.

Одним из существенных элементов реализма в народной поэзии является диалог, почти отсутствующий в классической поэзии. На диалогах построены поэтические состязания поэтов-ашугов, множество народных сказаний, стихи-загадки, рассказы в прозе и стихах, известные под названием бозлак.

Отличительной особенностью народной поэзии является также ее преимущественно светский характер. Народные поэты не боятся открыто выражать свои убеждения. Если нет возлюбленной, нет и загробного мира, говорит Караджаоглан:

Neyleyim dünyanın zevkin safasın
 ucunda bu ölüm olaldan kelli
 Isterse bahçede bülbüller ötsün
 Benim gonçe gülüm solaldan kelli ¹⁸

На что мне наслаждения и любовь,
 Когда мне суждена могилы мела?
 На что мне песни соловья в саду,
 Когда моя гвоздика умерла?

(Перевод М. Павловой)

«Поэзии дивана» свойствен дух примирения. Народные же поэты осмеливаются выступать против самого падишаха.

Различны также изобразительные средства народной и классической поэзии. В стихах «поэтов дивана» обычно отсутствует действие. Народная поэзия действительна, динамична.

Природа в классической поэзии чаще всего выступает как символ. Если поэт хочет показать величие и грандиозность, он обращается к мифической горе Каф, го-

¹⁷ М. А. Сабир, *Сатиры и лирика*, пер. П. Панченко, М., 1954, стр. 159.

¹⁸ «Halk edebiyatı antolojisi», s. 76.

вора о чем-то священном, называет гору Синай (Tur-u Sina)¹⁹. Здесь трудно встретить описание конкретной природы. Народная литература изображает реальную природу с ее горами, реками и лесами.

Насыщенный арабизмами и иранизмами турецкий язык классической поэзии сложен и малопонятен простому народу. Произведения же народной поэзии созданы на живом разговорном языке.

Далее. Если в классической турецкой поэзии применяется арабско-персидская метрическая система («аруза»), основанная на чередовании долгих и кратких слогов, то народная поэзия сохранила силлабический размер — «хедже» (hese vezni), отвечающий требованиям турецкого языка.

Наряду с турецким размером «хедже» народная поэзия сохранила и турецкую народную рифмовку, основанную на слуховом восприятии рифмы и допускающую ассонансы. По правилам классической поэзии разрешалась рифмовка слов с одинаковыми гласными, например «alan — kalan» или «gözlü — sözlü», но ни в коем случае «alan — ölen» или «gözlü — tozlu». Кроме того, в классическом стихе рифма должна восприниматься и на слух и зрительно, рифмовать нужно было слова с одинаковым написанием²⁰.

Как уже отмечалось выше, арабско-персидский метр «аруз», будучи основан на чередовании долгих и кратких слогов, был чужд природе турецкого языка, и, чтобы подчинить турецкие слова требованиям «аруза», поэты нередко коверкали их, удлиняя гласные (например, «баашым» вместо «башым» или «джааным» вместо «джаным» и т. п.).

С конца XIX в. турецкие поэты пытались приспособить «аруз» к возможностям турецкого языка. Поэты Тевфик Фикрет, Яхья Кемаль, Фарук Нафиз добились в этом отношении замечательных результатов. Но несмотря на все усовершенствования и реформы, «аруз» продолжает оставаться чуждым природе турецкого языка.

¹⁹ Пророк Муса, по преданию, поднимался на гору Синай, где беседовал с аллахом.

²⁰ В арабском алфавите, который применялся в Турции вплоть до 1928 г., ряд гласных звуков не имеет букв, а несколько согласных имеет до четырех начертаний. Поэтому рифмовка слов в произношении и правописании часто могла не совпадать.

Не случайно современные поэты Азербайджана, Узбекистана и Туркмении почти не применяют «аруза».

Ограниченным возможностям изобразительных средств классической поэзии народная поэзия противопоставила огромные богатства народного стихосложения, насчитывающего более ста разновидностей стихотворной формы.

Народная поэзия не ограничивает поэта в употреблении рифмы. Здесь допускаются все виды рифм: парные, перекрестные, рифмы-ассонансы, классические рифмы, так называемые неправильные, редифные и многие другие, усиливающие художественную выразительность произведения.

Многие поэты Турции неоднократно делали попытки обогатить классический стих достижениями народной поэзии. Такие поэты, как Мехмед Эмин Юрдакул, Рыза Тевфик, Орхан Сейфи, Яхья Кемаль и другие, использовали в своем творчестве элементы народного стихотворения, применяли народные образы, рифмы. Но в большинстве случаев они ограничивались формальным применением приемов народной поэзии. Наибольшего успеха добились в этом отношении те поэты, которые приблизили к народному стиху не только форму своих произведений, но и их содержание, поэты, выражавшие мысли народа, его мечты и стремления.

В творчестве Сабахаддина Али органически слились традиции народного стиха с достижениями классической турецкой поэзии. В своих лучших стихотворениях он творчески применял не только форму, но и передавал самый дух народной поэзии.

Наиболее наглядно это видно при сопоставлении стихов, написанных в духе народной поэзии, со стихами, в которых использован лишь народный размер стиха — «хедже». В стихотворении «Ветер» поэт писал:

Arzularım muayyen bir haddi aşınca
Ve kulaklar sözlerime sagırlaşınca
Bir ihtiras duyup vahşi maceralara
Çıkıyorum bulutları aşan dağlara.
Tanrıların başı gibi başları diktir,
Bu dağları saran sonsuz bir genişliktir,
Ben de katıp vücudumu bu genişliğe
Bakıyorum aşağılarda kalan hiçliğe...²¹

²¹ Sabahattin Ali, *Toplu eserleri*, Birinci cilt, s. 168.

Когда желаниям предела нет
 И страсть перешагнет любой запрет,
 Я жажду ощутить земной простор
 И поднимаюсь на вершины гор.
 Высокие, как божья голова,
 Они блестят, их греет синева,
 И, погруженный в эту высоту,
 С отрогов вниз смотрю я в пустоту....

(Перевод М. Павловой)

Стихи эти чопорны, рассудочны и, главное, не оригинальны. Таких стихов было бесконечное множество у Яхьи Кемаля, Неджиба Фазыла, Дженаба Шехабеддина и других поэтов. По своему содержанию они также неинтересны.

А вот другие стихи — «Та, которую я шадил». С какой легкостью и изяществом они написаны! Звучные рифмы, безупречный ритм, необычайная легкость; эти стихи дышат радостью жизни, хоть в них и говорится о тоске по любимой:

Hey bir zaman bakıp bakıp
 Seyrine doyamadığım!
 Şimdi gurbette bırakıp
 Sesini duyamadığım!

Evde kapanıp kaldın mı?
 Seyrana çıkıp güldün mü?
 Başkalarının oldun mu?
 Benimsin! diyemediğim!

...Nasıl vurgunum bilirdin
 Niçin benden yüz çevirdin?
 Kimlerin koynuna girdin?
 Örneğe kıyamadığım? ²²

Бывало, милая, не мог
 Налюбоваться я тобой.
 Теперь среди чужих дорог
 Я вспоминаю голос твой.

А ты? Спокойна снова ты?
 Сидишь ли за засовом ты?
 Целуешь ли другого ты,
 Ты, с кем я говорить не смел?

Любовь моя мне грудь сожгла;
 Зачем же взор ты отвела?
 Кого ты нежно обняла,
 Ты, с кем я нежным быть не смел?

(Перевод М. Павловой)

²² Ibid., з. 157.

Живо, зрительно ощутимо и с исключительной поэтической выразительностью описывает поэт похищение молодцом своей возлюбленной:

Dağlar geçilmiyor kardan;
Aman yok candarmalardan.
Ayrılamadım bu yardan;
Yürü yağız atım, yürü...

Yârim bu gece yoruldu
Kaçırđığıma darıldı;
Bak, daha sıkı sarıldı:
Yürü yağız atım, yürü...

Nasıl titriyor korkudan;
Kaldırdım onu uykudan;
Sesler geliyor doğudan;
Yürü yağız atım, yürü...

Peşime düştü takipler,
Boynumu bekliyor ipler;
Zeybekler beni ayıplar;
Yürü yağız atım, yürü...²⁸

В горах снега и нет дорог,
Отряд жандармов недалек.
Расстаться с милой я не смог...
Скачи, мой верный конь, скачи!

Сердита милая была,
Она сегодня не спала,
Но шею крепко обняла...
Скачи, мой верный конь, скачи!

От страха милая дрожит,
Во тьме ночной наш конь летит,
Все ближе, ближе стук копыт...
Скачи, мой верный конь, скачи!

Погоня по следам идет,
Теперь меня веревка ждет,
В горах стыдит меня народ...
Скачи, мой верный конь, скачи!

(Перевод М. Павловой)

Сабахаддин Али описывает природу не ради самого описания природы, а для того, чтобы ярче передать внутренний мир человека, его настроения, радость и тоску. Поэт грустит в разлуке с возлюбленной, и с ним вместе плачет природа:

Увяли травы на лугах,
Цветы поблекли на полях,

²⁸ Ibid., s. 152.

Засохли тополи в садах.
Ах, отчего ты далека? ²⁴

(Перевод М. Павловой)

Если же ему весело, с ним вместе ликуют звезды,
горы, птицы, травы и деревья. Чтобы передать силу
своей любви или своей тоски, поэт применяет гиперболу:

Yıldız olur sana ışık tutarım
Būlbūl olur pencerede öterim...²⁵

Звездой стану золотой, на тропку свет тебе пролью,
Захочешь — стану соловьем и над окном твоим спою.

(Перевод М. Павловой)

Или:

Yıldızlar haberin sordu mu?
Bulutlar selâm durdu mu?
Yerlerin kalbi vurdu mu?
Dünyaya geldiğin zaman?²⁶

Цвели ли звезды в небе, как цветы,
И облака смотрели ль с высоты.
Стучало ль сердце матери-земли
В тот час, когда на свет явилась ты?

(Перевод М. Павловой)

Таким образом, мы видим, что Сабахаддин Али нашел свое подлинное место в турецкой литературе только тогда, когда стал писать в духе народной поэзии. Развитие его творчества шло от подражания классической поэзии к созданию произведений в духе поэзии народной, от романтического отрицания и неприятия действительности к ее реалистическому изображению, к критике этой действительности, к критическому реализму.

Элементы критического реализма в творчестве Сабахаддина Али имелись уже в его ранних рассказах и, в частности, в рассказе «Провинциальный комик», написанном в 1928 г. Излагая трагическую историю артиста бродячего театра Рахми, у которого богачи города похитили любимую жену, а самого его довели до гибели, автор показал насилие, самоуправство, произвол местных властей. Он бросил грозное обвинение в адрес губернатора и каймакама, прозвучавшее обвинением все-

²⁴ Ibid., s. 161.

²⁵ Ibid., s. 167.

²⁶ Ibid., s. 168.

го общественного строя, порождающего насилие и гнет. В этом рассказе Сабахаддин Али выводит целую галерею типов, представляющих верхушку турецкого общества того времени.

В ответ на отказ начальника местной полиции защитить права Рахми актер бросает в лицо начальнику: «Но ведь вы же уполномочены обеспечить порядок и спокойствие в стране. Ведь люди доверили вам свою жизнь и свою честь. Как же вы не думаете о своей ответственности?»²⁷.

Эти слова Рахми, обращенные к начальнику местной полиции, адресованы тем, кто стоял гораздо выше. Не скрывая своей симпатии к герою рассказа, Сабахаддин Али продолжает уже от автора: «Разве не существовала власть? Разве не было правительства, утверждавшего, что оно стоит на защите свободы граждан и обеспечивает неприкосновенность их достоинства и чести?»²⁸. И по тому, как разворачиваются дальнейшие события, мы понимаем, что ответ на этот вопрос он дает отрицательный.

Таким образом, рассказ «Провинциальный комик» свидетельствует о том, что критическое направление в творчестве Сабахаддина Али обнаруживается уже в его ранних произведениях. Он свидетельствует также о том, что с самого начала своей литературной деятельности С. Али стал певцом страдающих и терпящих лишения народных масс, обличителем социальных несправедливостей, свойственных буржуазной действительности.

Характерно, что уже в рассказе 1930 г. («Рассказ моряка») появляются первые признаки революционного бунтарства в творчестве Сабахаддина Али. Писатель уже тогда начал задумываться над вопросом, как быть с теми, кто грабит народ, кто давит его и убивает. И уже тогда находил он ответ — бороться против них!

Сюжет «Рассказа моряка» напоминает сюжет известной советской кинокартины «Броненосец Потемкин», которая в те годы обошла экраны всего мира и в том числе Турции. Возможно, что Сабахаддин Али написал свой рассказ под впечатлением просмотренного фильма.

²⁷ Ibid., s. 205.

²⁸ Ibid., s. 206.

Речь в рассказе идет о невыносимой жизни моряков, которых кормят только соей, в то время как капитан и его помощники едят мясо. Однажды после очередного обеда из соевых бобов моряки направляются к капитану с требованием выдать им мяса. Напуганный капитан вынужден сдаться и отдает приказ дать морякам полбарана. Получив мясо, моряки уходят. Но в ближайшем порту капитан списывает их всех с корабля. Заканчивая рассказ, Сабахаддин Али заявляет: «Но моряки уже научились кричать... „не можем топить топки на одних бобах!“ и отнимать у капитана полбарана».

Однако тема активного социального протеста в творчестве Сабахаддина Али вскоре уступает место внешне объективному изображению жизни «маленьких» людей, которые не пытаются сопротивляться своим угнетателям. На место храбрых, самоотверженных, сознательных людей прежних рассказов приходят темные, забитые, робкие крестьяне, не умеющие протестовать, покорно примиряющиеся со своим тяжелым положением.

Эту перемену в творчестве писателя в известной мере следует объяснить той атмосферой травли, преследований, жестких цензурных ограничений, в которую попал Сабахаддин Али после выхода из тюрьмы. Этим же можно объяснить, например, послесловие от автора в книге «Мельница» («Değirmen»), которая вышла в 1933 г., т. е. сразу же после освобождения Сабахаддина Али из тюрьмы. Стараясь отвести от себя обвинение в критике современного ему правительства и существующего общественного строя, писатель сообщал, что описываемые в книге события произошли в Анатолии во времена Османской империи. Однако, несмотря на это предупреждение автора, читатель воспринимает помещенные в книгу рассказы как отражение современной ему действительности.

Арест и травля писателя не прошли бесследно для его творчества. Из его рассказов надолго исчезают мотивы активного бунтарства, перераставшего подчас в революционный протест.

В рассказах и романах, написанных в период с 1933 по 1945 г., С. Али в критическом плане показывает жизнь турецкой деревни — нищету, отсталость, фанатизм, кровную месть, убийства, голод, кражи, взяточничество, насилие и другие последствия векового поме-

щичьего гнета. Писатель подкупает своей правдивостью и умением заглянуть в душу простого человека. Его произведения вызывают у читателя не только чувство жалости к несчастным, голодным и забитым людям, но и гнев против виновников их несчастья. Последнее и составляет цель критического реализма С. Али.

В рассказе «Гуси» (1933) говорится о том, как крестьянин Сейид просит свою жену Дуду принести ему в тюрьму двух гусей, которых он хочет отдать старшему надзирателю, чтобы тот за это предоставил ему сухое место в камере. У Дуду же был всего один гусь, да и тот почти чужой: по договоренности с сельским бакалейщиком она должна была отдавать ему по одному гусяному яйцу в день за матерью на рубашку сыну; если она перестанет отдавать бакалейщику гусиные яйца, тот отберет у нее все, вплоть до одеяла.

В отчаянии Дуду крадет одного гуся у соседей и несет двух гусей в тюрьму. Но муж ее уже умер в тюрьме от туберкулеза. Надзиратель, увидев гусей, не сообщает Дуду о смерти Сейида. И когда она возвращается в деревню, ее сажают в тюрьму за кражу... Только через три месяца несчастная женщина узнает о смерти мужа.

В другом рассказе — «Арык» (1934) — говорится, как один крестьянин убивает другого из-за воды.

Было два друга. Обоих звали Мехмед: одного — Загар Мехмед, другого — просто Мехмед. В детстве они вместе пасли скот, вместе отправлялись на рынок продавать масло и простоквашу, вместе ходили в лес за дровами... Дружба продолжалась и в молодости. В один день они оба женились.

Однажды, когда Загар Мехмед поливал свое поле, Мехмед перекрыл воду и пустил ее на свой участок. С этого дня между ними началась вражда. У одного посевы дали хорошие всходы, у другого все горело под знойным солнцем. На дом Загара Мехмеда надвигалась беда. Его жену, детей и старуху-мать ожидала голодная зима. И, чтобы сохранить им жизнь, Загар Мехмед убивает своего друга и соседа Мехмеда. Отныне некому будет перекрывать воду, и, хотя сам Загар Мехмед попадает в тюрьму, его семья не умрет с голоду...

Прочитав рассказ, не испытываешь гнева против убийцы. Возмущение вызывает та действительность, которая порождает подобные трагедии.

Из-за клочка земли убивает сын кулака Хусейн крестьянина Мехмеда в рассказе «Арба» (1935). Старейшины деревни уговаривают мать убитого не обращаться в суд: «Ну чего ты добьешься? Твой сын все равно не вернется, и никому ты ничего не докажешь. Кто же станет свидетельствовать против сына аги? Если же ты обратишься к властям, тебя начнут таскать по судам, и хозяйство запустишь. Не ссорься ты лучше с агой. Он тебе пригодится».

Старуха и сама знала, что лучше не связываться с судом. И то правильно, что с агой ссориться не следует: помрешь с голода.

Однако, узнав про убийство, из города через месяц прибыли жандармы. Они велели старухе выкопать из могилы тело сына и, погрузив на арбу, везти в город на экспертизу. Старуха положила тело на арбу и пошла за арбой в город. По дороге, обессилив, она упала и не смогла догнать арбу.

Автор описывает картину, ужасающую по своей трагичности. Впечатление от нее усиливается внешней бесстрастностью повествования. Писатель ничем не показывает своего отношения к излагаемым фактам, не высказывает ни гнева, ни возмущения. Обо всем этом он рассказывает так, как будто ничего невероятного не произошло: случилось обычное происшествие, каких бывает много, убийство из-за земли.

Не сказав ни одного бранного слова в адрес властей, писатель беспощадно обвиняет чиновников из города за бесчеловечное отношение к судьбе народа. Это в результате их судебной практики, их пресловутого «отправления справедливости» крестьяне не питают к властям никакого доверия, это в результате их бездействия кулаки в деревне чувствуют себя полными хозяевами имущества и жизни крестьян.

Формальное, бездушное отношение городских властей к нуждам крестьян писатель осуждает также в рассказе «Метрика» (1935).

Восьмидесятилетнего старика-крестьянина посадили в тюрьму за неуплату подорожного налога. Между тем по закону лица, достигшие шестидесяти лет, освобождаются от этого налога. Оказалось, что когда у старика потребовали метрику, он, не имея собственной, представил метрику своего внука Мехмеда, умершего

лет двадцать назад. «А какая разница,—думал старик,—все равно казенная бумага». По этой метрике выходило, что старику исполнилось всего двадцать девять лет. Его и посадили в тюрьму как неуплатившего подорожный налог.

Писатель с грустью и болью в сердце описывает этот смешной и вместе с тем трагичный случай. Ему больно видеть, как темны и наивны его соотечественники.

Но основная мысль автора выражена как бы мимоходом, вскользь. Он разоблачает турецкую судебную систему, подкупы, взятки, подделки, составляющие основу судопроизводства в стране. Вот как описывает С. Али один из судов: «Три года назад наш ага, — рассказывал старик, — захотел отнять у нас небольшой участок земли у реки. Сколько мы ни кричали, не помогло. Мальчик у меня инвалид, а у меня сил не осталось. Не смогли сами себя защитить, пришлось пойти к властям. Два года тянулся наш суд. У нас в руках не было купчей, но вся деревня знает, что эта земля к нам перешла от деда. Никто об этом не спрашивал. Ага нанял лжесвидетелей, выиграл дело. От суда никакой пользы не вышло. А пока мы ходили в город, запустили другой клочок земли...»²⁹.

Читая этот рассказ, понимаешь, почему старуха-мать из рассказа «Арба» не хотела обратиться в суд.

Большое внимание в своем творчестве Сабахаттин Али уделяет детям. Изображая безрадостное детство, беспризорность, голод и нищету, сопутствующие детям с самого их рождения, писатель не стремится вызвать жалость и сочувствие к ним. Он обвиняет в несчастьях маленьких граждан тот общественный строй, который лишает их настоящего, счастливого детства и вынуждает сменить школьную парту на фабричный станок, ученическую сумку — на корзину носильщика.

В рассказе «Доходный дом» (1935) С. Али показывает маленького грузчика, с юных лет обреченного на бесстыдную и бесчеловечную эксплуатацию. Лишенный возможности защищать свои права, он вынужден бессловесно и покорно исполнять приказание того, кто его нанял. Он даже не может жаловаться.

²⁹ Sabahattin Ali, *Kağı-Ses*, 1943, İstanbul, s. 20.

Его отец, кровельщик, видит, как бьют мальчика, но не смеет заступиться за сына, так как боится, что за это его могут уволить с работы и семье нечего будет есть. На шестьдесят курушей в день, которые он мог заработать в течение десяти дней в месяц (остальные двадцать дней он был без работы), кровельщик должен был содержать жену и троих детей.

Он послал, было, сына в школу, но вскоре понял, что эта роскошь не для него. Отец купил сыну корзину для груза, и мальчик в первое время приносил домой двадцать пять курушей в день. Со временем эта сумма могла достичь тридцати курушей. Вся надежда семьи была в этих тридцати курушах.

Однажды мальчик нес полную корзину бутылок и консервов. Под тяжестью груза он упал и поранил себе ногу. Хозяин выругал его, побил и, не заплатив ни куруша, прогнал. Увидев стонущего от боли сына, которого бил слуга хозяина, кровельщик сорвался с пятого этажа и разбился насмерть.

В рассказе «Вертушки по пять курушей» (1935) нет такого трагического конца. Но он не менее печален. Восемилетний мальчик, ученик первого класса, каждый вечер вместе с матерью продает на улице самодельные вертушки. Видимо, выручка от этого составляет немалую долю бюджета семьи.

Однажды мальчик случайно встретил на улице своего школьного товарища, сына богатых родителей. Дети, не успевшие еще осознать существовавшего между ними классового и имущественного различия, встречаются и беседуют как добрые друзья. В это время к ним подходит мать богатого мальчика. Она возмущена, что ее сын разговаривает с недостойными его людьми, бьет мальчика-бедняка и уводит сына. Узнав, что мальчики учатся в одной школе, богатая мать обещает исправить это «безобразие».

С. Али остро критикует существующий порядок, при котором люди чуть ли не с рождения делятся на хозяев и слуг. Только наивные дети могли верить сказкам о равенстве людей на земле, сказкам, которые они слышат в школе от своего учителя. Но жизнь очень скоро опровергала эти сказки о всеобщем равенстве, и дети, по воле неумолимых законов капиталистического мира, оказывались в противоположных лагерях.

Сабахаддин Али высмеивает и разоблачает фальшь мусульманской проповеди о том, что все люди одинаково рождаются и умирают и поэтому не нужно заботиться о земных благах.

Единственная радость для бедных детей — это хлеб. Но добывается он тяжелым трудом, в котором нередко участвуют и сами дети. Маленький Хасан из рассказа «Айран» (1938) ежедневно, и зимою и летом, по колено в грязи, ходил на станцию, чтобы продать кувшин с айраном. Продав свой айран, он возвращался с хлебом к ожидавшим его двум маленьким голодным братьям. Мать работала далеко в городе, раз в неделю она приходила домой, приносила несколько лепешек, две-три луковицы и иногда полчашки сиропа (бекмез). Всего этого едва хватало на два дня. Остальные дни трое детей кормились на заработки Хасана. Бывало, весь хлеб съедали братья, и Хасан должен был довольствоваться чашкой айрана. Но он не жаловался, сознавая, что является кормильцем семьи. Страшнее всего для него были устремленные на его пустые руки детские глаза. Это заставляло его пробегать вдоль поезда несколько раз, предлагая пассажирам айран и не обращая внимания на боль в ногах, когда тяжелый кувшин бил его по коленям.

Хасан боялся, как бы мать не родила ему еще одного брата. Как он тогда прокормит всех?

Зимою холодный айран покупали неохотно. Так было и на этот раз. Один покупатель выпил два стакана, но, не найдя мелочи, уехал, не заплатив. Хасан решил ждать вечернего поезда... Но и пассажирам вечернего поезда он также ничего не сумел продать. Возвращаясь домой Хасан один темным полем. По дороге на него напали волки. Крику погибающего Хасана вторил плач двух дожидавшихся его в глиняной хибарке младенцев...

В своих произведениях Сабахаддин Али затрагивает различные стороны общественной жизни страны. Естественно и закономерно, что большинство его рассказов посвящены деревне. Подавляющая часть турецкого населения живет в деревнях. Коренные вопросы жизни страны связаны с жизнью деревни, ее настоящим и будущим. Даже в тех произведениях, героями которых являются представители различных прослоек городского

населения, действие зачастую переносится в деревню. Здесь, в самой гуще народной жизни, выявляются искренность и фальшь, любовь и притворство, настоящая и показная забота о судьбе страны. Писатель зло высмеивает тех «друзей» народа, которые любят разглагольствовать о процветании родины, о восстановлении деревни.

В произведениях С. Али выступают представители двух противоположных прослоек турецкой интеллигенции: продавшей капитал и действительно прогрессивной. Особое место в цикле таких рассказов занимает рассказ «Враг» (1935). В нем С. Али показывает двух бывших школьных товарищей. Один — преуспевающий чиновник, добившийся приличного положения и личного покоя путем «честного» служения машине эксплуатации. Он уверен, что выполняет свой долг перед обществом и приносит пользу отечеству. Его рассуждения о долге не выходят за рамки общих разглагольствований, ибо думать о том, кому он в конечном счете служит и приносит пользу и за счет кого приобрел покой, он не хочет. Он успокаивает и оправдывает себя рассуждением: «Все равно мир не изменишь», и даже радуется этому. Другой — жертвует своим положением, покоем, жертвует своей жизнью во имя определенного идеала. В противоположность своему школьному товарищу он уверен, что мир можно и должно изменить. За это он подвергается беспрестанным преследованиям и вынужден скрываться. Случайно попадает он в дом своего бывшего школьного товарища. Хозяин дома, узнав, почему преследуют его гостя, решает выдать его полиции. Предательство это — прямой результат нежелания вмешиваться в жизнь, изменять ее, — к такому выводу приходит писатель, хотя прямо и не говорит этого.

Грозным обвинением общественного строя современной ему Турции звучат слова С. Али о чиновнике-предателе: «Он знал, что сила на его стороне и что целое государство со своими полицейскими, жандармами, судами и даже банками, школами и газетами защищает его интересы»³⁰.

Писатель создал в рассказе типический характер одного из десятков тысяч мелкобуржуазных интелли-

³⁰ Ibid., s. 76.

гентов, на словах разглагольствующих о служении прогрессу и процветанию народа, а на деле перед лицом малейшей опасности способных стать на путь социального предательства. Этим людям С. Али противопоставил истинных представителей народа, которые, говоря устами героя другого рассказа («Товарищи по духу»), «уже не молчат покорно».

Из цикла рассказов о буржуазной интеллигенции представляет интерес рассказ «Лекция» (1941). Это сатира на «друзей» народа, которые отгораживаются от него высокой стеной.

На торжества по случаю открытия сельской школы из города прибыли специалисты по крестьянскому вопросу, высокопоставленные чиновники, представители интеллигенции. Один из них для изучения жизни турецкой деревни ездил даже... в Парагвай. Все они приехали в деревню, чтобы в течение получаса изучить положение крестьян и оказать им «всестороннюю помощь». Один за другим выступают они с речами, аплодируют друг другу, а крестьяне ничего не понимают, стоят в стороне и испуганно смотрят на них, стараясь угадать истинную причину их приезда. Они по опыту знают, что господа из города, кроме зла, ничего не могут им принести, и предпочитают не связываться с ними.

Был у них случай, когда, наслушавшись сладких обещаний, всей деревней взялись они строить асфальтированную дорогу. Но, когда дорога была готова, им запретили по ней ездить, так как колеса их повозок могли попортить асфальт («Асфальтовая дорога», 1936). С тех пор всякие предложения, сулящие им облегчение в жизни, не вызывают у них доверия.

Сабахаддин Али разоблачает лицемерие и фальшь турецких «народников», любящих поговорить о путях развития экономики турецкой деревни, о необходимости приобщать крестьян к цивилизации и т. п. Он показывает, что в действительности этим господам чужды интересы крестьянина, они не знают его и не понимают. А крестьянину его собака ближе и дороже этих господ, которые и разговаривают-то с ним лишь из любопытства.

Выразительно и тонко показал Сабахаддин Али эту «любовь» буржуазного интеллигента к крестьянину в рассказе «Собака» (1937). Один такой «народник» вме-

сте со своей невестой случайно проезжал мимо деревни. Увидев из окна автомобиля стадо коз и пастуха с собаками, невеста вспоминает прочитанные в романах идиллические картинки турецкой деревни и выражает желание собственными руками потрогать эти диковинки, как если бы это были причудливой формы камень или животное с красивой шерстью. И «народнику» вздумалось «приобщиться» к народу, чтобы, вернувшись домой, немедленно приступить к улучшению его жизни. Но, несмотря на все старания «народника», разговора с пастухом у него не получилось. На его длинные речи о любви к народу, единстве нации, братстве, необходимости приобщения крестьян к цивилизации пастух отвечал молчанием, с удивлением разглядывая причудливый наряд его невесты. У пастуха были свои заботы: он думал о том, как бы ему не умереть зимой с голоду и прокормить старуху-мать. Вот уже два года он сторожит коз аги. В год он должен получать двенадцать лир, но до сих пор не получил ни куруша. Ага обещал выплатить сразу за два года, а пока дает ему лишь хлеб и простоквашу.

Правда, пастух мог бы поехать в город и там заработать несколько курушей, но он помнит, как один его родственник ушел в Измир, работал там на фабрике, а через год вернулся домой без ноги: ногу оторвало машиной, и его выгнали с фабрики. Точно так же и те, кто пробыл в городе по нескольку лет, вернулись с пустыми руками. Они рассказывали, что едва не умерли с голоду, а постель из соломы в деревне казалась им пухом по сравнению с холодным цементом набережных города, где им приходилось ночевать. А на что мог рассчитывать пастух в деревне? Чтобы приобрести клочок земли, нужно трудиться лет десять, и еще лет пятнадцать потребуется, чтобы купить волов. А что же потом? Чем отличаются от него те, кто уже имеет клочок земли и пару волов? Каждый раз, когда наступает засуха, они всей деревней уходят в горы, где их во-лы могут найти съедобную траву. Нет, ему, пожалуй, лучше остаться работать у аги. Ага его как-никак кормит...

«Приобщение» к народу окончилось тем, что рассерженный «народник» укатил на своем автомобиле, пристрелив любимую собаку пастуха, которая осмелилась

лаять на его машину. Взором, полным гнева, проводил пастух машину. Теперь он ясно понял: «Между этими людьми и мной нет ничего общего, никакой близости. Наоборот, эти люди разлучили меня с любимым существом...»³¹.

В каждой строке этого рассказа — уничтожающая ирония в адрес стамбульских господ, демагогически декларирующих единство народа, равенство и братство. Писатель блестяще показал, что на деле означал лозунг правящей верхушки: «Крестьянин — это хозяин страны».

В 1937 г. вышло первое крупное произведение Сабахаддина Али — роман «Юсуф из Куюджака». В этом произведении нашли наиболее полное отражение творческая зрелость писателя, его возросшее мастерство, целенаправленность его политических и идейных воззрений. Роман «Юсуф из Куюджака» — не только лучшая вещь С. Али, но и наиболее выдающееся произведение турецкой прозы тридцатых годов.

Писатель нарисовал в нем широкую картину народной жизни, показал Анатолию тридцатых годов с ее укладом жизни и, главное, несправедливостями социального устройства. С. Али видит новое в азиатской действительности — зарождение, пусть пока еще не осознанного, протеста против существующих порядков.

Повествование ведется так непринужденно и правдиво, с такой художественной убедительностью, что, читая роман, живешь одной жизнью с его героями, волнуешься за их судьбу, вместе с ними любишь и ненавидишь. Герои романа воспринимаются как давнишние знакомые, реальные люди, с которыми вы где-то уже встречались. Их характеры убедительны, художественно полноценны.

Основная сюжетная линия романа — история трагической любви Юсуфа и Муаззез.

Маленький мальчик Юсуф из деревни Куюджак остался сиротой. Его родителей убили бандиты. Прибывший на расследование убийства каймакам (уездный начальник) Салахаддин-бей взял мальчика к себе и усыновил. В доме каймакама маленькому Юсуфу жи-

³¹ Ibid., s. 137.

лось несладко. Жена Салахаддин-бея — Шахинде-ханым с первого дня невзлюбила «чужого» ребенка.

Прошли годы. Юсуф вырос. Он взял в свои руки хозяйство в доме, следил за сбором оливок, нанимал рабочих-сборщиков, занимался финансовыми делами семьи. Нелюдимого и неразговорчивого Юсуфа влекло к рабочим-сборщикам. Он жалел их, заботился о них и оказывал им всяческое содействие. Вообще же Юсуф относился к горожанам недоверчиво. Его крестьянская психология подсказывала ему быть осторожным в отношениях с людьми города, которые только и думают о том, как бы обмануть и перехитрить крестьянина.

Юсуф не понимал обращения городских хозяев с бедными рабочими. Конечно, никто не виноват в том, что одни богаты, другие бедны. Такими их создал аллах. Но почему богатые относятся к бедным, как к животным? А если бы аллах сделал этих господ бедными, что бы они тогда сказали? На все эти вопросы Юсуф не находил ответа и лишь чувствовал ненависть к богачам и расположение к бедным.

Вскоре Юсуф столкнулся с классовой дифференциацией в городе, проявлявшейся не только в материальном положении отдельных сословий, но и в отношениях между детьми. В городе среди них тоже были свои «высшие» и «низшие».

Дети группировались вокруг сынков богатых людей и, защищая интересы своих главарей, враждовали друг с другом. Юсуф не примыкал ни к одной из этих групп. Самостоятельное, независимое положение он сохранял благодаря своему сильному кулаку, а отчасти потому, что его считали сыном каймакама. Однако наступил такой момент, когда Юсуф был вынужден нарушить свой нейтралитет. Защищая честь дочери каймакама Муаззез, Юсуф ударил сына богатого фабриканта — Шакира и тем восстановил против себя всю группу молодых щеголей и бездельников, окружавших этого вертопраха. Шакир имел большой вес в городе. Так началась вражда Юсуфа с самыми могущественными и влиятельными людьми в городе. Ни жандармы, ни власти не осмеливались наказать Шакира за безобразное поведение, так как зависели от его отца.

Шакир не мог простить Юсуфу пощечину, которую он получил от него на глазах своих сверстников, и ис-

кал случая отомстить обидчику. Считая, что лучшей местью Юсуфу будет, если он, Шакир, заберет Муаззез себе в жены, молодой фабрикант стал свататься к дочери каймакама.

Шакир был известен в городе как развратник, пошляк и пьяница. Выдать за него Муаззез значило погубить ее. Никто в семье каймакама, кроме Шахиндеханым, не был согласен на этот брак. Чтобы избавиться от грозного преследователя, Юсуф решил выдать Муаззез за своего друга, лавочника Али, который любил девушку.

Узнав о намерениях Али, Шакир застрелил своего соперника и попал в тюрьму. Но, как и следовало ожидать, отец Шакира, по заведенному издавна обычаю, подкупил суд и жандармов, и его сын был выпущен на свободу.

Автор как бы между делом, ничего не подчеркивая, излагает дело об убийстве лавочника как явление обычное для современной Анатолии, опровергая тем самым утверждения турецких правителей, что государство стоит на страже интересов своих граждан независимо от того, к какому сословию они принадлежат. Писатель показывает, что в Анатолии ничего не изменилось со времени султанского правления: богатый всегда прав, а жизнь бедняка никто не охраняет.

Рассказывая о комедии суда над Шакиром, Сабахаддин Али пишет: «Иначе и не могло быть. Так было заведено издавна и так продолжается по сей день. Несмотря на завоеванную свободу и идею равенства, которую эта свобода принесла, никому из руководителей городка даже и в голову не приходила мысль, что сын Хилми-бея может быть осужден. Тюрьма была предназначена для бродяг, крестьян и людей низшего сословия, а сын Хилми-бея, если даже он убил человека, не мог быть приравнен к ним...»³².

После убийства Али Шакир еще более нагло стал преследовать Муаззез. Но девушка и слышать не хотела о браке с ним, она любила другого, любила давно и страстно. И избранником ее был Юсуф, ее названный брат. Юсуф же в глубине сердца питал к Муаззез нечто большее, чем любовь и преданность брата. Теперь, по-

³² Sabahattin AH, *Kaygusalkı, Yusuf*, İstanbul, 1937, s. 127.

сле объяснения с Муаззез, он понял, что не может жить без нее. И однажды, не сказав никому ни слова, он увез Муаззез из города и решил больше не отпускать ее от себя.

В тот же вечер далеко от родного дома, где-то на берегу моря, Муаззез стала женой Юсуфа. Они были счастливы...

Через два дня каймакам приехал за молодыми и вернул их домой. Счастье Юсуфа продолжалось недолго. Скончался Салахаддин-бей, заботы о семье легли полностью на плечи Юсуфа.

Прибывший на место Салахаддин-бея новый каймакам назначил Юсуфа на должность сборщика налогов. По долгу службы Юсуфу часто и надолго приходилось отлучаться из дому, оставляя Муаззез с Шахинде-ханым. Юсуф не знал, что его назначение было подстроено Шакиром, не терявшим надежды завладеть Муаззез.

Нужда все сильнее стучалась в дверь Юсуфа. С большим трудом удавалось ему прокормить семью. Жизнь неумолимо разрушала счастье Юсуфа и Муаззез и готовила им страшный удар.

Шахинде-ханым старалась вырвать дочь из рук Юсуфа, избавить ее от нищенской жизни и пристроить в «хороший дом». В отсутствие Юсуфа она устраивала в доме пирушки, на которых присутствовали Шакир и повый каймакам. Нужда и голод вынуждали Муаззез молча соглашаться на богатые обеды и ужины, устраиваемые на деньги Шакира.

Однажды, вернувшись из очередной поездки по деревням, Юсуф застал дома пьяную компанию. Достав пистолет, он в темноте выстрелил несколько раз. Потом, схватив Муаззез, ушел вместе с ней из дому. Но оказалось, что в темноте он ранил Муаззез, и к утру она умерла у него на руках. Он похоронил ее и навсегда расстался с родными местами.

Несмотря на трагическую развязку, роман Сабахадина Али имеет мажорное звучание. Впервые у писателя выступает герой — выходец из анатолийской деревни, который начинает понимать, что в его трагедии повинны не рок и судьба, а разделение людей на бедных и богатых, на сильных и слабых. В этом огромное идейное и художественное значение романа.

В 1940 г. в Стамбуле вышло одно из крупных и значительных произведений Сабахаддина Али — роман «Бес внутри нас». Ни одно из художественных произведений турецкой литературы за все время ее существования не имело такого актуального значения, не появилось так своевременно, как этот роман Сабахаддина Али. Он был написан по свежим следам тех политических событий, которые имели первостепенное значение для общественной жизни Турции. Опасность фашизма, на которую указывала эта книга и против которого главным образом она и была направлена, не только существовала в то время, когда роман вышел в свет, но и была в тот момент особенно сильной. Таким образом, произведение Сабахаддина Али было призвано сыграть огромную роль в борьбе прогрессивных сил страны против отравления сознания турецкого народа, и в первую очередь молодежи, ядом звериной, человечески-ненавистнической, расистской пантюркистской идеологии.

Политическая и идеологическая жизнь Турции в это время подвергалась влиянию проникавшей в страну гитлеровской идеологии. Некоторая часть турецкой печати, подкупленная гитлеровцами, стала рупором немецкой фашистской пропаганды. В стране активизировались всевозможные пантюркистские общества, присоединявшие свой голос к голосам откровенных фашистских пропагандистов.

Деятельность гитлеровской агентуры и турецких подпевал немецкого фашизма была направлена против Советского Союза, а также против национальных интересов турецкого народа. Реакционные элементы открывали дорогу фашизму. На эту опасность указывали прогрессивные силы страны, передовые писатели, в том числе и Сабахаддин Али.

В романе «Бес внутри нас» автор затронул тему огромной важности. В нем говорится о судьбе турецкой молодежи, о том, как ее сознание отравляется ядом шовинизма, пантюркизма, расизма и милитаризма.

На первый взгляд, книга Сабахаддина Али — это повесть о несчастной любви двух молодых людей. Однако значение этого произведения определяется показом широкого фона общественной жизни страны.

Действие происходит в Стамбуле в 1940 г. Молодой человек по имени Омер учится в университете и одно-

временно работает в банке. Однако на работу он ходит редко, а занятия в университете посещает от случая к случаю. Все его мысли направлены на то, чтобы достать денег на вечернюю выпивку. Омер скучает от безделья. Окружающая жизнь его не удовлетворяет. Он не может найти применения своей энергии и способностям. Увлекающийся мечтатель по натуре, он жаждет деятельности, ищет приключений, опасностей. И он уходит в свой внутренний мир грез, абстрактной красоты, вечной истины и благородных душ, сам не понимая сущности этого мира. Прекрасно там, где нет людей,— вот суть его мыслей.

«Жизнь меня тяготит,— говорит Омер о себе,— все меня тяготит. И университет, и профессора, и занятия, и товарищи... особенно девушки... все меня тяготит. До тошноты тяготит...

Я ничего не хочу. Ничто меня не привлекает. Я чувствую, что с каждым днем я становлюсь все более беспомощным, и я рад этому. Возможно, скоро я впаду в такую апатию, что вообще перестану страдать. Человек должен что-нибудь совершить, но такое, чтобы... А может быть, ничего не должен совершить... Я думаю: что мы можем сделать? Ничего!..

Мне кажется, единственное, что мы можем сделать,— это умереть. Вот это мы можем, и только в этом случае мы употребим нашу волю на совершение чего-то дельного. Ты спросишь, почему я не делаю этого. Я же сказал: я нахожусь в страшной апатии. Мне лень что-либо делать. Существовую согласно закону инерции...»³³.

Омер старается быть другим и не может. По его собственному определению, этому мешает какой-то бес, который сидит в нем. Однажды Омер прочел в журнале стихи одного поэта под названием «Бес». В них говорилось о бесе, который преследует человека, как тень, прячется за его спиной, хватает его за шею своими холодными, как лед, руками и не отпускает ни на шаг, о некоей силе, заставляющей людей трепетать, словно слабых и тощих младенцев...

Омер убежден, что и в нем сидит бес, который никогда не позволит ему расстаться с ленью и совершить что-нибудь дельное в жизни.

³³ Sabahattin Ali, *İçimizdeki şeytan*, Sofya, 1956, s. 7—8.

Что же это за бес, который преследует людей и не дает им возможности активно действовать?

Очевидно, роман Сабахаддина Али написан отчасти под влиянием романа Достоевского «Бесы», чрезвычайно популярного в Турции, особенно среди писателей. Бес — это злое начало в человеке, которое с самого его рождения заложено в нем наряду с добрым началом. Это он виновен во всех дурных поступках человека. Лень, безволие, нерешительность, трусость, алчность, жестокость являются порождением этого злого начала в человеке. Так оправдывает Омер отсутствие у себя воли и собственную лень. Он пытается поставить перед собой все те философские вопросы, которые ставили герои Достоевского: о смысле жизни, добре и зле, о заложенной будто бы в самой природе человека двойственности. Как и у Ставрогина из «Бесов» Достоевского, душа Омера раздваивается между добром и злом. Он в равной степени способен и на подвиг и на подлость. Омер убежден, что какая-то сила заставляет его делать то, чего он не хочет. Он понимает в то же время, что надо быть другим человеком, лучшим, но как этого добиться, не знает.

Друзья объясняют пассивность Омера тем, что он еще не определил своих желаний. У него нет никаких идей, никаких убеждений. Он ни к чему не стремится и знает лишь, что мир, в котором он живет, его не удовлетворяет.

Однажды Омер встретил красивую девушку и полюбил ее с первого взгляда; ему показалось, что это девушка его грез. Ничуть не смущаясь неестественностью и неправдоподобностью положения, автор вкладывает в уста своего героя следующую тираду:

«Сейчас я переживаю самые значительные минуты моей жизни... Мне кажется, что эту девушку, которую я только что увидел, я знал еще тогда, когда меня не было на свете, когда только появилась жизнь на земле, появилась вселенная... Представь себе, в эту минуту я не помню ее лица, но я уверен, что где-то в глубине моей памяти, а может быть, еще глубже с незапамятных времен хранится ее четкий образ. Если я, закрыв глаза, смешаюсь с толпой, неведомая сила безошибочно приведет меня к ней»³⁴.

³⁴ Ibid., гл. 12.

Отметим, что этот монолог скорее подходит для персонажа романтической пьесы немецкого автора девятнадцатого столетия, чем для героя современного реалистического произведения.

Девушка, с которой Омер был знаком «в неведомом им обоим мире», оказалась его дальней родственницей Маджиде. Она приехала из Балыкесира в Стамбул, чтобы учиться в консерватории.

Омер объясняется в любви Маджиде. Это объяснение также напоминает пространный монолог из психологической драмы или любовное письмо из эпистолярного романа минувшего столетия. Гладкость речи, безупречность синтаксиса, строй предложений этого объяснения-монолога характерны для письма. Каждый раз, когда Омер начинает говорить, создается впечатление, будто он читает заранее написанное письмо, в котором подробно анализирует свой характер.

На протяжении трёх страниц описывается, как Омер, не переводя дыхания, длинно и нудно говорит Маджиде о своей любви, о судьбе, о роке, о своих мистических ощущениях... о том, что полюбил ее не как земную женщину, а как существо, являвшееся ему в его грезах.

Через несколько дней после этого объяснения Маджиде переезжает к Омеру и при вполне обыденных, «земных» обстоятельствах молодые люди становятся мужем и женой.

С первого же дня совместной жизни между молодыми супругами возникает невысказанное разногласие. Поводом к этому в значительной степени является окружение Омера — его друзья, среда, в которой он вращается.

Здесь в ткань произведения вплетается вторая линия романа — деятельность группы турецких фашистов, которые готовят в стране почву для распространения идеологии немецких нацистов. Если бесом, сидящим в душе Омера и ему подобных, автор называет отсутствие у них воли, лень, трусость и политическую пассивность, то людей, отравляющих сознание турецкой молодежи, он именует бесами в теле турецкого общества. В этом огромный политический смысл и большое социальное значение романа Сабахаддина Али.

У Омера был друг Нихад. В отличие от Омера это был человек практичный. Его не привлекали философские рассуждения о жизни и смерти. Для него смысл

жизни заключался в деньгах. Одно время Омер и Нихад издавали студенческий молодежный журнал. Потом Омер оставил это занятие. Нихад же продолжал свою публицистическую деятельность. Он писал статьи о молодежном движении и вызывал восхищение определенной группы молодежи своими нападками на некоего врага, имени которого назвать не осмеливался. Но по всему было видно, что врагом этим он считал Советский Союз.

Вокруг Нихада и его старших боссов группировались бывшие студенты, разные отщепенцы, политические демагоги и авантюристы. На вопрос Омера, почему Нихад не собирает вокруг себя людей способных, умных и сообразительных, тот отвечает: «Зачем? С умными ничего не сделаешь. Нам нужны люди, которые слепо верят нам и действуют без рассуждений. Их легче держать в руках. Нужно только связать их с некоторыми романтическими идеями, показать им, что существующие границы для нас тесны, и разжечь в них великую мечту...»³⁵.

Нихад считает, что более сильный по своему умственному или физическому развитию человек должен повелевать другими. Целью его жизни является достижение власти над людьми. Для этого нужно быть жестоким, бесстрашным, безжалостным. Такие люди должны заново перекроить мир и народ, «который не отличается от стада овец и должен этим людям подчиниться»³⁶.

На память вновь приходят «Бесы» Достоевского. Шигалев — один из персонажей романа — предлагал «в виде конечного разрешения вопроса разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности...»³⁷.

По существу убеждения Нихада мало чем отличаются от убеждений фашистов. Так, он считает, что нель-

³⁵ Ibid., s. 154.

³⁶ Ibid., s. 119.

³⁷ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. 7, М., 1957, стр. 422—423.

зя прощать людям их слабость. Человек должен быть сильным, и тогда всякий его поступок получит оправдание³⁸.

Омер смутно догадывается о подозрительной деятельности Нихада и его друзей. Ему это не нравится. Но Нихад старается втянуть Омера в свои авантюры, и Омер не сопротивляется, ибо ему легче согласиться с Нихадом, чем сказать решительное нет. К этому принуждает его также и тяжелое материальное положение. Друзья иногда выручают его, и Омер считает себя их вечным должником.

Все острее дают о себе знать безденежье, нужда. Тревога за будущее охватывает Омера. Теперь им овладевает мысль любой ценой добыть деньги, и он идет даже на мелкие кражи: не возвращает продавцу сигарет полученную от него по ошибке лишнюю сдачу, похищает в галантерейном магазине чулки.

Этот свой поступок он объясняет влиянием сидящего в нем беса, т. е. злого начала. Все это угнетает Омера. Еще больше мучается он от того, что не может излить душу перед своей женой, не может ей рассказать о своем поступке.

А разногласия между супругами с каждым днем становятся все острее. Маджиде не нравятся друзья Нихада, но она не решается говорить об этом открыто. Ей не нравится также, что Омер позволяет чужим людям командовать собой и даже опекать его семью.

Маджиде любит Омера. Но в этой любви, как говорит автор, больше чувственности, нежели разума. Она любит его как мужа и жалеет, как ребенка. Она знает, что без нее он пропадет. Омера же мучает сознание того, что он не достоин Маджиде. Он уверен, что сидящий в нем бес не позволяет ему стать хорошим человеком, и боится еще более подлых и низких поступков со своей стороны. Будучи не в силах справиться с бесом, он боится, что потянет за собой любимого человека в грязь, в которую он все больше и больше погружается.

Омер совершает еще одну подлость. В банке, где он работает, служит старый кассир Хафыз Хюсамеддин Эфенди — честный, трудолюбивый и добрый человек. Он относится к Омеру с отеческим вниманием, часто

³⁸ Sabahattin Ali, *İçimizdeki şeytan*, s. 104.

одалживает ему деньги, несмотря на то что сам с трудом может прокормить свою большую семью. Однажды у него случилось несчастье: посадили в тюрьму его шурина — мошенника и авантюриста. Тот умолял Хюсамеддина Эфенди заплатить за него выкуп в суде и взять его на поруки, обещая немедленно по выходе из тюрьмы вернуть деньги. Хюсамеддин, поверив ему и пожалев его жену и детей, взял в кассе двести лир и внес выкуп. Но шурина неоткуда было достать денег, и Хюсамеддин был вынужден подделывать счета, надеясь исправить их, как только у него будут деньги, чтобы вернуть их в кассу. Но прошло уже три месяца, а денег все нет, и каждый месяц он совершает новую подделку. Рано или поздно это обнаружится, и тогда ему не миновать тюрьмы. Обо всем этом Хюсамеддин Эфенди рассказал как-то Омеру, желая излить перед ним душу. Кроме Омера, он никому не доверял.

Омер рассказал о поступке кассира Нихаду и его друзьям. Те посоветовали ему донести на Хюсамеддина, оправдывая это гнусное предложение заботой об интересах государства. По их мнению, таких «бесчестных субъектов», как Хюсамеддин Эфенди, следовало бы уничтожать. Правда, это не помешало Нихаду на следующий же день предложить Омеру, чтобы он пригрозил кассиру и вырвал у него крупную сумму денег для «дела».

В один из дней тяжелого безденежья Омер вспомнил о предложении Нихада и решил воспользоваться им, чтобы добыть денег для себя. Он пришел к кассиру и, пригрозив ему доносом в полицию, потребовал у него денег. Хюсамеддин Эфенди сам уже был близок к тому, чтобы забрать из кассы деньги и скрыться. Иного выхода у него не было. Но он колебался, предвидя осуждение со стороны Омера, которого считал единственным порядочным человеком. Если бы все люди на свете были подлыми, Хюсамеддина не мучила бы совесть. В конце концов он такой же, как все. Ну, а Омер? Ведь он честный? Значит, не обязательно быть подлым. Можно оставаться честным, как Омер. Но после того, как Омер потребовал у него денег, угрожая донести, кассир успокоился. Его больше не будет мучить совесть. Значит, все люди подлые. Зачем же ему быть исключением? Чем он лучше других? Поступок Омера, таким образом,

успокоил кассира, облегчил его страдания. И он, забрав с собой всю кассу, скрылся.

Получив от кассира деньги, Омер понял всю низость своего поступка. Он не мог держать их у себя, они жгли ему руки, и, подумав, он решил, что эти деньги достойны лишь одного человека — Нихада. И он отдал их Нихаду. Так в результате схватки между бесом и добрым началом Омеру удалось на некоторое время победить беса. Но полностью освободиться от него он не может. Из-за него он во всех поступках людей видит одну корысть, не верит в настоящую дружбу и в истинное товарищество между людьми. Ему кажется, что Бедри, бывший учитель музыки Маджиде, а ныне друг их семьи, одолевший ему деньги, преследует в отношении Маджиде корыстные цели. Омер оскорбляет Бедри и выгоняет из своего дома, а потом, раскаявшись, просит у него прощения.

Все попытки Маджиде и Бедри спасти Омера от влияния его друзей не имеют успеха. Маджиде видит, как гибнет Омер, но ничем не может ему помочь. Она приходит к выводу, что во всех дурных поступках Омера виновата она, Маджиде. Если бы не она, он не поступил бы так подло с несчастным кассиром, не мучился бы из-за отсутствия денег, нашел бы свой путь в жизни. И она решает освободить его от себя, покинуть его дом. Маджиде оставляет Омеру прощальное письмо, а сама собирается утопиться. В это время приходит Бедри и сообщает об аресте Омера по делу Нихада и его сообщников.

Бедри рассказывает о деятельности Нихада и его группы:

«Нихад и те молодые люди, которых он собрал вокруг себя... выпускали брошюры и журналы, полные брани и клеветы... В последнее время их деятельность приняла систематический характер... они сходились в кофейнях по двое, по трое и о чем-то загадочно шептались... Полагая, будто пишут и защищают собственные идеи, они стали орудием чужих звериных идей и убеждений... Они докатились, наконец, до таких дел, которые смело можно назвать изменой родине. По захваченным у них документам установлено, что они составляли списки всех, кто не был с ними согласен, и передавали эти списки каким-то неизвестным лицам, сумевшим

остаться в тени. В списки вносились имена людей, чьи политические взгляды, раса, кровь, происхождение, высчитанное до седьмого колена, не устраивали этих молодчиков... Кроме того, они занимались и различными денежными махинациями. Из-за денег они и попались. Кое-кто из них, не получив свою долю, донес властям...»³⁹.

Эти люди служили Германии, немецкому фашизму. Списки неблагонадежных, подозрительных с их точки зрения лиц, нечистокровных турок и т. п. предназначались для передачи немцам или фашистским элементам в Турции, рассчитывавшим использовать их на случай победы фашизма в Турции.

В тюрьме после долгих раздумий Омер постепенно понял, какой пустой была его жизнь. Он понял, что беса, существованием которого он оправдывал все свои дурные поступки, в действительности не было. В человеке, вернее, в таких людях, как он, сидит не бес, а «бессилие, лень, безделье, невежество и самое страшное — нежелание, боязнь взглянуть правде в глаза...»⁴⁰.

Омер решил окончательно порвать со своей прежней жизнью и начать новую жизнь. Может быть, он пойдет к людям, «совершенно непохожим на тех, кто живет в нашей среде», и постарается жить по-иному. Он не возьмет с собой Маджиде, ибо не знает, что ждет его впереди, и просит Бедри не покидать Маджиде и, если он захочет, жениться на ней. И пусть они забудут его. Кто знает, возможно, когда-нибудь они снова встретятся совершенно другими людьми и подадут друг другу руки как друзья.

Так завершается это интересное произведение. Так начинается новая жизнь для Омера, представителя той части турецкой интеллигенции, которая в борьбе с привычными убеждениями и собственной совестью определяет свой жизненный путь и в конце концов примыкает к тому или иному лагерю.

Многозначительно звучат заключительные слова Бедри, который говорит как бы от имени автора:

«...Но, слава богу, не все люди таковы... Есть люди, которые идут крутой и трудной дорогой, стремясь стать

³⁹ Ibid., s. 197—198.

⁴⁰ Ibid., s. 206.

людьми в настоящем смысле этого слова... Может быть, их мало. Но они есть. Не забывайте, что самое страшное в жизни — это потерять надежду. Если таких людей еще мало и если они еще по-настоящему не проявили себя, то это не дает нам основания терять надежду на то, что восторжествуют добро, правда и справедливость. Те, кто сегодня живут и действуют разрозненно, завтра, объединившись, станут силой и будут держать в своих руках самое сильное оружие в мире — оружие правды!»⁴¹.

Написанный с высоким поэтическим вдохновением и страстным гражданским темпераментом, роман Сабахаддина Али не лишен, однако, некоторых недостатков. Прежде всего это относится к его композиции. Две линии романа — линия Омера и Маджиде и линия Нихада и его друзей — существуют как бы независимо одна от другой, попытки автора как-то соединить их не всегда успешны.

Значительную часть романа составляет описание деятельности всякого рода реакционных элементов, высмеивание и разоблачение известных в стране реакционных писателей, общественных деятелей и публицистов, выведенных под вымышленными именами. Сцены, в которых показаны собрания литераторов и журналистов, полны сарказма и злой насмешки. В них сообщаются пикантные подробности из личной жизни этих писателей, рассказывается об их политическом двурушничестве и прямом предательстве. Автор показывает, что эти люди лишь говорят о благородстве, воспитании, культуре, а на деле ничем не отличаются от обычных пьяниц и пошляков; резко отрицательно относясь к их творчеству, он высмеивает их произведения.

Большое место отводит С. Али также разоблачению реакционных общественных деятелей, таких, как Зеки Велиди, Нихад Атсыз, Алибек Гусейн-заде, Пеями Сафа, изображенных в романе под вымышленными именами, но настолько прозрачно, что читатель легко узнает их.

Сама по себе эта линия романа имеет большое политическое значение, но она плохо связана с основной сюжетной линией произведения. Обо всех этих ре-

⁴¹ Ibid., s. 205.

акционных писателях и общественных деятелях мы узнаем лишь со слов других персонажей, сами же они в романе не действуют. Несмотря на то что о всевозможных националистических и шовинистических организациях говорится на протяжении всей книги, мы так и не узнаем, чем же они конкретно занимаются. Не случайно в конце книги автор устами Бедри вынужден прочесть нечто вроде пространного обвинительного заключения по делу Нихада и его группы, чтобы пролить свет на их деятельность.

Возможно, конечно, все эти и другие недостатки романа в известной мере объясняются цензурными трудностями, от которых пострадала художественная сторона произведения.

Недостатком романа «Бес внутри нас» является также и то, что герои его зачастую превращаются в рупор идей (Бедри, Нихад, Омер). Композиционное следствие этого—выдвижение на первый план монолога как важнейшего средства выражения мыслей героя и самого автора. Вероятно, поэтому писатель часто отступает от жизненной правды в подаче того или иного образа. Его герои проявляют слишком ясное понимание идей и происходящих событий, они высказывают такие суждения, каких не могут иметь люди их профессии, уровня развития и положения.

Далее. Герои романа говорят языком самого автора, речь их не индивидуализирована, она не передает особенностей каждого конкретного человека, как в лучших рассказах писателя.

Но эти недостатки не мешают, разумеется, роману Сабахаддина Али быть полотном большой политической и художественной значимости. В нем ярко отразились идейная зрелость и художественное мастерство писателя, активного борца против реакции, против идеологического наступления темных сил шовинизма и милитаризма.

Создание романа «Бес внутри нас» явилось началом деятельности Сабахаддина Али как участника движения за национальную независимость, за мир и демократию, развернувшегося в Турции в первые годы после окончания второй мировой войны. Выше уже говорилось о том, какую роль в этом движении сыграла издававшаяся С. Али сатирическая газета «Marko paşa». Ра-

бота в этой газете способствовала появлению нового жанра в творчестве писателя, жанра политической сатиры. Памфлеты, фельетоны, басни и аллегорические рассказы-сказки Сабахаддина Али затрагивали наиболее острые вопросы современности. Писатель разоблачал в них антинародную политику реакционных кругов, выступал за проведение независимой национальной внешней политики.

В сатирических произведениях, собранных в сборнике «Стеклянный дворец», вышедшем в 1947 г., Сабахаддин Али поднялся до уровня писателя-революционера, смело ставящего вопросы классовой борьбы и видящего ее необходимость. Правда, ему еще неясна конечная цель этой борьбы, он ничего не знает о классовой расстановке сил в революции, но он уже понимает необходимость замены эксплуататорского строя другим строем, при котором люди станут хозяевами своего труда.

Об этом свидетельствует, например, аллегорическая сказка «Стеклянный дворец».

Жили три товарища. Им надоело бродить без дела, но и работать, добывая себе хлеб честным трудом, они не хотели. Однажды один из них предложил спуститься с гор в город, построить там стеклянный дворец и поселиться в нем.

Друзья пришли в город. Здесь люди жили без хозяев, свободно трудились, делили поровну урожай, помогали друг другу. Они не знали войн и жили в мире. Три товарища стали уговаривать жителей города построить стеклянный дворец, утверждая, что все приличные города имеют такие дворцы. Не желая отставать от приличных городов, жители согласились.

Когда дворец был готов, в нем поселились три товарища и еще несколько десятков таких же бездельников и любителей жить за чужой счет. Для обслуживания этих людей и охраны дворца пришлось выделить сотни людей. Все они питались за счет жителей города. Со временем обитатели дворца стали командовать ими, наказывать за непослушание, отбирать у них добро, вершить их судьбами. Они обращались с жителями, как со скотом, забывая, что те их кормят.

Настало время, когда жителям города нечего было дать обитателям дворца. Тогда один из трех товарищей

вышел на балкон и обратился к народу с речью. Он говорил о том, что обитатели дворца пекутся лишь о благе народа, денно и нощно думают только о нем. В доказательство заботы о своих гражданах они дарят им головы овец, которых жители ранее прислали им. Но у этих овечьих голов были вырезаны языки, выколоты глаза и вырваны мозги. На вопрос, куда девались глаза, языки и мозги, из дворца ответили, что народу они не нужны, так как он все равно не умеет ими пользоваться. Тогда один из жителей, рассерженный таким ответом, бросил голову в стену дворца. В стене ко всеобщему изумлению образовалась огромная брешь. Ведь до сих пор все считали этот дворец прочнее стали и тверже камня, думали, что его никакая сила не возьмет. Тогда люди стали швырять в дворец и другие головы. Под их ударами стеклянный дворец разрушился, словно карточный домик.

Жители города быстро очистили площадь от остатков дворца и снова вернулись к своей мирной, свободной жизни. Но теперь они поняли, что можно жить без дворцов и их обитателей. Долго еще вспоминали люди о стеклянном дворце, и старики наставляли своих детей: «Смотрите, не стройте стеклянных дворцов. И если когда-нибудь все же будет построен такой дворец, не думайте, что его нельзя свалить. Достаточно пяти-шести овечьих голов, чтобы смешать с землей самый прочный из них!»

Так, в аллегорической форме писатель изобразил историю развития человеческого общества, возникновение класса тунеядцев, утрату народом веры в собственные силы и, наконец, рост самосознания народных масс и зарождение идеи борьбы против угнетателей. Сабахаддин Али призывал народ верить в свои силы и свергать дворцы. Это был открытый революционный призыв.

Несколько замечаний о героях произведений Сабахаддина Али.

Герои Сабахаддина Али — это простые, невежественные, грубые, иногда храбрые, бунтующие, а порой и беспомощные, безропотные, но всегда честные, открытой души люди. Они мучаются, голодают, терпят лишения, ведут титаническую борьбу за свое существование и становятся жертвами этой борьбы. Почти все рассказы Сабахаддина Али имеют трагический конец. Герои

гибнут в схватке с буржуазной действительностью. Их гибель вызывает в читателе ненависть к убийце этих людей — буржуазному обществу.

Большинство героев С. Али не умеет выражать своего негодования, не умеет активно протестовать. Они — безропотные, покорные существа, умеющие только страдать, голодать и убивать друг друга. Они лишены элементарной классовой сознательности и не имеют понятия об организованной борьбе за свои права. Им чужда даже такая широко распространенная в турецкой деревне форма вооруженной борьбы, как уход в горы с оружием в руках («эшкиячылык»), не говоря уже о захвате помещичьей земли и обработке ее под дулом винтовок, что составляет содержание многих произведений Яшара Кемаля («Тоший Мемед», «Жестянка»), Самима Коджагёза («Сказка про белого бычка»), Орхана Кемаля («На плодородных землях») и других писателей, современников Сабахаддина Али.

Изображая своих героев покорными, забитыми, лишенными классового самосознания, С. Али, конечно, не искажает действительности. В турецкой деревне людей, безропотно мирящихся со своей судьбой, куда больше, чем бунтовщиков и сознательных крестьян, определивших свое место в классовой борьбе. Но в турецкой деревне все чаще и чаще, пусть пока стихийно и не всегда с ясно намеченными целями, происходят захват крестьянами помещичьей земли, крестьянские голодные бунты, массовые походы в город с протестом против действий властей, избиение и разгон сборщиков налогов и другие выступления крестьян, отстаивающих свои права. Турецкие газеты пестрят сообщениями о судах над крестьянами, захватившими землю, о вооруженных столкновениях между жандармами и крестьянами, об отказе целых деревень от уплаты налогов и т. д. и т. п.

Все эти формы борьбы крестьян не новы в турецкой действительности. Выступления крестьян происходили и раньше, во времена, описываемые Сабахаддином Али, однако отображения в его произведениях они не получили.

Причину этих недостатков в творчестве С. Али следует искать в общественно-политической позиции писателя. Сабахаддин Али не был ни революционером, ни марксистом. Как гуманист и демократ он верил в луч-

шее будущее человечества. Как патриот и друг народа он видел, что в несчастьях его соотечественников повинны те, кто их эксплуатирует и угнетает. Будучи знаком с философией и общественными науками, с трудами К. Маркса, он понимал, что причина несовершенства современной ему действительности кроется в существующих общественных отношениях, в социальном строе. Однако он еще не видел необходимости изменения этой действительности революционным путем.

В своем понимании классового антагонизма в буржуазном обществе писатель дошел до уверенности в том, что эксплуататоры и эксплуатируемые не могут быть друзьями. «У нас разный язык, разный мир», — говорит он устами героя в рассказе «Волк и ягненок». Больше того, писатель был уверен, что без борьбы обойтись нельзя, и советовал «не падать духом, не отступать от борьбы». Но окончательных целей этой борьбы он не видел. Борьбу он понимал как выступление против зла вообще, за справедливость, за счастье для людей. В своих последних произведениях — аллегорических рассказах и сказках — С. Али даже поднялся до прямого призыва к борьбе.

Но счастливое будущее человечества в представлении писателя мало чем отличалось от той картины, которую рисовали утописты. Да и мир капиталистов и помещиков не похож на тот стеклянный дворец, для разрушения которого достаточно небольшого усилия (рассказ «Стеклянный дворец»). Мир этот достаточно крепок, и, следовательно, силы, призванные его разрушить, должны быть во сто крат крепче.

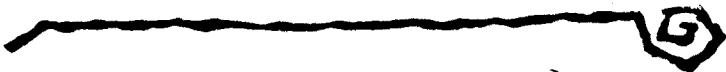
Ограниченность творчества писателя, таким образом, была следствием ограниченности его мировоззрения.

Творчество Сабахаддина Али — значительное явление в современной турецкой литературе. Впервые простой человек из народа стал героем литературы. «До него были в Турции писатели-прозаики, — пишет Назым Хикмет, — отображавшие в своих произведениях жизнь ремесленников, крестьян и интеллигенции... Сабахаттин Али не первый рассказал о жизни средних классов, крестьянства и интеллигенции Турции. Но он первый в турецкой прозе сделал это с таким мастерством, он первый в турецкой прозе приблизился к социалистическому реализму...

Сабахаттин Али — глава целой литературной школы, зачинатель нового направления в турецкой прозе. Велико и благородно его влияние на турецких писателей, особенно новеллистов. Все, кто в турецкой литературе выступает вместе с коммунистами против империализма, за демократию, все передовые турецкие литераторы еще при жизни Сабахаттина Али гордились тем, что он находился в их рядах, гордятся этим теперь, после его смерти, и будут гордиться всегда»⁴².

⁴² См. предисловие Назыма Хикмета к кн.: С. Али, *Дьявол внутри нас*, М., 1955, стр. 5.





Орхан Кемаль

Орхан Кемаль¹ родился в 1914 г. в городке Джейхан вилайета Адаа. Отец его Абулкадир Кемали, адвокат по профессии, имел небольшой участок земли и занимался в основном сельским хозяйством. В 1930 г. за попытку создать в Адане оппозиционную партию он был приговорен к смертной казни и был вынужден бежать в Сирию, а затем в Ливан. Вскоре к нему переехала вся семья, и Орхан Кемаль оставил начальную школу, где он тогда учился.

Поселившись в Бейруте, семья Орхана Кемалья влачила жалкое существование. Отец его не мог найти работу по специальности, так как по закону иностранным подданным запрещалось заниматься адвокатурой. С большим трудом ему удалось открыть в Бейруте небольшой трактир, где официантами, судомойками и помощниками повара работали его пять сыновей, в том числе и старший из них — Орхан Кемаль². Вскоре отец обанкротился и закрыл свой трактир.

Орхан Кемаль поступил на работу в типографию и испытал на себе все тяготы и лишения жизни эксплуатируемого человека. Скоро, однако, его уволили из типографии, и, не найдя себе другой работы, он уехал в Турцию. На родине он также долгое время скитался в

¹ Настоящее имя писателя — Мехмед Рашид. Ранние свои произведения подписывал псевдонимами Рашид Кемали и Рашид Огютчу.

² Детские годы и годы скитаний Орхана Кемалья, а также жизнь его семьи очень живо и красочно описаны писателем в его автобиографических повестях «Отчий дом» («Baba evi», 1949) и «Годы скитаний» («Avare yillar», 1950).

поисках работы, пока не устроился на текстильной фабрике, где некоторое время работал учеником на ткацком станке. Здесь Орхан Кемаль познал изнурительный подневольный труд, бесправие и нищету турецких рабочих. Здесь он лицом к лицу столкнулся с положением, в которое ставят людей условия жизни в капиталистическом обществе. Он увидел, как человек становится автоматом, как утверждаются звериные законы в отношениях между людьми и один ждет увольнения, увечья или смерти другого, чтобы занять его место за станком. Вместе с тем он видел и таких рабочих, которые заступались за своих товарищей и в знак солидарности бросали работу, объявляли забастовку; он был свидетелем того, как постепенно созревала в сознании рабочих идея единства, необходимости организации в союзы для завоевания своих прав.

Все эти наблюдения оказались весьма полезными для будущего писателя. Увиденное и пережитое им в годы его детства и юности легло в основу почти всех его произведений, многие из которых автобиографичны.

В поисках заработка Орхан Кемаль в 1938 г. приехал в Стамбул. Здесь он работал официантом, угольщиком, пекарем, познакомился со многими рабочими и проникся их интересами. Он женился на простой работнице с фабрики, где работал. В свободное время Орхан Кемаль писал стихи, рассказы.

Однажды в рабочем кафе он рассказал товарищам о поэте Назыме Хикмете, о незаконном заключении его в тюрьму, о написанных им в тюрьме стихах. За это Орхан Кемаль был арестован и приговорен к пяти годам заключения. В тюрьме он лично познакомился с Назымом Хикметом, и с этого времени начинается новая страница в его творческой биографии. Если раньше Орхан Кемаль славился как поэт, получивший первую премию стамбульского бульварного журнала «Yedi gün», то после знакомства с Назымом Хикметом, оказавшим на него огромное благотворное влияние, Орхан Кемаль оставляет поэзию и обращается к прозе. «Так, как ты пишешь,— сказал он Назыму Хикмету,— я все равно писать не смогу». И он уничтожил все написанные им стихи. После этого под влиянием пьесы Назыма Хикмета «Череп» Орхан Кемаль пишет драму. Он долго и упор-

но ищет свой путь в литературе. В тюрьме он написал рассказы «Сон», «Хлеб, мыло и любовь», «Мальчик Али» и др. С помощью Назыма Хикмета Орхан Кемаль изучил русский язык, познакомился с произведениями русских классиков и советских писателей; в тюрьме же он перевел на турецкий язык «Поднятую целину» Шолохова.

За короткое время — с 1949 по 1957 г. — Орхан Кемаль издал шестнадцать книг³. Семь сборников рассказов: «Борьба за хлеб» («Ekmek kavgası», 1949), «Пьяницы» («Sarhoşlar», 1951), «Дочь прачки» («Çamaşırcının kızı», 1952), «Камера № 72» («72-ci koğuş», 1953), «Забаствова» («Grev», 1954), «Глухой переулок» («Arka sokak», 1956) и «Вавилонская башня» («Babil kulesi», 1957); девять романов: «Отчий дом» («Baba evi», 1949), «Годы скитаний» («Avare yıllar», 1950), «Муртаза» («Murtaza», 1952), «Джемиле» («Cemile», 1952), «На плодородных землях» («Bereketli topraklar üzerinde», 1954), «Случилось происшествие» («Vukuat var», 1955), «Усадьба госпожи» («Hanımın çiftliği», 1955), «Бурная ночь» («Fırtınalı gece», 1955) и «Вавилонская башня»⁴ («Babil kulesi», 1957 г.).

Герой произведений Орхана Кемалья определился с самого начала литературной деятельности писателя. Это «маленький» человек, искалеченный и придавленный беспросветной жизнью в условиях капиталистического общества. Не случайно свои первые два романа и несколько сборников рассказов Орхан Кемаль назвал «Записками маленького человека» («Küçük adamın notları»).

В предисловии к первой книге «Записок маленького человека»⁵ писатель представляет читателю своего героя, обыкновенного, ничем не примечательного человека средних лет, много пережившего, скитавшегося по свету. Чем же он занимается? — спрашивает автор и отвечает: «Кто его знает. Живет себе, как подобает жить маленькому человеку, где-нибудь в Измире, в Стамбуле или в Ване...»⁶. Этим автор подчеркивает, что его ге-

³ К сожалению, в настоящее время мы располагаем только некоторыми из этих книг.

⁴ Очевидно, в основу романа лег одноименный рассказ из сборника «Вавилонская башня».

⁵ Orhan Kemal, *Küçük adamın notları, 1, Baba evi*, İstanbul, 1949.

⁶ Ibid., с. 3.

рой — собирательный образ «маленького» человека Турции.

«Записки маленького человека» в известной степени записки писателя и о самом себе. Орхан Кемаль описывает свое детство, попытку отца организовать оппозиционную группу против анкарского правительства, эмиграцию семьи в Ливан, свою работу в трактире, в типографии, свои скитания в Турции, годы, проведенные на ткацкой фабрике, забастовку рабочих, их трудовые будни... Очень живо и красочно передает он настроения людей провинции в те беспокойные времена, бунт сторонников халифата против анкарского правительства Мустафы Кемаля, рисует изменения в маленьком азиатском городке, которые принесло с собой рождение республиканской Турции.

Герои Орхана Кемаля — бродяга и безработный, арестант и надзиратель, мелкий чиновник и проворовавшийся писарь. Они ночуют то под мостами, то в ночлежках, выступают футболистами, работают поварами, наборщиками, ткачами, стоят у конвейера большого завода. Примечательно, что у Орхана Кемаля нет ни одного рассказа о богаче, министре, офицере, поэте или композиторе, архитекторе или ученом. Все его герои — «маленькие» люди. В городе — это рабочий, мелкий чиновник, проститутка, нищий; в деревне — бедный безземельный крестьянин.

Через все «Записки маленького человека» красной нитью проходит основная и главная тема, характерная для всего творчества Орхана Кемаля — «собачья жизнь» маленького человека в капиталистической стране и попытки этого человека сохранить в таких условиях чувство собственного достоинства.

Желание Орхана Кемаля говорить о жизни «правду без прикрас» заставило его обратиться к теме «людей города». Гуманизм Орхана Кемаля заключается прежде всего в том, что, изображая, по выражению Горького, «массу разврата, безнадежной бедности и невежества», накопленных в недрах общества, он обвиняет в них не человеческую природу, как это делали многие современные ему писатели, а породившее их общество, несправедливый эксплуататорский строй которого толкает человека на дно. Писатель показывает, что корень зла следует искать не в личности каждого субъекта, а

в социальных условиях жизни современного капиталистического общества.

✂ Например, герой рассказа «Телефон» писарь Исмаил-эфенди, пользуясь невежеством и доверчивостью бедного крестьянина, обманывает его. Он обещает устроить его дело, получает от него деньги и... подает на него же в суд за оскорбление и клевету. Однако самому событию в рассказе отведено незначительное место. Главное внимание автор уделяет показу обстановки, в которой вынуждены жить герои рассказа, той действительности, которая заставляет Исмаила-эфенди «с болью в сердце» идти на такой поступок. Его дочь не может ходить в школу, так как у нее нет десяти куршей, чтобы купить тетрадь. В зимнюю стужу она ходит в белых летних тапочках. Дома Исмаила-эфенди ждут голодные и больные дети. А крестьянин Мевлуд продал своего единственного быка, чтобы хоть на шесть месяцев удержать дома сына, которого призывают в армию как раз в самый разгар полевых работ, когда в хозяйстве так необходимы рабочие руки. Перед читателем встает весь ужас повседневной жизни «маленького» человека. И трагическая судьба крестьянина Мевлуда уже не кажется ни неожиданной, ни исключительной: она выглядит как закономерное, вполне обычное явление в капиталистическом мире.

Писательский облик Орхана Кемаля характеризует широта охвата современной действительности, сочувственное изображение жертв социального строя. В своих рассказах автор рисует потрясающие картины бедности, безработицы и нищеты в стране. Голод и безработицу он рассматривает как следствие разорения деревни. В рассказах Орхана Кемаля показаны предельное обнищание и разорение деревни, поиски крестьянами заработка, пристанища, постепенное превращение их либо в заводских рабочих, либо в нищих бродяг.

В рассказе «Хадидже Акдур и другие» автор описывает одну из многих тысяч семей, разоренных налогами, поборами, взяточничеством властей, потерявших все, даже те жалкие наделы земли, которые они имели. Лишившиеся земли в результате пресловутой американской «помощи» крестьяне Хадидже Акдур и ее муж вынуждены пойти в город на заработки. Они поступают на текстильную фабрику. За свой адский

труд муж и жена вдвоем получают двести пятьдесят курушей в день и живут впроголодь. Вскоре Хадидже выбрасывают на улицу, так как обнаруживается, что у нее чахотка.

Другой рассказ — «Бывший надзиратель». Надзирателя тюрьмы уволили с работы. Деваться ему некуда. На заводе нет места, кругом безработица. Он голодает. Страдания его усугубляются тем, что он тяжело болен. В поисках пищи он обшаривает мусорные ящики, но и там ему не всегда удается найти что-нибудь съедобное. С сожалением вспоминает он о тюрьме, где богатые заключенные угощали его сытным обедом. Там было тепло и уютно. Бывший надзиратель стремится попасть в больницу, надеясь пролежать в ней несколько месяцев в тепле и досыта наестся. Но, чтобы попасть в больницу, нужно месяцами ждать очереди. Он решает поранить себя ножом, надеясь, что тогда его примут в больницу без очереди. Но в больнице уже привыкли к подобным приемам. Наскоро сделав ему перевязку, его выбрасывают обратно на улицу.

Сочувственно показывая тяготы жизни и горести бедняков, Орхан Кемаль умеет разглядеть под оборванной и грязной внешностью нищего чистую и глубоко человеческую душу. Герой рассказа «Слепой Салих», например, нищий и голодный, случайно добыв деньги, раздает их таким же бедным и голодным, как он сам.

В трогательном рассказе «Грязный плащ», который, кстати, напоминает «Шинель» Гоголя, писатель рассказывает об очень бедном, но не потерявшем чувства собственного достоинства человеке.

В одной конторе служил мелкий чиновник. Это был тихий, скромный и прилежный молодой человек. Он аккуратно и добросовестно выполнял свои обязанности, не выходил на обеденный перерыв, не участвовал в общих беседах, просиживал в конторе дольше всех. На нем был старый, сильно поношенный и очень грязный плащ, который он никогда не снимал. Этот плащ был предметом насмешек всех служащих. Из соседних комнат люди приходили поглядеть на плащ и отпускали язвительные реплики в адрес его владельца.

Пришло лето. Все работали в одних сорочках, а молодой чиновник не снимал своего плаща. От грязного и замасленного плаща распространялся дурной запах, и

сотрудники пожаловались на чиновника столоначальнику. Когда по требованию начальника чиновник, наконец, снял свой плащ, оказалось, что он был надет на голое тело. Из расспроса столоначальник выяснил, что молодой человек получает в месяц девятнадцать лир и девяносто пять курушей и кормит на эти деньги жену и троих детей. Столоначальник разрешил чиновнику надеть плащ, но человеческое достоинство молодого чиновника было настолько оскорблено поступком окружающих его людей, что он не мог больше оставаться в конторе и покинул работу, которую нашел с таким трудом...

Символически звучат заключительные слова рассказа: «Голубые глаза Ататюрка на висевшем на стене портрете были в слезах. Он глубоко вздохнул и обеими руками прикрыл свое лицо...»⁷.

Так же трогательно и печальна история старого мусорщика из рассказа «Мусорщик». Его уволили с работы, а на это место взяли другого. Мусорщик надеется, что влиятельные жители квартала, в котором он проработал десять лет, замолвят за него словечко заведующему санитарным отделом и тот возьмет его обратно на прежнее место. Но никому не было до него дела.

У мусорщика отняли не только работу, но и единственное любимое им существо — коня Гюмюш. Нет у него больше ни повозки, ни Гюмюша, ни хлеба, ни счастья...

Орхан Кемаль не идеализирует своих героев. С суровой беспощадностью описывает он различные пороки этих людей. Объективность, предельная фактичность материала, а порой и известная натуралистичность в произведениях писателя объясняются его желанием представить доселе неизвестный турецкому читателю мир «низов» общества во всей его реальности. Отсюда внимание к деталям быта нищих, подробное описание их внешности, костюма и, главное, биографии, жизненного пути этих людей, очутившихся на «дне» жизни.

Центральное место в творчестве Орхана Кемалья занимает критика современной ему турецкой действительности. Отсюда стремление писателя показать порожден-

⁷ Orhan Kemal, *Grev*, Istanbul, 1945, s. 65.

ные капитализмом голод, нищету и бесправие народа, бесчеловечную эксплуатацию, каторгу подневольного труда, рост безработицы и проституции, которую Орхан Кемаль считает огромным социальным злом.

Образ падшей женщины и до Орхана Кемаля встречался в турецкой литературе в произведениях Решада Нури, Халиде Эдип и других буржуазных писателей. Но в отличие от своих предшественников, рассматривавших проституцию как результат морального и физического падения отдельных индивидуумов, Орхан Кемаль причины этого зла видит в социальных условиях, вынуждающих женщину торковать своим телом. Он старается вызвать у читателя сочувствие к падшей женщине и чувство протеста против той действительности, которая толкает ее на этот путь.

В чудесном рассказе «Две девочки» приводится такой диалог:

«— У вас разве нет родителей? — спросил я девочек.

— Есть.

— Они не знают, чем вы занимаетесь?

— Знают...

— Знают?

— Да, знают, а что?

— Это они вам говорят, чтобы вы занимались такими делами?

— Они не говорят... Но говорят: „Идите, зарабатывайте деньги“. — И она начала объяснять:

— Работали мы на фабрике, на текстильной... Пришли чиновники, сказали: „Малолетние“, — и выгнали»⁸.

А вот отрывок из рассказа «Одна лира»:

«— У тебя нет мужа?

— Нет...

— А что с ним стало?

— Не знаю... Сказал: „Еду к себе, продать дом...“

— Он был молодой?

— Твоих лет.

— А ты почему побираешься?

— Не от хорошей жизни...

— У тебя никого нет?

Она указала на небо:

— Кроме него, — никого...»⁹.

⁸ «Seçilmiş hikâyeler dergisi, sayı 30—31», Ankara, 1950, s. 59.

⁹ Ibid., s. 47.

Героиня рассказа «Дурная женщина» также пошла по пути проституции из-за куска хлеба. Она завидует кошке, которая может спать, где хочет, и добывать себе пищу. Она боится умереть, чтобы даже мертвой не быть обузой своей старой хозяйке, которой придется тратить деньги на ее похороны...

Самое страшное зло проституции — отупение, которое вызывает это страшное ремесло в женщине, теряющей чувство человеческого достоинства. Вот, например, разговор девятилетней девочки со своим покупателем (рассказ «Две девочки»):

— Что вы там делали? — спросил я.

— А тебе что? — ответили они в один голос.

И тотчас же одна из них стала по левую, другая — по правую сторону от меня.

— Кто платит деньги, тот и играет на дудке, сынок, — сказала та, которая стояла справа, и ударила меня по руке...»¹⁰.

Но таких образов в произведениях Орхана Кемалья немного. Чаще всего он рисует образ женщины, сохранившей, несмотря на весь ужас ее жизни, человеческое, достоинство, «душу живу», как говорит Горький. Такова героиня рассказа «Женщина в красном мантио». Она торгуется собой, чтобы прокормить своих детей, но она не потеряла человеческого достоинства. Когда герой, от имени которого ведется рассказ, предлагает ей деньги за услуги, которыми он не воспользовался, она бросает ему эти деньги в лицо. Она не хочет получать их даром, хочет их заработать «честно».

Этот рассказ построен на конфликте двух образов. Герой — мягкотелый интеллигент, искренне желающий пробудить проститутку к новой, чистой жизни. Он видит в падшей женщине живую душу и, преисполненный сознанием совершаемого им добра и чувством уважения к себе за победу над собой, взволнованно говорит ей о честном труде.

Его слова пробуждают в душе женщины мучительное и горькое сознание своей греховности. Обреченная нуждой на торговлю своим телом, она сохраняет чистые человеческие чувства. В ней живет жажда искренней, незапятнанной любви.

¹⁰ Ibid., гл. 59.

Героиню рассказа «Одна женщина» бьют, не платят ей, издеваются над нею, но она сохранила доброе преданное сердце. Она страстно любит молодого человека с девичьим лицом, кормит его и одевает. И когда он, оставив ее, уходит к другой, она отправляется на поиски его. По дороге она случайно встречается с поденным рабочим, который, искренне пожалев ее, относится к ней по-человечески и встает на ее защиту. Автор как бы говорит этим рассказом, что исцеление несчастных женщин, жертв капиталистического общества, — в человеческом к ним отношении. В то же время он ни на миг не забывает, что окончательное их исцеление наступит только с изменением условий их жизни.

Теме проституции посвящен также рассказ «Жена Тебера Челика». Особенностью этого рассказа является выдержанный, внешне спокойный тон повествования. Героиня рассказа — не пассивная жертва общественного строя. Орхану Кемалю удалось показать новый тип женщины, которая ради благополучия своих детей прибегает к торговле своим телом, но не теряет самоуважения.

Условия жизни заставляют ее заняться ремеслом проститутки. Всю ответственность за свой поступок она возлагает на мужа, оставившего дома голодных детей и пропивающего свое жалованье, а также на тот порядок, при котором для женщины-матери, оберегающей детей от голодной смерти, нет возможности иначе зарабатывать на жизнь.

Большое место в творчестве Орхана Кемала занимает описание быта и психологии «уличных» детей — детей нищих, бедняков. Показывая внутренний мир и судьбу своих маленьких героев, Орхан Кемаль не скрывает ненависти к виновникам их трагедии.

В ряде рассказов писатель с большой теплотой говорит о детях города и обращает внимание читателей на крайне тяжелые условия их жизни и работы.

Непосильный труд, надругательство хозяев над детьми-рабочими описаны Орханом Кемалем в рассказе «Сон». Герой рассказа мальчик Сами по двенадцать часов в день стоит у станка, получая за это жалкие куруши. К тому же мастер заставляет его работать сверх нормы в ночную смену. Правда, Сами может отказаться от ночной работы, но он боится испортить отношения

мастером. У ворот фабрики дожидаются такие же малолетние рабочие, как он. Если мастер будет недоволен его поведением, он может выгнать Сами и взять на его место другого. Обессиленные и изнуренные дети-рабочие засыпают, стоя над станками. Сами спит крепким сном на грязном полу уборной, куда он спрятался от грозного мастера.

Окружающая детей тяжелая, грязная, полуголодная жизнь рано лишает их детства. Чуть встав на ноги, они вынуждены сами добывать себе хлеб. Почти все дети в произведениях Орхана Кемаля не ходят в школу. Они растут на улице, там же они и воспитываются.

Вот две девочки-сестры — Айше и Фатма (рассказ «Айше и Фатма»), дочери тюремного надзирателя. Их детство прошло в тюрьме, рядом с заключенными. Несмотря на юные годы, они давно уже смотрят на жизнь глазами взрослых, даже говорят они, как взрослые женщины. Сердце сжимается от боли за детей, лишенных радости детства, при чтении этого рассказа.

Как чрезвычайное происшествие воспринимают дети известие о том, что отец обещал купить на обед рыбу (рассказ «Рыба»). А девочка из рассказа «О продаже книг» готова проклясть своего отца, который не в состоянии ее прокормить.

Тема обличения существующих порядков является центральной и в крупных произведениях Орхана Кемаля — в его повестях и романах.

В 1952 г. в Стамбуле вышел роман Орхана Кемаля «Джемиле»¹¹. В нем показана жизнь рабочих текстильной фабрики. Действие происходит в 1934 г.

Эту тему писатель избрал не случайно. Работая в свое время на текстильной фабрике, он хорошо изучил жизнь рабочих. Еще в повести «Годы скитаний» Орхан Кемаль рассказал о своей работе на текстильной фабрике. Мастерски написаны главы романа, в которых рассказывается о фабричной жизни, рабочем поселке, рабочих кооперативах, отдыхе и развлечениях текстильщиков.

Главная героиня романа — молодая ткачиха Джемиле. Она с малых лет работает на фабрике. Здесь же работает ее брат Садри.

¹¹ Orhan Kemal, *Cemile, Roman*, Istanbul, Varlık yayınları, 1952.

Богатый погонщик и владелец верблюдов рябой Халил влюблен в Джемиле. Он хочет взять ее в жены. Но девушка любит другого, молодого секретаря фабричной конторы Неджати. Джемиле не осмеливается признаться отцу в своей любви к секретарю, зная, что ее отец — старик Малик — мечтает вернуться со всей семьей в деревню и выдать там дочь замуж за честного и прилежного мусульманина. Трудно было рассчитывать, чтобы старик согласился отдать дочь человеку бедному, почти безбожнику и оставить ее навсегда в городе, возле фабрики. Отец хочет во что бы то ни стало освободить своих детей от фабрики, которая губит их молодую жизнь. «Боюсь я фабрики, мне кажется, рано или поздно она погубит моих детей, боюсь я...»¹² — говорит старик Малик.

«А что ты, например, нашел на фабрике? — спрашивает он своего друга, мастера Иззета. — Сколько лет ты там работал! И что же? Взяли и выбросили тебя на улицу. У жены твоей чахотка, сын попал под поезд. И почему все это, знаешь? Из-за фабрики. Если бы мать была дома, дети не ходили бы на фабрику, и ничего бы не случилось. А ты погляди на наш двор. От кашля уши глухнут...»¹³.

Жена Малика умерла на фабрике, а сам он чуть не оставил там правую руку. С тех пор он возненавидел фабрику, но все же послал туда работать сына и дочь. Иного выхода не было...

Рябой Халил спаивает и подкупает нескольких рабочих и работниц фабрики, с тем чтобы они склонили Джемиле к браку с ним. Потерпев неудачу, Халил решает похитить девушку. Об этом узнает брат Джемиле Садри. Через своего друга Мусу он дает знать секретарю Неджати о том, что тот должен немедленно просватать Джемиле.

Неджати и сам готовился послать сватов, но его бабушка не хочет согласиться на женитьбу внука, отпрыска благородных родителей, на простой работнице. Но в конце концов молодым людям удалось пожениться.

Таков вкратце сюжет романа, вернее, одной его линии — Джемиле — Неджати. Но параллельно с ней в романе разворачивается вторая линия — «конфликт» между

¹² Ibid., s. 47.

¹³ Ibid.

двумя владельцами фабрики, вызвавший бунт рабочих, причем эта вторая линия приобретает в романе главное значение, отодвигая историю любви Джемиле и Неджати на второй план.

Фабрика принадлежит двум хозяевам: консервативному старику Кадир-аге и молодому капиталисту Нуман-бею.

Первый — типичный представитель той категории турецких капиталистов, которые принесли с собой в город, на фабрики и заводы, старый способ феодальной эксплуатации. Фабрику Кадир-ага рассматривает как свое владение, с которым он может делать все, что ему вздумается, хоть сжечь. ★

Подобно тому как бакалейщик из Анатолии, придя утром к себе в лавку, расставляет в ней товар и хозяйским глазом осматривает свое имущество, Кадир-ага каждое утро совершает обход фабрики, следит за каждой мелочью в хозяйстве. Он уверен, что никто не имеет права вмешиваться в его отношения с «его» рабочими.

Как огня, боится он всякой европеизации, считая, что рабочее движение, забастовки, бунты, профсоюзы — все это результат влияния Европы с ее революционными идеями. Он предпочитает сам иметь дело с рабочими, с которыми, «не будь смутьянов извне, договорился бы легко». Кадир-ага верит только в силу денег и делает все, чтобы приумножить свой капитал, не пренебрегая при этом никакими средствами, вплоть до подстрекательства к убийству.

Второй владелец фабрики Нуман Шериф-бей — прямая противоположность Кадир-аге. Он воспитывался в аристократической семье, получил хорошее образование, побывал в Европе и Америке, увлекался музыкой и живописью, читал стихи классических поэтов. Нуман Шериф-бей лишь изредка приезжал на фабрику из Стамбула и следил за тем, чтобы его доля прибыли была вовремя и полностью перечислена в банк на его текущий счет. На фабрике представителем его был итальянец сеньор Орландо, которого Нуман-бей специально пригласил из Италии.

Для рабочих в сущности не было никакой разницы между двумя владельцами. В конце концов оба они были эксплуататорами.

С приходом на фабрику инженера Орlando давнишняя вражда между хозяевами разгорается с новой силой. Орlando мешает мастерам обкрадывать рабочих. Он выступает против вмешательства Кадир-аги в производственные дела фабрики, в которых тот ничего не смыслит. Кадир-ага хочет избавиться от итальянца и настраивает против него рабочих. По его указанию преданные ему люди портят станки, отчего часто рвутся нитки. Мастер валит вину на Орlando. Рабочие тоже связывают это несчастье с появлением итальянца. Большую часть дня они простаивают, снижается выработка, и рабочие получают все меньше и меньше денег за свой труд. Мастер ткацкого цеха подбивает рабочих выгнать инженера-итальянца с фабрики. Кадир-ага покровительствует интригану, рассчитывая освободиться не только от Орlando, но и от своего компаньона Нуман-бея и полностью завладеть фабрикой.

Готовится расправа с итальянцем. Осуществить ее наметили в день получки, когда можно будет использовать недовольство рабочих, которые получают еще меньше денег, чем в предыдущий месяц. И вот этот день настал. Рабочий поселок с нетерпением и страхом ждал вестей с фабрики.

Рабочие требовали, чтобы или итальянец покинул фабрику или Нуман-бей укрепил свои позиции и дал отпор Кадир-аге. В конечном счете им было все равно, кто останется на фабрике. Лишь бы установился прежний порядок и прежний заработок. Получив деньги, рабочие стали собираться группами по пять-шесть человек, выражая свое недовольство. Один из ткачей поднялся на ящик и спросил:

«— Товарищи, вы довольны вашим заработком?

— Недовольны,— ответила толпа.

— В таком случае, чего же вы ждете?»

Услышав эти слова, толпа пришла в движение и, как могучий поток, устремилась в цех, к дверям кабинета итальянского инженера.

Весть о волнении на фабрике молниеносно дошла до рабочего поселка. Отцы и матери, жены и дети рабочих, вооружившись поленьями, кирпичами, камнями, направились к фабрике и потребовали, чтобы их впустили туда. Они хотели вместе со своими близкими принять участие в их борьбе. Эта картина, мастерски написан-

ная писателем, напоминает сцены из романа Горького «Мать».

Здесь рассказ неожиданно прерывается, и следует описание смотрин. Родители Неджати пришли сватать Джемиле за своего сына. Очевидно, повествование было прервано из соображений цензурного порядка. Продолжив рассказ, автор должен был бы описать, как толпа, наступавшая на итальянца, не ограничилась тем, что выгнала инженера, как рабочие стали выдвигать иные требования и т. п. Но этого автор писать уже, конечно, не мог, и дальнейший ход событий он излагает устами очевидца.

В самый напряженный момент на фабрику приезжает Нуман-бей с солдатами и восстанавливает порядок. Нуман-бей увольняет подстрекателей и разоблачает махинации Кадир-аги.

Главное внимание в этом романе Орхан Кемаль уделяет показу жизни и борьбы рабочих-текстильщиков. С любовью и теплотой описывает он жизнь рабочего поселка, где людьми в их поступках руководят истинные человеческие чувства: они помогают друг другу, женщины ходят к соседке помочь стирать белье, мужчины несут лекарства больному товарищу, дети относятся друг к другу как родные. Здесь нет места ни зависти, ни сплетням, обычным для кварталов богачей. Общие заботы и общее горе соединили людей в одну большую семью.

И в этом произведении писатель не оставил своей любимой темы — темы детей. Он показывает маленьких рабочих, десятилетних детей, поступивших на фабрику по подложным метрическим свидетельствам, в которых намного завышен их возраст. Хозяин фабрики, конечно, знает, что, согласно закону о труде, он не имеет права принимать на работу малолетних. Но он делает вид, что верит представленным метрическим свидетельствам. Это ему выгодно, так как он устанавливает для маленьких рабочих явно заниженную заработную плату и при этом еще выдает себя за благодетеля. Дети, как и все рабочие на фабрике, работают по двенадцать часов в день.

Не лучше жизнь и взрослых рабочих. Девушки, подруги Джемиле, и сама Джемиле ничего, кроме работы, не видят. Несмотря на то что они живут в городе, они

ни разу не были в кино. Очень хорошо описан эпизод, в котором одна из подруг работающих девушек ученица лицея, рассказывает им о виденной ею кинокартине.

«— Показывали один город. Ночь. Не так, как у нас. Голубая ночь. Кругом тишина. Все спят. Улицы чистые, хоть языком лижи. Красивая женщина уложила мужа в постель. У них не так, как у нас. Мать, отец и дети не спят в одной комнате. У каждого есть своя комната. У жены отдельная, у мужа — отдельная.

— Это в кино так, — сказала Гюллю, — как это муж отдельно, а жена отдельно?

— Пусть они попробуют работать день и ночь, как мы, — вмешалась в разговор Джемиле, — тогда мы на них посмотрим...

— Правильно говоришь, — ответила Гюллю, — будь они на нашем месте, они не смогли бы встать с постели. Сказали бы: мы больны...»¹⁴.

Созданный Орханом Кемалем образ Джемиле является новым в турецкой литературе. В отличие от героинь произведений других писателей героиня Орхана Кемала — не забитое и жалкое существо. Она энергична, решительна, умеет настоять на своем. Она не мирится с судьбой, а борется за свою любовь и счастье. Джемиле — новое явление в турецкой литературе также и потому, что это первая героиня романа работница.

Вслед за «Джемиле» в 1952 г. вышел роман Орхана Кемала «Муртаза»¹⁵. Роман представляет собой злую сатиру на турецкое общество. Герой романа Муртаза, один из безмозглых «столпов» существующего режима, — типичный представитель той категории людей, которые воспитывались в духе фанатического повиновения всему, что исходит сверху, научились без рассуждений и беспрекословно выполнять любые приказы облеченных властью. Именно таких людей хотел бы видеть в стране поэт Зия Гек Альп, когда писал об «истинном турке»:

Gözlerimi kaparım,
Vazifemi yaparım.

Закрою свои глаза,
Выполню свой долг.

¹⁴ Ibid., s. 84—85.

¹⁵ Orhan Kemal, *Murtaza, Roman*, İstanbul, Varlık yayımları, 1952.

Именно таких граждан хотели бы видеть в стране ее нынешние хозяева. Их идеал — люди, подобные Муртазе. Они ни на что не жалуются, не бастуют, не рассуждают. Как слово божье воспринимают они все, что исходит от «руководителей» («büyüklerimiz»). будь то президент республики или хозяин фабрики. Этим людям думать не положено, за них думают «наверху».

Муртаза некоторое время служил в полиции. Там его научили, что прекословить начальству — преступление, что бог всех наделил по заслугам: одних — богатством, других — бедностью, и пытаться изменить это положение — тяжкий грех. Полученные в полиции уроки не пропали даром. Придя на фабрику на должность ночного сторожа, Муртаза стал усердным ревнителем «порядка». С усердием, граничащим с тупостью, он ищет нарушителей «порядка», чтобы доложить о них начальству, хотя это вовсе не входит в его обязанности. В любом поступке рабочих, выходящем в его представлении за рамки дозволенного, он усматривает преступление против правительства и не успокаивается до тех пор, пока «преступники» не получают соответствующего наказания. Делает это Муртаза вовсе не потому, что он злой по своей природе человек, а потому, что он приучен не оставлять без внимания никакого нарушения «порядка», установленного «руководителями». Муртаза доходит до того, что доносит на собственную дочь, уснувшую под станком, и даже на самого себя, когда однажды и он заснул во время ночного дежурства.

Образ Муртазы, несмотря на всю подлость его поступков — донос на рабочих, избивание до смерти собственной дочери и т. п., — вызывает в читателе не ненависть к такого рода людям, а чувство жалости. Читатель понимает, что виноват не Муртаза, а условия, породившие его.

Орхан Кемаль своим романом отвечает на центральный вопрос, который ставит современная турецкая литература: рождается ли человек с пороками или его пороки есть продукт общественных условий? Писатель считает, что пороки людей являются порождением определенного общественного устройства.

Людям, подобным Муртазе, Орхан Кемаль противопоставляет сознательных рабочих, борющихся за свои права, понимающих, что их кормит собственный

труд, что благодаря их труду хозяева наживают миллионы. Образ сознательного рабочего у Орхана Кемала также является новым в турецкой литературе. Он отличается от рабочего, описанного Садри Эртемом, Сабахаддином Али и даже самим Орханом Кемалем в его ранних произведениях.

Характерен в этом отношении рассказ «Забастовка» — один из лучших рассказов писателя, созданных за последние годы.

На ткацкой фабрике рабочие прекратили работу. Они требуют восьмичасового рабочего дня с сохранением прежней заработной платы. Но зная, что проведение забастовок запрещено законом, рабочие объявили «итальянскую забастовку»: они остались стоять у станков, которые, однако, работают вхолостую.

Приходит сын хозяина фабрики. Он требует возобновить работу. Но представители рабочих объявляют ему, что они к работе не приступят. И, чтобы не давать повода хозяину обвинить их в незаконной забастовке, они продолжают оставаться у своих станков. Рабочие наивно полагали, что закон на их стороне, что государство будет играть роль посредника между ними и работодателями, как это декларировано в конституции, и не будет обвинять их в нарушении закона, ибо формально нарушения действительно не было. Но они жестоко просчитались. Прибывший на фабрику помощник губернатора приказал арестовать «руководителей» забастовки, а остальных привлечь к ответственности за нарушение закона.

Орхан Кемаль разоблачает фальшь напыщенных деклараций о защите интересов рабочих и показывает, что государство по-прежнему стоит на защите интересов фабрикантов и помещиков.

С такой же беспощадностью разоблачает писатель болтовню «представителей народа» об их «заботе» о нуждах простых людей. В рассказе «День выслушивания жалоб» он зло высмеивает депутатов меджлиса, которые для проформы один раз в год приезжают к избирателям и «изучают» жизнь народа, беседуя... с фабрикантами, помещиками и купцами. Для участия в беседах с этими «слугами народа» на заводах и фабриках выбирают в качестве представителей благонадежных рабочих, инструктируют их, и они рассказывают

депутатам сказки о процветании жизни рабочих, об отеческой заботе о них хозяина фабрики, о сытой пище, об уютной квартире, о бесплатном лечении.

Рабочие «представители» соглашаются на эту комедию из боязни потерять работу, а некоторые — просто потому, что знают, как «депутаты, выслушав жалобы рабочих, запишут их на обороте коробки сигарет и, когда кончатся сигареты, выкинут ее в мусорный ящик»¹⁶. Другие же рабочие попросту уклоняются от встречи с депутатами, зная бесполезность разговора с ними.

В некоторых рассказах Орхан Кемаль поднимается до прямого призыва к борьбе с социальным злом. Однако таких произведений у него немного. Не этим характеризуется его творчество. Основное внимание писатель уделяет объективному, внешне беспристрастному повествованию, в котором можно уловить сочувствие писателя к судьбам «маленьких» людей. Орхан Кемаль не обходит ужасов жизни бедного человека. В его рассказах часто описываются потрясающие, истинно трагические события. Но подлинная сущность жизненных явлений раскрывается для него не столько в драматизме того или иного события, сколько в тех условиях, неизбежным следствием которых оно является. В центре внимания писателя находится не само событие, а вызвавшие его обстоятельства. Очень характерны в этом отношении рассказы «Телефон», «936», «Хадидже Акдур и другие».

В рассказе «Хадидже Акдур и другие», например, события, разыгрывающиеся вокруг героини повествования Хадидже Акдур, служат поводом для показа жизни таких, как она, десятков и сотен забитых и обездоленных тружениц. И опять судьба этой женщины не является неожиданной для читателя: иначе и не могло быть. Все это очень характерно для произведений Орхана Кемала, для его тенденции сосредоточивать внимание не на событии, не на самих фактах, а на преломлении их в душе его героев.

Эта особенность писателя, стремление показывать действительность в ее повседневном жестоком течении, в трагизме ее будней, когда даже самые страшные собы-

¹⁶ Orhan Kemal, *Grev*, s. 23.

тия воспринимаются как закономерные, естественно вытекающие из создавшихся положений, отличает Орхана Кемаля от его предшественников.

В рассказах Орхана Кемаля в отличие от рассказов Сабахаддина Али обычно ничего не случается. Писатель показывает жизнь своих героев, так сказать, с середины и рисует какой-нибудь обыкновенный, ничем не примечательный эпизод, какой-нибудь частный случай. Событие не начинается и не кончается. Читатель как будто просматривает эпизод из какого-то большого фильма о судьбе человека. Именно эпизоды из кинофильма напоминают рассказы Орхана Кемаля, в то время как Сабахаддин Али предлагает вниманию читателя цельный, законченный фильм.

Вот, например, рассказ Орхана Кемаля «Дурная женщина». Он начинается с того, что мимо героя, сидящего на скамейке в парке, проходит женщина, и кончается звонком идущего по улице трамвая. Причем ни женщина, ни трамвай не имеют прямого отношения к герою рассказа. Этим приемом писатель создает впечатление обыденности, повседневности изображаемого, подчеркивает, что он не выбирал исключительного случая, не описал жизнь своих героев в момент ее наибольшего напряжения, в момент, когда она наполнена драматическими ситуациями, а взял наугад любой из дней и часов, что он лишь зафиксировал обычный эпизод из жизни. Аналогичное явление мы находим и в рассказе «Нищий».

Основной художественный принцип Орхана Кемаля прежде всего выразился в его стремлении добиться в своих произведениях самовыявления характеров. Этому подчинена и композиция его рассказов. Автор строит их так, что позволяет увидеть героев непосредственно в действии, услышать выразительную, характерную речь каждого из них. Такое построение рассказа делает авторские комментарии краткими, немногословными, действие разворачивается как бы само собой, кажется, будто сама жизнь говорит со страниц рассказа множеством своих голосов. Такого рода короткий рассказ, насыщенный диалогом (сценка), занимает очень большое место в творчестве Орхана Кемаля.

Иногда рассказ почти целиком состоит из диалогов («Две девочки», «Рыба»). Автор здесь почти незаметен.

Нет никаких вступлений. Начинается рассказ с реплики какого-либо персонажа, затем автор переходит к изложению события, происшедшего до разговора, или же коротко знакомит читателя со своими героями, сообщая самые необходимые сведения о них, посвящает две-три строки описанию их внешности и далее продолжает рассказ в виде диалога. Изредка автор вмешивается в разговор, причем это вмешательство обычно имеет характер ремарки драматического произведения.

При анализе рассказов Орхана Кемаля нельзя не видеть, каким важным средством в создании образов является язык героев. У каждого персонажа свой язык, свои интонации. Писатель использует все возможности общенародного турецкого языка, все таящиеся в нем богатства, чтобы индивидуализировать речь своих героев. Речь персонажа всегда характеризует и круг его основных интересов, и уровень умственного развития, и возраст, и социальное положение.

Во многих рассказах Орхана Кемаля повествование ведется от имени автора («Девочка», «Человек», «Об одном покойнике», «Хлеб, мыло и любовь» и др.). Однако и здесь писатель находит пути выявления характеров в действии.

В коротких рассказах Орхана Кемаля все действие обычно ограничивается одним эпизодом; в рассказах же большого размера (к которым можно отнести и автобиографические повести «Отчий дом» и «Годы скитаний») герой показан в ряде эпизодов, при различных обстоятельствах, и типические черты его выявляются в целом ряде его поступков. Автор ставит героя в различные положения, и мы наблюдаем его действия в каждом из этих положений.

Характерно, что герои рассказов Орхана Кемаля обычно не имеют имен. Они названы либо по профессии, либо просто *adam* (человек). Этим писатель хочет подчеркнуть, что описываемый им человек — не исключение, а один из тысячи таких же «маленьких» людей. Какой смысл давать ему имя? Не все ли равно, зовут ли его Али или Хасан?

Орхан Кемаль создает образ «маленького» человека в современной Турции и раскрывает в своих произведениях порой трогательные, порой трагические черты его характера. Писатель стремится к тому, чтобы этот

образ не казался оторванным от конкретной исторической действительности, чтобы читатель не пришел к убеждению о неизменности судьбы «маленького» человека и не представил себе трагические блуждания этого человека и его страдания как изначальные, извечные, обязательные для всего человечества. Он показывает, что капиталистический ад, описанный в его произведениях, не только служит фоном для злоключений и приключений его героев, но является прежде всего той реальной средой, в которой живут, борются за свое существование, мыслят тысячи подобных его героям людей, что жизнь этих людей не может не измениться, а вместе с ней изменится и герой его рассказов.

Орхан Кемаль отказывается от прямого поучения, дидактики; для него характерно утверждение идеи, вытекающей из всего описываемого, идеи, которая самим писателем прямо не формулируется, но к которой он подводит читателя логикой раскрываемых закономерностей, характеров, событий.

Творчество Орхана Кемала находится в расцвете. Литературные планы его обширны. По словам самого писателя, им уже написаны десять книг, которые дожидаются публикации¹⁷. Говорить что-либо окончательно о характере его творчества рано. Мы лишь наблюдаем за ростом писателя и с удовлетворением можем отметить его прогрессивность, его растущее мастерство, стремление к идейному и художественному совершенствованию.

¹⁷ См. ст. Тахира Аланту о книге Орхана Кемала «Башня Вавилона» в газ. «Vatan» (2 kasım, 1957).





Яшар Кемаль

Яшар Кемаль (настоящее имя — Кемаль Гёгчели) родился в 1922 г. в деревне вилайета Сейхан в Южной Анатолии. Детские и юношеские годы Яшар Кемаль провел в родном краю, учился в школах вилайета, а затем в средней школе в городе Адане, которую, однако, был вынужден оставить в связи с необходимостью зарабатывать себе на жизнь. Яшар Кемаль работал в различных вилайетах страны, объездил почти всю Анатолию. Он служил писарем в крупных поместьях, был подрядчиком на хлопковых плантациях, агентом по распределению воды на рисовых полях. Работа эта дала писателю богатый материал для его будущих произведений, которые имеют отчасти автобиографический характер, как, например, роман «Жестянка» («Тенеке»).

Впервые на литературном поприще Яшар Кемаль выступил не с художественным произведением, а с исследованием по фольклору. В 1943 г. в Адане вышла небольшая книга Кемаля Гёгчели, в которой были собраны и обработаны анатолийские народные частушки и прибаутки.

В 1946 г. Яшар Кемаль приехал в Стамбул и сразу же попал в среду писателей, группировавшихся вокруг прогрессивных газет и журналов. Зная молодого писателя по его репортажам из деревни и исследованиям по фольклору, старшие товарищи помогли Яшару Кемалю найти свой путь в литературе. Ободренный их поддержкой, он начал публиковать в стамбульских газетах и журналах литературные зарисовки, репортажи и короткие рассказы, которые свидетельствовали о его

хорошем знании жизни деревни и умении проникнуть в душу крестьянина. В репортажах Яшара Кемалья из Анатолии чувствовалась рука талантливого писателя, способного, основываясь на незначительном жизненном факте, создать литературное произведение большой художественной силы и убедительности. Примечателен уже самый отбор фактов и происшествий, сообщаемых Яшаром Кемалем в репортажах. Он пишет о незаконном захвате агюю земли какого-то крестьянина, судебных махинациях по делам о продаже земли, о взяточничестве чиновников и произволе местных властей. В этих заметках писатель не старается вызвать у читателя сочувствие к обиженному крестьянину, а выступает обвинителем и требует справедливости. Правда, под справедливостью он понимал лишь добросовестное проведение в жизнь изданных правительством земельных законов, от нарушения которых, как он полагал, и происходили все беды. Это убеждение писателя дает себя знать во многих его произведениях, хотя описываемая им правда жизни и логика развития характеров, выведенных в этих произведениях, приводили его к совершенно иным заключениям.

В 1946 г. Яшар Кемаль был призван в армию, затем работал в различных вилайетах страны, написал ряд рассказов, стихов и два романа — «Железные лапти» («Demir çarıklar») и «Корь» («Kızılca»), которые вскоре сам же уничтожил. В 1951 г. писатель снова приехал в Стамбул. Здесь в 1952 г. вышел первый сборник его рассказов «Зной» («Sarı sıcak»), целиком посвященный изображению жизни крестьян родной ему долины Чукурова.

Вслед за первым сборником рассказов появился первый роман Яшара Кемалья — «Жестянка» (1955). Это произведение — яркий образец получившего в последнее время в турецкой литературе широкое распространение романа об интеллигенте из города, едущем в деревню, чтобы поднять уровень жизни крестьян Анатолии и тем самым помочь развитию и процветанию страны.

Обычно в таких романах молодой горожанин, окончивший университет, получает назначение в какой-нибудь отдаленный уголок Анатолии либо каймакамом, либо прокурором, либо учителем, либо врачом. Он полон энергии и желания преобразить жизнь деревни.

Приехав на место назначения, молодой интеллигент прежде всего обнаруживает ошибочность своих представлений о самой деревне, а затем сталкивается с консерватизмом и фанатизмом крестьян, с кулаками, ростовщиками, духовенством — враждебными силами, мешающими его прогрессивным начинаниям. В борьбе с этими силами интеллигент-одиночка обычно терпит поражение. Таковы, например, судьбы героев романов «Темный мир» («Karanlık dünya») Орхана Ханчерлиоглу, «Сказка про белого бычка» («Yılan hikâyesi») Самима Коджагёза и др. Слишком велики те силы, против которых они борются, слишком темны, невежественны и забиты крестьяне. Произведение обычно кончается тем, что либо сам герой начинает понимать свою беспомощность и необходимость изменить формы борьбы, либо читателя подводит к этому выводу логика повествования. Чаше имеет место второе.

Герой романа Яшара Кемалю «Жестянка», молодой, только что окончивший университет каймакам Фикрет Ирмаклы приезжает в провинциальный городок Анатолии. Еще на вокзале один из жителей городка рассказывает ему: «Скверно живут, бейэфенди, что и говорить. Сами увидите и удивитесь, почему они до сих пор не вымерли. Это чудо, что они до сих пор живы. Дома у них построены из камыша и стоят на болоте. Под домом бурлит вода. В таком доме они живут вместе со своим скотом. Питаются одной пшенной кашей, сваренной на воде. Иногда у них бывает и хлеб. А весною едят траву. Варят траву и едят. Самое изысканное блюдо — это кислый айран. Право, чудо, что они до сих пор живы...».

Услышав эти слова, каймакам решает отдать все свои силы служению измученному народу и как можно скорее исправить положение. Он наивно полагает, что для поднятия уровня жизни крестьян достаточно энергичных усилий людей из города, которые быстро научат жителей деревни, как построить свою жизнь. Ведь именно так было написано в романах буржуазных писателей о деревне, которые он читал еще в университете.

В деревнях вилайета свирепствовала малярия. Богатые владельцы рисовых плантаций с помощью взяток, подкупов и всевозможных махинаций обходили закон, согласно которому запрещалось сеять рис вблизи

населенных пунктов. От затопленных водой полей в деревню тянулись тучи малярийных комаров. Хозяевам плантаций доставались миллионные прибыли, а единственным приобретением крестьян были... сетки от комаров. Пользуясь неопытностью нового каймакама, владельцы рисовых плантаций вырывают у него разрешение на засев расположенных близ деревень участков. А когда тот дает разрешение сеять рис на землях самой деревни и затопить дома крестьян, оставшиеся без крова люди отправляются к каймакаму и требуют вернуть им деревню.

Страницы романа, на которых описывается поход крестьян в городок, представляю собой значительное явление в современной турецкой литературе. Сухо, сдержанно, лаконично описывает автор как сотни людей — старики и дети, женщины и мужчины — босые, с ног до головы испачканные грязью, бесстрашные и решительные, со сверкающими ненавистью глазами, направляются в городок к каймакаму. Ими овладел стихийный протест против угнетателей, и они полны решимости дойти хоть до самой Анкары, чтобы добиться правды и справедливости...

Каймакам Фикрет Ирмаклы, поняв, что он невольно стал орудием в руках всемогущих владельцев рисовых полей, отменил все свои распоряжения, вернул крестьянам деревню, запретил сеять рис на недозволенных участках и потребовал точного исполнения законов, оберегающих жизнь и спокойствие граждан. Однако он не учел того, что нарушители законов сильнее самих законов. Эти люди, владельцы рисовых плантаций, в конце концов добились того, что каймакама Фикрета Ирмаклы отозвали, и жизнь в городке и деревнях снова вошла в свое прежнее русло.

Основная задача писателя, разумеется, не описание судьбы стамбульского интеллигента, а критическое изображение современной турецкой действительности. Но самый выбор героя — представителя новой турецкой интеллигенции, которая, по мнению автора, должна взять на себя миссию спасителя страны, — есть известная дань существующей последнее время в среде турецкой интеллигенции уверенности в возможности достичь развития и процветания страны путем приобщения ее к цивилизации.

Рассказы, репортажи, и особенно роман «Жестянка», принесли Яшару Кемалю известность в литературных кругах Турции. Его стали приглашать сотрудничать в крупнейших газетах и журналах страны, на страницах которых он выступил с серией очерков о долине Чукурова, впоследствии вошедших в книгу очерков «Чукурова в огне» («Çukurova uana uana», 1955).

Но настоящий успех принес Яшару Кемалю его роман «Тоший Мемед» («İnce Memed»), опубликованный в 1955 г. «Тоший Мемед» был признан лучшим романом в турецкой литературе последних лет. В течение трех месяцев 1955 г. роман выдержал два издания — явление, чрезвычайно редкое в Турции. Роман Яшара Кемала получил первую премию журнала «Yeditepe» за 1955 г. В числе лучших произведений прозы за последнее десятилетие он рекомендован ЮНЕСКО для перевода на иностранные языки.

«Тоший Мемед» — это роман о «благородном разбойнике», так называемом эшкия, и даже не столько об одном конкретном разбойнике, сколько о своеобразной форме вооруженной крестьянской борьбы — «эшкиячылык», т. е. «движении разбойников», с давних пор широко распространенной в Турции. Здесь слово «разбойник» следует понимать как в его обычном значении, так и в значении «бунтовщик». «Эшкия» называли в Турции всякого, кто, совершив какой-либо уголовно наказуемый проступок, уходил в горы с оружием в руках и скрывался от преследования. Люди уходили в «эшкия» по разным причинам: убив кого-нибудь из-за земли, из-за женщины, по кровной мести и т. п. Иногда «эшкия» действовали в одиночку, а нередко создавали целые отряды, насчитывавшие порою до ста человек. «Эшкия» резко отличались друг от друга. Среди них были люди, грабившие всех без разбора, но были и такие, которые действовали исключительно из социальных побуждений. Последние отнимали деньги и продукты только у богатых помещиков и купцов и раздавали их бедным. Они пользовались огромной симпатией народа, во-первых, потому, что защищали крестьянина от притеснений помещика, и, во-вторых, потому, что являлись обиженной стороной, к которой народ всегда проявляет участие. Эта симпатия объяснялась также известной долей романтики, которая окружает бродящего в горах «эшкия».

О многих известных «эшкия» народ сложил песни и легенды. Созданы даже «дестаны» — эпосы о подвигах таких прославленных «эшкия», как Кадыкыран, Сары Зейбек, Козаноглу. К ним в какой-то мере относится и известная на всем Ближнем и Среднем Востоке эпоса о легендарном народном герое Кёроглу, классическом «эшкия» в самом лучшем значении этого слова.

Проблема «эшкия» всегда была связана с проблемой земли. Там, где происходила борьба за землю, неизбежно появлялись десятки и сотни «эшкия». Особенно широкое распространение получило движение «эшкия» в Турции к концу XIX в., когда кочевые туркменские племена были насильно переселены с гор Тороса в долину Южной Анатолии — Чукурова. Вначале кочевники сопротивлялись переселению, не желали расстаться с привычным для них образом жизни. Вспыхнуло крупное восстание кочевников, возглавленное известным беем Козаноглу. Восстание было подавлено, и кочевники вынуждены были обосноваться в Чукурова. Началась жестокая борьба между беями племен за лучшие земельные угодья. Создавались вооруженные отряды, новые, только что построенные, деревни враждовали между собой. В течение одной ночи земля переходила от деревни к деревне, а иногда какая-нибудь из них полностью уничтожалась и на ее месте строилась новая. Убийство из-за земли стало обычным явлением. В горах Тороса нашли себе убежище многие крестьяне, ушедшие в «эшкия».

Борьба за землю в Чукурова, начавшаяся в конце XIX в., продолжается и по сей день. Эта борьба полна трагических событий. Одно из них послужило материалом для романа Яшара Кемалю «Тоший Мемед». Автор показал в нем только одну сторону борьбы за землю в Чукурова, связанную с движением «эшкия». Судя по заявлению Яшара Кемалю в турецких газетах, в своих последующих романах он намерен более широко осветить картину этой борьбы.

В романе «Тоший Мемед» Яшар Кемаль рассматривает «эшкия» уже не как стихийного бунтаря, а как сознательного борца за освобождение крестьян от векового гнета.

Писатель рассказывает о жизни одной глухой анатолийской деревни, очень похожей на сотни других дере-

вень. «Крестьяне в этой деревне не имеют своей земли, вся земля принадлежит Абди-аге. Деревня оторвана от мира. Здесь своя жизнь, свои особые законы. Люди здесь не видели ничего, кроме своей деревни. Они очень редко покидают равнину. И никому неизвестно, как они живут. Даже сборщики налогов заглядывают сюда раз в три года. Но они не разговаривают с крестьянами, не интересуются их жизнью. Повидаются с Абди-агой и уходят...»

И вот эта глухая, темная деревня неожиданно стала местом тревожных событий, всколыхнувших всю округу. Здесь разыгралась трагедия двух молодых влюбленных, трагедия, которая переросла из личной в общественную...

Одиннадцатилетний пастушок Мемед, по прозвищу «тощий», убегает от своего хозяина Абди-аги и хочет добраться до деревни, о которой так много и с таким увлечением рассказывал ему крестьянин Дурсун.

По словам Дурсуна, в этой деревне не бьют детей, не посылают их на пашни, а на полях там не растет колючка. Деревня, название которой так и не запомнил маленький Мемед, рисовалась его детскому воображению тем местом, где он сможет, наконец, избавиться от всех невзгод.

Характерно, что автор так и не сообщает названия этой идиллической деревни, вся притягательная сила которой только в том и заключалась, что в ней не били детей, не заставляли работать, а на полях не росла колючка. Даже эти естественные, казалось бы, минимальные блага представляются жителям деревни сегодняшней Анатолии невероятными, фантастическими.

Герой Яшара Кемаля стихийно, не подозревая важности своего поступка, начинает борьбу за лучшую жизнь. Его представления о ней еще очень смутные, он мечтает лишь о самом малом, что необходимо для жизни человека. Постепенно, с годами, Мемед начинает понимать, как несправедливо устроен мир и что само собою ничто в этом мире не изменится. Но его мечта когда-нибудь добраться до деревни, где на полях не растет колючка, не покидает его и в зрелые годы. С этой мечтой он уходит со страниц романа, и у читателя остается полная уверенность, что такие люди, как Мемед, в конце концов найдут средства осуществить свою мечту.

Тощий Мемед не выдержал и убежал от Абди-аги. В любое время года босой, с ногами, исколотыми жесткими колючками, Мемед пахал землю аги, выходя на поле задолго до восхода солнца и не прекращая работы до самого вечера. Абди-ага избивал мальчика за малейший проступок, а иногда и просто «для порядка». Отец Мемед погиб на войне. А старуха-мать не осмеливалась возражать Абди-аге, опасаясь потерять кусок хлеба. После смерти отца Мемед Абди-ага отнял у старой вдовы все, что у нее было в доме, уверяя, будто ее покойный муж задолжал хозяину. Мать Мемед собиралась было возражать, но Абди-ага велел своим людям избить старую женщину, и с тех пор она не раскрывала рта. Однажды, чтобы наказать мальчика, ага привязал Мемед к дереву, стоявшему в поле, и оставил его там на два дня. Никто из односельчан, боясь Абди-аги, не осмелился развязать ребенка. Если бы не мать Мемед, которая решилась, наконец, прийти на помощь сыну, мальчик так и погиб бы в поле.

Когда мать Мемед Доне ночью пришла к Абди-аге и сообщила ему об исчезновении сына, тот забеспокоился лишь о судьбе быков, которых Мемед запрягал в соху. Он послал людей на поиски. Но те считают, что мальчик правильно поступил, убежав от хозяина. Один из них делится с товарищами своей мечтой о счастливой жизни. И читатель с горечью узнает, какими в сущности жалкими являются мечты этих людей. Вот что рассказывает крестьянин Дурсун: «Да... Там другая деревня. Работать приходится много, но зато сам себе хозяин. Никто не посмеет вмешиваться в твои дела... За одно лето получаешь в пять раз больше, чем у Абди-аги за целый год. Там есть один город, называется Адана. Он весь из стекла, весь в огнях. Днем и ночью горит, точно солнце. Гуляешь по этому городу... Приходят, уходят поезда. На море — пароходы величистой с целую деревню. Идут на самый край света»¹.

Мать Мемед дни и ночи сидела у реки близ мельницы в надежде, что рано или поздно всплывет труп ее сына. Она, как и многие в деревне, была уверена, что Мемед утонул в реке. Потом она решила, что его загрызли волки, и, когда в небе появлялся коршун, следи-

¹ Yasar Kemal, *Ince Memed*, Istanbul, 1955, 1 cilt, s. 27.

ла за его полетом, думая увидеть, где он будет садиться, и рассчитывая найти там труп сына.

Абди-ага узнает, что Мемед скрывается в доме Сулеймана из соседней деревни. Он приходит ночью к Сулейману и обращается к нему со словами: «Как тебе не стыдно? Как ты смел забрать человека из моей деревни? Слыханное ли дело, чтобы у Абди-аги забрали человека? Разве ты этого не знал?»².

Абди-ага не допускает даже мысли, что кто-нибудь из крестьян может без его согласия покинуть деревню и работать на кого-либо другого. Он считает себя полностью властным хозяином своих (!) крестьян, их жизни и имущества. Показательно, что в психологии Абди-аги и ему подобных ничего не изменилось, несмотря на отмену крепостного права в турецкой деревне.

Окончательная расправа с Мемедом произошла, когда был собран урожай и люди пришли делить его между агой и крестьянами. По установившейся в деревне традиции Абди-ага брал себе две трети урожая, а одну треть оставлял крестьянину. Но из урожая Мемеда он забрал себе три четверти.

Наступила зима. Летний запас продовольствия у всех кончился. Деревня голодает. Крестьяне обращаются к аге за помощью. Выделив каждому крестьянину мизерное количество муки, масла и дров, ага превращает все население деревни в своих должников. За этот зимний долг осенью он опять отберет у них две трети их урожая.

Из всей деревни одна Доне не хотела просить у аги помощи. Но нужда в конце концов заставила и ее прийти к аге. Увидев среди крестьян Доне, ага заявил, что ей он ничего не даст, и пригрозил крестьянам, чтоб никто не смел помогать матери Мемеда. Если он узнает, что кто-нибудь ослушался его приказа, заявил ага, он заберет у этого человека все, что ему дал.

Вечером во всех домах дымились очаги, и только в доме Мемеда ничего не варили. Крестьяне тайком от аги принесли несчастной женщине, кто что мог, но этого хватило лишь на несколько дней. Наконец Доне пришла к Абди-аге и отдала ему за мешок муки свою единственную корову. На это, собственно, и рассчитывал Абди-ага.

² Ibid., s. 40.

Поступок Мемеда был первым проявлением протеста против произвола аги. Правда, этот протест был своеобразным, пассивным, но настолько из ряда вон выходящим, что ага усмотрел в нем угрозу более серьезного проявления недовольства, которое могло расшатать устои его власти в деревне. «До сих пор никто из моей деревни не уходил в другую деревню, не становился пастухом у другого человека. Это изобрел твой сын»³, — говорит Абди-ага Доне, когда та пришла просить у него полмешка муки.

Мемеду минуло восемнадцать лет. Однажды вместе с двумя товарищами из деревни он собрался пойти в город. По дороге ему встретился старик, оказавшийся не кем иным, как знаменитым некогда в этих горах «эшкия» Коджа Ахмедом. Коджа Ахмед так характеризует Абди-агу: «Оказывается, гяур Абди тоже стал агой. Говорят, он заставляет крестьян работать как рабов и держит всех голодными. Говорят, зимой народ дохнет от голода. Без разрешения Абди, говорят, никто не имеет права жениться, ни один человек не может выехать из деревни. Говорят, Абди избивает людей до смерти. Он, оказывается, там — и государство, и падишах. Кого хочет, казнит, кого хочет, милует»⁴.

Про «эшкия» Коджа Ахмеда знали во всех деревнях. Говорили, что это был особый «эшкия»: он никого не убивал, никого не грабил. Он рассылал письма богатым людям округи с требованием выслать ему столько-то денег. В страхе те посылали ему требуемую сумму. Деньги, полученные таким путем, «эшкия» тратил не на развлечения, как это делали другие разбойники в тех же горах, а отдавал их крестьянам. Он покупал лекарства больным, быка — тем, кто его не имел, муку — голодающим. Крестьяне видели в нем настоящего защитника своих прав.

«Эшкия» Коджа Ахмед — своеобразный тип сельского революционера, бунтаря. Избранный им метод борьбы был довольно широко распространен не только среди крестьян Турции, но и в деревнях и даже маленьких городках бывших окраин царской России. Например, в Азербайджане был известен Качак Неби, прославленный богатырь, о котором народ слагал песни и дестаны.

³ Ibid., s. 48.

⁴ Ibid., s. 55.

Примечательно, что Яшар Кемаль говорит о крестьянах-бунтарях «эшкия» как о любимцах народа, который поддерживал их в борьбе против угнетателей: «Имя Коджа Ахмеда вызывало в такой же мере страх, как и любовь. За долгие годы он сумел вызвать в народе эти два чувства. Без этого ни один „эшкия“ не сможет прожить в горах дольше одного года. „Эшкия“ живет за счет страха и любви. Одна только любовь — бессильна. А один только страх вызывает ненависть»⁵.

Встреча Мемед с «эшкия» Коджа Ахмедом сыграла очень важную роль в дальнейшей судьбе героя. Впоследствии, став «эшкия», он во всем старался подражать Кодже Ахмеду, и это принесло Мемеду огромную любовь и поддержку народа.

Придя в городок, Мемед и его товарищи узнают, что на свете, оказывается, есть деревни и города, в которых нет хозяина. Например, город, в который они пришли, никому не принадлежит. Каждая лавка имеет своего хозяина, каждым денюгом земли владеет один человек.

За два-три дня пребывания вне своей деревни Мемед впервые познает радость свободы. Его мечтой стало покинуть деревню и переселиться на равнины Чукурова, где, как ему сказали в городе, нет ни помещика, ни хозяина.

Через несколько месяцев Мемед уезжает в Чукурова вместе с Хатче, соседской девушкой, которую он полюбил. Абди-ага сосватал Хатче за своего шурина и запретил Мемеду видаться с нею. Молодые влюбленные решили убежать из деревни. Но люди Абди-аги настигли их. В результате происшедшей между беглецами и их преследователями перестрелки Мемед убивает шурина Абди-аги, а сам получает тяжелое ранение. Тогда он уходит в горы в отряд разбойников. В ярости Абди-ага избивает мать Мемед и, пользуясь услугами лжесвидетелей, обвиняет Хатче в убийстве «мужа». Хатче арестовывают.

Отряд разбойников, в который попал Мемед, грабит крестьян. Мемед понимает, что ему не по пути с этой шайкой, и оставляет отряд. Вместе с двумя товарищами он скрывается в горах и решает отомстить Абди-аге за его злодеяния. По всей округе распространяются слухи

⁵ Ibid., s. 56.

о Мемед, который в отличие от других «эшкия» не грабит крестьян. О нем слагают песни и рассказы. Он становится легендарным героем. Его прихода с нетерпением ждут односельчане. Он один может спасти их от Абди-аги. Абди-ага смертельно напуган. Боясь расправы, он покидает деревню и уходит в город.

Крестьяне, воспользовавшись отсутствием помещика, обрабатывают землю, засевают ее и убирают урожай. Появляется Мемед. Он раздает крестьянам землю и с оружием в руках охраняет ее. Услышав о событиях в деревне Мемед, восстают против своего помещика и крестьяне окрестных деревень.

Весь округ встревожен происходящими событиями. Губернатор и помещики опасаются, как бы примеру крестьян из деревни Мемед не последовало население других деревень. Больше всего их беспокоит, что народ теперь знает, как хорошо можно жить без помещиков. Крестьяне уже требуют от Мемед, чтобы он убил Абди-агу и навсегда избавил их от этого злодея. Мемед и сам мечтает об этом. С помощью крестьян он освобождает Хатче из тюрьмы, но во время перестрелки с жандармами она умирает.

Мемед, наконец, настигает Абди-агу и убивает его. Теперь он может жить в своем родном доме. Крестьяне уговаривают его остаться в деревне. Но Мемед снова уходит в горы, и больше его никто уже не видел. И «с того дня каждый год крестьяне перед севом собираются в поле, зажигают костер и смотрят вдаль, туда, куда ушел тощий Мемед. Дела и мечты Мемед, который хотел видеть свою деревню без Абди-аги, живут в народе!».

Так заканчивает Яшар Кемаль свой роман об одном из народных героев Анатолии. Характерно, что если вначале Мемед испытывал ненависть только к Абди-аге, причем ненависть, вызванную чисто личными мотивами, то по мере того как разворачивались описанные в романе события, он стал ненавидеть всех хозяев, отнимающих у крестьян их труд, землю, счастье. Мемед предстает перед читателем как выразитель вековых чаяний крестьян стать хозяевами собственной земли, собственного урожая, собственного труда. Он уже борется не только за свои, но и за общие для всех крестьян интересы. До того крестьянам и в голову не приходило, что можно жить без Абди-аги. Но после бегства аги из

деревни, когда они впервые в жизни собрали весь урожай для себя, крестьяне стали подумывать о том, как бы навсегда избавиться от Абди-аги. Они уже осмелились усомниться в святости правила «Один родится бедным, другой — богатым. Это воля божья. Грех — зариться на имущество других...» и начали понимать, что мир устроен несправедливо.

Так Мемед объективно содействовал рождению элементарного самосознания у крестьян. Именно этого испугался Абди-ага. Он боится, что примеру Мемеда, раздавшего крестьянам земли деревни, последуют другие. «Сегодня меня, а завтра тебя, — говорит Абди-ага Али Сафе-бею, — вот что меня пугает. В горах есть „эшкия“? Пусть. Это меня не волнует... Земля! Вот в чем суть дела! Как только крестьянам придет в голову мысль о земле, их уже не остановишь. Нет, я не боюсь собственной смерти, я этого боюсь... Этот мальчишка напомнил ослу про арбузную корку»⁶. И Абди-ага посылает в центр телеграммы, требует задушить опасную идею Мемеда в самом зародыше, пока не поздно...

Яшару Кемалю удалось с большой художественной убедительностью показать одно чрезвычайно важное и характерное для многих стран современного Востока явление — зарождение в крестьянских массах идеи протеста против существующих в деревне порядков, идеи активного сопротивления угнетателям. Эта идея, стихийно возникнув в голове Мемеда, постепенно охватывает всех крестьян деревни, становится их собственной идеей. Отступишь, откажись Мемед от исполнения задуманной им мести, народ заставил бы его осуществить ее. Чтобы навсегда освободить крестьян от ненавистного Абди-аги, Мемед отказывается от собственной свободы, к которой он так стремился.

Ошибочно было бы, конечно, усматривать в романе Яшара Кемалья призыв осуществить социальную революцию в стране. Писатель далек от этого. Он лишь объективно рассматривает положение в деревне, показывает происходящие в ней общественные явления и тем самым старается помочь лечить социальные язвы в стране. Не случайно Яшар Кемаль нигде ни слова не говорит о позиции правительства по отношению к тем чудо-

⁶ Ibid., s. 258.

вищным несправедливостям, дикому произволу, которые царят в деревне. Больше того, он всячески подчеркивает, что правительство ничего не знает об этих несправедливостях, что во всем виноваты местные начальники, обманывающие правительство. Каждый раз, когда кто-нибудь решается обратиться за помощью к центральной власти, сообщить о беззакониях, допускаемых в провинции, оказывается, что либо телеграфист, подкупленный местными властями, не отправляет телеграммы по назначению, либо кто-то из местных заправил отговаривает жалобщика посылать в центр сообщение, чтобы «не выносить сора из избы».

Яшар Кемаль своим произведением как бы хочет раскрыть глаза правительства на положение в деревне и указать ему на те уродливые явления и нарушения законов, которые допускаются на местах. Он критикует не самые земельные реформы, а их неправильное проведение.

Неверно было бы также объяснять эту линию писателя причинами цензурного порядка. Яшар Кемаль убежден, что прогресса и процветания страны можно добиться путем поднятия уровня жизни крестьян. А это, по его мнению, возможно осуществить, если будут точно соблюдены принятые законы и если страна пойдет по пути буржуазной демократии, существующей в развитых капиталистических странах. Таким образом, в романе «Тоший Мемед» художественная правда вошла в противоречие с политическими убеждениями писателя.

Произведение Яшара Кемаля во многом напоминает приключенческий роман. Увлекательный сюжет, динамическое действие, быстрая смена эпизодов делают это произведение чрезвычайно интересным для массового читателя. Но все эти особенности пришли в роман Яшара Кемаля не из детективных книг Запада или из фильмов о разбойниках, которые оказывают значительное влияние на творчество некоторых турецких писателей. Они идут от популярных на Ближнем и Среднем Востоке дестанов о народных богатырях. Писатель использовал характерные для дестанов приемы художественной изобразительности: лиричность и поэтичность образов, романтику боевых сцен, некоторую гиперболичность в описании боевых подвигов героя (один человек выходит победителем в борьбе с сотнями жандармов) и т. п.

Влияние дестана сказывается и на языке романа — то лирически возвышенном, то спокойно повествовательном.

И все же произведение Яшара Кемаля нельзя назвать дестаном, даже дестаном в его современной форме. В нем своеобразно сочетаются многие жанры — от лирико-эпических дестанов до реалистического романа.

Характерной особенностью стиля и композиции романа «Тоший Мемед» является его динамичность, почти полное отсутствие отступлений и вмешательства автора, строгая последовательность описываемых эпизодов и сцен. Все совершается на глазах у читателя. Все показывается. За сценой, если выразиться языком драматургии, ничего не происходит. Характеры выявляются в действии и в диалогах. В романе нет и следа таких широко распространенных в турецкой прозе приемов, как эпистолярная форма изложения, психоанализ, монолог, авторские отступления...

Эти качества делают роман Яшара Кемаля чрезвычайно популярным среди турецкого народа. Как сообщают турецкие газеты, во многих деревнях можно наблюдать картину, когда по вечерам в деревенской кофейне кто-либо из грамотных жителей читает вслух «Тошего Мемеда» Яшара Кемаля и крестьяне живо реагируют на произведение, находя в нем немало такого, что напоминает им случаи из их собственной жизни.

Творчество Яшара Кемаля находится в расцвете. Турецкая критика возлагает на него большие надежды. Появившиеся на страницах газеты «Cümhuriyet» отрывки из нового романа писателя «Şakırcalı» показывают, что творчество Яшара Кемаля развивается по пути, положенному передовыми писателями Турции. Метод критического реализма находит в произведениях Яшара Кемаля свое дальнейшее развитие в новых исторических условиях.





Орхан Вели

Орхан Вели Канык родился в 1914 г. в Стамбуле. Его отец Вели-бей, музыкант по профессии, некоторое время был преподавателем музыки в музыкальных учебных заведениях Стамбула и Анкары. Затем работал тонмейстером на анкарском радио. Начальное образование Орхан Вели получил в Стамбуле в лицее «Галатасарай». Затем он переехал в Анкару, учился в анкарском лицее, а после окончания лицея вернулся в Стамбул и поступил на литературный факультет Стамбульского университета. В годы второй мировой войны Орхан Вели служил в армии и в 1945 г. был демобилизован в чине лейтенанта. В январе 1949 г. в Анкаре Орхан Вели начал издавать на собственные средства двухнедельный литературный журнал «Үаргак» («Лист»); он сам был автором почти всех статей, редактором, корректором и распространителем журнала. «Үаргак» выходил по 15 июня 1950 г., т. е. до самой смерти Орхана Вели (всего вышло двадцать восемь номеров), и сыграл важную роль в развитии прогрессивной турецкой литературы.

Орхан Вели начал писать еще в школьные годы. Впервые он выступил в литературе с рассказом, но вскоре перешел к поэзии и к прозе больше не возвращался. Немалая заслуга в развитии его таланта и формировании его как поэта-демократа принадлежит его ближайшим друзьям — поэтам Октаю Рифату и Мелиху Джевету Андаю. За свое литературное содружество эти три поэта получили прозвище «Треножник». Втроем они издавали в Анкаре литературный журнал «Sesimiz» («Наш

голос»), которому принадлежат большие заслуги в деле распространения в стране прогрессивной литературы Запада. Орхан Вели публиковал свои стихи в ряде газет и журналов, выпустил несколько небольших сборников стихотворений: «Странное» («Garip», 1941) совместно с М. Андаем и О. Рифатом, «То, от чего не отказался» («Vazgeçmediğim», 1945), «Новое» («Yenisi», 1946), «Как дестан» («Destan gibi», 1946), «Напротив» («Karşı», 1949).

В 1949 г. в Анкаре вышла небольшая книжка Орхана Вели «Анекдоты ходжи Насреддина» («Nasrettin hoca'nın hikâyeleri»), в которой было собрано около семидесяти его стихотворений в прозе. В своих стихотворениях, и особенно в переводах из Омара Хайяма, Орхан Вели показал себя изумительным мастером стихотворной техники.

Поэт очень много и плодотворно работал в области художественного перевода. Им переведены десятки произведений выдающихся писателей русской и французской литературы, рассказы Чехова и повести Гоголя, а также «Тартюф» и «Проделки Скапена» Мольера, стихи Арагона и Элюара.

Еще при жизни Орхан Вели завоевал большую популярность в Турции и признание литературной общественности страны. О нем высоко отзывались почти все наиболее видные представители современной турецкой литературы. Кенан Харун писал в газете «Vatan», что «Орхан Вели, подобно звезде, сиял в турецкой литературе»¹. Говоря о турецкой поэзии сороковых и пятидесятых годов нашего столетия, турецкие литературоведы прежде всего упоминают имя Орхана Вели. Иногда его даже называют главой целой поэтической школы в современной турецкой литературе. Правда, в этом можно усмотреть известное стремление заменить его именем имя Назыма Хикмета и приписать Орхану Вели все то новое и прогрессивное, что внесли в турецкую литературу молодые поэты во главе с Назымом Хикметом. Сам Орхан Вели неоднократно отмечал, что он и его товарищи развили дальше, в новых условиях, те преобразования в турецкой поэзии, начало которым было положено творчеством группы Назыма Хикмета еще в двадцатых го-

¹ «Vatan», 1950, 18 kasım.

дах². Преувеличивая роль Орхана Вели, турецкая критика хочет свести на нет значение для турецкой поэзии творчества Назыма Хикмета.

Однако, как признают и сами сторонники Орхана Вели и его последователи, рождение нового направления в турецкой поэзии, ознаменованное появлением литературного манифеста «Странное»³, было подготовлено всем развитием передовой турецкой литературы, и провозглашать Орхана Вели первооткрывателем современной прогрессивной турецкой поэзии значит верить в возможность зарождения литературы на голом месте.

Выступая против попыток противопоставить Орхана Вели Назыму Хикмету, прогрессивные турецкие литературоведы в то же время по достоинству оценивают громадную положительную роль Орхана Вели и его товарищей в дальнейшем развитии турецкой литературы. То новое, что внес в литературу манифест трех молодых поэтов, лучше всего иллюстрируется творческой практикой одного из его авторов — Орхана Вели. Следя за развитием творчества Орхана Вели, можно видеть его идейный и художественный рост и ту роль, которую сыграл манифест в творческой эволюции поэта.

Творческий путь Орхана Вели делится на два периода, резко отличающихся один от другого: период до манифеста и после манифеста.

Характерным для первого периода является выраженное в стихах этого времени стремление к уединению, одиночеству, желание найти покой на необитаемом коралловом острове, «далеком от нашей жизни и не знающем скорби» (стихотворение «Раскрыть бы парус на ветру») ⁴. Поэт надеется, что после смерти наступит вечная весна и девушки поднесут цветы «жизни, которая вновь родится в нас». Стихи эти так и называются: «Песня смерти, которая наступит в миг счастья в конце длительного страдания» ⁵. В стихах Орхана Вели этого периода нет человека. Это еще аналитическое наблюдение над природой, тонкий поэтический анализ отдельных явлений:

² См. кн.: Orhan Veli, *Nesir yazilari*. Istanbul, 1953, s. 101—106.

³ См. «Введение» к настоящим «Очеркам».

⁴ Orhan Veli, *Bütün şirleri, beşinci basılış*, Istanbul, 1954, s. 28—29.

⁵ Ibid., s. 30.

Dili çözölüyor gecelerin,
 Gölgeler kaçıyor derine,
 Alıp sihrini bilmecelerin
 Gün doğuyor şehrin üzerine.
 Sallıyarak dallarım kavak
 Yükseliyor her günkü yerine,
 Gün doğuyor şehrin üzerine.
 Mavi bir ışıkla ağarak.
 Gün doğuyor şehrin üzerine,
 Renk renk hacimle doluyor her yer.
 Dalıyor dağınık yüzlü evler
 Halâ yanan sokak fenerine..⁶

У тьмы развязывается язык,
 Уходят тени, чуя дня приход,
 В ночные тайны первый луч проник,
 Над городом рассвет уже встает.
 И тополь пробуждается от сна
 И простирает ветви в небосвод,
 Над городом рассвет уже встает,
 И фазлита вокруг голубизна.
 Над городом рассвет уже встает,
 Все обретает краски и объем,
 Рассеянно дома глядят кругом,
 Как слабый свет фонарь последний льет...

(Перевод М. Павловой)

То же можно сказать и о любви, которую воспевает поэт. Его возлюбленная — это не реальный человек, а эфирное создание:

Ey gülüşü sabahlardan güzel,
 Dünyası düşüncelerden geniş.
 Ey göğsünde ilâhî geriniş,
 Rüyalaşıma hükmeden güzel.
 Yıldız dallarda çiçek yerine
 Yıldız açmaz mı artık ağaçlar?
 Yanmaz mı bin rüya ile saçlar
 Karanıp günün eteklerine...⁷

Красавица, чей смех зари нежней,
 Чей мир необозрим, как мысли путь,
 Чья так божественно упруга грудь,
 Кто наяву со мною и во сне!
 Что если не цветы, а сотни звезд
 Распустятся на золотых ветвях,
 И, к ярким солнечным столам припав,
 Зажгутся эти кудри в мире грез?

(Перевод М. Павловой)

⁶ Ibid., s. 22—23.

⁷ Ibid., s. 35—36.

Правда, и в этот период у поэта иногда появляются стихи, не совсем оторванные от жизни. Он мечтает о том прекрасном дне, когда не останется больше и «следа от горя на лицах людей, сегодня болезненных и страдающих». Но этот день представляется ему как некая райская идиллия, когда девушки преподнесут ему букеты цветов, на всех лицах появится сияние солнца и в жизни наступит вечная весна. Эта мечта поэта связана не с жизнью реальных людей, а с какими-то фантастическими существами, созданными его воображением. Да и жизнь, к которой он стремится, больше похожа на мифическое пребывание в раю, нежели на земное существование.

Но уже к 1940 г. у Орхана Вели появляются иные стихи. Это как бы подготовка к вступлению на тот путь, по которому поэт пойдет в дальнейшем:

Öteki dünyada, akşam vakitleri,
Fabrikamızın paydos saatinde
Bizi evlerimize götürecek olan yol
Böyle yokuş değilse eğer
Ölüm hiç de fena bir şey değil *.

Если на свете том дорога,
которая с фабрики вечерами
после работы ведет нас домой,
не так длинна и крута, как эта,
то смерть не такая уж страшная штука.

(Перевод М. Павловой)

Правда, и здесь поэт говорит о смерти. Но по существу это уже думы не о смерти, а о жизни. В его поэзию приходит человек со своими заботами, со своей радостью и горем. Уже не красоты и явления природы, а жизнь людей привлекает внимание поэта:

Böyle gece yarısından sonra,
Ne diye ışık yanar bu dağ evinde?
Ne yaparlar acaba içindekiler?
Konuşurlar mı, tombola mı oynarlar?..
Konuşurlarsa ne konuşurlar?
Muharebeden mi, vergilerden mi?
Belki de hiç bir şey yapmazlar;
Çocuklar uyumustur,
Eftendi gazete okur:
Ayali dikiş dikmektedir.

* Ibid., s. 41.

Onu da yapmazlar belki de.
Kim bilir,
Beiki de yazılmaz
Ne yaptıkları⁹.

Кто знает, отчего в столь поздний час
горит огонь в том доме, на горе?
Чем заняты там люди? Может быть,
беседуют? Играют ли в лото?
И если там беседуют,— о чем?
Быть может, о налогах, о войне?
А может быть, и просто так сидят;
наверно, дети безмятежно спят,
читает муж газету, а жена
усердно штопает. А может быть,
и этого не делают,— как знать?
Быть может,
то, что делают они,
и описать нельзя?

(Перевод М. Павловой)

Какая огромная разница между этим стихотворением и прежними стихами Орхана Вели! Поэт описывает теперь уже жизнь человека, притом человека, который до сих пор не был вхож в поэзию. Человек этот не делает ничего «поэтического»: он читает газету, говорит о налогах, о войне, ест, спит, умирает... В поэзию Орхана Вели пришел новый герой — рядовой человек. Он и определил характер поэтического творчества Орхана Вели второго периода.

В сборнике стихотворений «Странное», который вышел в 1941 г. и содержал литературный манифест трех поэтов и их стихи, было опубликовано также стихотворение Орхана Вели «Эпитафия» («Kitabe-i Şeng-i mezar»). В нем нашли отражение поиски новых путей в поэзии, новые требования к стиху. И вместе с этими поисками в турецкую поэзию пришел новый герой.

Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar:
Hatta çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi:
Kundurası vurmadığı zamanlarda
Anmazdı ama Allahın adını,
Günahkâr da sayılmazdı
Yazık oldu Süleyman Efendiye¹⁰.

⁹ Ibid., s. 59.

¹⁰ Ibid., s. 70.

Ни от чего так не страдал он,
как от мозолей,— даже от того,
что родился он некрасивым.
Пока не жали башмаки,
он бога и не вспоминал,
однако не считался грешным.
Жаль Сулеймана Эфенди!

(Перевод М. Павловой)

Все здесь было ново, дерзко, свежо для турецкой поэзии. Отныне предметом ее стали не возвышенные чувства не человечество вообще, не миллионы, а конкретный человек, и не проблема жизни или смерти этого человека, не давно надоевшие его любовь и душевные страдания, а его самые обыденные, «непоэтические» заботы.

Это был вызов поэта, брошенный им выпренней поэзии возвышенных чувств и безумных страстей. Вместе с тем это был призыв к поэтам очеловечить поэзию, спустить ее с небес на землю. Своим стихотворением Орхан Вели хотел показать, что для поэзии не должно существовать особых тем, особого поэтического языка. И чтобы показать, что стихи можно писать любым языком, он сознательно употребляет самые обыденные, разговорные слова, пишет об обыденных, «непоэтических» вещах. Он предложил, чтобы поэзия повернулась спиной к возвышенным, «общечеловеческим» вопросам и обратилась к насущным проблемам жизни, отражала маленькие печали, заботы и радости простых людей.

Во втором стихотворении под тем же названием «Эпитафия» Орхан Вели в десяти строках нарисовал выразительную картину всей жизни Сулеймана Эфенди:

Mesele falan değildi öyle
To be or not to be kendisi için:
Bir akşam uyudu,
Uyanmıyaverdi.
Aldılar, götürdüler,
Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü.
Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar
Haklarını helâl ederler elbet.
Alacağına gelince
Alacağı yoktu zaten rahmetlinin¹¹.

¹¹ Ibid., s. 71.

Нет, он не задавал себе вопроса.
«быть или не быть?»: он просто
однажды вечером уснул
и не проснулся.
Его обмыли, совершили
намаз, потом похоронили.
Когда узнали те, кому он задолжал,
простили, с богом.
А те, кто должен был ему..
Но не было таких.

(Перевод М. Павловой)

Он умер так же, как и жил, — незаметно. Всю жизнь он ждал «или звонка на обед, или дня получки»¹².

Простые люди с их заботами и думами вошли в поэзию Орхана Вели. Но это уже не те люди, которые думают о счастье, судьбе, человечестве вообще, а люди, которые заботятся о хлебе, ночлеге, больнице, лекарстве, ботинках, работе. Даже мечты этих людей очень скромны. Они видят настоящую жизнь лишь во сне.

«Алтындаг, — пишет Орхан Вели в предисловии к одноименному стихотворению, — это квартал бедняков, расположенный недалеко от Анкары. К утру все обитатели Алтындага видят сон...»¹³. Молодой девушке-судомойке снится, что она выходит замуж за богатого человека, который получает в месяц целых сто лир! Они переезжают в город, на их имя начинают поступать письма. Она больше не стирает чужого белья. Она моет посуду, но это уже ее собственная посуда...

С болью в сердце смотрит поэт на своих героев. И хотя в его произведениях нет прямого призыва к борьбе против мрачной, страшной жизни, стихи его вызывают у читателя горечь и ненависть к тем, кто виновен в страданиях и несчастии людей.

Для вас,
все для вас,
братья мои, для вас:
и ночь и день,
днем — свет дневной,
свет луны — во тьме ночной...
Для вас — пот лица,
на войне — кусок свинца!

¹² Ibid., s. 111.

¹³ Ibid., s. 113.

На кладбищах — могилы и стертые камни;
наручники, тюрьмы, и смертные казни
для вас,
все для вас! ¹⁴

(Перевод М. Павловой)

Но поэт верит в человеческое счастье. Для него это счастье — будущее счастье родины. И он представляет его себе в самых конкретных проявлениях. Он не говорит высоких, патетических слов о борьбе, о солнце и т. п. Для него борьба имеет смысл только в том случае, если она дает счастье каждому отдельному человеку, если она приведет его к любимой, соединит его с ней.

Образ любимой в поэзии Орхана Вели выступает как образ конкретного человека: не возлюбленная вообще, а девушка, Фатма или Айше, с улицы такой-то. Она не эфирное создание, обитающее где-то на горе или на берегу моря или, в лучшем случае, изредка выходящее на балкон, как в стихах Орхана Сейфи, Юсуфа Зии, Яхьи Кемале и Ахмеда Хашима, а реальный человек, труженица. Она либо работница с фабрики, либо судомойка, либо дочь соседа-плотника, либо жена соседа-шофера:

Жена шофера, пожалей меня:
ты не маши мне из окна рукой,
не одевайся у окна, уйди...
Ведь у тебя же на уме твой зять,
а я еще так молод;
не хочу
гнить в тюрьмах, пожалей меня,
не вовлекай меня в беду... ¹⁵

(Перевод М. Павловой)

И любит он ее по-новому. Он не рыдает, не мучается, не проводит бессонных ночей, не поет ей серенад, не смотрит на луну, не посылает ей любовных писем, а ждет ее на углу улицы, ходит с ней на дешевые сеансы в кино, покупает ей сахарного петушка, говорит с ней о взносе за квартиру, где они будут жить, или о том, что скоро он получит работу и тогда они поженятся...

Новое освещение в стихах Орхана Вели получает также тема жизни и смерти. У поэта огромная любовь

¹⁴ Ibid., s. 118.

¹⁵ Ibid., s. 54.

к жизни, несмотря на все ее тяготы. И поэтому все в природе прекрасно: и солнце, и море, и деревья, а самое главное — прекрасен человек.

Почки, распуститься готовые,
обещают хорошие дни.
И женщина на окраине города
на траве,
под солнцем,
лежит ничком,
в животе и в груди
ощущая весну¹⁶.

(Перевод М. Павловой)

У поэта нет уже прежнего страха перед смертью и совершенно отсутствует поэтизация смерти:

Я знаю: жить нелегко.
Но вот
у одного покойника все еще
теплая постель,
у другого — тикают часы на руке.
Нелегко жить, братья мои,
но и умирать нелегко,
нелегко расставаться с миром¹⁷.

(Перевод М. Павловой)

Описание реальной действительности, которое становится теперь центральным в творчестве Орхана Вели, дается поэтом преимущественно в критическом, сатирическом плане. Сатира как наиболее сильное средство воздействия занимает значительное место в творческой практике поэтов «Треножника» и, в частности, Орхана Вели. У него она является оружием борьбы с мерзостями жизни и одновременно действенным средством пропаганды положительных устремлений и идеалов. Высмеивая и критикуя зло, поэт тем самым призывает читателя к борьбе за добро.

Сатира Орхана Вели — реалистическая сатира. Иногда она принимает форму аллегории. Поэт не может говорить открыто. Сказав прямо, что простым людям в Турции живется тяжело, он непременно навлечет на себя обвинение во всех смертных грехах, и поэтому он вынужден прибегать к аллегориям.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., s. 139.

Сколько едкого сарказма и художественной выразительности в следующих стихах:

Стихи с хвостом

— от уличного кота — коту мясника —

Не сговориться нам никак:
я — уличный кот,
ты — кот мясника.
Твой обед в луженой посуде лежит,
мой — в пасти льва.
Ты видишь любовные сны,
мне снится кость.
Но и тебе нелегко,—
я знаю о том:
нелегко ведь вечно вилять хвостом!

Ответ

— от кота мясника — уличному коту —

Ты о голоде говоришь,
значит, ты коммунист!
Значит, это ты разрушил дома,
в Стамбуле разрушил
и в Анкаре,
все — ты,—
какая же ты свинья! ¹⁸

(Перевод М. Павловой)

С горькой иронией пишет поэт об условиях жизни турецких трудящихся, которым доступны только двери (но не залы) кинотеатров, витрины магазинов, вода в арыке, дождь, облака и рабство. Им доступна также и свобода, но за нее нужно заплатить... головой (стихотворение «Даром») ¹⁹.

Особенностью сатирических стихов Орхана Вели является их удивительная четкость, выразительность и лаконичность. В трех-четырех строках Орхан Вели умеет передать поэтическую мысль большого социального содержания:

Чего для родины ни совершали мы!
Кто — умирал,
кто — речи говорил ²⁰.

(Перевод М. Павловой)

Второй период в творчестве Орхана Вели характеризуется еще и тем, что в это время меняются не только

¹⁸ Ibid., s. 132.

¹⁹ Ibid., s. 126.

²⁰ Ibid., s. 127.

тематика и содержание его стихов, но и само отношение поэта к литературе и, в частности, к турецкой поэзии. Как уже говорилось, Орхан Вели и его товарищи в манифесте «Странное» выдвинули требование, чтобы искусство, до того служившее узкой группе избранных, отныне обратилось к широким массам. Для этого, по их мнению, нужно было изменить художественный вкус читателей и освободить стих от всего лишнего и наносного. Они утверждали, что размер и рифма, которые прежде воспринимались как необходимые элементы стиха, в действительности не имеют для него существенного значения.

Орхан Вели выступил против вычурного сравнения и метафоры, против усложненной описательности, рисунка и музыки в стихе. Вместо декламирования «нараспев» он вслед за Назымом Хикметом ввел в поэзию интонацию обыденного разговора, интимной беседы. Он показал, что стихи можно читать не только громким голосом, но и полупшепотом.

В противовес прежним понятиям о поэтическом творчестве как результате воздействия каких-то волшебных сил, именуемых вдохновением, Орхан Вели рассматривал процесс создания стиха как тяжелый труд, требующий большого напряжения и упорства.

Орхан Вели выступил против ограниченного словарного состава старой поэзии, против изысканных слов, считавшихся поэтическими. Включая в свои стихи наряду с городскими жаргонизмами витиеватые выражения и сложные, мало кому понятные арабско-персидские слова, поэт и иронизирует над языком старой поэзии, и в то же время создает колорит повседневной народной речи. Кроме того, он вводит в стихи пословицы и поговорки.

О том, что принес Орхан Вели в современную турецкую поэзию и как много он сделал для развития ее в демократическом духе, можно еще многое написать. Но целесообразнее всего это сделать лишь после основательного и глубокого изучения состояния всей турецкой поэзии после Орхана Вели, изучения творчества как его последователей и продолжателей, так и тех поэтов, которые не разделяют его точки зрения в литературе. Вопрос этот представляет большой интерес и должен явиться предметом специального исследования.

В одном из писем своему другу Октаю Рифату Орхан Вели писал:

Вот уже месяц работу ищу.

Ни гроша за душой.

И на мне — ничего.

Если б жизнь не любил,

я. быть может, не ждал бы

дня, когда я погибну

ради людей! ²¹

(Перевод М. Павловой)

• Жить для людей и умереть для людей! — так понимал смысл жизни и свое назначение в искусстве поэт Орхан Вели.

²¹ Ibid., s. 43.



Мелих Джевдет Андай

Мелих Джевдет Андай родился в 1915 г. в деревне, расположенной недалеко от города Чанаккале. Отец его Джевдет Андай — адвокат. Начальное образование Мелих Джевдет получил в Стамбуле. Затем, в 1931 г., будущий поэт вместе с родителями переехал в Анкару и поступил в «Гази-лицей», который он окончил в 1936 г.

После окончания лицея Мелих Джевдет продолжал образование на юридическом факультете Анкарского университета. Одновременно он работал в управлении железных дорог. В 1938 г. Мелих Джевдет предпринял поездку в Бельгию с целью изучить там социологию, но скоро в связи с денежными затруднениями вынужден был вернуться на родину.

В 1939—1940 гг. Мелих Джевдет служил в армии. До 1951 г. он работал в системе министерства просвещения в Анкаре, затем переехал в Стамбул. Последнее время поэт работал секретарем редакции газеты «Akşam».

Первые свои стихи Мелих Джевдет Андай написал в анкарском лицее и опубликовал в студенческом журнале «Sesimiz», который издавала группа молодых поэтов во главе с Орханом Вели, Октаем Рифатом и Мелихом Джевдетом. Дружба и совместная литературная деятельность этих трех ведущих поэтов современной турецкой поэзии началась здесь, в стенах лицея, на страницах самодеятельного литературного журнала.

Наряду с поэзией Мелих Джевдет увлекался драматургией и театром. В качестве актера-любителя он принимал участие в представлениях самодеятельного теат-

ра в Народном доме в Анкаре, писал небольшие пьесы для этого коллектива. Совместно с Октаем Рифатом он написал пьесу «Ревнивые» («Kıskançlar»), которая ставилась на сцене анкарского городского театра.

Много занимался Мелих Джевдет художественным переводом. Он перевел на турецкий язык произведения русских, французских, английских и американских писателей. В частности, он перевел «Миргород» и «Женитьбу» Гоголя. Мелих Джевдет Андай выступал также со статьями по вопросам языка, литературы и искусства в журналах «Yeditepe», «Varlık», «Fogum». Ему принадлежат четыре сборника стихотворений: «Странное» («Garip», 1941), «Дерево, потерявшее покой» («Rahatı kaçan ağaç», 1946), «Телеграф» («Telgrafhane», 1951) и «Бок о бок» («Yan yana», 1956).

Впервые в «большой» прессе Мелих Джевдет Андай выступил со стихотворением, опубликованным в журнале «Varlık». А первую книгу стихов «Странное» издал в 1941 г. совместно с Орханом Вели и Октаем Рифатом.

Литературная платформа авторов «Странного»¹, их выступление против канонов в поэзии, их требование приближения литературы к жизни простых людей, обновления предмета поэзии с самого начала определили характер и направление поэтического творчества Мелиха Джевдета. Сразу же определился и герой его стихов. Это мелкий стамбульский чиновник, который живет в квартале бедных, часто остается без работы, мечтает о более или менее сносной жизни. Его давит тяжелый воздух большого города, вся его жизнь проходит в бесконечных лишениях, борьбе с нуждой, с голодом. Он хочет хоть раз в жизни испытать настоящее человеческое счастье — уснуть в чистой постели (стихотворение «В гости»):

Сходить бы в гости,
постлали бы мне чистую постель.
Уснул бы я
и все забыл бы, даже собственное имя².

(Перевод М. Павловой)

Ему стыдно, что он не может приносить детям конфеты, возвращаться по вечерам домой веселым. Чтобы

¹ См. «Введение» к настоящим «Очеркам».

² Melih Cevdet Anday, *Rahatı kaçan ağaç*, İstanbul, 1946, s. 8.

не показать жене и детям своего горя, он частенько заглядывает в пивную. И все же он верит, что придет день, когда он будет весел и без пивной, что в кармане у него появятся деньги и он не будет ругаться с женой, как только войдет в дом (стихотворение «Не каждый вечер я такой») ³.

Лирическому герою Мелиха Джевдета нужно очень мало, чтобы быть счастливым: работа и крыша над головой.

Мне совестно перед тобой,
морской прибой.
Неужто так и буду я всегда,
когда нет денег, мучают заботы,
ходить сюда?
Вот завтра получу работу,
а послезавтра обязательно женюсь.
Теперь я жду тебя к себе домой,
морской прибой!

(Перевод М. Павловой)

Поэт знает, что такое счастье. Он хотел бы говорить людям только о нем, но в таком случае он должен был бы лгать.

Я поэт прекрасных дней,
вдохновляюсь счастьем.
Девушкам рассказываю о приданом,
заключенным — об амнистии...
Только добрые вести приношу я детям,
чьи отцы остались на фронте.
Но все это очень трудное дело —
трудно лгать.

(Перевод М. Павловой)

И поэт не лжет. Он говорит людям о страданиях и забастовках, о куске хлеба и тяжелой доле родины. Как колокол в тумане, он будет звенеть до тех пор, «пока не выздоровеет страна» (стихотворение «Телеграф»).

В поисках наиболее действенной формы борьбы поэта за счастье своих соотечественников Мелих Джевдет Андай остановился на жанре политической сатиры. Боевая, хлесткая сатира заняла ведущее место в его творчестве. Поэт развивает традицию бытовой и социальной сатиры народной литературы и лучших образцов классической турецкой литературы.

³ Ibid., s. 36.

Острием своего сатирического пера он вскрывает социальные язвы на теле турецкого общества, показывает фальшь демагогических утверждений о процветании страны, повышении жизненного уровня трудящихся. Издеваясь над пустыми декларациями демагогов, Мелих Джевдет пишет, что в стране действительно наблюдается повышение и рост, но только рост чего? Рост доходов банкиров, капиталистов и помещиков, который поэт изображает в виде доходного дома (стихотворение «Доходный дом»):

Вчера было два этажа,
сегодня — три.
Глядишь — скоро будет четыре, пять, шесть этажей,
Все выше и выше,
все растет и растет страна ⁴.

(Перевод М. Павловой)

А вот гражданин этой растущей страны, который на себе испытывает «процветание». Он радуется, что, наконец, приобрел крышу над головой. Правда, это крыша больницы, куда он попал, заболев чахоткой, но все же ему повезло, так как иначе пришлось бы всю зиму мерзнуть на скамьях парка (стихотворение «Несчастный Этхем»):

Несчастный Этхем,
натерпелся немало он прошлой зимой:
в парках сидел он в дождь и мороз.
Теперь ему лучше.
Он в санатории.
Туберкулез ⁵.

(Перевод М. Павловой)

Те, кто обогащаются за счет этхемов, хотели бы видеть своих рабочих покорными и безропотными. Но последние начинают поднимать голову и осмеливаются выражать недовольство. Они нарушают заведенный издавна порядок, согласно которому каждый человек должен занять свое место и не посягать на чужое добро. И то, что они не хотят больше довольствоваться положением нищих, можно объяснить лишь отсутствием этических устоев у крестьян и рабочих (стихотворение «Этика»):

⁴ Melih Cevdet Anday, *Telgrafhane*, İstanbul, 1952, s. 32.

⁵ Ibid., s. 41.

Не осталось этики в нашей стране.
И жилец такой,
и рабочий такой.
Говорят, вот крестьяне еще простодушны,—
не верь.
Вчера купил я десяток яиц,
два из них были тухлые.
Стук в дверь.
Кто там?
Нищий.
Даешь черствый хлеб — не берет.
Ну на что тебе свежий, скажи, пожалуйста?
Я ж говорю вам — поверьте мне —
Не осталось этики в нашей стране⁶.

(Перевод М. Павловой)

Сатира Мелиха Джевдета Андая направлена против существующих порядков, при которых Мехмед имеет право добывать из земли все, что ему хочется, но добытое им становится собственностью другого:

Мехмед,
ты живешь средь богатств:
все, что есть под землею и на земле,—
уголь, железо, золото, медь —
все твое, все твое.
Добывай, сколько хочешь.
Но сколько бы ты ни добыл —
все мое.

(Перевод М. Павловой)

Еще Добролюбов говорил, что сатира должна быть такая, чтобы, прочитав ее, читатель, «задетый наконец за живое, вскочил с азартом и вымолвил: „Да что же, дескать, это наконец за каторга? Лучше уж пропадай моя душонка, а жить в этом омуте не хочу больше!“»⁷.

Задеть читателя за живое — это и есть цель сатирических стихов Мелиха Джевдета Андая.

⁶ Ibid., s. 29.

⁷ Н. А. Добролюбов, *Избранные философские сочинения*, т. II, М., 1946, стр. 402—403.



Октай Рифат Хорозчу

Октай Рифат Хорозчу родился в 1914 г. в Стамбуле. Его отец Самих Рифат — поэт. Начальное образование Октай Рифат получил в Стамбуле. Затем он окончил лицей в Анкаре, где познакомился и подружился с поэтами Орханом Вели и Мелихом Джевдетом Андаем. Октай Рифат принимал непосредственное участие в издании журнала «Sesimiz», где он опубликовал свои первые стихи. В лицее совместно с Мелихом Джевдетом Октай Рифат Хорозчу написал пьесу «Ревнивые» («Kıskançlar»), которая ставилась на сцене анкарского городского театра. В этом же театре позже шла вторая его пьеса — «Среди женщин» («Kadınlar arasinda»).

После окончания лицея Октай Рифат поступил на юридический факультет Анкарского университета. По окончании университета был командирован министерством финансов в Париж для изучения социальных наук.

Возвратившись на родину, Октай Рифат некоторое время работал в управлении печати, радио и туризма. В настоящее время он занимается адвокатурой.

В сборнике стихов «Странное», изданном совместно с Орханом Вели и Мелихом Джевдетом Андаем, Октай Рифат поместил шесть своих стихотворений. Он является также одним из авторов литературного манифеста, сыгравшего большую роль в развитии современной турецкой литературы¹.

Основные положения этого манифеста и то новое, что он внес в турецкую поэзию, определили направление

¹ См. «Введение» к настоящим «Очеркам».

творчества Октай Рифата с первых шагов его литературной деятельности. Так же как и Орхан Вели и Мелих Джевдет Андай, он начал с того, что пересмотрел установившиеся понятия о назначении литературы. Октай Рифат, как и его друзья, выступил с требованием, чтобы литература выражала интересы эксплуатируемых: рабочих, крестьян, ремесленников, мелких чиновников.

Стихи поэта, собранные в сборниках «Странное» («Garip», 1941), «Стихи о жизни и смерти, о любви и бродяжничестве» («Yaşayıp ölmek, aşk ve avarelik şiirleri», 1945), «Оды красоте» («Güzelleme», 1945), «Вниз, вверх» («Aşağı yukarı», 1952), «Ворона и лисица» («Karga ve Tilki», 1954), «Улица с чубом» («Perçemli sokağ», 1956) и «Лестница ашуга» («Aşık merdiveni», 1958), неоднородны как по характеру, так и по стилю.

В стихах раннего периода его творчества, вошедших в три первых сборника, преобладают лирические мотивы. Это стихи о любви мелкого стамбульского чиновника, о тяге к жизни у тех, у кого, казалось, уже не должно быть никакой привязанности к этому миру, к природе, которые, несмотря ни на что, прекрасны. Удивительно тонко это выражено в стихотворении «Пристань»:

Когда смотрю на море я,
лодка обижается.
Когда смотрю на дерево,
тучка обижается.
А как же с пристанью мне быть?

(Перевод М. Павловой)

В ранний период своего творчества Октай Рифат много пишет в духе народных сказаний и песен. Сборник «Оды красоте» целиком состоит из таких стихов.

Начиная с 1945 г. — со сборника «Оды красоте», — в поэзию Октай Рифата входит новый герой — современный человек с его заботами и страданиями, с его радостями и печалью. С этого времени поэт рассматривает литературу как действенное оружие в социальной борьбе. В одной из своих заметок, опубликованных в 1945 г., он писал, что «поэзия — это словесное выражение общественных проблем»².

² «Yeditepe», 1955, 15 ocak.

Как и у Мелиха Андая, ведущим жанром поэзии Октай Рифата становится политическая и социальная сатира. Используя иронию и аллегорию, поэт бичует существующие общественные порядки, выражает свое резко отрицательное отношение к мироустройству, критикует современную турецкую действительность. Все это он делает с какой-то особой теплотой и сочувствием к жертвам социальной несправедливости:

Дерево спросило:
— Ты голоден, Фадик?
— Голоден, дерево, голоден.
Дерево спросило:
— Что вы едите в деревне?
— Хлеб.
— А еще?
— Похлебку.
— А еще?
— Свеклу.
— А еще?
— Еще... едим хлеб.

(Перевод М. Павловой)

В большом стихотворении «Песня Стамбула» Октай Рифат изображает маленького гражданина страны — четырехлетнего мальчика, который понятия не имеет о таких вещах, как часы, персик, инжир, котлета, но уже очень хорошо знает, что такое сирота, нищета, голод. В другом стихотворении поэт говорит о нем:

Этот мальчик вырастет —
станет, как отец.
А потом, сударь мой,
помрет.

(Перевод М. Павловой)

Рамазан — время поста. Каждый год этот пост длится ровно месяц. Но не для всех:

Наступил рамазан,
и с тех пор пошло:
пять лет — рамазан,
десять лет — рамазан,
сто лет — рамазан,
рамазан, сударь мой, рамазан...

(Перевод М. Павловой)

В некоторых стихах Октай Рифат поднимается до выступления против террора и преследований, против политики войны (стихотворение «Крысы и люди»):

Скажи спасибо, крыса,
скажи спасибо,
что ты попала в мышеловку.
Ты не смотри так косо на меня,
что сделал я тебе?
Быть может, выколол тебе глаза?
Содрал ли шкуру?
Я мог бы проколоть тебя,
иль газом удушить,
сжечь заживо,
иль заживо похоронить.
Ты, крыса, положи на сердце руку,
скажи: быть может, я твою жену повесил?
Или твою зарезал дочь?
Или твою разрушил норку?
Нет, этого не скажешь ты.
Вот то-то.
Лучше б помолчала.
Ведь для тебя имеется лишь мышеловка.
Ни танка нет,
ни пушки нет,
ни самолета.

(Перевод М. Павловой)

В отдельных аллегорических стихах поэта звучит призыв к борьбе за права народа, за социальную справедливость. Большой интерес представляет в этом отношении, например, стихотворение «Облако» из сборника «Ворона и лисица».

Над равниной Анатолии проплывает облако. Посмотрев вниз, оно видит высохшие от зноя травы, потрескавшуюся землю и людей, чьи лица желтее огненной листвы. А между тем это плодородные места; здесь, как говорят в народе, посади в землю оглоблю, и та уродится, только была бы вода, только пошел бы дождь. А облако полно влаги. Из него вот-вот хлынет ливень. Пожелтевшая трава, взяв в руки саз, обращается к облаку с песней, просит его отдать свой дождь здешним травам, которые служат едва ли не единственной пищей для голодных крестьян. Но облако не внемлет мольбе, оно возмущено, что какая-то там травка осмеливается обращаться непосредственно к нему, облаку. «Я — облако, царь всех облаков, — говорит облако траве, — я вращаюсь только на больших высотах и только один раз в сорок лет позволяю себе снижаться до тебя. Как же ты смеешь обращаться ко мне?! Между мной и тобой есть травы выше тебя, есть деревья, люди, телеграфные столбы, башни, горы. Если у тебя есть просьба, ты должна сказать

об этом траве повыше тебя, та — дереву, дерево — человеку, человек — башне, а башня — горе. А гора, если захочет, скажет мне; если же не захочет, — не скажет. Это ее дело. А так, как делаешь ты, не положено».

Продолжая свой путь по небу, облако проходит над деревней, где живет крестьянка Эсма. Та умоляет облако пролить дождь. От голода в прошлом году умерла ее единственная дочь Фадиме, а сама она не проживет еще одной голодной зимы... Но облако неумолимо...

В это время из-за горы выходит храбрец Реджеб. Он думает, как уговорить облако отдать свой дождь. Но увидя, что оно вот-вот перевалит через гору и уйдет навсегда, он хватается ружье и стреляет в облако. И с неба обильным дождем льется на землю живительная влага...

Так, в аллегорических образах облака, травы и решительного храбреца Реджеба поэт воплощает идею активной борьбы за жизнь, за хлеб, за справедливость.

Значительное место в современной турецкой поэзии занимает известное стихотворение Октай Рифата «Ворона и лисица», в котором поэт издевается над пресловутой американской «помощью» Турции по «плану Маршалла».

Сатирические стихи Октай Рифата создали ему широкую популярность в стране, а за книгу «Ворона и лисица» он был удостоен первой премии журнала «Yeditepe» за 1955 г.

В вопросах формы стиха — рифмы, размера, гармонии — Октай Рифат придерживался в разное время различных точек зрения и убеждений. Как один из авторов «Странного» он одно время основным в поэзии считал мысль и отказывался от всех вспомогательных средств художественной выразительности стиха, в том числе от рифмы и размера. Но уже в стихах 1945—1946 гг. он начал пользоваться рифмой, а впоследствии и размером. Позже в его поэзию вернулись музыкальность и изобразительность, что вызвало немало кривотолков среди критиков, обвинявших поэта в измене принципам Орхана Вели. Разумеется, эти критики не понимали действительных принципов Орхана Вели, который вовсе не ограничивал поэта в выборе формы, а во главу угла ставил поэтическую мысль³.

³ См. «Введение» к настоящим «Очеркам».

Меняя свою точку зрения на рифму и размер, Октай Рифат, однако, не изменил своего убеждения в главном: он по-прежнему признавал, что мысль должна быть основным в поэзии.

В 1956 г. Октай Рифат неожиданно для всех выступил с новой платформой. В предисловии к сборнику «Улица с чубом» и в стихах, вошедших в этот сборник, он разъяснил свою новую точку зрения. По его мнению, поэзия опирается не на мысль, а на подсознание. Мысль стиха должна вытекать не из логики, а из алогичности. Мысль — логическая фраза должна быть заменена мыслью-ассоциацией, покоящейся где-то глубоко в подсознании поэта и не подчиняющейся рациональной логике. Поэт предлагает выключить разум из творческого процесса, объявляя этот процесс иррациональным, подсознательным явлением, черпающим импульсы в инстинктах, произвольных ассоциациях.

Стихи этого сборника характеризуются нарочитой запутанностью, усложненностью языка и нередко требуют расшифровки. Нарушая логическую связь между словами, поэт иногда доходит до заумного, бессвязного набора слов. Тем самым он повторяет в турецкой поэзии модернистские изобретения кубистов, дадаистов и сюрреалистов.

Популярность Октая Рифата привлекает к нему не только талантливую молодежь, но и всякого рода бездарных поэтов, стремящихся во что бы то ни стало прослыть новаторами. Они даже придумали название этому «течению» в турецкой поэзии — «İkinci yeni» — «Второе новое» (в отличие от «Первого нового» Орхана Вели и его единомышленников).

Нет сомнения, что прогрессивная направленность поэзии Октая Рифата и его демократические убеждения помогут ему избавиться от временных заблуждений. Не модернистскими «изобретениями» заслужил он признание и любовь читающей публики Турции, а своими талантливыми, идейными и высокохудожественными стихами.





Фахри Эрдинч

Фахри Эрдинч родился в 1917 г. в городке Акхисаре вилайета Маниса в семье учителя. Начальное образование получил в родном городе, затем поступил в учительский лицей в городе Балыкесире, который окончил в 1936 г. После окончания лицея в течение семи лет Фахри Эрдинч работал преподавателем в сельских школах Анатолии. В это же время он посещал театральное отделение анкарской консерватории.

В годы второй мировой войны Фахри Эрдинч служил в армии. Впечатления армейской жизни послужили впоследствии материалом для его рассказов «Вошь», «Тревога» и др.

В 1946 г. Фахри Эрдинч переехал в Анкару, где поступил на службу в театральный отдел анкарского радио. В июне 1947 г., обвиненный в оскорблении президента республики, он был приговорен к трем месяцам тюрьмы. В 1949 г. Фахри Эрдинч эмигрировал в Народную Республику Болгарию. Здесь он впервые получил возможность свободно творить. За годы пребывания в свободной Болгарии появились десятки его стихотворений, рассказов, фельетонов, пьес и статей.

В течение 1951—1956 гг. Ф. Эрдинч издал в Болгарии три сборника рассказов: «Скорпионы» («Akrepçer», 1951), «Дети в капиталистической Турции» («Kapitalist Türkiyede çocuklar», 1951), «Бунтовщик» («Asi», 1955); одну пьесу «Переселение» («Göç», 1952) и один сборник стихов «Вот так» («İşte böyle», 1956).

Сейчас Фахри Эрдинч активно сотрудничает в газетах, выходящих в Болгарии на турецком языке —

«Yeni- ışı́k», «Halk gençliği», и является редактором государственного издательства Болгарии «Народна Просвета». Как об этом свидетельствуют его многочисленные корреспонденции в газетах, Фахри Эрдинч стал активным строителем новой жизни в братской Болгарии. Он откликается на все волнующие страну злободневные вопросы, участвует в составлении хрестоматий по литературе, редактирует произведения писателей (болгарских турок), часто печатает свои стихи и рассказы.

Литературная деятельность Фахри Эрдинча началась в 1933 г. в лицее, где он написал свои первые стихи. Многолетняя работа в Анатолии, служба в армии, пребывание в небольших городах страны помогли ему изучить жизнь народа — крестьян, рабочих, мелких чиновников, близко познакомиться с турецкой действительностью. Свои первые рассказы Фахри Эрдинч напечатал в журналах «Yıcel», «Varlık», «Şadırvan» и в альманахе «Seçilmiş hikâyeler» («Избранные рассказы»).

В 1945 г. Фахри Эрдинч выпустил первый сборник стихотворений «Будь счастлив, город Алеппо!» («Şen olasin Halep şehri!»), а в 1948 г. — первый сборник рассказов. В 1948—1949 гг. он напечатал ряд небольших рассказов в сборнике «Новые турецкие рассказы» («Yeni türk hikâyeleri») — ежемесячном литературном альманахе, издававшемся в Анкаре под редакцией Яшара Наби. Эти рассказы либо были подражанием рассказам Джека Лондона (рассказ «Ракушка») ¹, либо представляли собой рассказ-шутку («Клевета») ². Однако не они характеризуют творческий облик Ф. Эрдинча, хотя и

¹ См.: «Seçilmiş hikâyeler dergisi», Ankara, 1948, № 1.— Краткое содержание рассказа. Старик всем говорит, что хочет умереть, чтобы не быть обузой для своей дочери. Давно бы он покончил с собой, если бы не боялся, что его дочь могут обвинить в убийстве отца. Однажды приходит сосед посоветоваться — стоит ли ему купить револьвер за ту цену, которую назначил его владелец. Когда во время беседы случайно дуло револьвера направляется в сторону старика, тот в страхе отворачивается и кричит, чтобы револьвер убрали.

² См.: «Seçilmiş hikâyeler dergisi», Ankara, 1949, № 18—19.— Краткое содержание рассказа. После смерти сельского учителя имам мечети из мести запрещает хоронить его на общем кладбище по той причине, что покойный при жизни не подвергался обряду обрезания. Потом оказывается, что имам клеветал на покойника.

в них уже проявились несомненный талант и своеобразие писателя³.

Признание и известность принесли Фахри Эрдинчу его сатирические рассказы «Скорпионы», «Вошь», «Скоты аллаха», «Национальное бедствие», а также стихи и поэмы, написанные в Болгарии.

Рассказы и стихи Фахри Эрдинча рисуют реалистические картины из жизни турецкого народа. Особенно хорошо знает и часто изображает писатель жизнь турецкой деревни, находящейся во власти помещиков и кулаков. Писатель показывает бедность и нищету деревенского населения, жестокость помещиков-самодуров, произвол чиновников и жандармов и зло высмеивает болтовню буржуа, якобы заботящегося о прогрессе и процветании народа.

К числу таких рассказов относится рассказ «Скорпионы».

Город Диарбекир и его окрестности кишели скорпионами. Никакой борьбы с ними не велось. Только после того как однажды скорпион ужалил дочь губернатора города, было решено избавиться от этого несчастья и выдавать двадцать курушей всякому, кто сдаст в муниципалитет живого или мертвого скорпиона.

«Люди, работавшие слугами и получавшие за это только на пропитание, тотчас же бросили свои места. Вдовы, стиравшие белье офицерам, даже не развернув свертков с грязным бельем, отослали их назад. Даже почтальоны и кое-кто из учителей, жалованья которых хватало лишь на то, чтобы влачить полуголодное существование, стали подумывать об отставке. Но так как они не были твердо уверены, что до конца дней своих смогут прожить за счет скорпионов, то остались пока на своих местах. Все, вооружившись щипцами и взяв корзины, высыпали на дороги...»⁴.

На деньги, вырученные от сдачи скорпионов, крестьяне смогли выплатить подорожный налог и спастись от тюрьмы, они покупали себе рис, сахар, башмаки. Появились даже ловкачи, которые специально разводили скорпионов, чтобы затем их продать. Но вскоре ассигнова-

³ См. восторженный отзыв Джейхуна Кансу о языке и стиле Фахри Эрдинча (послесловие к выпуску № 18—19 «Избранных рассказов», 1950).

⁴ Fahri Erding, *Akrepler*, Sofya, 1951, s. 24.

ния были исчерпаны, и крестьяне снова вернулись к своей нищенской жизни. В памяти народа осталось лишь доброе воспоминание об этих днях.

Похожий сюжет лежит в основе другого рассказа Фахри Эрдинча — «Вошь».

Солдаты завшивели. Начальство в тревоге. Сержант приказывает солдатам ежедневно сдавать по десять вшей. Тех, кто не сдаст, ждет избиение (сорок палок). Воспользовавшись этим, один из солдат продает своих вшей другим, и те, таким образом, сдают свою норму.

В сатирическом рассказе «Святой, разбивающий кувшин» писатель высмеивает бытующие в народе суеверия и разоблачает мошенничество святош, которые используют невежество крестьян в своих корыстных целях.

По заведенному издавна обычаю, крестьяне приходили к могиле какого-то святого и после молитвы разбивали о камень могилы глиняный кувшин. Секрет этого странного обычая объяснялся просто. Оказалось, что когда-то некий мастер глиняных изделий, желая распродать свой товар, объявил, что тот, кто разобьет кувшин на могиле святого, получит исцеление от всех своих болезней. С тех пор люди ходят на эту могилу и разбивают свои кувшины...

Высмеивая фанатизм и суеверие простых людей, автор сочувствует им и бичует тех, кто спекулирует на их темноте и невежестве.

Особое место среди сатирических произведений Фахри Эрдинча занимает его политическая сатира. Она направлена против реакции в Турции, против антинародной политики тех политических лидеров, которые разжигают в стране антикоммунистический психоз.

Интересен сатирический рассказ «Ворона-чужестранка».

В одном маленьком городке Турции поймали ворону с кольцом на ноге, на котором написано «Москва — 1886». Вся полиция и управление безопасности подняты на ноги. Вызваны эксперты. Какой-то профессор расшифровывает «загадочную» надпись: Москва — это столица коммунистической России, а цифра 1886 — это год, когда рабочие города Чикаго впервые объявили забастовку. «Специалисты» и «эксперты по коммунизму» пришли к единому мнению, что ворона — это связной, посланный из Советского Союза и привезший директивы

местным коммунистам. Москва напоминает им, что пора осуществить то, что сделали рабочие в Чикаго в 1886 г. Специальным самолетом ворону отправляют в Анкару с соответствующим рапортом и заключением «экспертов». На замечание корреспондента местной газеты о том, что ворона, возможно, окольцована с научными целями, начальник отдела безопасности отвечает, что такая версия придумана коммунистами для наивных людей, но им не удастся провести такого опытного разведчика, как он...

В рассказе «Непрошенные гости» Фахри Эрдинч описывает Стамбул в дни «национального праздника», когда американские матросы осчастливили жителей города своим посещением.

«Некогда евнухи хвастались друг перед другом мужскими атрибутами своих падишахов. А нынешние евнухи, стараясь восстановить потерянный авторитет, хвастаются.. американской помощью. Впрочем, нельзя сказать, чтобы для этого не было оснований. Для турок американская помощь — это вопрос жизни и смерти. Разве мы можем это отрицать? Вот, например, американцы недавно прислали нам целый пароход с жевательными резинками: пусть, мол, народ побольше играет в „шестьдесят шесть“, да поменьше думает о том, как ему избавиться от ярма. Разве это не помощь?»⁵.

Выражая мнение всех честных людей Турции, автор в конце рассказа обращается к американскому адмиралу с такими словами:

«...Нет, господин адмирал, ты не узнал ни Турцию, ни турецкий народ! Нашу страну нельзя познать, глядя на нее с военных кораблей и из-за банкетных столов. Ты поезжай в глубь страны. Поезжай и посмотри на простой турецкий народ, который в один прекрасный день вышвырнет из своей страны и тебя, и тех, кто тебя пригласил... Выгонит тебя, как выгоняют палкой с огорода шелудивого ишака!»⁶.

Следуя по пути Сабахаддина Али в прозе и Назыма Хикмета в поэзии, Фахри Эрдинч создает образы положительных героев. Герой его рассказа «Коммунист» — один из первых положительных героев в современной прогрессивной литературе Турции. В этом рассказе ав-

⁵ Ibid., s. 35.

⁶ Ibid., s. 36.

тор описал застенки турецкого гестапо, где пытаются людей. Он удивительно просто, сильно и правдиво показал психологию и переживания коммуниста, нечеловеческими пытками доведенного в тюрьме почти до безумия... Наступает новый день, но человек в камере не радуется, так как этот день несет ему новые пытки, новые мучения и страдания... Идет допрос, время от времени прерываемый побоями и новыми пытками. Но человек молчит. Он не выдал и не выдаст товарищей — и тех, которые дали ему листовки, и тех, которым он их передал. В морозную февральскую ночь его привязывают спиной к решетке раскрытого окна. Человек начинает сходить с ума, он начинает заговариваться. Тогда, чтобы палачам не удалось вырвать у него признание, он перегрызает себе язык и умирает от потери крови...

Герои рассказов Фахри Эрдинча — простые люди: рабочие, крестьяне, передовая интеллигенция. В своих рассказах и памфлетах писатель выступает горячим защитником их интересов и прав.

С большой любовью и мастерством показал Фахри Эрдинч в рассказе «Свиная повозка» бедственное положение больного турецкого крестьянина, который пришел на заработки в город, где он трагически погибает.

Значительный интерес представляет поэма Фахри Эрдинча «Мустафа Субхи», написанная в 1950 г. в Болгарии. Автор дает в ней четкие, исторически правдивые характеристики и оценки отдельных моментов национально-освободительного движения турецкого народа, пытается показать народ, поднявшийся под влиянием Великого Октября на борьбу за социальное и национальное освобождение.

В Стамбуле — англичане,
в Измире — греки,
в Анталии — итальянцы,
на севере — французы...
В то время, когда на одной стороне,
в Стамбуле, поднимают бокалы
за здоровье предательства и султаната,
а на другой — Мустафа Кемаль
в Самсуне выходит с корабля,
чтоб 750 тысяч километров земли
удержались назечно
в руках семисот пятидесяти беев,
Анатолия вся в огне...

(Перевод М. Павловой)

Поэт подчеркивает то огромное влияние Октябрьской революции, которое она оказала на возникновение и развитие национально-освободительного движения в Турции:

Глаза уже видели то, что им надо,
уже слышали уши то, что им надо,
ибо ветер уже принес из России
и разнес по деревьям Анатолии
салют «Авроры».
Первый салют —

свободный труд!

Второй —

равноправие!

Третий —

земля!

(Перевод М. Павловой)

Фахри Эрдинч отмечает, что именно благодаря Октябрьской революции турецкий народ сумел определить свое отношение к национально-освободительному движению, что он ставил перед собой задачу не только борьбы против иностранных оккупантов, но и борьбы революционной, социально-освободительной.

Отныне поняла Анатолия,
в чем разница
между освобождением
национальным и социальным... —

(Перевод М. Павловой)

пишет поэт.

Фахри Эрдинч создал в поэме образ руководителя и основателя Коммунистической партии Турции Мустафы Субхи, которого он назвал «эхом ленинского голоса в Анатолии».

Идя по пути Назыма Хикмета, Фахри Эрдинч рисует отдельные картины национально-освободительной войны, рассказывает о героических турецких женщинах-труженицах, помогавших своим мужьям и братьям в борьбе против иностранных захватчиков; он правдиво освещает события национально-освободительной войны и подчеркивает решающую роль народа в этой войне.

В своих стихах Фахри Эрдинч беспощадно бичует турецкое правительство, продающее народ и страну. В стихотворении «Новогоднее письмо сыну» он пишет:

Ты должен знать, что те, кто продают
твою отчизну, Турцию,
абдуррахманы наши разрушали
все, что могли,
и наш народ
спокойно на убой вели.

(Перевод М. Павловой)

Иностранцы хозяйничают во всех отраслях народно-
го хозяйства страны и управляют ее армией:

Они отчизну превратили
в случайный постоялый двор,
а наш Стамбул, стоящий
на перепутье всех дорог,
после Афин и солнечной Сицилии,—
в порт, полный кабаков восточных
и домов публичных.

(Перевод М. Павловой)

Фахри Эрдинч поднимает голос также против мест-
ных лакеев империализма, против тех, которые

Воруют из солдатских котелков
фасоль,
чтоб обменять на бриллиантовые перстни,
и эти перстни надевают
на пальцы жен своих;
на деньги, стянутые из секретных
ассигнований,
они любовниц наряжают
в меха...

(Перевод М. Павловой)

Вдали от родины, борясь за освобождение своей
страны, поэт завещает сыну, оставшемуся в Турции:

Как только ты начнешь учить алфавит,
пиши не слово «азбука»,—
оначала
ты научись писать

«земля»
и «хлеб».

На первом же уроке рисованья,
когда ты нарисуешь флаг,
поставь

на самой середине
пятиконечную звезду!

(Перевод М. Павловой)

Фахри Эрдинч выступает не только как поэт и про-
заик, но и как писатель-драматург. Его перу принадле-
жит пьеса «Переселение» («Göç»), посвященная жизни

болгарских турок, поддавшихся лживой пропаганде турецких газет и радио и переселившихся в Турцию.

Находясь в Болгарии, Фахри Эрдинч получил возможность близко познакомиться с русской классической и советской литературой. Это благотворно сказалось на его творчестве. Воздействие советской литературы, и прежде всего самой советской действительности, способствует развитию и расширению главной темы в творчестве Фахри Эрдинча, темы борьбы за лучшую жизнь для турецкого народа. В стихах он воспекает безграничную любовь и уважение турецкого народа к своему великому соседу — Советскому Союзу и советскому народу, подчеркивает, что турецкий народ нуждается в дружбе советского народа.

В стихотворении «Симфония победы», перекликающемся с «Симфонией Москвы» Назыма Хикмета, Фахри Эрдинч пишет:

Нам жизнь дают —
так дышат книги —

солнце, воздух и вода.

Но если б не было

свободы,

не стоили бы ни гроша.—

НИ СОЛНЦЕ,

НИ ВОЗДУХ.

НИ ВОДА.

Нет, наши

солнце.

ВОЗДУХ

И ВОДА —

c CCCP

союз и дружба

навсегда!

(Перевод М. Павловой)

Произведения Фахри Эрдинча, проникнутые идеей борьбы за счастье своего народа, идеей братства и нерушимой дружбы между турецким, болгарским и советским народами, мечтой о национальной и социальной независимости Турции, являются вкладом писателя в дело развития передовой турецкой литературы.



Зия Ямач

Зия Ямач родился в 1914 г. в Силистрии (Болгария). Начальное образование он получил в турецкой школе в Силистрии, затем уехал в Бухарест и поступил там в румынскую среднюю школу. Через пять лет после окончания школы в Бухаресте Зия Ямач уехал в Турцию для завершения образования. Он посещал лицей в Трабзоне и Стамбуле, несколько лет работал преподавателем в одной из деревень Чорлу во Фракии.

С юных лет Зия Ямач проявлял большой интерес к литературе. Жизнь и учеба в Румынии дали ему возможность изучить румынский и французский языки. Знание трех языков позволило ему познакомиться с литературой этих трех народов в оригинале. Это в свою очередь помогло ему в работе над переводами произведений румынской литературы на турецкий язык. Печататься Зия Ямач начал в 1939 г. Свой первые рассказы он посылал в стамбульские и анкарские газеты и журналы.

После шести лет работы в школе Зия Ямач оставил преподавательскую работу и целиком посвятил себя литературе. В 1940—1941 гг. он перевел несколько романов и рассказов с французского и румынского языков и издал их. В эти же годы он примкнул к группе прогрессивных деятелей литературы и искусства, объединявшихся вокруг журнала «Yenilik»; он познакомился и подружился с Орханом Вели, Рифатом Илгазом, Джахидом Сыткы Таранджы, Сабахаддином Али и многими другими передовыми писателями Турции. Общение с ними определило творческое направление Зии Ямача.

В 1941—1945 гг. Зия Ямач опубликовал несколько фельетонов в журнале «Şervetî fünun», выступал с рассказами и статьями в журналах Стамбула и Измира. В 1945 г. он поступил переводчиком в генеральную дирекцию печати и радиовещания. В 1948 г. сотрудничал в нелегальной антифашистской газете «24 saat». В том же году он написал роман для детей и одну пьесу, которые не увидели света.

В 1949 г. Зия Ямач вынужден был эмигрировать в Болгарию. Здесь он стал работать в редакциях турецких газет и журналов. Он опубликовал десятки рассказов и фельетонов, перевел ряд произведений с французского и румынского языков. В настоящее время писатель живет в Румынской Народной Республике и работает на румынском радио.

Главная тема произведений Зии Ямача — жизнь и борьба турецких рабочих, крестьян и интеллигенции. Герои Зии Ямача — это безземельные крестьяне, вынужденные батрачить, изнывающие под гнетом помещиков, это рабочие, которые заступаются за своих уволенных с работы товарищей и выступают против хозяев, борются за свои права, это солдаты, не желающие умирать за чужие интересы.

Один из лучших рассказов Зии Ямача — «Высота сержанта Садыка».

Пехотный полк находится на маневрах. Рота сержанта Садыка расположилась на отдых. Командир роты лейтенант Сезаи приказывает сержанту добыть для него кур. Увидев обморозившихся солдат, сержант спешит к ним на помощь и забывает о поручении лейтенанта. Пьяный лейтенант вызывает к себе сержанта Садыка и требует кур. Узнав, что Садык не выполнил его приказа, лейтенант спрашивает сержанта, готов ли он умереть ради своего командира. Садык отвечает, что он готов умереть за него, поскольку он его командир. Лейтенант считает, что тот говорит это просто ради красного словца. Он повторяет свой вопрос, приставив дуло револьвера к горлу сержанта. Сержант повторяет, что готов умереть ради своего командира. Лейтенант стреляет, и сержант падает мертвым.

Этот исключительный случай не оставляет впечатления чего-то надуманного, поскольку такой конец подготовлен всем ходом повествования. Он воспринимается

как естественный результат острых столкновений, происходящих между солдатами из крестьян и офицерами.

Чтобы получить похвалу от начальства, лейтенант Сезаи заставляет солдат петь, не считаясь с тем, что те падают от усталости, что им холодно, что бушует буря и дорога идет в гору. Он приказывает сержанту бросить на произвол судьбы обмороженных солдат и отправиться в деревню добывать для него кур. Все это можно было бы стерпеть, если б не было других, более значительных оснований для ненависти к лейтенанту, ко всем офицерам, ко всему начальству. Пожилых крестьян призывали в армию на три месяца, а они служат уже больше года, со дня на день ждут демобилизации и проклинают тех, кто их держит в горах на советско-турецкой границе. Они были уверены, что их призывали в армию, чтобы защищать родину от гитлеровских полчищ, которые «нападают на всех, камня на камне не оставляют». Но выясняется, что Турция вовсе не собирается воевать с немцами и турецких солдат готовят воевать с русскими.

«— Пойми ты, дурак,— закричал лейтенант Сезаи,— если немцы придут сюда, они ничего не тронут. А вот если русские придут, тогда пропали наши земли, дома и имущество.

— Пусть об этом беспокоятся богатые, господин старший лейтенант,— ответил сержант Садык,— таким, как мы, не страшно.

— Ах ты, болван! Все равно, если даже немцы придут к нам, никто не сделает по ним ни одного выстрела.

— А что же здесь делает армия?

— Это не твоего ума дело. Немцы — наши друзья. Так и скажи солдатам».

Но солдаты этому не верят. И когда после таких наставлений лейтенант спрашивает сержанта, как бы проверяя заданный урок, кто же враг, сержант отвечает: «Тот, кто нападает на нашу родину».

На могиле сержанта Садыка солдаты оставляют надпись: «Здесь лежит сержант Садык, павший от руки врагов родины». Так солдаты сами, без помощи офицеров и армейских агитаторов, доходят до истины — кто враг и кто друг турецкого народа.

В этом рассказе Зия Ямач затронул весьма важную и актуальную тему современности — тему борьбы за

мир и национальную независимость. Он показал, что идея борьбы против подготовки войны постепенно охватывает все слои населения. Она проникает и в армию. Солдаты начинают задумываться над положением своей родины и ищут удобного случая, чтобы выразить свое недовольство политикой правящих кругов. Нет сомнения, что солдаты сержанта Садыка, не желавшие воевать против Советского Союза заодно с Гитлером, не захотят воевать против русского народа и сейчас, сколько бы им ни твердили о русской опасности, какой бы американский рай им ни сулили.

В рассказе «Замок» Зия Ямач высмеивает пресловутую американскую «помощь» Турции. В качестве сюжета писатель взял обычный для турецкой деревни случай: у крестьянина пропал теленок, его присвоил себе ага, крестьянин пожаловался в суд, суд, как всегда, оказался на стороне помещика. Но теленок, вопреки решению суда, сам возвращается к хозяину, и таким образом крестьянин получает своего теленка обратно. Автор использовал этот простой сюжет для разоблачения сущности американской помощи.

Символично самое название рассказа «Замок». В народе принято называть добрым того, кто открывает замок, злым — того, кто закрывает. Показательно, что замок, который является причиной всех бед, случившихся с бедным крестьянином, как раз и прислан из Америки по «плану Маршалла». Раньше никто в деревне не ведал о замках. Завязывали двери веревочкой и уходили по своим делам. Но однажды вместе с разной мелочью из Америки были присланы дверные замки. И вместе с этими замками в семью крестьянина приходит несчастье.

Жена крестьянина покупает один из таких замков и вешает его на воротах двора. Вечером, когда стадо возвращается в деревню, она долго не может открыть замок, и теленок, найдя ворота закрытыми, уходит вместе со скотом и пропадает. С этого дня начинаются все несчастья. Крестьянин, чтобы заплатить адвокатам, взявшимся защищать его дело на суде, продает сначала одну корову, затем другую, а когда он, наконец, находит своего теленка, то вынужден уехать в город на заработки в надежде когда-нибудь накопить денег и купить вола. «Теперь, — говорит в заключение рассказа

крестьянин, — как только увижу, что написано: „план Маршалла“, „американская помощь“, — все во мне перерачивается».

Иное отношение у автора и его героев к советским людям, к Советскому Союзу. Герой рассказа «Бейтуллах-уста» рассказывает крестьянам о том, как в годы национально-освободительной войны Советский Союз помогал Турции продовольствием и снаряжением, а после победы Турции помогал ей строить текстильные фабрики. «Однажды во время работы, — рассказывает Бейтуллах-уста, — я испортил станок и сломал себе ногу. Русские положили меня в больницу и отнесли ко мне так, будто сами были во всем виноваты». «Не огорчайся, товарищ Бейтуллах, — говорили они, — выздоровеешь, мы дадим тебе легкую работу». Но вот в страну пришли американцы и выгнали Бейтуллах-уста с работы как непригодного к труду.

В 1956 г. в Софии вышел роман Зии Ямача «Мехмед» — первое крупное произведение писателя. По словам автора¹, роман задуман в трех частях, каждая из которых имеет свое название («Корабль без руля», «Дешевая кровь», «Северный ветер») и свою сюжетную линию. Объединяет эти три части единая для всего романа тема — жизнь турецких крестьян, переселившихся в девятидесятых годах прошлого столетия из Болгарии в Турцию, их борьба за землю, участие в трех войнах и, наконец, их полуголодное существование в современной Турции. Таким образом, роман-трилогия охватывает большой отрезок времени в жизни турецкой деревни — с 1890 по 1950 г.

Пока издана только первая книга трилогии — «Корабль без руля» («Düzensiz gemi»). События, описанные в этой книге, происходят в девятидесятых годах прошлого века в болгарской деревне, населенной турками. Автор рисует реалистические картины жизни и быта крестьян, показывает социально-экономические условия в болгарской деревне конца XIX в., вскрывает экономические и политические причины, вынудившие турецких крестьян переселиться в Турцию. Здесь же намечаются характеры основных героев романа. Это крестьяне-бунтари Длинный Мехмед и Хасан, которые впоследствии станут пред-

¹ См. предисловие к кн.: Ziya Yamaç, *Mehmed*, Sofya, 1956.

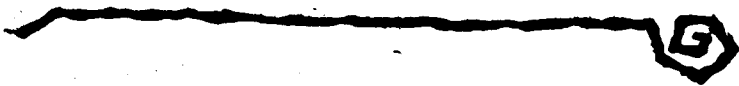
водителями своих односельчан, кулаки Хаджи Акиф, Тодор Чорбачы, деревенский ходжа и Тахир, разбогатевшие на несчастьях обманутых ими крестьян, вынужденных за бесценок продать этим стяжателям все свое добро.

Следует отметить, что описанные в романе события перекликаются с аналогичными событиями, происходившими в наши дни, когда обманутая пропагандой турецких реакционеров, собственных кулаков и бывших помещиков часть турецкого населения переселилась из Болгарии в Турцию.

Учитывая, что пока написана только одна часть трилогии, в которой лишь намечаются характеры основных героев и сюжетная линия романа, полагаем, что анализ этого произведения следует отложить до выхода из печати всех трех частей трилогии, так как, по заявлению автора, он намерен в дальнейшем, после написания двух остальных книг, вновь вернуться к первой части и пересмотреть ее.

Первая книга трилогии, равно как и рассказы и стихи Зии Ямача, публикуемые в газетах и журналах Народной Республики Болгарии, показывают, что творчество писателя находится в расцвете. Надо надеяться, что он создаст еще немало произведений, которые обогатят современную передовую литературу Турции.





*Орхан Ханчерлиоглу,
Кемаль Тахир,
Саит Фаик Абасыянык,
Октай Акбал,
Самим Коджагёз,
Суад Дервиш*

Характерные черты современной турецкой литературы, ее основные особенности, ее искания и достижения наиболее полно и ярко проявились в творчестве таких крупнейших ее представителей, как Назым Хикмет, Сабахаддин Али, Орхан Кемаль, Яшар Кемаль, Орхан Велли, Мелих Джевдет Андай, Октай Рифат. Произведения этих авторов, представляющие основное направление сегодняшней литературы Турции, пользуются широкой известностью не только в своей стране, но и далеко за ее пределами.

Однако в современной турецкой литературе есть немало интересных, значительных произведений, принадлежащих писателям, с чьим творчеством мы знакомы еще далеко не достаточно. О некоторых из этих писателей мы знаем очень немного потому, что не все их книги нам пока доступны, о других — потому, что они пришли в литературу совсем недавно и еще только ищут в ней свой путь.

Турецкие литературоведы и критики почти ничего не пишут о современных писателях; в учебниках по литературе им обычно отводится по несколько строк, в которых сообщаются краткие сведения об их жизни и основных произведениях. Сколько-нибудь серьезного анализа творчества того или иного современного писателя в турецкой литературе найти почти невозможно. Появляющиеся время от времени в газетах и журналах рецензии на только что вышедшую книгу кого-либо из турецких авторов, как правило, не дают представления о его твор-

честве в целом. Не имея возможности полнее охарактеризовать творческий облик некоторых писателей, мы вынуждены ограничиться сообщением кратких сведений об их жизни и вышедших произведениях.

* *
*

Орхан Ханчерлиоглу. Родился в 1916 г. в Стамбуле. Начальное и среднее образование получил в лицее. В 1939 г. Орхан Ханчерлиоглу окончил юридический факультет Стамбульского университета. Затем он работал каймакамом в различных вилайетах Анатолии, был ревизором муниципалитета в Стамбуле, начальником экономического управления. В настоящее время Орхан Ханчерлиоглу состоит чиновником в управлении электричества, трамвая и тоннелей в Стамбуле.

Известность писателю принесли его рассказы и романы «Темный мир» («Karanlık dünya», 1951), «Большие рыбы» («Büyük balıklar», 1952), «Представление» («Oyun», 1953), «Невспаханные поля» («Ekilmemiş topraklar», 1954), «Али» («Ali», 1955), «Город без людей» («İnsansız şehir», 1953), «Коробка в коробке» («Kutu kutu içinde», 1957), «Седьмой день» («Yedinci gün», 1957).

Тема произведений Орхана Ханчерлиоглу — жизнь крестьян Анатолии и быт города. Так же как Яшар Кемаль и Орхан Кемаль, Орхан Ханчерлиоглу не выступает сторонним наблюдателем, бесстрастно рисуя картину жизни сегодняшней Анатолии. Он отличается от многих других турецких писателей — авторов объективно правдивых рассказов и очерков о деревне, заполняющих в последние годы страницы газет и журналов. Орхан Ханчерлиоглу не только показывает тяжелую долю крестьянина, его отсталость и беспомощность перед произволом власти имущих, но и старается защитить его, помочь ему, открыть ему глаза. Эти устремления писатель воплощает в образе героя-одиночки, часто выходца из среды стамбульской интеллигенции.

Герою первого романа Орхана Ханчерлиоглу «Темный мир» помощнику судьи Ахмеду с огромным трудом удается убедить местные власти построить электростанцию. Он мечтает о том дне, когда на темных улицах городка засверкают залитые светом витрины магазинов,

откроются кинотеатры и крестьяне, приехавшие из окрестных деревень в автобусах, посмотрев кинофильм, на обратном пути будут обсуждать увиденное. Ахмед хочет совершить в деревне культурную революцию, способную, по его мнению, разбудить Анатолию от вековой спячки и приобщить ее к новой жизни.

Но когда, наконец, электростанция была построена, оказалось, что в жизни городка ничего не изменилось. Провести электричество в дома смогли лишь десятка два высокопоставленных лиц. Остальные обитатели городка по-прежнему ложились спать с заходом и вставали с восходом солнца. Жизнь продолжалась по издревле заведенному порядку. Для того чтобы изменить этот порядок, одного электричества оказалось мало.

Ахмед отправляется в поездку по деревням и впервые по-настоящему знакомится с их жизнью. Люди живут здесь как бы в ином мире. У них свое представление о свободе и угнетении, достатке и нужде. Большинство крестьян не знает, кто правит страной — султан или президент. О Мустафе Кемале они только слышали, но кем он был, толком не знают. Крестьяне понятия не имеют о врачах и лекарствах. У них своя медицина — не потому, что они не доверяют врачам, а потому, что их помощь им недоступна. Семь месяцев в году они не имеют никакой связи с остальным миром. Болезнь вола они воспринимают как более страшное несчастье, чем болезнь человека. Если умрет человек, семья лишится двух рабочих рук, если же сдохнет вол — всей семье угрожает голодная смерть...

Познакомившись с жизнью крестьян, Ахмед понимает, что до кино и освещенных витрин им еще очень далеко. «Не велика мудрость поставить на воде колесо и зажечь пять-шесть лампочек, — говорит автор устами одного из персонажей романа, — нужно поднять общество до того, чтобы оно само зажгло эти лампочки. Не велика мудрость, вмешавшись в спор между Хасаном и Хусейном, сказать Хасану: „Ты прав“. Нужно поднять общество на такую высоту, чтобы сам Хасан встал перед тобой и сказал с достоинством: „Я прав“. Не велика мудрость убить микроба трахомы в глазах Али, нужно, чтобы никого никогда этот микроб не смог бы заразить»¹.

¹ Orhan Hançerlioglu, *Karanlık dünya*, İstanbul, 1951, s. 108.

В этих словах выражена основная идея произведения. Не благоустройство отдельных деревень, а коренное переустройство всей жизни может улучшить положение народа. Но придя к этому выводу, автор не мог указать более конкретные пути такого переустройства.

В других своих произведениях Орхан Ханчерлиоглу изображает борьбу за землю в Анатолии и трагедию крестьянской семьи, лишившейся в результате войн рабочих рук и не имеющей возможности обработать клочок земли (роман «Невспаханные поля»), скитания в городе «маленького человека», раздавленного буржуазной действительностью (роман «Представление»), бичует социальные порядки, уродующие человека (романы «Али», «Город без людей», «Большие рыбы» и «Коробка в коробке»).

Творчеству Орхана Ханчерлиоглу свойственны стремление к новаторству, поиски новых изобразительных средств, краткость и лаконичность. Большинство его романов очень не велики по объему.

Орхан Ханчерлиоглу выступает в журналах и газетах со статьями и заметками о литературе, делится с читателями своими впечатлениями о прочитанных книгах и, в частности, очень много говорит о русской литературе — о Толстом, Чехове, Достоевском, Тургеневе, которых он считает лучшими писателями мира.

Кемаль Тахир. Кемаль Тахир — выдающийся турецкий писатель, реалист. Родился в 1910 г. в Стамбуле в семье ремесленника. Учился в лицее «Галатасарай». Работал помощником бухгалтера, секретарем адвоката, занимался журналистикой. В настоящее время сотрудничает в стамбульском издательстве «Дюшюн».

В начале своей литературной деятельности Кемаль Тахир занимался поэзией. Его стихи отличаются боевым наступательным духом, злободневностью и политической остротой. В стихотворении «Последняя сводка», например, написанном в 1941 г. в разгар второй мировой войны, он говорит о войне как источнике несчастья миллионов людей и выражает ненависть к зачинщикам массового убийства. За свои политические убеждения Кемаль Тахир длительное время находился в тюрьме; его многочисленные романы не издавались. Когда, на-

конец, писатель вышел на свободу, он в течение одного года опубликовал около десятка своих крупных произведений.

В романах «Глухая долина» («Sağır dere», 1954), «Сизый дым» («Kör duman», 1955), «Деревенский горбун» («Köyün kamburu», 1957), «Дожди закрыли дорогу» («Rahmet yolları kesti», 1957), «Пастбище семи чинар» («Yedi çınar yaylası», 1958) Кемаль Тахир изображает анатолийскую действительность периода между двумя мировыми войнами. В романах «Люди плененного города» («Esir şehrin insanları», 1956), «Узник плененного города» («Esir şehrin mahpusu», 1958), «Люди освобожденного города» («Hür şehrin insanları», 1958), «Тихий квартал» («Şâkin bir mahalle», 1959), «Тихий город» («Sâkin bir şehir», 1959), «Тихая страна» («Şâkin bir memleket», 1959), «Волчий закон» («Kurt Kanunu», 1958), «Голые люди» («Cıplak insanlar», 1958), составляющих одну серию, писатель дает широкую картину общественно-политической жизни Турции с 1908 по 1940 г.

Кемаль Тахир рисует жизнь своих героев на фоне политических событий, он стремится понять причины тех или иных поступков людей, правдиво отобразить жизнь «низов» общества. Его искусству присуща острая социальная направленность.

Турецкая литературная общественность возлагает большие надежды на Кемаля Тахира как на одного из крупнейших романистов страны.

Кемаль Тахир один из немногих турецких прозаиков, чьи произведения известны на Западе. В 1958 г. во Франции был переведен и опубликован его роман «Деревенский горбун».

Саит Фаик Абасыянык (1906—1954). Крупный писатель-реалист, один из преобразователей современной турецкой прозы. Получил образование в Стамбульском университете, а затем продолжил его во Франции. В литературе Саит Фаик дебютировал в 1935 г. рассказами на страницах газеты «Milliyet» и журнала «Varlık». Выпустив в 1935 г. первый сборник рассказов «Самовар» («Semaver»), писатель на время отходит от литературы, занимается торговлей, но в 1939 г. снова возвращается к творческой деятельности и издает два сборника рассказов — «Водоем» («Sarnıç», 1939) и «Толчая»

(«Şahmerdan», 1940). В 1944 г. выходит первый роман писателя «Мотор круговорота жизни» («Medarı maişet motoru»), который в следующих изданиях получает название «Некоторые люди» («Bir takım insanlar»).

Основная тема рассказов писателя, собранных в сборниках «Лишний человек» («Lüzumsuz adam», 1948), «Кофейня» («Mahalle kahvesi», 1950), «Облако на небе» («Nevada bulut», 1951), «Компания» («Kumpanya», 1951), «У водоема» («Nevuz başı», 1952), «Последние птицы» («Son kuşlar», 1952), «Не слишком сладкий» («Az şekerli», 1954), и романов «Разыскивается» («Kayıp ağanıyog», 1954), «Змея на горе Алемдаг» («Alemdagında var bir yılan», 1954) — жизнь простого человека в капиталистическом обществе.

Эта же тема лежит и в основе единственного сборника стихов Саита Фаика «Настало время любви» («Şimdi sevişmek vakti», 1953) и книги рассказов «Мальчик в туннеле» («Tüneldeki Çocuk», 1955), изданной после смерти писателя.

Турецкая критика высоко оценивает творчество Саита Фаика, считая его основоположником современного турецкого рассказа. Заслугу писателя она усматривает в том, что Саит Фаик впервые в турецкой литературе обратился к рассказу, в котором основное внимание уделяется не сюжету, а душевному миру человека, не находящего себе места в условиях буржуазной действительности.

Рассказам Саита Фаика присущи лиричность и поэтичность.

Октай Акбал. Писатель молодого поколения. Родился в 1922 г. в Стамбуле. Получил образование в стамбульском лицее, затем учился во Франции. Некоторое время посещал Стамбульский университет. Работал секретарем в редакциях различных газет и журналов, переводчиком в министерстве просвещения. В настоящее время сотрудничает в газете «Vatan», где выступает с критическими заметками и статьями.

Октай Акбал начал писать с пятнадцати лет. Первые свои рассказы печатал в газетах и журналах. За последние годы он опубликовал несколько сборников рассказов — «Люди без любви» («Aşksız insanlar», 1954), «Клад Византии» («Bizans definesi», 1954), «Цвет обла-

ка» («Bulutun rengi», 1955), «Двое из них» («İkisi», 1957) — и романы «Улица чужестранцев» («Garipler sokağı», 1954), «Мы люди—вот наша вина» («Şuçumuz insan olmak», 1957).

Много и плодотворно работает Октай Акбал в области художественного перевода. Им переведены десятки произведений современных французских и американских писателей.

Октай Акбал занимается и русской классической литературой. Заслуживает внимания, например, его статья о Чехове в журнале «Türk dili» (1 eylül, 1953).

Турецкая критика отмечает умение Октая Акбала проникнуть в духовный мир своих героев, дать психологически тонкие наблюдения и вместе с тем указывает на свойственные этому писателю пессимизм, сентиментальный романтизм и убеждение в бессилии человека перед природой.

Самим Коджагёз. Родился в 1916 г. в городке Соке в Анатолии, в семье крестьянина. Начальное образование получил в родном городке, затем учился в Измире в лицее. Окончил литературный факультет Стамбульского университета.

Первая книга рассказов Самима Коджагёза «Кудрявый тополь» («Telli kavak») была опубликована в 1941 г. Затем вышли в свет сборники его рассказов «Убежище» («Şığınak», 1946), «Дядя Сэм» («Sam amca», 1951), «Лучший в мире шофер» («Cihan şoförü», 1954) и романы «Две двери одного города» («Bir şehrin iki kapısı», 1948) и «Сказка про белого бычка» («Yılan hikâyesi», 1954).

В этих произведениях Самим Коджагёз затрагивает наиболее острые вопросы общественной и политической жизни Турции, разоблачает предвыборные махинации двухпартийной «демократии» («Сказка про белого бычка»), пишет о борьбе крестьян за землю, выступает против американской «помощи» Турции («Дядя Сэм»).

Самим Коджагёз — активный пропагандист передовой турецкой литературы. В своих статьях и заметках он отстаивает реалистический метод изображения действительности, идею социальной направленности литературы.

Суад Дервиш. Родилась в 1903 г. в Стамбуле. Начальное образование получила в Стамбуле, затем училась в Берлинском университете и консерватории.

Еще в конце первой мировой войны Суад Дервиш печатала небольшие очерки и рассказы в газетах и журналах. В 1922 г. вышел первый сборник рассказов писательницы «Черная книга» («Kara kitap»).

В романах «Ни один из них» («Hiç biri», 1923), «Грех Фатимы» («Fatimenin günahı», 1924), «Эмине» («Emine», 1931), «Ни слуха ни духа» («Ne bir ses, ne bir nefes», 1932) Суад Дервиш большое внимание уделяет женскому вопросу, говорит о тяжелом материальном положении турецких женщин.

В романе «Эмине» писательница рассказывает о трагической судьбе девочки-сиротки в стране, где «ни одна государственная и общественная организация не заботится о беспризорных детях».

В 1937 г. Суад Дервиш посетила Советский Союз. Возвратившись в Турцию, она поместила в газете «Тап» несколько корреспонденций, проникнутых глубоким сочувствием к Советскому Союзу. В 1944 г. был опубликован очерк Суад Дервиш «Почему я друг Советского Союза?» («Niçin ben Sovyetler Birliğinin dostuyum?»), в котором писательница выразила горячую симпатию турецкого народа к героическому советскому народу, борющемуся против фашизма. За это ее предали суду, обвинив в коммунистической пропаганде. Писательница была приговорена к тюремному заключению.

После войны в турецких газетах печатались рассказы и романы Суад Дервиш. В 1945 г. вышел ее роман «Как сумасшедший» («Çılgın gibi»), а в 1948 г. в газете «Gece postası» — роман «Фосфорическая Джеврие» («Fosforlu Cevriye»). В 1954—1956 гг. в журнале «В защиту мира» было опубликовано несколько новелл писательницы.

* * *

Говоря о современной турецкой литературе, нельзя не упомянуть также еще о некоторых писателях, чьи произведения широко известны в Турции. Это — Азиз Несин, автор блестящих сатирических рассказов, высмеивающих сторонников американизации Турции; Иль-

хан Тарус, известный своими талантливymi рассказами из городской жизни; поэт Рифат Илгаз, который в сборниках «Пока живешь» («Yaşadıkça», 1937) и «Развлечения» («Yağenlik», 1943) писал о тяжелой жизни рабочих и крестьян, о голодающих учащихся, о беспризорных детях.

Махмуд Макал — автор нашумевших в свое время «Записок сельского учителя» («Bir köy öğretmenin notları», 1948), в которых правдиво показаны ужасающие картины жизни анатолийской деревни. После первой книги Махмуд Макал по существу ничего интересного не создал. Переехав из деревни в Стамбул, он потерял связь с анатолийской действительностью, которая дала ему богатейший материал для «Записок». Появившиеся в последние годы очерки и рассказы Махмуда Макала уже не имеют такой силы художественного воздействия, какой обладала его первая книга. И все же Махмуд Макал занимает значительное место в современной турецкой литературе как автор, пишущий о деревне по непосредственным наблюдениям и впечатлениям. Турецкая критика считает его зачинателем «движения в народ», которое наметилось среди турецких писателей в послевоенные годы. Действительно, появлению в сегодняшней турецкой литературе тенденции описывать жизнь деревни «изнутри» в известной степени способствовала книга Махмуда Макала.

Турецкая критика всячески превозносит таких поэтов, как Джахид Сыткы Таранджы (1910—1957), Бехчет Кемаль Чаглар, Зия Осман Саба, Фазыл Хюсюн Дагларджа, стихи которых проникнуты меланхолической грустью, разочарованием в жизни и духом шовинизма (поэт Чаглар). Но, несмотря на талантливость их отдельных стихов, часто изощренных по форме, эти поэты не внесли сколько-нибудь существенного вклада в современную турецкую поэзию.

Лицо современной турецкой литературы определяют те писатели и поэты, в чьих произведениях отражаются мысли и чаяния народа, его стремление к лучшей жизни, его вера в светлое будущее своей страны. Не случайно почти две трети книжной продукции турецких издательств по современной национальной художественной литературе составляют произведения прогрессивных писателей и поэтов, которых печатают больше других по-

тому, что их книги охотнее и больше читают. В произведениях передовых писателей читатели находят отражение не только своей реальной жизни, но и своей мечты о лучшем будущем.

Опираясь на признание и поддержку широких слоев населения, турецкая прогрессивная литература приобретает широкую известность не только в Турции, но и за ее пределами.



СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение	3
Назым Хикмет	57
Сабахаддин Али	107
Орхан Кемаль	156
Яшар Кемаль	178
Орхан Вели	193
Мелих Джевдет Андай	206
Октай Рифат Хорозчу	211
Фахри Эрдинч	217
Зия Ямач	226
Орхан Ханчерлиоглу, Кемаль Тахир, Саит Фаик Абасыянык, Октай Акбал, Самим Коджагёз, Суад Дервиш	232

АКПЕР АГАРЗА ОГЛЫ БАБАЕВ

Очерки современной турецкой литературы

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

★

Редакторы издательства А. М. Зельман и Л. Ф. Кордали

Художник Я. Г. Днепров

Художественный редактор И. Р. Бескин

Технический редактор Р. А. Негримовская

Корректоры Г. В. Афонина и Е. А. Мамиконян

★

Сдано в набор 19/VI 1959 г. Подписано к печати 24/X 1959 г.

Т-10499. Формат 84×108¹/₂. Печ. л. 7,525

Усл. п. л. 12,5 Уч.-изд. л. 13,46

Тираж 2000 экз. Зак. 1498 Цена 8 р.

★

Издательство восточной литературы

Москва, Центр, Армянский пер., 2.

Типография Издательства восточной литературы

Москва, И-45, Б. Кисельный пер., 4