

ВЕРЛИБР В ЛИТЕРАТУРЕ ТУРЦИИ И АЗЕРБАЙДЖАНА

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

Радикальные изменения в поэзии начала XX века сопровождались интенсивными поисками в области художественной формы и неотвратимо вели к созданию новой системы версификации – свободного стиха, одухотворенного новой социально-политической ситуацией и идеологией. Принципы свободного стиха, выработанные Назымом Хикметом, составили основу турецкого верлибра и предопределили его дальнейшую эволюцию. Вот уже более столетия свободный стих является чуть ли не единственной поэтической системой в Турции. Но за этот период ни в самой Турции, ни за ее рубежами не появилось специальной работы, исследующей проблемы турецкого верлибра.

Изучение турецкого верлибра – *озгюр кошук* (букв. «свободный стих») – затрудняется тем обстоятельством, что в турецком литературоведении нет единого мнения о том, что такое свободный стих, а отсюда и терминологическая путаница. Для обозначения свободного стиха употребляются такие термины, как «*serbest vezin*» – «свободный размер», «*serbest ritmik nazım*» – «свободно-ритмический стих», «*serbest söyleşim*» – «свободный рассказ», «*serbest çağrışım*» – «свободное обращение», «*serbest nazım*» – «свободный стих» (калька с французского *verslibre*). Последний термин наиболее часто встречается в работах турецких критиков и литературоведов, например у Сейита Кемаля Караалиоглу, Кязыма Миршана, Рауфа Мутлуая, Сами Акалына и др.

Однако в последние годы вместо термина «сербест назым», выраженного персидским и арабским словами, все чаще употребляется собственно турецкий термин «*özgür koşuk*». В данной работе используется именно этот термин.

Озгюр кошук в Турции возник в начале 20-х годов. Этому важному явлению в истории турецкой литературы предшествовал довольно длительный подготовительный период, когда совершались перемены в области поэзии и поэтики. Сначала эти изменения коснулись только тематики, затем они произошли и в поэтике.

Некоторые турецкие стихотворцы, оставаясь в целом сторонниками классических поэтических форм и размеров, все же были вынуждены отказаться от ряда устаревших поэтических правил. Первые шаги в этом направлении были сделаны Абдулхаком Хамидом и Реджаизаде Экремом. В частности, Абдулхак Хамид обратился к новой, строфической структуре, пытался изменить и систему рифмовки, принятую в классической поэзии. Однако воплощение нового содержания требовало более радикальных перемен в форме.

В конце XIX в. поэты общества «Сервет-и фюнун», которые внимательно следили за западной поэзией, заметили, что французские символисты создают произведения в новых поэтических формах, в которых сочетаются длинные и короткие строки. По внешнему рисунку эти стихи, именуемые верлибром, напоминали одну из форм аруза – мустезад.

Примером его являются стихи турецкого поэта XVIII в. Недима, написанные в форме мустезада:

Если бы ты пришла на наше торжество, разве
не нашлось бы для тебя места?
Ты у нас всегда в почете.
Ты – бутон розы, тебе принадлежит место
во главе стола.
Приходи, прекрасная роза.

Denizlerden
Esen bu ince hava saçlarıyla eğlensin.
Bilsen
Melâl-ı hasret-ü gurbetle ufk-ı şâma bakan
bersin!
Ne sen,
Ne ben,
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mâi deniz,
Melâli anlamayan nesle âşınâ değiliz...

(«Этот город»)

96

мустезада, разрушена его традиционная строфика. Это дало повод некоторым турецким литературоведам отнести данное стихотворение Ахмеда Хашима к озгюр кошуку. Однако Ахмед Хашим еще не отошел полностью от аруза, а лишь подверг его изменениям. В его стихах было немало лишних слов, затемняющих поэтическую мысль, затрудняющих ее восприятие, но необходимых для реализации метра аруза. Эти «лишние» слова были по преимуществу арабского и персидского происхождения, так как фонетической и морфологической системе турецкого языка был противопоставлен аруз. Как бы ни были метрически свободны стихи в форме сербест мустезад, зависимость их от размеров аруза была очевидной. И все же поэты, создававшие сербест мустезад, объективно способствовали возникновению в турецкой поэзии озгюр кошука. Неустанно расширяя метрические возможности аруза, они, однако, все больше убеждались в том, что даже самые радикальные реформы не в состоянии дать арузу «вторую жизнь».

Примечательно, что аналогичное явление наблюдалось и в японской поэзии, где в конце XIX в. появилось движение за стих нового стиля – синтайси ундо, представители которого стремились «найти более соответствующую духу времени поэтическую форму». Не отказываясь от некоторых весьма существенных для японского метрического стиха компонентов, представители синтайси ундо лишь расширяли метрические возможности произведений. И подготовили почву для появления в японской поэзии свободного стиха.

До сих пор турецкие, а также российские исследователи высказывают крайне разноречивые мнения о времени зарождения озгюр кошука. Это происходит главным образом оттого, что многие турецкие и зарубежные исследователи относят сербест мустезад к одному из видов турецкого верлибра. Так, например, турецкие литературоведы Сейит Кемаль Караалиоглу, Хикмет Илайдын и др. выделяют три вида озгюр кошука: 1) «vezinli ve kafiye serbest nazım» – «метрический свободный стих с рифмой»; 2) «vezinsiz kafiye serbest nazım» – «дисметрический свободный стих с рифмой»; 3) «vezinsiz ve kafiyesiz serbest nazım» – «дисметрический свободный стих без рифмы».

Вот как характеризует Сейит Кемаль Караалиоглу первый вид турецкого верлибра: «Свободными метрическими стихами с рифмой называются те произведения, в которых строки не связаны внешними нормативами и могут сокращаться до одного слога, а рифмы расположены по усмотрению самого автора. Эти стихи написаны более свободным **арузом** (*разрядка моя. – Т. М.*), чем стихотворения свободного мустезада» [5, 136]. В качестве примера автор приводит стихотворение Ахмеда Хашима «Этот город». Иначе говоря, Сейит Кемаль Караалиоглу относит к свободному стиху те произведения поэтов сербест мустезада, которые написаны в более зрелом периоде. Однако эти стихи, как уже отмечалось, нет оснований причислять к озгюр кошуку, ибо каким бы «более свободным арузом» они ни были написаны, все же они создавались в системе аруза.

Туманно, расплывчато высказывается о появлении свободного стиха в турецкой поэзии и Сами Акалын: «Свободный стих в турецкой поэзии появился в республиканский период». Кто же зачинатель озгюр кошука? Когда и при каких условиях он появился? Эти вопросы Сами Акалын оставляет без ответа.

Известный историк литературы Васфи Махир Коджатурк считает, что «основположителем и представителем новой турецкой поэзии, использующей свободный стих, является Орхан Вели». Интересно отметить, что в более ранней работе – в книге «Новая турецкая литература» – Коджатурк придерживался иного взгляда. «Новая стихотворная форма – свободный ритмический стих, **введенный Назымом Хикметом** (*разрядка моя. – Т. М.*), – чужда национальной литературе», – писал он. Правда, это высказывание было сделано с целью показать неприемлемость свободного стиха для турецкой поэзии. Однако оно содержит признание, что свободно-рит-

мический стих был введен в турецкую поэзию Назымом Хикметом. В основе столь противоречивой позиции ученого, по-видимому, лежат причины политического характера. Цель автора – умалить значение новаторства Назыма Хикмета. Что же касается Орхана Вели, то он впервые в турецкой поэзии полностью отказался от размера и рифмы и тем самым придал озгюр кошуку новые черты. Зачинателем же и самым крупным представителем озгюр кошука является Назым Хикмет. Ему принадлежат наиболее яркие образцы нового стиха. Еще в 40-е годы историк литературы Нихат Сами Банарлы признавал, что новая поэзия, основоположником которой был Назым Хикмет, открыла перед турецкой литературой новые горизонты.

Радикальные изменения в поэзии Назыма Хикмета сопровождались интенсивными поисками в области художественной формы и неотвратимо вели к созданию новой системы стихосложения, новой поэтики, одухотворенной новой идеологией. Речь идет о разработке и введении Назымом Хикметом новой для турецкой поэзии системы версификации – свободного стиха.

По мнению зарубежных тюркологов, первым стихотворением, написанным озгюр кошуком, в турецкой поэзии было произведение Назыма Хикмета «Зрачки голодных», созданное в 1922 г.:

*Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
Aç
bizim.
Onlar bizim!
Biz onların!
Dalgalar denizin!
Deniz dalgaların.
Değil birkaç
değil bes on
otuz milyon!
Açlar dizilmiş, açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska, cılız
eğri büyrü dallarıyla
eğri büyrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Açlar dizilmiş, açlar!..*

«По дороге из Батума в Москву мы проезжали через голодные районы. Увиденное меня потрясло, но я хотел крикнуть, что даже такой голод не в силах свергнуть революцию. В Москве я попытался написать стихи о голоде, пользуясь размером хедже и даже разнообразными слоговыми комбинациями этого размера, но ничего не вышло. Тогда перед моими глазами возник рисунок стиха, который я увидел в Батуме. Почему-то я был убежден, что это не французский свободный размер, который знал очень хорошо, а нечто совершенно новое; был убежден, что именно так поэт и мыслит; и так же – «волнами» – написал стихи «Зрачки голодных», – писал Назым Хикмет.

А увидел он в Батуме стихотворение В. Маяковского, написанное «лесенкой».

Таким образом, новое содержание, которое невозможно было передать размером хедже и тем более арузом, требовало новых форм стихосложения. И Назым Хикмет под зрительным впечатлением стихов В. Маяковского создает первое на турецком языке произведение, созданное свободным стихом.

Сразу же оговоримся, что это влияние было чисто внешним. В то время Назым Хикмет еще не знал русского языка и потому не мог в полной мере понять особенностей стиха В. Маяковского. Кроме того, известно, что у «Маяковского нигде не было собственно верлибра», и по этой причине нет оснований говорить о его влиянии на свободный стих Назыма Хикмета. Однако внешний рисунок стихов Маяковского, его «лесенка» подтолкнули молодого турецкого поэта окончательно отказаться от хедже и аруза, графически выделить важные в смысловом отношении слова, поместив их в отдельные строки.

Так, в результате многочисленных экспериментов в области поэтической формы, преобразований хедже, начатых еще в Анатолии, под влиянием новых идей и новых тем, а также внешних формальных признаков формировалась у Назыма Хикмета концепция свободного стиха.

Озгюр кошук обладает типологическим сходством с французским и русским верлибрами. Вместе с тем в каждой национальной литературе в зависимости от специфики языка и поэтики свободный стих приобретает особые, присущие только этой поэзии черты.

Прав советский исследователь Х. Курбатов, когда пишет, что «свободный стих в каждом конкретном языке реализуется сообразно фонетико-грамматической структуре последнего, на основе поэтических средств и системы стихосложения, присущих ему (например, с использованием отдельных особенностей количественной системы в арабском и персидском, тонической и силлабо-тонической систем в немецком, английском и русском, силлабической системы во французском, турецком, татарском языках)».

Специфику озгюр кошука Назыма Хикмета составляет особая ритмическая организация стиха. Ее определили новые идеи, новые настроения, революционный энтузиазм поэта, его глубокая вера в возможность преобразования действительности, героическая борьба народа за социальное освобождение.

Новаторство Назыма Хикмета в этой области было подготовлено всем ходом развития его творчества. Прежде чем прийти к свободному стиху, к новым ритмам, Назым Хикмет постиг секреты не только классической поэзии, но и поэзии народной. Его стихи, написанные различными размерами хедже, являют собой образцы высокого мастерства. Поэтому неудивительно, что в начальной стадии своего развития верлибр поэта вобрал в себя многие элементы турецкой национальной поэзии.

В свободных стихах, созданных Назымом Хикметом в 20–30-х годах, особенно отчетливо прослеживается влияние народной поэтической системы – хедже.

Поэт иногда вводил в поэтический ряд строки, написанные размерами хедже с тем, чтобы разнообразить ритмический строй произведения и выделить поэтическую мысль. Так, например, Назым Хикмет включает в стихотворение «Сура о постижении мира» («Тебаххур сурасы») строки, написанные семисложником, которые значительно меняют ритмический рисунок произведения:

*Verüzgar
Yükseldi ağır ağır, çoğaldı gitgide,
Birikti, birikti ve «anî vakitte»
«A h e d i l d i d e r i n d e n»
Yer oynadı yerinden.
Yıkıldı köprüler kemerinden.
Yazıldı taşlar kapandı yüzükoyun...*

Важную ритмообразующую функцию выполняет хедже и в стихотворении «Каспийское море»:

Bakmıyor
kayıga
sapılan
sulara;
Bakmıyor
çatlayıp
yarılan
sulara.

Если мы вернем эти строки в обычное расположение, то получим двенадцати-сложник. Такие примеры можно найти и в стихотворении «Смелее, сердце!»: «Sür gemiyi dalgaların gözüne// Kulak asma Fikretin sözüne...»; в «Песне пьющих солнце»: «Akin var//Güneşe akin!// Güneşi zaptedeceyiz// güneşin zaptı yakın!» и т.д.

Творческое использование хедже Назымом Хикметом открывало новые возможности построения озгюр кошука, не отрывая его от национальной почвы. Это и давало повод некоторым турецким ученым, в частности, Ахмеду Кабаклы, утверждать, что «свободный размер» Назыма Хикмета – «это хедже, разбитый на строки» [7, 472]. А между тем озгюр кошук был новой поэтической системой, в основе которой лежали многие важные элементы турецкой поэзии, и в первую очередь хедже. Вот что пишет об этом сам Назым Хикмет: «Вначале писал стихи классическим и народным размерами и рифмами. Потом стал искать новую форму и писать так называемым свободным размером, говорю "так называемым" потому, что это не совсем то, что мы сегодня понимаем под этим словом. В основе "свободного" размера были все элементы нашего народного размера, и даже аруза».

В своем свободном стихе Назым Хикмет широко использовал и богатую традицию в области рифмы и был убежден в том, что турецкая рифма может служить и новой поэзии. «Несмотря на то, что поэт решительно отказался от метра, он в то же время не отрицал значения рифмы, понимал, какое место занимает она в звуковой организации стиха», – справедливо писал Нихат Сами Банарлы.

Возникновение и эволюция рифмы, выработка принципов рифмовки в каждой литературе тесно связаны с законами языка, определяющими развитие стихотворной формы. Турецкий язык, будучи языком агглютинативным, не знает префиксов, словообразование и словоизменение в нем происходят путем присоединения аффиксов исключительно после основы слова. Постоянно и место главного грамматического ударения – оно всегда стоит в конце слова. Эти особенности языка играли решающую роль в структуре турецкой рифмы.

Рифма в современном турецком стихосложении делится на четыре категории:

1. *Полурифма (yarı uyak)* – основана на повторе конечной согласной фонемы.
2. *Полная рифма (tam uyak)* – строится на повторе конечного согласного и предшествующего ему гласного звука, например, кес/хевес.
3. *Богатая рифма (zengin uyak)* – основана на повторе слога или более. Например, define/hazine. Богатую рифму можно строить также путем добавления в полную рифму согласных или гласных звуков.
4. *Каламбурная рифма (cinaslı uyak)* – опирается на сходство слов в звуковом отношении при различии значения:

Niçin kondun a bülbül
Kapımdaki **asmaya**?
Ben yarimden ayrılmam
Götürseler **asmaya**.

Слово «асма» имеет два значения: «виноградная лоза» и «повешение», от глагола «asmak» – «вешать».

В зависимости от того, насколько совпадают написание и произношение слов, рифма в турецкой поэзии делится на два типа: 1) *зрительная рифма* (*göz uyağı*); 2) *слуховая рифма* (*kulak uyağı*).

Зрительная рифма опирается на полное графическое совпадение рифмующихся слов. Слуховая рифма строится на фонетическом созвучии. В классической поэзии в основном использовалась зрительная рифма, часто сопровождавшаяся и акустическим тождеством, тогда как в народной поэзии преобладала рифма слуховая. Заметим, что как у турок, так и у других тюркских народов слуховая рифма занимала важное место в общей системе рифмовки. Вот, например, что писал М. Хамраев: «Уйгурская рифма – это рифма слуховая, т.е. в ней решающее значение имеет совпадение фонетического выражения».

Как известно, арабо-персидская рифма основана на зрительном принципе, т.е. на полном совпадении всех знаков. Поскольку классическая турецкая поэзия заимствовала принципы арабо-персидского стихосложения, естественно, она восприняла и графический принцип рифмы.

Исследования советскими и зарубежными учеными поэзии тюркских народов Сибири, а также казахского и киргизского фольклора, где влияние арабо-персидской метрики – аруза – было наименьшим или его вовсе не было, показывает, что в древних тюркских стихах рифма в ее нынешнем понимании отсутствовала, звуковые повторы строились с помощью аллитерации и начальной рифмы (анафоры). Тувинский ученый А. С. Тогуи-оол в работе «Опыт исследования тувинского стихосложения» отмечал, что как в фольклоре, так и в современной поэзии тувинцев аллитерация является главным организующим началом звуковой стороны стиха, что она служит как бы звуковым сигналом новой строки в строфе и выполняет функцию, подобную рифме в других языках.

Исследования по хакасскому, башкирскому стихосложению также показывают, что аллитерация является древнейшим элементом тюркской поэзии, и что она особенно сильно развита в поэзии тех тюркских народов, которые не подверглись влиянию арабо-персидской литературы. Великолепные образцы аллитерации встречаются во многих произведениях тюркского фольклора. Так, например, аллитерации рассыпаны в тексте «Китаби Деде Горгуд»:

*Kara pulat uz kılıcım tartmayınca,
Kara börklü koca başın kesmeyince,
Alca kanın yer yüzüne tökmeyince,
Karındaşım Kayan kanın almayınca
Komazım!*

Еще польский ученый Т. Ковальский в книге «К вопросам формального изучения поэзии турецких народов» отмечал, что аллитерация и рифма (в ее нынешнем понимании) в поэзии тюркских народов обратно пропорциональны друг другу: «У алтайских народов, стоящих далеко от мусульманской культуры, рифма значительно более примитивна, чем в народной османской поэзии, подверженной перс.-арабским влияниям; зато у первых развита аллитерация. В общем отношение рифмы к аллитерации у турок (*тюрк* – **Т. М.**) обратно пропорционально.

По мере совершенствования рифмы упрощается аллитерация — это несомненный результат влияния персидско-арабской поэтики, знающей рифму, но не аллитерацию».

Академик В. Радлов, рассматривая роль начальных рифм, анафорических аллитераций, морфологических и синтаксических форм анафор, конструкций строф в языке алтайцев, приходит к выводу, что начальные рифмы являются древнейшими формами в организации тюркского стиха.

Башкирский ученый Г. Б. Хусаинов также отмечал, что анафора играет весьма важную роль в поэтике башкирского стихосложения.

Наряду с аллитерацией, анафорой в поэзии тюрков встречается словесный повтор в конце стихов, который некоторые ученые (В. М. Жирмунский, М. Хамраев и др.) именуют «эмбриональной рифмой». Это, конечно, еще не рифма в современном ее понимании. Зачастую она присутствует в стихе в силу фонетических и грамматических особенностей тюркских языков. Вместе с тем нельзя не отметить, что такое созвучие являлось одним из факультативных организаторов звуковой стороны тюркских стихов.

Таким образом, исследования стихосложения тюркских народов убедительно свидетельствуют о том, что аллитерация, анафора, внутренняя рифма, ассонанс являются характерными признаками тюркской поэзии, что в просодии тех из тюркских народов, чья литература испытала на себе наибольшее влияние арабо-персидской поэзии, происходили значительные структурные изменения в системе стихосложения, снижалось значение аллитерации и анафоры, постепенно «из акустического тождества аффиксов рифма развивалась в сторону акустического тождества основ рифмующихся слов, становилась многогранной и сложной с точки зрения структуры». К этому следует добавить, что заимствование аруза и новой структуры рифмы сопровождалось интенсивным проникновением арабо-персидской лексики в поэтический язык тюрков. Эти процессы были взаимосвязаны, ибо фонетический и грамматический строй тюркских языков затруднял утверждение аруза на новой почве.

Все изложенное помогает понять смысл тех изменений, которые произошли в начале XX в. в системе турецкого стихосложения. В этот период в турецкой поэзии началось движение за отказ от аруза и возврат к хедже, за очищение языка от арабо-персидской лексики, т.е. началось обращение к национальным истокам. Вполне естественно, что этот процесс требовал переосмысления многих эстетических категорий, многих важных компонентов поэтики, в том числе роли и значения рифмы в современной поэзии Турции.

При создании своего свободного стиха Назым Хикмет, конечно же, опирался на богатую традицию турецкой поэзии в области рифмы: «Я не испытывал трудностей в рифмовке, поскольку наша классическая литература дала совершенные образцы бесконечной рифмовки. Так что здесь я опирался на традицию», – писал поэт.

Прежде чем остановиться на роли рифмы в верлибре Назыма Хикмета, следует отметить иное, по сравнению с классической поэзией, расположение смыслового материала в его стихах. В арузе единицей стиха является бейт, состоящий из двух полустиший – мысра. В озгюр кошуке Назыма Хикмета такую единицу стиха составляет мысра, которое в смысловом отношении приобретает более законченный характер. «Когда я говорю „мысра“, то имею в виду целое предложение, которое расположилось между двумя точками», – писал поэт. В результате подобного переосмысления мысра в верлибре Назыма Хикмета в количественном отношении может колебаться от одной до десяти и более строк. Приведем пример из стихотворения «Наши глаза»:

*Şeffaf
temiz
damlalarıyla gözlerimiz
bir umman içinde o kadar birleşti ki,
kaynayan suda buzu
nasıl eritirseniz,
işte biz de
bir birimizde
öyle kaybolduk.*

Эти стихи составляют одно цельное предложение, по; определению Назыма Хикмета, – одно мысра, которое разбито на девять строк.

В стихах турецкого поэта, созданных в 20-е годы, широко рифмуются окончания строк в пределах одного предложения-мысра. Например, в вышеприведенном мысра зарифмованы слова *Temiz – gözlerimiz – eritersiniz; biz de – birbirimizde*. Особенно пристальное внимание Назым Хикмет уделял именно рифмовке ритмически вынесенных слов в строках. Это давало ему возможность значительно усилить ритмико-интонационную выразительность стиха и смысловую нагрузку рифмующихся слов. Вообще же поэт обращался к рифме только тогда, когда необходимо было усилить ритм, выделить наиболее важное в содержательном плане слово. Поэтому не удивительно, что в одних стихах он широко применяет рифму, а в других – лишь эпизодически. Важное место, например, занимает рифма в стихах «Зрачки голодных», «Наши глаза», «Поэт», «Новое искусство», «Комсомол» и др. Вот строки из последнего стихотворения:

*Sende atla kızılıtaya,
hazır ol,
komsomol,
kavgaya...
Kavgada kuvvetli, dinç
bir ağrıdan gelen deli bir sevinç.
sıçrar, atlar, köpüklenir, çatlar
kafan-da!!!*

А вот строки из стихотворения «Анатолия»:

*Kafamızda güneş
ateş
birsarık.
Arik toprak
Çıplak ayaklarımızda çarık.*

Здесь поэт применяет как конечные рифмы: *güneş/ateş; sarık/çarık*, так и внутреннее: *arik/toprak; çıplak/çarık*, а также рифмует конец третьей строки и начало четвертой: *sarık-çarık*.

В отдельных произведениях поэт как бы специально нагнетает рифмы, как в стихотворении «Смелее, сердце!»:

*Amiral
demiral...
Sür gemiyi dalgaların gözüne
Kulak asma Fikret'in sözüne.
Çocuğum anan
olan
denizeinan...*

В приведенном отрывке обращает на себя внимание пятая строка. Здесь поэт после слова «*çocuğum*» ставит слово «*anan*». Поскольку первое слово является обращением («сын мой!») и после него требуется пауза, поэт должен был выделить его графически, поместив в отдельную строку. Но тогда ему пришлось бы поставить в один ряд слова «*anan*» и «*olan*», что, кстати, соответствовало бы логическому развитию смысла в стихе. Однако Назым Хикмет ради рифмы *anan – olan – inan* вполне осознанно помещает их в отдельные строки.

Со временем поэт начисто отказывается от однородных, банальных рифм, которые обезличивают стихотворение, нивелируют мысль, и находит новые способы рифмовки, поражающие своей неожиданностью, свежестью, увеличивающие ассоциативную сферу стиха. При этом особое внимание уделяется тому, чтобы рифма не мешала естественному потоку речи, чтобы не было натяжек, лишних слов, вставленных в стих только ради рифмы. Прекрасной иллюстрацией к сказанному может служить стихотворение «Песня, спетая за столом солнца»:

*Dalgaları karşılayan gemiler gibi
gövdelerimizle karanlıkları yara yara
çıktık, rüzgarları en serin,
uçurumları en derin,
havaaları en ışıklı sıra dağlara.
Arkamızda bir düşman gözü gibi karanlığın yolu.
Önümüzde bakır taslar güneş dolu.
Dostların arasındayız!
Güneşin sofrasındayız!
Dağlarda gölgeniz göklere vursun,
göz göze
yan yana
durun çocuklar
Tasları birbirine vurun çocuklar.
Doldurun çocuklar,
doldurun
doldurun
doldur içelim.
Başları
göklere
atalım
serden
geçelim.*

Новаторские устремления Назыма Хикмета были направлены и на то, чтобы утвердить в новой турецкой поэзии акустический принцип рифмовки. Впервые в поддержку слуховых рифм выступали в XIX в. Реджаизаде Экрем и Абдулхак Хамид, хотя сами продолжали придерживаться графического принципа. Они позволяли себе лишь более свободное расположение рифм в стихах и некоторые несоответствия в написании и произношении слов. Только начиная с 10-х годов XX столетия турецкие поэты стали широко использовать акустический принцип рифмовки, что было связано с их обращением к хедже и языку народа.

Полное утверждение этого принципа в турецкой поэзии связано с именем Назыма Хикмета. Он рифмовал слова, которые раньше не воспринимались как созвучные.

В спорах о свободном стихе и, в частности, о рифме в верлибре советские исследователи очень часто обращались к поэтической практике Назыма Хикмета.

А. Жовтис в статье «Границы свободного стиха», анализируя произведение Назыма Хикмета «Великан с голубыми глазами» (перевод Д. Самойлова), приходит к выводу, что «переводчик вслед за автором использует рифму, являющуюся в данном случае лишь факультативным приемом (строки 4–5, 10–11, 23–24, 17–20, 28–29); рифма организует мотив „маленького дома с садом“ и звучит особенно отчетливо в комплексе других строк, лишенных концевых созвучий». Приведем стихотворение «Великан с голубыми глазами» в оригинале и переводе:

O mavi gözlü bir devdi.
Minnacık bir kadın sevdi.
Kadının hayali minnacık bir evdi
bahçesinde ebruliii
hanımeli
açan bir ev.
Bir dev gibi seviyordu dev.
Ve elleri öyle büyük işler için
hazırlanmıştı ki devin,
yapamazdı yapısını,
Çalamazdı kapısını
bahçesinde ebruliiii hanımeli
açan evin.
O mavi gözlü bir devdi.
Minnacık bir kadın sevdi.
Mini minnacıktı kadın
Rahata açtı kadın,
yoruldu devin büyük yolunda.
Ve «elveda!» deyip mavi gözlü deve,
girdi zengin bir cücenin kolunda
bahçesinde ebruliii hanımeli
açan eve.
Şimdi anlıyor ki mavi gözlü dev,
dev gibi sevdalara mezar bile olmaz, –
bahçesinde ebruliii
hanımeli
açan ev....

Был великан с голубыми глазами.
Он любил женщину маленького роста.
А ей все время в мечтах являлся маленький дом,
где растет под окном
цветущая жимолость.
Великан любил
как любят великаны,
он к большой работе тянулся
руками и построить не мог
ей теремок –
маленький дом,
где растет под окном цветущая жимолость.
Был великан с голубыми глазами.
Он любил женщину маленького роста.
А она устала идти с ним рядом дорогой великанов,
ей захотелось
отдохнуть в уютном домике с садом. –
Прощайте! – сказала она голубым глазам.
И ее увел состоятельный карлик в маленький дом,
где растет под окном цветущая жимолость.
И великан понимает теперь,
что любовь великана
не упрятать в маленький дом,
где растет под окном
цветущая жимолость.

Сопоставление оригинала и перевода показывает, что переводчик не идет «вслед за автором», как это представляется А. Жовтису, а в отличие от Назыма Хикмета, который, за исключением двадцать шестой строки, рифмует все остальные, переводчик значительно сокращает количество рифмованных строк (рифмуются только строки 4–5; 10–11; 17–20; 23–24; 28–29). В результате этого, естественно, снизилась роль рифмы в переводе, и потому она превратилась «лишь в факультативный прием». В оригинале же широко используемая рифма выполняет важную и ритмико-интонационную и композиционную функции.

Однако вывод А. Жовтиса о том, что у Назыма Хикмета рифма является факультативным приемом, в целом верен. Верлибр Назыма Хикмета находился в постоянном развитии и на различных этапах творческой биографии поэта приобретал новые черты, особенности, менялась структура рифмы, ее роль. По достоинству оценивая значение рифмы в звуковой организации стиха, поэт в то же время не хотел превращать ее в главный элемент эвфонии. Поэтому если в начале своего творчества Назым Хикмет широко использовал рифму, то в последующий период, значительно снизив ее роль, он сделал ее одним из многих фиксаторов ритма, в отдельных же произведениях и вовсе отказался от рифмы. При этом заметно возросли функции других элементов эвфонии – аллитерации, лексической и синтаксической анафоры и пр. Пример аллитерации мы находим как внутри строки, так и между стихами. В стихотворении «Поэт» Назым Хикмет употребляет оба вида аллитерации на согласный звук «ш»:

*Şairim
şimşek şekillerini şiirlerimin...*

Прекрасно использована аллитерация в стихотворении «Новое искусство». Сочетая согласный звук «д» с гласный «а» и повторяя их, поэт пытается передать звучание оркестра:

*Dağlarla, dalgalarla, dağ gibi dalgalarla,
dalga gibi dağlarla...*

Богаты стихи Назыма Хикмета и ассонансами, например стихотворение «Свет» («Aydınlık»). Здесь мы видим также лексическую анафору и аллитерацию:

*Aydınaydınlıkay-dın-lık!..
Aydınaydınlığım benim.
Gökte ay gibideğil.
Gökte yay gibi gerilen ay gibi aydınlatıyorum
tepeden toprakta sınıfların kavgasını.*

Вообще, в своей поэзии Назым Хикмет очень широко использовал лексическую анафору. Этот стилистический прием играет важную роль в звуковой организации стиха во многих его произведениях, например в стихотворении «Светоносцы» («Айдынлыкчылар»):

*Şu
Şu da
Şurdaki de!
Şurdaki işçilerin hepsi,
şunların yarısı
şu ateşçinin kendisi, kızı, karısı,
şu şimendiferci, şu vatman...*

Иногда поэт сочетал звуковую и лексическую анафоры:

*Horozunbaşınıkoparacağım,
koparacağım.
Koparacağım.
Koparacağım.
Kopara Kopara
Koy parayı çak kozu...*

Богатая эвфония, многочисленные звуковые повторы, а также искусное варьирование размерами стихотворных строк и строф обеспечили свободное и естественное звучание стиха. Характерно, что ритм в произведениях Назыма Хикмета играл конструктивную роль, связанную с выражением смысла. Эта особенность верлибра поэта ярко прослеживается в стихотворении «Плакучая ива» («Salkımsöyüt»):

*Akıyordu su
gösterip aynasında söğüt ağaçlarını.
Salkımsöğütler yıkıyordu suda saçlarını!
Yanan yalın kılıçları çarparak söğütlere
koşuyordu kızıl atlılar güneşin battığı yere!
Birden -bire
kuş gibi
vurulmuş gibi
kanadından
yaralı bir atlı yuvarlandı atından!
Bağırmadı,
gidenleri geri çağırmadı,
baktı yalnız dolu gözlerle
uzaklaşan atlıların parıldayan nallarına!
.....*

*Nal sesleri sönüyor perde perde,
atlılar kayboluyor güneşin battığı yerde!
Atlılar, atlılar, kızıl atlılar,
Atlari rüzgar kanatlılar!
Atlari rüzgar kanat...
Atlari rüzgar ...
Atlari...
At...*

В приведенном примере каждая строка стихотворения имеет свой неповторимый ритмический рисунок, который удивительно точно передает настроение, высокую эмоциональность произведения: плакучая ива, полощущая свои косы в зеркальной воде, медленное угасание раненого всадника, его грустный взгляд на уходящих товарищей и, наконец, наступившая смерть. Постепенно сокращая последние строки стиха, четырежды повторяя их, поэт создает своеобразную ритмику, которая передает затихающий топот конницы и постепенную остановку сердца раненого всадника.

Назым Хикмет в своей поэтической практике не раз обращался к этому приему. В стихотворении «Каспийское море» он с помощью виртуозной звукописи, смены интонаций передает движение лодки в бушующем море:

Çıkıyorkayık
İniyor kayak
Çıkıyorka...
İniyor ka...
Çık...
in...
çık...

А в стихотворении «Уходящий» Назым Хикмет так описывает отъезд своего друга:

*Bir şarkı söylüyorlariçerde.
Bu, gidenkardeşiminensevdiği şarkıydı.
En sevdiği şarkı...
En sevdiği...
En...*

Там, внутри, песню поют одну.
Это самая любимая песня уходящего моего друга.
Самая любимая песня...
Самая любимая...
Самая...

Из приведенных примеров ясно, что важнейшей особенностью свободного стиха Назыма Хикмета становится многообразие его ритмического оснащения.

Назым Хикмет вошел в литературу в ту пору, когда в поэзии острая борьба между сторонниками разговорного турецкого языка и приверженцами так называемого османского языка закончилась в пользу первых. Усилиями поэтов-хеджеистов турецкий язык стал языком литературы. Вместе с тем они все еще считали, что поэтическая речь должна быть возвышенной и ориентированной на особую, поэтическую лексику. Только новые темы, введенные в турецкую литературу Назымом Хикметом, вызвали потребность в поэтическом языке, способном отражать принципиально новое идейное содержание. Поэтому молодой поэт в первую очередь отказался от высокого, изысканного стиля, внедрил в поэзию разговорный язык улиц и городское просторечие.

Активно выступая против «поэтизмов», Назым Хикмет смело вводил в поэтическую речь новые слова из области науки и техники, такие, как динамо, мотор, машина, электричество, диалектика, материализм и т. п., и «непоэтические», просторечные слова и выражения.

Но особенность новаторства Назыма Хикмета в области поэтического языка заключалась не в самом употреблении «низких» слов, а в умении вывести из них поэзию. Он сделал поэтичным язык улиц, разговорную речь. Для турецкого читателя, который веками воспитывался на образцах высокой поэзии, все это было ново и непривычно.

Язык поэзии Назыма Хикмета сложился из синтеза разговорно-бытовой речи, фольклорных элементов и неологизмов. Заданное им направление определило дальнейшую судьбу развития турецкого литературного языка.

Новаторство поэта тесно связано с национальными особенностями языка, оказавшими влияние на стихотворные формы, и с традициями народной и классической литератур. Назым Хикмет создал турецкий вариант свободного стиха, который стал ведущей системой стихосложения в новой поэзии Турции. С появлением озгюр кошука турецкая поэзия стала ближе к жизни, к ее многочисленным и сложным проблемам

Принципы новой поэзии, вырабатывавшиеся Назымом Хикметом, получают дальнейшее развитие в творчестве поэта в последующий период.

В конце 30-х годов в его стихах усиливается роль лирического начала, он вплотную подходит к синтезу общественного и личного, что явится основой формирования в его поэзии лирики нового типа.

Усиление в поэзии Назыма Хикмета лирических элементов сказалось и на стиле его стихов. За исключением отдельных произведений, торжественно-приподнятая манера изложения уступает место задушевной, доверительной речи. Меняется характер образов. Поэт больше не призывает «посадить турбину в живот, а к хвосту приделать корабельный винт», из его стихов исчезают «женщины с душой как палаты лордов», «босые медноногие герои» – образы, которые прежде всего были рассчитаны на то, чтобы ошеломить, поразить читателя. Отныне они становятся более конкретными, осязаемыми, менее броскими, а порой даже заземленными. Качественные изменения в методе художественного освоения действительности в свою очередь побуждало к постоянному совершенствованию озгюр кошука и поиску новых средств выразительности. «Опыт традиций и страсть к новому...» – вот две важнейшие черты Назыма Хикмета, которые предопределили дальнейшего развития «свободного стиха» в Турции. Процесс совершенствования озгюр кошука продолжался и в московский период жизни Назыма Хикмета. Начиная с 1957 года в его творчестве и поэтике наблюдаются очевидные изменения. С этого периода его свободный стих приобретает новые черты, новое звучание – меняется тематика, меняется характер его лирики, которая становится более приземленной. В результате радикально меняется и стилистика, звучание, тональность его произведений.

В этот период в творчестве Назыма на первый план выходит своеобразная и оригинальная любовная лирика, в которой он делится своими сокровенными мыслями, интимными переживаниями, усиливаются мотивы разлуки, смерти, одиночества, еще более жгучей становится тоска по Родине, по сыну, по Стамбулу.

Эволюция поэзии Назыма Хикмета настоятельно потребовала изменений и в стилистике, образности, структуре свободного стиха. Он все чаще обращается к конкретному человеку, с которым ведет тихую и доверительную беседу о нескончаемых, будничных земных делах, сочетая широкое обобщение с глубоко личным восприятием жизни. Эти новые качества поэзии Назыма Хикмета особенно отчетливо прослеживаются в его поэме «Солома волос», в которой он пытался сблизить поэзию и прозу.

Вместе с повествовательной манерой меняется и образная система стихов Назыма Хикмета. Вместо броских, способных удивить, ошеломить читателя метафор поэт создает своеобразные, непривычные образы, в которых сконцентрирована глубокая поэтическая мысль:

*Я сбросил с себя размышленья о смерти,
набросил июньских бульваров листву,
юные майские листья, пожалуй, мне не к лицу.*

(Перевод Н.Горской)

Всю свою жизнь Назым Хикмет был в постоянном поиске все более совершенных поэтических форм и средств. Поэт никогда не боялся экспериментировать. Он был глубоко убежден в том, что лишь идя по непроторенной дороге, где нередко не только находки и открытия, но и неудачи, можно двигаться вперед. «Мы признаем право экспериментировать за математиками, атомщиками, врачами..., почему же не оставить этого права за художниками? В поэзии, как в любых других областях, эксперимент не всегда сразу дает прямой результат, но он готовит почву для будущих открытий», – писал Назым Хикмет.

Его стихи сороковых годов существенно отличались от стихов последнего, московского периода, в котором поэт достиг высшего совершенства, высшей простоты, той сложной простоты, когда сливаются воедино мысль и слово, форма и содержание. Итог своей работы над поисками новых форм поэт подвел в мае 1963 года, за несколько дней до смерти: «Я хочу вместить содержание в такую форму, чтобы она подчеркивала содержание, но сама была бы не видна, как тонкий дамский чулок «паутинка», которая придает красивой женской ноге еще больше красоты, хотя сам и остается незамеченным... Это то, что я предпочитаю сегодня. Но завтра, конечно, я могу предпочесть «яркие» формы».

* * *

Интересно отметить, что новая поэзия и свободный стих Назыма Хикмета сначала оказали влияние на молодую азербайджанскую поэзию, которая формировалась в конце 20-х – начале 30-х годов XX века, и только потом – на турецкую литературу. На то были свои причины. Как известно, в начале 20-х годов Назым жил, учился и творил в Москве. Поскольку в то время он не имел возможности печатать свои стихи на родине, он отправлял их в Баку, где они появлялись в различных изданиях. Примечательно, что и первый сборник Назыма, «Песня пьющих Солнце», был издан в 1928 году в Баку. Поэтому нет ничего удивительного в том, что молодые пролетарские поэты Азербайджана Али Назим, Микаил Рафили и другие под влиянием Назыма Хикмета стали создавать свои первые произведения, написанные свободным стихом. После них и Исмаил Хафис, Хасан Фаррух, Салями, Самед Вургун, Сулейман Рустам и другие начали осваивать принципы новой системы стихосложения. (Правда, позже Самед Вургун и Сулейман Рустам отошли от этого течения и создавали свои произведения на хедже и арузе.) По этой причине литературная критика справедливо считает Назыма Хикмета основоположником азербайджанского «сербест шеир». Известный литератор Микаил Рафили под псевдонимом «Gülən adam» («Смеющийся человек») в 1929 году в первом номере журнала «Məarif işçisi» («Работник просвещения») представил статью «Sərbəst şeir haqqında ilk söz» («Первое слово о свободном стихе»), в которой он, в частности, писал: «Основатель течения «сербест шеир» турецкий поэт Назым Хикмет в начале 1927 года в журнале «Məarif və mədəniyyət» («Просвещение и культура») впервые опубликовал свое стихотворение, написанное свободным размером. Именно под влияние этого произведения у нас начало формироваться течение «свободного стиха».

Вполне естественно, что в начале у Назыма Хикмета и в Азербайджане, и в Турции были только подражатели. Истинные его последователи и в Азербайджане, и в Турции появились позже. Из азербайджанских писателей наиболее последовательным приверженцем поэтических принципов Назыма Хикмета был, пожалуй, Расул Рза, который в своих творческих поисках опирался на богатый опыт основоположника турецкого верлибра.

Родился Расул Рза в 1910 году в городе Гейчае. В 1930 году он приезжает в Баку и устраивается на работу в газете «Gənc işçi» («Молодой рабочий»). А в 1931 году в литературном журнале «İnqilab və mədəniyyət» («Революция и культура») появляется его первое стихотворение «Большевицкая весна», которое сделало 21-летнего автора знаменитым. Своеобразны тематика и полемический дух этого произведения, повествующего о деревне, страдающей от засухи. «Кому нужна ваша красота, если голодают люди из-за отсутствия вашей воды», – говорит поэт, обращаясь к рекам Аракс и Кура. Он открыто декларирует свою приверженность принципам рациональности искусства, действительности поэзии, ее реальной пользы обществу.

Стихотворение «Большевицкая весна» примечательно еще и тем, что написано свободным стихом. Молодой поэт с первых же своих произведений стремится найти поэтическую форму, которая наиболее соответствовала бы духу времени. Ин-

тенсивные поиски в области художественной формы с неотвратимостью привели Расула Рзу к созданию новой системы стихосложения, то есть к свободному стиху и новой ритмической организации стиха. В своих поисках Расул Рза опирался на опыт своего старшего собрата по перу Назыма Хикмета.

При этом он широко использовал достижения национальной поэтической традиции. Именно ему принадлежат наиболее яркие образцы этой системы стихосложения.

Расул Рза – новатор по своему духу и по своему убеждению. Вся его жизнь – постоянный поиск все более совершенных поэтических форм свободного стиха. Как и Назым, он никогда не боялся экспериментировать.

Ярким примером сказанного является цикл стихотворений под общим названием «Краски». В произведениях этого цикла Расул Рза расширяет границы ассоциативных связей, создает своеобразные, непривычные образы, метафоры, тропы, в которых сконцентрированы красота поэтического воплощения и глубина философской мысли. «Краски» дают нам возможность по-новому посмотреть на окружающий нас мир.

Каждое стихотворение цикла «Краски», «это движение от живописи к философии», писал Илья Сельвинский, по мнению которого «это великолепие затмевает собой цветовую прелесть Артюра Рембо, видевшего краски в буквах». Взять, к примеру, стихотворение из этого цикла под названием «Зеленая»:

*Равнины и горы весенние.
Проросшие зерна.
Пронизанный солнцем прибой океана.
Первый лист черенка, который начал расти.
Пейзажи Сезанна.
Светлячок светофора на железнодорожном пути.
Глоток воды, когда мучит жажда.
Забота каждого о каждом.*

Здесь каждая строка является самостоятельным поэтическим образом, совокупность которых, как краски в живописи, придают целостность изображенной картине.

В цикле каждая краска осмыслена и имеет глубокое содержание. Через восприятие различных нюансов, тончайших оттенков красок мы приходим к широким философским обобщениям. По мнению самого поэта, краски проходят по нашей жизни и будят воспоминания чувств.

Революционность «Красок» Расула Рзы заключается ещё и в том, что в них поэт осознанно отходит от традиционной поэтической структуры, композиции и создает совершенно новые способы поэтического выражения. Предельно расширяя границы ассоциативных связей, поэт таким образом как бы приглашает читателя к соавторству, делает его участником образного восприятия действительности.

Неудивительно, что за короткое время цикл «Краски» был переведен на многие языки мира. О нем во весь голос заговорили поэты и критики разных стран. Среди них канадский писатель Дизон Картер, венгерская поэтесса Жужа Раб, чешская поэтесса Даничка Козлова, шведский поэт Юрис Кронбергс, академик Николай Федоренко, английский литературовед Бони Корей, русский поэт Борис Слуцкий и другие.

Кроме Расула Рзы азербайджанский верлибр успешно развивали и такие замечательные поэты, как Вагиф Самедоглу, Фикрет Годжа, Фикрет Садыг, Ариф Абдуллазаде и другие его последователи.

Как было отмечено выше, и в Турции истинные последователи Назыма Хикмета появились позже. Подлинными продолжателями – это те, у кого есть чувство направления, говорил А. Блок. Именно таким чувством направления обладали Орхан Вели, Мелих Джевдет Андай, Октай Рифат, Фазыл Хюсюн Дагларджа, Атаол Бехрамоглу и другие поэты.

В 1941 году три молодых поэта – Орхан Вели, Октай Рифат и Мелих Джевдет Андай – выпустили совместную книгу «Гарип» («Странное») с пространным предисловием Орхана Вели, в котором он излагал идейно-эстетические принципы этого течения. В центре внимания представителей течения гарип находились поэтика и стиль нового искусства, озгюр кошука.

«Странность» стихов гариповцев заключалась главным образом в том, что они ввели в новую поэзию «маленького человека», который, за редким исключением, до той поры не был объектом художественного исследования. Гариповцы умышленно сосредоточивали внимание на самых обыденных, простых, «непоэтических» вещах и событиях жизни простого человека с тем, чтобы максимально приблизить поэзию к будничным, земным проблемам.

Для утверждения «нового вкуса», по мнению Орхана Вели, прежде всего необходимо было изменить укоренившееся представление о так называемом особом поэтическом языке. «Надо признать, что на нынешнем уровне развития язык поэзии значительно отличается от разговорной речи, – писал Орхан Вели. – Иначе говоря, поэтический язык в сегодняшнем его виде стоит обособленно от естественного, повседневного языка и оттого приобретает определенную отчужденность». «Поэтому, – продолжает поэт, – если бы это было в наших силах, мы выбросили бы и тот поэтический язык, который угрожает нашей творческой деятельности».

Другая «странность» стихов гариповцев заключалась в том, что в их произведениях не было ни традиционных размеров, ни рифмы, ни пышных сравнений и метафор, не было всего того, что, по мнению традиционалистов, делает поэзию поэзией. Правда, почти полное отсутствие многих важных художественно-выразительных средств компенсировалось усилением роли стилистических фигур, заимствованных из народной литературы. В частности, в их стихах резко повысился удельный вес аллитераций, ассонансов, анафор, звуковых повторов.

По мнению Орхана Вели, особый поэтический язык возник в результате того, что в классической литературе основное внимание уделялось не содержанию стиха, а его формам. Он активно выступал против требований, предъявлявшихся к стихотворной строке в классической поэзии. В классической турецкой поэзии роль полустишия – мысра, – занимавшего стихотворную строку, была чрезмерно велика. Средневековый турецкий поэт, согласно традиции, должен был в одной строке выразить как можно искуснее часто уже знакомую, использованную поэтами-предшественниками мысль. И связывалась эта строка по смыслу только с последующей, образуя бейт. В классической поэзии существовал даже такой термин – «мысра-ы берджесте», т. е. «изящное (выдающееся) полустишие». Поэты много сил и энергии тратили на создание одной такой строки. Примечательны в этом отношении высказывания Рагып-паши, который писал:

Eğer maksud ederse, misra-ı ber ceste kafidir.

Если повезет, то достаточно и одного изящного мысра.

Подобное понимание строки, по утверждению Орхана Вели, отвлекало читателя от содержания произведения и побуждало его искать красоту только в самом слове. «Есть люди, которые в стихотворении, состоящем из ста слов, ищут сто кра-

сот. Они забывают, что поэзия – это единое целое. Кирпич сам по себе некрасив, известь тоже, но созданное из этих материалов архитектурное произведение может поразить нас своей красотой», – писал Орхан Вели. Следует отметить, что еще до Орхана Вели сначала Тевфик Фикрет несколько изменил принцип замкнутости бейта классической поэзии, а затем Назым Хикмет окончательно разрушил его. Так что и в этом отношении Орхан Вели лишь продолжил и развил традицию, заложенную Назымом Хикметом. Орхан Вели был убежден в том, что необходимо отказаться от традиционной «шаиране» – «поэтичности (языка)». Под «шаиране» он подразумевал язык, далекий от повседневной, живой речи народа. Опираясь на эстетические принципы Назыма Хикмета, Орхан Вели поставил перед собой задачу преодолеть всякую поэтическую условность и создать новый стихотворный язык. Поэт отказывается от музыкально-акустического принципа стихосложения, который преобладал в турецкой поэзии, и идет по пути внедрения в поэзию разговорной интонации. «До тех пор, пока мы не откажемся от лексики старой поэзии, нет возможности избавиться от этой «поэтичности»», писал Орхан Вели, который смело вводил в стихи обычный разговорный материал, «непоэтические» слова и выражения, как, например, в стихотворении «Слово»:

*Aynada başka güzelsin,
Yatakta başka;
Aldırma söz olur diye;
Takta kıştır,
Sür sürüştür,
İnadına gel,
Piyasa vakt
Muhallebiciye.
Söz olurmuş,
Olsun;
Dostum değil misin?
Перед зеркалом ты красива по-своему,
В постели по-своему.*

*Не обращай внимания, что пойдут разговоры.
Прилаживайся,
Прихорашивайся
И назло всем
Во время гуляний
Зайди в кафе.
Попадем на язычок!
Ну и пусть!
Разве ты не возлюбленная моя?*

По мнению Мелиха Джевдета Андая, Орхан Вели написал это стихотворение, главным образом, для того, чтобы показать, что, используя разговорную лексику и даже арготизмы, можно создать поэтическое произведение. Такие обиходные слова и выражения как «так такыштыр» («прилаживаться»), «сюр сюрюштюр» («прихорашивайся») и др., впервые становились поэтическим материалом.

Орхан Вели считал, что «поэтичность» уводит человека от повседневности в «башню из слоновой кости», отрывает его от действительности, от земных проблем. В 20-30-е годы среди любителей старой поэзии было очень популярно стихотворение Ахмеда Хашима «Гвоздика» («Karafil»), которое они считали образцом высокой поэтичности:

*Yarin dudağından getirilmiş
 Bir katre alevdir bu karanfil,
 Ruhum acısından bunu bildi.
 Düştükçe vurulmuş gibi, yer yer,
 Kızgın kokusundan kelebekler,
 Gönlüm ona pervane kesildi.
 Из уст возлюбленной принесена
 Эта гвоздика – капля огня:
 По горькому рденью душа это поняла!
 Когда падали замертво
 От обжигающего огня бабочки,
 Душа моя превратилась в ее мотылька.*

В этот период Орхан Вели был глубоко убежден в том, что поэзия свободного стиха, которая обращена «к вкусам большинства», и говорить должна языком большинства. Поэт считал, что поскольку нет «особых», «возвышенных» тем, не должно быть и «особого поэтического языка», отличного от разговорного. В стихотворениях Орхан Вели почти нет поэтических тропов. Он зачастую сознательно прибегал к чрезмерной простоте выражений, чтобы доказать, что можно писать стихи и на языке народа.

«Поэтическая метафора вытекает из стремления человека увидеть предмет несколько иным, чем он есть в натуре. И тот, кто прибегает к сравнению, не вызывает удивления и не может быть обвинен в противоестественном. Между тем поэт, избегающий метафоры и описывающий все, что он видит, обычным языком, слывет странным среди современников. Это происходит оттого, что его представления о поэзии базируются на избитых поэтических приемах, существующих с той поры, как появилась письменность и появились сотни тысяч поэтов, каждый из которых создавал тысячи и тысячи сравнений и аллегорий. Что выиграет литература от того, если к огромному числу сравнений и аллегорий прибавится еще несколько? Я глубоко убежден, что сравнения, метафоры, гиперболы и возникающее с их помощью богатство образов давно насытили голодные глаза истории», – писал Орхан Вели, по утверждению которого «настала пора освободить поэзию от особого поэтического языка. От всякого «трюкачества» и «красивостей»».

Выступая против «поэтичности» языка в ее классическом понимании, Орхан Вели, естественно, не был против поэтичности вообще. Он стремился к тому, чтобы она достигалась совершенно новыми средствами выражения, и в первую очередь – использованием разговорного языка народа. Прав критик Мемед Фуад, когда пишет, что «борьба, которая была начата с тем, чтобы освободить стих от «поэтичности», приблизить его к разговорной речи, на деле явилась борьбой за новую поэтичность».

Для Орхана Вели поэтичность – это в первую очередь искренность, естественность, простота изложения, лиризм. По мнению Орхана Вели, самое важное из того, что гариповцы внесли в новую турецкую поэзию, – это чистота языка и простота изложения. «Стремление создать красоту поэзии с помощью этих качеств побуждает нас как можно ближе соприкоснуться с сокровищницей поэзии, с миром, в котором человек вращается всю свою жизнь. Этот мир – мир познания», – писал Орхан Вели, который пытался создавать произведения путем «погружения» в подсознание. Как, например, в стихотворении «Сон»:

*Увидел во сне, что мать моя умерла.
 То, что я проснулся со слезами на глазах,
 Напомнило мне, как однажды в праздничное утро
 Я плакал
 Из-за улетевшего в небо воздушного шарика.*

Подобная ассоциативная связь – слезы лирического героя по поводу смерти матери, привидевшейся ему во сне, и слезы ребенка из-за улетевшего шарика, – по всей вероятности, возникла под влиянием поэзии сюрреалистов. Сразу же следует оговориться, что Орхан Вели и его последователи, хорошо знакомые с творческими принципами французских сюрреалистов и даже усвоившие кое-какие из их достижений (что давало некоторым критикам и литературоведам повод отнести их к сюрреалистам), не восприняли их методов и принципов.

Орхан Вели утверждал, что каждый из видов искусства многое теряет от взаимопроникновения. «Я против взаимопроникновения различных видов искусства. Следует воспринимать поэзию как поэзию, живопись как живопись, музыку как музыку», – писал Орхан Вели. По его мнению, каждый вид искусства имеет свою специфику, свои средства выражения, и каждый художник должен опираться только на них. Поэт считал, что использование элементов других видов искусства в поэзии – «это не что иное, как трюкачество тех художников, которые не могут освоить секретов поэзии».

К числу поэтических «ухищрений» Орхан Вели относил опыты Аполлинера в книге «Каллиграммы», где он использует элементы рисунка, расположив, например, слова и словосочетания стихотворения о дожде с верхнего угла страницы к нижнему; Ахмеда Хашима, нашедшего в слове «пламя», написанном арабскими буквами, сходство с подлинным пламенем. Он был решительно настроен против использования элементов музыки, изобразительного искусства в поэзии.

Поэт был убежден, что все эти «ухищрения» отвлекают от главного элемента стиха – от мысли. «Поэзия в первую очередь является искусством слова, то есть полностью выражается смыслом. Мысль же обращается не к пяти чувствам человека, а к его разуму. Следовательно, основной элемент поэзии – мысль, которая непосредственно обращена к психике человека, но из-за наличия в ней музыки и т. п. жонглерства может ускользнуть от нашего внимания», – писал Орхан Вели.

Борясь за утверждение нового языка поэзии, Орхан Вели, по существу, шел стезей Назыма Хикмета. Он выступал против выпренности, возвышенности выражений, стремился утвердить в поэзии живую речь народа. Правда, была между ними существенная разница, что объясняется различием их идейно-эстетических позиций. Назым Хикмет хотел ввести в поэзию язык рабочего класса, трудящихся масс. Он использовал даже специфические выражения для того, чтобы придать своим произведениям особую выразительность, наступательность тона.

Поэтический же язык Орхана Вели в основном ориентирован на вкус мелкой городской буржуазии, «маленького человека». Если герои Назыма Хикмета обращаются к массам и громким голосом возвещают прекрасные дни, завоеванные в боях, то лирический герой Орхана Вели видит перед собой конкретного человека, с которым он говорит почти шепотом. В его речи зачастую слышатся подавленность, безысходность, смирение.

Вместе с тем обоих поэтов объединяло стремление освободить поэзию от высокопарного, «изящного» языка классической поэзии.

Орхан Вели писал: «Многие убеждены в том, что поэтический язык имеет свою особую структуру, что он не может быть подобен разговорному языку». Это, как считает поэт, происходило оттого, что «поэзия была подчинена размеру и рифме, которые влияли не только на мысль, чувства поэта, но и на структуру языка».

Другая «странность» стихов гариповцев заключалась в том, что в их произведениях не было ни традиционных размеров, ни рифмы, ни пышных сравнений и метафор, не было всего того, что, по мнению традиционалистов, делает поэзию поэзией. Решительно выступая против этих элементов поэзии, Орхан Вели писал: «Наши предки употребляли рифму для того, чтобы легче запомнить последующую строку, т. е. они использовали рифму с единственной целью – помочь памяти. В дальнейшем они нашли в ней и красоту, начали считать искусством умение совмещать

рифму с размером, который играет ту же роль, что и рифма... Я полагаю и надеюсь, что современный человек уже не найдет в использовании рифмы и размера тех красот, которые вызывают у него восторг. Правда, почти полное отсутствие многих важных художественно-выразительных средств компенсировалось усилением роли стилистических фигур, заимствованных из народной литературы. В частности, в их стихах резко повысился удельный вес аллитераций, ассонансов, анафор, звуковых повторов. И еще: многое из того, что утверждал Орхан Вели в своих теоретических выступлениях, часто опровергалось им в поэзии. Вместе с тем, взяв на вооружение свободный стих Назыма Хикмета, он многое сделал для развития и утверждения озгюр кошука в турецкой литературе.

* * *

В отличие от Орхана Вели и его последователей, другой крупный поэт озгюр кошука, Фазыл Хюсюн Дагларджа, придавал большое значение метафорическому началу и поэтичности стихотворной речи. Многозначность символических образов, по мнению поэта, помогает глубже вникнуть в суть явления. Вот почему в то время, когда гариповцы упрощали поэтическую речь, Фазыл Хюсюн все больше абстрагировал свою поэзию, усложнял ее непривычными и оригинальными образами, успешно используя весь арсенал художественно-изобразительных средств, смело идя на всевозможные эксперименты. Правда, иногда он увлекался, и тогда перенасыщенность поэтическими тропами отвлекала читателя от основной идеи.

По достоинству оценивая значение рифмы в звуковой организации стиха, Дагларджа, как и другие поэты верлибра, в то же время не хотел превращать ее в главный элемент эвфонии. Существенно снизив роль рифмы, он сделал ее одним из фиксаторов ритма. В своих произведениях Фазыл Хюсюн Дагларджа постепенно отказывается от однородных банальных рифм, которые обезличивают стихотворение, нивелирует мысль и находит новые способы рифмовки, отличающиеся свежестью, увеличивающие ассоциативную сферу стиха. Особое внимание поэт уделяет и тому, чтобы рифма не мешала естественному потоку речи, чтобы не было натяжек, лишних слов, вставленных в стих только ради рифмы. Дагларджа обращался к рифме в том случае, когда необходимо было усилить ритм, выделить наиболее важное в содержательном плане слово. Поэтому-то в некоторых произведениях он широко применяет рифму, а в других – лишь эпизодически.

На структуру свободного стиха Фазыла Хюсюн значительное влияние оказали народная поэзия и поэтика. В стихотворениях книги «Дитя и Аллах» он с большим мастерством и тактом использует хедже и тем самым обогащает ритмический рисунок произведения. Иногда Фазыл Хюсюн обращается к художественно-изобразительным средствам народной поэзии с тем, чтобы усилить поэтическую мысль. Если Назым Хикмет и Орхан Вели в своих произведениях, написанных свободным стихом, отказались от строфической системы, то Фазыл Хюсюн придавал ей большое значение. Подавляющее большинство строф в его книгах содержит по четыре строки, объединенных общей мыслью. Строфичность, несомненно, придавала свободному стиху Дагларджи композиционную целостность и помогала раскрыть внутреннее содержание произведения.

В отличие от Орхана Вели, Дагларджа в своем свободном стихе внимательно относился и к богатейшим традициям классической поэзии, плодотворно используя ее достижения. «В нашей поэзии дивана есть много того, чему мы должны научиться, – говорил поэт. – Прежде всего – это великолепное мастерство поэтов, их умение бережно обращаться со словом, умение создавать в своих стихотворениях удивительную гармонию». Дагларджа пытается учиться у своих предшественников органически сплавлять самые разнообразные их поэтические достижения и обогатить

свой собственный, глубоко своеобразный стиль, свой свободный стих. Обращение Фазыла Хюсю к национальным истокам, в свою очередь, требовало переосмысления многих эстетических категорий, многих важных компонентов поэтики, системы стихосложения. Например, в своем свободном стихе он часто обращался к различным размерам хедже, а иногда аруза. Поэт, разумеется, не механически переносил эти размеры и формы в свободный стих, а трансформировал их, с тем, чтобы они придали произведению нужное ритмико-интонационное звучание, раскрыли бы его глубинное содержание. Фазыл Хюсю Дагларджа не раз отмечал, что односторонний подход к литературным и художественным традициям в конечном счете приводит к неверным, ошибочным оценкам. По его мнению, культурное прошлое необходимо воспринимать как единое целое, и реальное значение унаследованного опыта определять степень его соответствия тому, что рождается в литературе под влиянием новых общественных условий. Дагларджа неоднократно говорил, что нельзя, да и невозможно полностью отказаться от традиций. Речь может идти только «об отрицании с удержанием положительных, жизнеспособных» элементов, которые в новых исторических условиях получают дальнейшую эволюцию. Примером такого подхода могут послужить четверостишия Фазыла Хюсю Дагларджи, которые поэт именовал «хайди». (Слово «хайди», имеющее много значений, может быть переведено на русский язык как «айда!», «ну-ка!», «вперед!» и т. д.). Сборник стихов «Хайди», вышедший в свет в 1968 году, состоял из 1244 четверостиший. Почему поэт именно так назвал свои четверостишия? В одном из адресованных мне писем поэт отмечал: «Хайди – это приглашение к совместному путешествию. Этим словом мне хотелось пригласить своих читателей в чудесный и вечно загадочный мир поэзии...». Как известно, форма четверостиший широко распространена в восточной, в том числе турецкой поэзии. В классической и народной поэзии турок особенно популярны такие стихотворные формы, как рубаи, туюг, мани, которые подчинялись определенным законам стихосложения, предусматривающим свою систему метрики, рифмовки, композиционного построения. Например, по канонам рубаи создаются определенными размерами аруза. В них рифмуются первая, вторая и четвертая строки. В отличие от рубаи, туюг должен быть написан размером рамал-и мусаддас-и максур (фа'илатун, фа'илатун, фа'илун). Рифма в туюг такая же, как и в рубаи. А форма мани, широко распространенная в народной поэзии, создается семисложником и опирается на систему рифмовки ааба. Отметим попутно, что многие из ведущих современных турецких поэтов обращались к традиционным формам четверостиший. В отличие от них, Фазыл Хюсю Дагларджа приходит к выводу, что необходимо полностью отказаться от нормативов классической поэтики, от традиционных национальных форм стихосложения – рубаи, туюг, мани – и создать такие четверостишия, в которых современная тематика, современная поэтическая мысль были бы воплощены только в адекватной форме изложения. Архитектоника новых четверостиший – это тоже одно из поэтических открытий Дагларджи – должна подчиняться прежде всего смысловому и эмоциональному выражению свободного стиха. Четверостишия, созданные Фазылом Хюсю Дагларджой, отличаются от всех предшествующих четверостиший и совершенно новым обликом, и своей инструментровкой. Отказ от традиционных размеров, рифм не мог, разумеется, не повлиять на весь строй поэтической речи и поэтического контекста в целом.

По признанию самого поэта, он 19 лет шел к этой новой поэтической форме. Логика развития хайди диктовалась духовными потребностями современного человека. «Мы живем в таком веке, когда люди страдают от хронического отсутствия времени. Они поглощены работой, решением своих социальных, политических, бытовых проблем. Добавьте сюда телеманию и видеоманию. Им, этим людям, практически некогда читать, думать о смысле человеческого существования. Поэтому у меня возникла идея создания таких четверостиший, которые можно было бы читать в любое

время, в любом месте, в любом настроении, и которые дали бы возможность вернуть человеку земное счастье, дать ему почувствовать радость жизни... Я мечтаю о том, чтобы каждый человек, перед тем, как выйти из своего дома и направиться по своим делам, прочел хотя бы одно четверостишие-хайди», – писал Фазыл Хюсю.

В своих хайди он вновь размышляет о жизни и смерти, о любви и страдании, о вечных борениях духа, мечущегося между мечтой и реальностью. Для того, чтобы возбудить интерес к этим извечным проблемам, Дагларджа выводит поэтическую форму, находит новый ракурс, несущий основную эмоциональную и смысловую нагрузку. В хайди мысли и чувства лирического героя чаще всего находят свое выражение в оригинальном образном решении:

UZAKLARDA

*Gider gider
Sabahlaradek
Benim uykusuzluğum
Senin güzelliğine.*

*Неустанно идет и возвращается
До самого рассвета
Моя бессонница
К твоей красоте.*

(«Вдалеке»)

В этом любовном четверостишии страдание, печаль, душевная боль лирического героя сконцентрированы в образе «бессонницы».

В таком же ключе написано хайди «Ночь», в котором образ «ночи» является поэтическим выражением тоски, переживания героя, мечтающего о встрече со своей возлюбленной:

*Эта моя ночь
Ждет тебя
У порога
Дома твоего.*

С помощью сконцентрированных, «ударных» образов Фазыл Хюсю в своих хайди создает особый поэтический мир, в котором все непривычно.

Хайди – это поэзия ищущего интеллекта, поэзия сложных философских раздумий. С помощью богатых оригинальных образов, метафор Фазыл Хюсю Дагларджа стремится исследовать и передать сокровенные мысли и чаяния человека во всем многообразии его чувств и состояний.

*Каждое утро, просыпаясь,
Чего же ты боишься?
Знай, смерть убивает лишь то, чего ты еще не прожил,
А прожитое убить смерть не в состоянии, –*

пишет поэт в хайди «Шумная улица».

Дагларджа призывает ценить каждый прожитый день, приносящий радость и горечь, победу и поражение, улыбки и слезы. Любовь к жизни, по мнению поэта, держит нас на ногах, придает силу:

*Калека с опаской
Переставляет ноги,
Потому что не верит он
Земле.*

Философские четверостишия Фазыла Хюсню чаще всего многозначны и потому дают возможность читателю развивать, согласно смыслу поэтических символов и своему жизненному опыту, мысль поэта.

Новаторские тенденции в сборнике «Хайди» иногда складываются самым ходом поэтической мысли, которая, на первый взгляд, представляется парадоксальной:

*Стоит только влюбиться,
Неожиданно обнаруживаю, что
Я люблю свою любовь к тебе,
Вместо того, чтобы любить тебя.*
(«Внутреннее перевоплощение»)

Таким же способом построено и четверостишие «Разделенная теплота»:

*Дома,
Множась,
Приближают
Наше одиночество.*

Четверостишиям Фазыла Хюсню Дагларджи присущи, как уже было отмечено, некоторая «скрытность» и недоговоренность, которые зачастую делают хайди труднодоступными. По мнению поэта, «с первой избитой мыслью рассудок теряет свободу». Поэтому он ратует за такие произведения, которые оставили бы простор для воображения и требовали от читателя определенных усилий, чтобы понять то, что скрыто между строк.

«Хайди» Фазыла Хюсню Дагларджи наглядно показывают, что поэт никогда не прерывал преемственных связей с традицией. Начиная с первого сборника, он в своем озгюр кошуке, верлибре пытался использовать все прогрессивное и ценное, что есть в классической и народной литературе.

По мнению Назыма Хикмета, поэзия свободного стиха должна отображать страдания, гнев, надежду, радость и мечту народа. «Это единственный пункт в моем понимании искусства, который никогда не меняется, – говорил поэт. – Все остальное менялось, меняется и будет меняться».

И, как показывают исследования, новая современная поэзия Турции и Азербайджана, которые, по существу, являются поэзией свободного стиха, находятся в движении, постоянно меняются, обогащаются и развиваются.