

ПОЭТЫ НИДЕРЛАНДСКОГО МОДЕРНИЗМА

Проект Кейса Верхейла, Ирины Михайловой и Алексея Пурина

В проекте представлены русскоязычные тексты четырех книг, выпущенных в 2003-2007 гг. издательством «Филологический факультет СПбГУ».

Все переводы (кроме цикла «На смерть Альберта Фервея» Мартинуса Нейхофа – перевод Кейса Верхейла), вступительные статьи и примечания выполнены Ириной Михайловой и Алексеем Пуриным.

Перевод и издательские расходы субсидировались Фондом создания и перевода нидерландской литературы (Амстердам).

ГВИДО ГЕЗЕЛЛЕ

Если сердце слышит

СТИХИ И ПРОЗА

Перевод с голландского Ирины Михайловой и Алексея Пурина

**Филологический факультет СПбГУ
Санкт-Петербург
2006**

ПОЭТИЧЕСКОЕ БЛАГОЧЕСТИЕ И ЭРОТИКА (1)

Празднование 150-летия Гезелле в 1980 году и начало издания юбилейного собрания его сочинений показалось мне хорошим поводом проверить на себе, какое впечатление производит его поэзия при систематическом чтении. Как, наверное, и большинство обитателей Голландии, специально не интересующихся литературой XIX века, католической религией или историей Фландрии, я знал поэзию Гезелле лишь поверхностно, по четырем-пяти хрестоматийным стихотворениям. Слава Гезелле как предшественника почти всех важнейших поэтов XX века и в Бельгии, и в Нидерландах, от Хортера (2) до Ван Хейла (3), уже давно возбуждала мое любопытство. Но при каждой попытке ближе познакомиться с его стихами и его личностью, я всякий раз наталкивался на такие барьеры, что с удовольствием откладывал свои намерения до следующего раза.

Первым барьером был, разумеется, язык, на котором писал Гезелле, - в каждой строке слова, о значении которых надо справляться в словаре или догадываться, - а также его форма выражения, при беглом взгляде будто бы нарочито наивная и, против воли автора, комичная. Кроме того, сам образ этого не от мира сего католического священника с консервативными идеями насчет церкви и общества и одновременно любимого героя фламандских националистов не вызывает особой симпатии у среднего голландского читателя. Не могу сказать, чтобы прочитанные мною за несколько месяцев пятьсот с лишним страниц стихов Гезелле развеяли эти мои поверхностные предубеждения до конца. Те стихи, в которых Гезелле черным по белому излагает свои религиозные, политические и культурно-исторические воззрения, остались мне так же далеки, как и до того, как я углубился в его поэзию.

И все же не только эстетическое переживание, вызванное оригинальностью его звучания и игры мыслей, заставило меня восхититься Гезелле как поэтическим гением, одним из немногих в нашем языковом ареале. В его стихах наш язык внезапно и поразительно оживает. И происходит это, по крайней мере в моем случае, не столько вследствие сочности фламандского колорита или технической изобретательности поэта, сколько благодаря силе его чувств и его видения мира, в которые можно проникнуть, едва лишь автор перестает осознавать, что в его стихах есть какой бы то ни было «мессидж». Многогранность Гезелле в применении языков (он писал стихи не только на разработанной им комбинации из современного ему западно-фламандского диалекта, возрожденного средневекового нидерландского и собственной фантазии, но и на более или менее обычном нидерландском языке и даже, причем с легкостью, по-английски) сопровождалась невероятным богатством тематики. Дать всеобъемлющее представление о творчестве Гезелле на основании собственного впечатления я не могу. Но попытаюсь выделить из хаоса моего восхищения несколько аспектов, которые мне как носителю нидерландского языка, живущему в конце XX века, не католику и не фламандцу представляются характерными для его поэзии. <...>

Как и всякая великая поэзия, поэзия Гезелле представляется опытному читателю невозможной ни на каком другом языке, кроме того, на котором она родилась. Усилия, потраченные на расшифровывание этого необычного нидерландского языка, очень скоро вознаграждаются. Стоит немного по привыкнуть к этим чудным словам и оборотам, и голос Гезелле окажется более живым и куда более близким, чем голоса его северно-нидерландских современников, за исключением

разве что Мультиатули (4) и Пита Паалтъяенса (5). Для установления взаимопонимания между поэтом и читателем талант и вдохновение, как выясняется, важнее, чем знание вокабулярия. В смысле отношения к языку Гезелле можно сравнить с поэтами Возрождения, впервые попытавшимися применить язык своей страны для изложения мыслей, которые до сих пор высказывались только на латыни. Как и для них, для Гезелле письменный язык грамотных людей был нелепостью – слишком искусственным и для стихийно чувствующего человека совершенно непригодным:

*прочь, прочь этот язык,
на котором никто не говорит
каким бы благородным
его ни называли!*

В такой ситуации сочинение стихов состоит не в том, чтобы по традиционной схеме облекать определенный материал в как можно более изящные и точные слова, а в том, чтобы в игровой манере вновь и вновь испытывать инструмент, обладающий непредсказуемыми возможностями. Огромная часть поэзии Гезелле экспериментальна в том смысле, что мысли, чувства и впечатления его «я» служат не более чем поводом для выявления особенностей языка – не мертвого, упорядоченного языка школьных грамматик, а того, на котором люди вокруг тебя каждый день болтают, поют или размышляют про себя. Даже у читателя из совсем другой среды возникает ощущение неожиданного богатства.

Известнее всего его эксперименты с языком в звукоподражательных стихах, изображающих природные наблюдения. Чаще всего это снующее движение, отраженное в словах. В часто цитируемом стихотворении «Синичье гнездышко» уже оперившиеся птенцы юркают «*tak-op, tak-af, tak-uit, tak-in, tak-om*» («с ветки-на ветку-за ветку-под ветку»). Не менее знаменито стихотворение о серебристом тополе с нервными листьями, сверху зелеными, снизу серебристо-белыми, которые “*wikkelwakkelwaaien*” («бьютсявяютсявеют») на ветру. В этом же стихотворении Гезелле точно маг превращает существительное в глагол и заставляет голубей «*пестротополить*». В качестве последнего примера приведу две строчки, в которых мы слышим и видим, как течет ручей:

*hobble- bobble- drets- en drevelend,
krinkelde winkelde weg. (6)*

К счастью, Гезелле играл языком и другими способами, посложнее. Он мастерски выискивал (в диалектах) или сам создавал слова и выражения, которые настолько точно выражают то, что за ними стоит, что можно лишь недоумевать, отчего они до сих пор не вошли в общеупотребительный нидерландский язык. Например, каким более подходящим словом можно назвать темный декабрьский («december») день с туманом («mist») и морозящим дождем («motregen»), чем «*smokkelweer*» (диалектное: погода с морозящим дождем). Еще несколько языковых находок Гезелле: «*t regent, regent lange steerten*» («дождь идет, идет длинными хвостами»), «*t' is biechtewaar*» («это правдиво, как на исповеди»), «*t nieuwjaar maakt de oude mensen*» («Новый год делает людей старыми»). Особенно в «маленьких стихотворениях» («kleengedichtjes») - придуманном им свободном стихотворном жанре, который он считал аналогом принятых в католицизме коротких импровизированных молитв в трудную минуту, а также в многочисленных неопубликованных фрагментах поэт проявил свой дар создавать краткие, набросанные несколькими штрихами словесные зарисовки. Иногда такие описания состоят из самых обычных слов, приобретающих некую таинственность только

благодаря лаконичному совершенству формулировки в целом, как в восточной поэзии:

*Не утруждай своих крыльев:
У них столько забот.*

Или:

Слышен холод.

Хочу процитировать полностью одно чуть более длинное из его «маленьких стихотворений» последних лет. В нем дается образ реки, - образ, который часто служил темой его стихов. Стихотворение становится чудом, как мне представляется, благодаря невысказанной символике: образ реки совпадает с мыслью о текущей к смерти жизни «я», который уже много лет смотрит на эту реку и пишет о ней стихи. Кроме того, ощущается завораживающее, подобное течению реки движение языка – беспрестанное нанизывание повторов гласных и согласных, и объединение всех простых предложений в одно, которое медленно но верно, поворот за поворотом, ведет читателя к напряженному/многозначительному/неоднозначному/с двойным дном концу:

*Лейе ведет мои глаза, как копуша,
и медленно идя, вдаль,
дотуда, где она, в самом конце и в конце
всего видимого,
в серость тумана
нырнув и исчезнув,
меня ведет за собой, в самую даль
своей глубокой тьмы.*

Гезелле как поэт далеко не всегда оставался на одном уровне. Соотношению между вдохновенными стихами и теми, что он сам называл диалектным словом «teken» (по-ремесленному зарифмованные строки) в его обширном наследии он сам в порыве самокритики дал однажды такую оценку:

*'k Heb reken jaren lang gemaakt
en dichten twee minuten.*

(«Годами строки я писал, /стихи же две минуты»).

В своих худших сочинениях Гезелле предстает многословным и набожным рифмоплетом, сочинявшим гладкие в техническом плане стихи с неоригинальным образным миром; а в лучших – одним из самых блестящих виртуозов в нашей поэзии, с поразительной широтой видения и чувствования. Стихов среднего качества, которые занимали бы промежуточное положение между этими двумя крайностями, он писал крайне мало. Талант его развивался по той же схеме, какая часто обнаруживается у столь многих поэтов: юношеские стихи, внезапный расцвет, затем блеклый период лет до шестидесяти, когда наступает новый расцвет. Первый поэтический приступ Гезелле пережил в 28-29 лет, когда уже проработал несколько лет учителем в той семинарии, где в свое время сам получил духовное образование. В его поэзии этого периода, среди всевозможных добросовестных и благочестивых опусов, встречаются стихи, которые по своему музыкальному построению и по интенсивности переживания резко выделяются среди всего, что он написал до и после

того. Многие из них представляют собой любовную поэзию, рожденную чувствами, возникшими у Гезелле от общения с учениками лет на десять младше него.

О гомоэротической тематике в поэзии Гезелле 1858-1860 гг. большая часть литературоведческих исследований до сих пор скромно умалчивает или намекает на нее лишь со всевозможными робкими оговорками (7). И все же у меня сложилось впечатление, что именно здесь, в переживании этого притяжения к юношам, находящимся под его опекой, и заключена та сила, которая превратила нашего поэта в то, что мы сегодня имеем в виду, говоря «Гезелле». О том, что он осознавал эту эротическую силу притяжения, оказываемую на него различием в возрасте между учителем и учеником, и о его колебаниях, можно ли отдаться этому импульсу, говорится в его стихотворении на английском языке, посвященном любимому ученику Евгению ван Ойе:

*Should I restrain my love for thee, who art
a child as yet, and much more lovely thus?*

*(Должен ли я обуздывать свою любовь к тебе, который
пока дитя, и потому еще более мил?)*

В других стихах передано интенсивное переживание товарищеских чувств: совместное времяпрепровождение или совместное обнаружение красоты в сотворенном мире и в литературе превращают юношу («тебя») для взрослого мужчины («меня») в возлюбленного. Знаменитый образец – это «Тот вечер и та роза» - изображение идиллического воспоминания и одновременно головокружительная словесная музыка, в которой слова «вечер» (или «час»), «роза» (или «цветок») и «ты» повторяются вновь и вновь в различных сочетаниях, а слово «ты, тобой», будто в считалочке, употреблено с десятью разными предлогами.

Часто этот особый заряд поэзии Гезелле данного периода находит для себя косвенное выражение – через эротический элемент в образе. Порой этот элемент настолько силен, что читатель ощущает его, хоть и не сразу его осознает. Так, у Гезелле есть стихотворение, в котором «я», обращаясь к своему юному возлюбленному, возносит восторженные хвалы сотворенному Богом миру в связи с «гроздочкой вишен», которые, полные «капающего сока» алеют на дереве и словно просят, чтобы их сорвали. В другом стихотворении, которое служит эпилогом к рассказу о похоронах одного из учеников Гезелле, мы видим, как земля волнообразным движением «раскрывается» и «смыкается» над гробом, после чего внимание взволнованного «я» сосредоточивается на кресте – «благородном древе» - в головах могилы.

Более осознанно и менее двусмысленно эротические переживания лирического «я» находят выражение в стихотворении-жалобе по поводу двух вырубленных ив в семинарском саду. Сравнив деревья, в частности, с ангелами и с Христом, Гезелле вспоминает о них как об образце товарищества:

*Так вы стояли там, чудесные ивы,
полные великолепия в сверкающем утре,*

*рука, охватывающая шею. И шея, обнятая рукой,
опирающиеся друг на друга, как два друга.*

Всем этим я вовсе не хочу сказать, что Гезелле создавал любовную поэзию, раскрывающуюся лишь небольшой группке людей, близких к нему по характеру чувствования. Важная составляющая его поэтического мышления - это, наоборот, склонность к объективным и общечеловеческим представлениям. В целом ряде

любовных стихов (самые лучшие – это, пожалуй «Ты снишься мне, дитя мое», «Тот вечер и та роза» и «Я скучаю по тебе») он сумел передать ощущения зарождающейся любви, нежного воспоминания и горького одиночества настолько лаконично, без личных мелочей, что создается впечатление универсальной поэзии. Сексуальная ориентация лирического «я» перестает играть роль – равно как и общественное положение или цвет волос.

Почти половина наследия Гезелле была создана во второй период расцвета, примерно от шестидесяти лет и до смерти. Его фантастическая продуктивность (брат Гезелле рассказывал об этом так: «Гвидо становится невыносим, какую мелочь ни увидит, тотчас говорит: я об этом напишу») сосредоточилась в этот период на двух главных темах: природа вне поэта и внутренний мир его веры. Различие между тем и другим, во всяком случае для позднего Гезелле, достаточно искусственное. Неправильно представлять себе, будто рядом со священником-поэтом с его христианской тематикой существовал другой лирик-Гезелле, воспевавший природу. Гезелле был и остается только один: глубоко верующий субъект, и единство его внутренних и внешних переживаний выливается в сознание, что он сам – одно из множества созданий Господа Бога, служению которому он себя посвятил. В ранних стихах соотношение между религиозным чувством и переживанием природы остается еще ничем не примечательным. Он воспекает мир как Творенье Божье, используя символику молитв и литургических текстов, например, подобно множеству христиан еще в Средние века и позже, он называет луну «*образом Девы Марии*». Или задает вопросы какому-нибудь другому существу – такому же, как и он сам, Божьему созданию, как в знаменитом стихотворении про водомерку, - вопросы, на которые, как в катехизисе, следует соответствующий благочестивый ответ.

В поздней поэзии Гезелле «я» - уже больше не учитель, а восторженный наблюдатель. Его глубокая набожность присутствует в стихах часто лишь в скрытом виде - как символическое восприятие всех ощущений, полученных через органы чувств, настолько интуитивное, что даже нет потребности в сознательных формулировках. Прекрасный пример творчества Гезелле позднего периода – стихотворение о «*старой красной черепице*»: лирический герой смотрит, как черепица начинает сверкать на солнце - после дождя, когда она выглядела «*темной*» и «*грязноватой*» и «*жалкой*». На первый взгляд это стихотворение, в котором нет ни слова ни о Творце, ни о человеческой душе, кажется лишь импрессионистской зарисовкой изменений освещения и цвета. Но тот, кто постиг поэта достаточно глубоко, тотчас увидит второй план - солнце как победоносное божество, превращающее нечто поначалу старое и непримечательное в радостный источник красоты.

Повседневный мир, окружающий «я» в поздней поэзии Гезелле, исполнен сакрального смысла, лишь изредка открыто высказываемого словами. Осенний лес с запахом истлевшей листвы – это пространство, где жизнь,

*как ладан, на небо отправляется
и возносится, точно в церкви.*

Деревья с подрезанными верхушками или лежащие, срубленные, вдоль дороги, напоминают ему святых мучеников, «*лишенных голов и рук*». А коровы, пасущиеся на пастбищах Фландрии, ассоциируются со скотом из Библии – то как символом язычества, то как метафорой верующего человека с его готовностью покорно выполнять свои обязанности и безмерной доверчивостью.

Религиозность Гезелле проявляется, кроме символичности, еще и в выборе тем, а также в той позиции, которую он занимает по отношению к читателю.

Создания Божьи, о которых он охотнее всего пишет, в тональности робкой благожелательности, - это ничем не примечательные животные и растения, показавшиеся бы любому среднему поэту той эпохи слишком прозаичными: трава, коровы, воробьи, шмели. Характерный тому пример – стихотворение «Ничей друг», вдохновенная ода чертополоху, в которой автор просит понимания, уважения и, главное,

Сострадания к жалкой колючке.

Отголосок только что процитированной строчки слышится в одном из самых сильных поздних стихов Гезелле о деревьях, в которых он видел подобия человека в его первоначальном, неиспорченном состоянии. Стихотворение начинается так:

*Пощадите деревья,
не повреждайте им кору.*

Когда «я» говорит о себе как о поэте, в его словах слышится четкое сознание ограниченности своих возможностей. От общения в роли читателя с Гезелле-поэтом остается приятное чувство. Когда другие поэты рассуждают о себе как о создателях своих произведений, в их голосе обычно слышится нотка превосходства: вот что я умею, и это обеспечит мне почти что бессмертие. Тысячи стихотворений, написанных в Западном мире на эту тему после Горация, действуют на читателя-не-поэта раздражающе и угнетающе. Гезелле – один из немногих лириков, придерживающийся диаметрально противоположной точки зрения. В одном стихотворении 1892 года «я» осознает ограниченность своего земного существования именно в сравнении с долговечностью того, что он создает:

*Бумага, ты даешь мне
урок,
который полезно знать:
твой хозяин, когда
ты еще будешь собой,
уже давно будет забыт!*

Хорошие стихи живут долго. По представлениям Гезелле, их высокие достоинства не возводят преграды между вдохновенным художником и тем, кто лишь воспринимает его творчество. Поэт и читатель – существа равноценные: оба смертные и оба несовершенные, - они оба, каждый по-своему, причастны чуду. Одно из последних стихов Гезелле, где он формулирует эту необычную и верную мысль, исполненную глубинной скромности, я и хочу процитировать в заключение. Рассуждая о своих «опытах» с языком, Гезелле говорит:

*Если чей-то глаз станет влажным,
чье-то сердце более добрым сердцем,
чья-то боль меньшей болью
от чтения, всего разом,
сегодня, завтра, здесь или там,
то это будет утешением бедному поэту,
в этой и в другой жизни!*

- (1) Перевод выполнен по изданию: K.Verheul. Een volmaakt overwoekerde tuin. Amsterdam:Querido, 1987. Pp.9-18.
- (2) Херман Хортер (или Гортер) (1864-1927) - голландский поэт-«восемидесятник», автор поэмы «Май» (1889), признанной вершины нидерландской поэзии XIX в., новатор в области нидерландской поэтики.
- (3) Кристиан Йоханнес ван Хейл (1917-1974) - голландский поэт и художник. В молодости примыкал к сюрреализму, позднее нашел собственный путь.
- (4) Мультагули (псевдоним Эдуарда Дауэса Деккера; 1820-1887) - крупнейший голландский прозаик, автор знаменитого романа «Макс Хавелаар», неоднократно переводившегося и издававшегося в России.
- (5) Пит Паальтенс (псевдоним Франсуа Хавершмидта; 1835-1894) - голландский поэт, чьи стихи сочетают в себе черный юмор, самоиронию и по-настоящему трагическое (романтическое) мироощущение.
- (6) Примерный подстрочник: *«подпрыгивая, качаясь, плескаясь и булькая, / вился, поворачивался прочь»*. Вольный перевод: *«плеск голыши буль бульжник, / вился струился в траве»*.
- (7) Приятное исключение – это книга Алберта Вестерлинка «Внутренний мир Гвидо Гезелле», где целая глава посвящена увлекательному «анализу его дружеских чувств к юношам». Образец лицемерия являет Й.Бутс в сборнике Гезелле «Та область, где находятся люди». Бутс пишет о поэте, в частности, следующее: «Настоящей поэзии, в силу характера избранного им жизненного пути, в его творчестве быть не могло». По всей видимости, автор, вопреки приводимым им самим стихам, считает, что между взрослым священником и несовершеннолетним мужчиной не может существовать «настоящей любви».

ИРИНА МИХАЙЛОВА, АЛЕКСЕЙ ПУРИН

ПЕРВЫЙ ФЛАМАНДСКИЙ ПОЭТ

Гвидо Гезелле (Guido Gezelle, 1830-1899) – первый фламандский поэт. Первый в том смысле, что до него поэзии на фламандском языке фактически не существовало. И первый в том смысле, что его лирика – самое значительное явление во фламандской поэзии, оказавшее неопределимое влияние на становление нидерландоязычной поэзии в целом. В XX веке Фландрия даст миру и других блестящих поэтов – меланхолического философа-символиста Карела ван де Вустейне (1878-1929), рано умершего виртуоза свободного стиха Пауля ван Остайена (1896-1928), мудрого и дерзкого Хуго Клауса (род.1929), - но Гезелле все равно остается первым, от него идет отсчет, он – эталон.

Гвидо Гезелле писал по-фламандски, как часто называют тот вариант нидерландского языка, на котором разговаривают в северной части Бельгии, во Фландрии. В южной части страны, в Валлонии, говорят на варианте французского языка, который обычно называют, соответственно, валлонским.

В Средние века северная часть Бельгии (Южные Нидерланды) и сегодняшнее Королевство Нидерланды, в обиходе называемое «Голландией» (Северные Нидерланды) составляли единое целое, причем колыбелью нидерландской культуры были именно Южные Нидерланды. Здесь работали такие живописцы мирового масштаба, как братья Ван Эйк (создатели Гентского алтаря), Питер Брейгель, Ханс Мемлинг. В Южных Нидерландах возникли все старейшие памятники средневековой нидерландской литературы, от оригинальных рыцарских романов («Карл и Элегаст», «Валевин») и животного эпоса («О лисе Ренарде») до легенд о чудесах Богоматери («Беатрейс»). Здесь жил крупнейший нидерландский мистик Ян ван Рюйсбрук (1293-1381). В Средние века лишь немногие европейские города могли сравниться по богатству и пышности с южно-нидерландскими городами Антверпеном, Гентом и Брюгге.

В XVI веке все эти территории в результате династических браков отошли к Габсбургам и оказалась в политической зависимости от испанской короны. В ходе бурных событий конца XVI века, которые в нашей стране принято называть «Нидерландской буржуазной революцией» и о которых мы знаем с детства по «Легенде о Тиле Уленшпигеле», написанной по-французски полуфламандцем-полуваллоном Шарлем де Костером, Северные Нидерланды завоевали независимость и стали самостоятельной Республикой Соединенных Провинций, где ведущую роль играла провинция Голландия. Государственным языком оказался, соответственно, нидерландский (он же голландский), а доминирующим вероисповеданием – кальвинизм (ветвь протестантизма).

Южные Нидерланды оставались во владениях Габсбургов и единственной разрешенной религией здесь был католицизм. На протяжении XVII - XVIII веков Фландрия и Брабант неоднократно переходили из рук одних представителей габсбургского дома в руки других и принадлежали то Испании, то Австрии (Священной Римской империи), то снова Испании. Кроме того, эти земли находились в сфере интересов Франции, несколько раз предпринимавшей военные действия с целью их захвата. Власти Габсбургов в Южных Нидерландах пришел конец с началом европейских войн революционной Франции: в 1795 г. вся территория сегодняшней Бельгии была завоевана французами. В этот период происходит «офранцузивание» высших слоев фламандского общества, фламандский язык

вытесняется из всех сфер общественной жизни (образование, судопроизводство, административное управление), крупнейший город Южных Нидерландов Брюссель становится полностью франкоязычным. Фламандский язык продолжал существовать лишь как домашний язык непросвещенной бедноты, на нем говорили в деревне, на кухне и в детской.

После крушения наполеоновской империи по решению держав-победительниц на Венском конгрессе (1815) Фландрия, Брабант, Валлония и Северные Нидерланды были объединены в единое Королевство Нидерланды, королем которого стал Вильгельм I, наследник принцев Оранских, на протяжении нескольких веков управлявших Северными Нидерландами. Вильгельм I начал внедрять нидерландский язык в качестве официального на территории Фландрии и Брабанта, чем вызвал недовольство и разучившейся говорить по-фламандски знати, и валлонской части населения, усмотревшей в этом угрозу своему языку и своей культуре. Кроме того, католические Южные Нидерланды с опаской относились к новой кальвинистской центральной власти. Острые разногласия возникли и из-за «школьного вопроса»: Вильгельм Оранский был противником сугубо католического образования и вел политику на ограничение роли католической церкви в сфере народного просвещения. В результате всех этих и многих других факторов в 1830 г. произошло Брюссельское восстание, вылившееся в Бельгийскую революцию, которая привела в 1839 г. к выделению Бельгии как самостоятельного государства.

За этим последовали гонения на нидерландский язык. Единственным официальным языком снова становится французский. Даже в начальной школе под страхом наказания было запрещено разговаривать по-фламандски. О том, каково было детям из фламандских семей переучиваться в школе на французский и какое у них при этом вырабатывалось чувство собственной ущербности, можно прочесть во включенном в настоящее издание прозаическом фрагменте Гезелле «Язык». В этой ситуации возникло Фламандское движение, боровшееся за право фламандцев говорить и писать на родном языке. Некоторые участники Фламандского движения считали, что фламандский язык должен ориентироваться на языковую норму Северных Нидерландов, т. е. только в союзе с сильным северонидерландским языком фламандский сможет противостоять французскому. Но большинство смотрело на северных соседей-кальвинистов с недоверием, считая, что их язык слишком далеко отошел от «настоящего» языка, на котором были написаны памятники средневековой литературы, что северонидерландский язык уже давно лишился настоящего фламандского, католического духа.

Таким образом, у фламандцев, ощущавших в себе литературное призвание, был выбор из трех зол: писать по-французски – на языке, обладающем богатой литературной традицией и широкой читательской аудиторией во всем мире – но при этом являющемся языком притеснителей; писать по-нидерландски с ориентацией на Северные Нидерланды, иметь читательскую аудиторию в двух странах, но тем самым отойти от исконного духа фламандского языка; или писать на фламандском диалекте, оставаясь полностью верным самому себе и своим высоким идеалам, но зная, что читать тебя сможет лишь горстка образованных соотечественников. Писатели, которые пошли по первому пути и рассказали миру о своей любимой Фландрии на французском языке, стали всемирно знамениты. Это и Шарль де Костер (1827-1879), автор «фламандских легенд», «брабантских рассказов» и уже упоминавшейся «Легенды о Тиле Уленшпигеле». В следующем поколении это Морис Метерлинка (1862-1949), использовавший для своих пьес средневековые фламандские сюжеты (например, «Сестра Беатриса») и переведший на французский язык трактат фламандского мистика Рюйсбрука, снабдив его предисловием в 80 страниц (и сам трактат, через французский перевод, и предисловие были вскоре переведены на русский: Рэйсбрук Удивительный. Одеятие духовного брака. М., 1910). И Эмиль

Верхарн (1855-1916), чей первый сборник назывался «Фламандки» (“Les Flamands”, 1883), и Жорж Роденбах (1855-1898), автор знаменитого романа «Мертвый Брюгге».

Напротив, творчество авторов, не думавших о конъюнктуре или не ставивших своей целью пропаганду фламандской культуры, а писавшие по велению сердца, обращаясь к родному народу и к Богу, так и остались для внешнего мира за семью печатями. Такие имена, как Хендрик Консьянс (1812-1883), Альбрехт Роденбах (1856-1880) и, из поколения символистов, Карел ван де Вустейне (1878-1929), необычайно почитаемые в Бельгии, за ее пределами почти неизвестны.

Гвидо Гезелле выбрал для себя самый экстремальный путь: на основе западнофламандского диалекта и элементов средневекового нидерландского языка он разработал свой собственный поэтический язык, которым никто не пользовался ни до, ни после него. Этот язык оказался для Гезелле и благословением, и проклятием. Проклятием – потому что он ограничивает круг читателей и создает миф о непереводаемости его поэзии.¹ В Нидерландах его читает и им восхищается фактически только литературная элита, его собратья по перу, которые продираются через этот язык, не жалея сил, чтобы оценить потрясающее новаторство поэта. Благословение – потому что использование языка, доставшегося фламандскому народу – по глубокому убеждению Гезелле – от Господа Бога из Его собственных рук, служило для поэта мощным источником вдохновения и основой его неповторимой поэтики, свободной от каких-либо литературных конвенций, полностью экспериментальной, во многом предвосхитившей «poésie pure». Пауль ван Остайен, поэт-экспрессионист и теоретик нидерландского модернизма, так писал о своеобразии Гезелле в своем трактате «Ars poetica»: «Гезелле и несколько его учеников обладают той особенностью, что у них между сердцем и стихами нет ни малейшей преграды, они пишут стихи на “языке, который сам, уже готовый, просится с уст” (Гезелле). Эти слова Учителя и Мастера великолепно выявляют главное различие: у голландцев, как мне кажется, стихи пишутся не сами собой в готовом виде, и дело тут не в недочете таланта, но в наличии какого-то *apriori* во взгляде на мир, которое мешает той целостности, что есть у Гезелле, у фламандского народа».²

Гвидо Гезелле родился 1 мая 1830 г. в Брюгге. Его жизнерадостный и общительный отец работал садовником: выращивал на продажу саженцы деревьев и цветы. Мать поэта происходила из крестьянской семьи, отличалась богатой эмоциональностью, замкнутостью и глубоким благочестием. От отца Гвидо унаследовал интерес к природе и знания о мире растений, от матери – любовь к Богу и богатство внутреннего мира.

Окончив среднюю школу в родном Брюгге, будущий поэт переехал в Руселаре, чтобы учиться там в Малой семинарии. По окончании Малой семинарии он поступил в Большую семинарию в Брюгге, вскоре после которой был посвящен в духовный сан. Первым местом его службы стала хорошо знакомая ему Малая семинария, где он с 1854 г. преподавал, кроме всего прочего, языки и естественную историю. Вместе с учениками он совершал прогулки по лесам и лугам, изучая флору тех мест. Гезелле был не только преподавателем, но и духовником семинаристов, что еще более сближало учителя с учениками.

¹ Первое, что бросается в глаза носителю нидерландского языка в поэзии Гезелле, – это западнофламандская диалектная окраска, которую в переводе, разумеется, сохранить невозможно. Но следующие уровни его стихов – звукоизобразительная музыкальность и свежесть образов, мистическое переживание природы и др. – в принципе могут быть переданы средствами другого языка. Что и попытались сделать переводчики в настоящем издании.

² Paul van Ostaijen. *Ars Poetica*. Geciteerd naar: G. P. M. Knuvelder. *Bloemlezing Nederlandse letterkunde* 2. 's Hertogenbosch, 1969.

Самыми важными для него годами были 1857-й и 1958-й, когда он был «преподавателем поэзии» и учил семинаристов владеть пером. Однако в 1859 г. его «класс поэзии» прекратил свое существование.

Его вдохновенные уроки словесности, окружающая его атмосфера религиозно-поэтического романтизма, а в скором времени и собственный пример творчества на фламандском языке оказались настолько важны для его учеников, что некоторые из них стали впоследствии серьезными литераторами. Это в первую очередь - любимый ученик поэта Евгений ван Ойе (1840-1926) и Хюго Веррист (1840-1922), преемник Гезелле в деле возвращения фламандского духа в семинарии Руселаре. В целом же деятельность Гезелле в этот период его жизни дала сильный импульс фламандскому культурному возрождению.

Годы работы в Малой семинарии были временем пробуждения Гезелле как серьезного поэта, периодом поэтического восторга, нашедшего выход в четырех сборниках. Первые два увидели свет почти одновременно: «Кладбищенские цветы» («Kerkhofblommen», 1858; сборник написан под впечатлением от похорон одного из семинаристов) и «Поэтические упражнения» («Vlaemsche dichtoefeningen», 1858). Оба сборника он посвящает своим ученикам, ибо пишет стихи главным образом для них, чтобы показать им бесконечные возможности фламандского языка и тем самым укрепить в них чувство национального достоинства, унижаемое франкоязычной общественной системой Бельгии. Остальные стихи, написанные в Руселаре, вошли в сборники «XXXIII маленьких стихотворения» («XXXIII Kleengedichtjes», 1860) и «Стихи, песни и молитвы» («Gedichten, gezangen en gebeden», 1862).

В 1860 г. поэт вынужден покинуть Руселаре из-за недовольства коллег и начальства его слишком свободной манерой преподавания (в частности, пренебрежением к расписанию уроков). Он перебирается в Брюгге, где вместе со своим другом-англичанином основывает английскую школу, т. е. школу для английских детей, живущих в Бельгии. Гезелле хорошо знал английский язык, несколько раз бывал в Великобритании, а в молодости даже мечтал быть католическим миссионером в этой стране. Но школа просуществовала менее года, и поэт становится преподавателем философии и проректором в Англо-бельгийской семинарии (1861-1865). Но и здесь дело пошло далеко не гладко, и Гезелле снова был вынужден отойти от преподавания. В 1865 г. он стал капелланом в церкви Св. Вальпургии. В этот период Гезелле не пишет стихов, зато увлекается изучением фламандского фольклора, историческими и языковыми исследованиями, популяризацией научных знаний, участвует в политических спорах, занимая при этом антилиберальные, консервативные позиции. Он даже издает собственные журналы, в частности, иллюстрированный еженедельник «Ронд ден Хеерд» («У очага», 1865-1871). Однако и этот период заканчивается для поэта неприятностями, связанными как с его политическими выступлениями, так и с финансовой стороной жизни. Чтобы избежать полного душевного срыва, Гезелле переводится в 1872 г. на службу в маленький провинциальный городок Кортрейк, также в должности капеллана.

Здесь он вскоре исцелился от депрессии, снова занялся журналистской деятельностью и продолжил свои фольклорные и языковедческие изыскания. Так, с 1881-го по 1895 г. он издавал собственный журнал «Loquela» («Речь». – лат.)³, целиком посвященный вопросам языка, и еще два других журнала. Гезелле составляет сборник народных слов, не попавших в словари нидерландского языка. Некоторые из записанных им народных слов он использовал в собственном творчестве, которое переживало в этот «кортрейкский период» новый расцвет. Важным событием стала публикация его мастерски выполненного перевода «Песни

³ Цитата из Евангелия: «loquela tua manifestum te facit» («речь твоя обличает тебя», Матфей 26:73).

о Гайавате» Лонгфелло (1886), за которой последовало издание его собственных новых сборников «Венок времени» («Tijdkrans», 1893) и «Вереница рифм» («Rijmsnoet», 1897); после его смерти был опубликован еще один сборник – «Последние стихи» («Laatste verzen», 1901). В 1890-е годы к поэту пришла наконец давно заслуженная известность. В 1899-м ему предложили место ректора женского монастыря “The English Convent” в его родном Брюгге, где учились английские аристократки. Он занял эту вакансию в апреле 1899 г., но уже в ноябре умер.

В 1930 г. ему был установлен памятник в Брюгге, а в доме, где он родился, создан музей. При Антверпенском университете с 1961 г. существует Общество Гвидо Гезелле, ставящее своей целью изучение и популяризацию творчества великого фламандского поэта. Дважды в год Общество выпускает журнал «Гезеллиана: Хроника исследований творчества Гезелле».

Выражаем глубокую признательность профессору Питу Куттениру и профессору Жюльену Вермейлену, членам Общества Гвидо Гезелле, за предоставленные источники и ценные консультации. Благодарим также д-ра Кейса Верхейла за вдохновляющие советы в ходе работы над переводами.

СТИХОТВОРЕНИЯ

О, ШЕЛЕСТЕНЬЕ ТРОСТНИКА

Παρα ροδανον δονακτα
Нот. II XVIII, 576

О, шелестенье тростника!
Как песня мне твоя близка!
Когда ветров летучих гнет
легко твои побеги гнет,
ты клонишься и вновь встаешь —
и песню грустную поешь,
которая мне так близка, —
о, звонкий шорох тростника!

О, шелестенье тростника!
Сидел я часто у мостка
на тихом берегу речном,
один, никто не знал о том,
и рябь следил я, одиноко,
там, где дрожал твой стебелек,
и слушал, как звенит тоска
в печальной песне тростника!

О, шелестенье тростника!
Та нота многим далека:
и слышат — да бездумно прочь
спешат, не в силах превозмочь
тщеты земной: их гонит страсть
иль жажда к золоту припасть, -
а песнь их уху не сладка
твоя, о, шепот тростника!

Но, милый шелест тростника,
недаром создана река
и твой колеблющийся ствол, -
Бог молвил: «Дуй!» - и ветер навел —
и ветер подул, и ствол запел,
и весь тростник зашелестел;
И Тот, Кто слушал с высока,
одобрил пенье тростника!

И, стройный шелест тростника,
не презирает языка
твоих речей душа моя:
ведь из Того же Бытия

дан слух ей, чтоб расслышать твой
напев, что и напев живой
твой, стройный шелест тростника, -
она во всем тебе близка.

О, шелестенье тростника!
Пусть с тобой моя тоска,
сливаясь, жалобой течет
к Тому, Кто всем нам жизнь дает!
Того, Кто стебля внимлет речь,
молю моей не пренебречь
мольбой: как та, она горька.
Я сам – лишь трепет тростника!

(1857)

ВЕРТЯЧКА (GYRINUS NATANS)

О, шустрый и верткий волшебный жучок,
Ты - словно бы в черной чалме
и - любо глядеть мне - бежишь наутек
по глади, себе на уме.
И что-то там пишешь, в движении скор,
хоть ног я не вижу; и гладь
знакома тебе, точно ловит твой взор
ее, пусть мне глаз не видеть.
Чем был ты, чем будешь, что есть – Расскажи,
блестящая кнопочка, дай
ответ мне, что значат твои виражи
и росчерки все, отвечай!
Когда ты по влаге зеркальной скользишь,
почти и не дрогнет вода:
как бы дуновение тишайшее лишь
прошло, не оставив следа.
О, вы, писаришки-вертячки, - сейчас
вас кружится целая вязь, -
неужто никто мне не скажет из вас,
что пишете вы, не ленясь?
Вы пишете-вяжете сотни годин,
столетий незримую сеть,
но смысла не видит в ней христианин, -
эй ты, писаришка, ответь? –
О рыбках серебристых писать вы должны?
О водорослях на песке?
О камешках, блещущих из глубины?
О травке, цветке, лепестке?
О птичке, щебечущей в ясном лесу?
О собственной жизни отчет?
О своде небес, что, паря на весу,
над вами – под вами течет?

И шустрый и верткий волшебный жучок,
как будто он наши постиг
вопросы, ответил – так прост и легок,
над гладью застывши на миг:
«Мы пишем с тех пор, как устроился мир,
от века всё время одно –
то, что поручил, научая, Мессир
писать, нас создавший давно, -
мы пишем, а вам до сих пор невдомек,
еще не раскрывшим сердца, -
мы пишем извечно все тот же урок –
бессмертное имя Творца!»

(1857?)

ОТВЕТ ДРУГУ

Никогда щекам так сладки
слезы не были, из глаз
побежав закапать складки
твоего письма, сто раз
расцелованного мною,
чтоб, читая, не спешить
и подольше чтоб с тобою
и твоим письмом побыть.
Ибо детским остается
сердце, пусть ты и большой;
друг в разлуке познается,
другу дорог всей душой.
Выше всех пускай возвысит
нас Господь – и у Христа
(всех отринет, нас приблизит!)
станем мы к устам уста!

(конец марта 1858?)

ТОТ ВЕЧЕР И ТА РОЗА

Ему же

Часами долгими с тобой
сидел я тихо рядом,
и каждый миг я за тобой
следил счастливым взглядом.
Цветы чудесные с тобой
мы рвали в изобилии,
как две пчелы из них с тобой
нектар душистый пили;

и был мне каждый час с тобой
любых иных милее,
а час прощания с тобой –
всех дольше, всех грустнее.
Перед разлукой мы с тобой,
плечо к плечу, молчали.
Тот вечер полон был тобой,
но полон и печали.
И дивный, сорванный тобой
для этой горькой встречи
цветок, что ты принес с собой, -
мог быть моим в *тот вечер*.
Пусть дверь закрылась за тобой –
кто возвратит былое? –
пусть не увижусь я с тобой,
созданье дорогое;
пусть *эта роза*, что тобой
осенена, истлела,
и радость следом за тобой
навек отлетела, -
три образа несущ с собой
сквозь жизненную прозу
я в сердце: милый облик ТВОЙ,
ТОТ ВЕЧЕР – и – ТУ РОЗУ!

(1.11.1858)

СЛЕЗЫ

Йонкеру Карелу де Гельдере ван Хондсвалле

Слезы льет седой крестьянин
и блаженных слез не прячет,
если он вдали от дома
своего, двора, надела
снова – так угодно Богу –
снова видит край, где вырос,
где отец и мать родились,
отчий край плодоносящий;
и он слезы льет от счастья,
грусть его не давит сердца –
ведь ступает он с любовью
по родимой щедрой почве;
что же шепчет ему сердце –
не словами, но слезами,
их потоком благодатным, -
коль он видит: всё в цветенье,
всё цветет и плодоносит
там, где он стоит, безвестный,
с мыслью: «Ты лишь, Боже, знаешь –

эту грядку я возделал»?

(28. 12. 1858)

СЛЫШИТЕ – ВЕТЕР

Слышите – ветер там, ветер там, ветер
 свищет там, ищет покоя на свете,
 рыщет везде, но нигде не найдет:
 кровлю ли с грохотом с дома сорвет,
прошелестит ли летящей листвою,
в сучьях ли воет ночью порою,
 на колокольне высокой шалит,
 мельничным крыльям крутиться велит,
волны ли пенит в седом океане
и разбивает о скалы в тумане,
 смерчем взмывает до туч корабли,
 топит их в безднах вдали от земли, -
рыщет и свищет – вы слышите – ветер,
но не находит покоя на свете,
 и не найдет, - лишь однажды, среди вод,
 Тот, Кто покой и движение, Тот
 молвил: «Утихни!» - всемогущ и тих. -
 «Повелеваю!» - и ветер утих.

(1858?)

ЯЗЫК ОТЕЧЕСТВА

Благородное дитя было похищено однажды ночью из отцовского замка и увезено в чужую страну.

В заточении держали его, ожидая выкупа, много безрадостных дней и ночей.

Мучители не знали его языка и никогда не слышали звуков его отечества.

Дитя все время молчало и лишь знаками изъясняло свои немногочисленные желания.

Как-то раз среди ночи ему явился в сновидении некто, и заговорил с ним.

Дивные звуки сняли печать с постоянно сомкнутых уст пленника, и дитя, молчавшее наяву, заговорило в сладостном обмане сна.

Видение исчезло, и речь замерла на детских устах.

Точно так же и душа слышит порой голоса свыше, обращенные к ней.

Как же ей не ответить им, как же не заговорить?

Ведь услышала-то она свой собственный язык, язык неба, язык отечества.

Сколько улады в нем, пока он звучит! Увы, лишь миг – и голос умолк. Плоть и узы Адамовы вновь заявляют о своих правах, а сновидение поэзии уже миновало! Не осталось ничего, кроме надежды, которая никогда не умирает.

Говори же со мной часто, Боже, на благословенном языке отечества!

(1859)

ЕСЛИ Б ТОЛЬКО

Если б только в плен
стихами
твое сердце
взять я смог,
был бы рад я жить
трудами –
днем и ночью,
долгий срок.
И, плененное
стихами,
это сердце
Богу мог
сдать – как взятое
трудами
днем и ночью,
как оброк.
И – стихи сочтя
трудами! –
воздаст Господь
в свой срок
днем и ночью мне
дарами.
В этом – радостный
итог!

(1859?)

БЕРЕГИСЬ, МОН!

Эдмонду ван Хею

Ах, пока ты сладко спишь, Мон,
в нашей комнате, рука
моя ловит – не услышь, Мон! –
стихового мотылька;
и, посаженный на нить, Мон,
он летит к тебе, мой друг, -
и прошу нас извинить, Мон,
коль тебя вспугнет он вдруг.
Это сказочная вещь, Мон, -
мотылек, о коем речь, -
сладок он, а не зловец, Мон,
легок, ловок, не перечь!
Как красив его узор, Мон,
пахнет сам он, как нектар, -

ах, когда б узрел твой взор, Мон,
этот дивный, чудный дар!
Как волнует дрожью крыл, Мон,
мотылек; во сне его
пару раз уже ловил, Мон,
ты – да в пальцах ничего!
Но пора (и в этом смысл, Мон) –
без того стишки долги –
так закончить: берегись, Мон,
крылышек не обожги!

(март 1859)

ЭЙ ТАМ, КАПЛЯ ЧИСТОЙ ВЛАГИ

Эй там, капля чистой влаги,
в дивной дрожи и ленце,
в горнем холоде отваги,
в бриллиантовом венце!
Красный, синий и зеленый,
фиолетовый игрой
переливчато-влюбленной
оживляют облик твой!
Эй там, капелька кристалла,
яркий маленький алмаз;
лишьдохнешь – тебя не стало,
ты упал – и блеск угас!
Нет, не падай, ах, не падай:
слишком мертв и черен прах,
чтобы быть тебе отрадой, -
лучше спрячься в облаках.

(31. 3. 1859?)

МОЛИЛСЯ НА ГОРЕ ОДИН

Молился на горе один
Ты... Но ведь нет таких вершин
под высью голубою,
чтоб стать вдвоем с Тобою:
повсюду низкий мир земной
всегда со мной –
передо мной,
вокруг меня и за спиной, -
и по страданиям своим
я с теми лишь сравним,
кто голодает – и молчит,
кто словом зла не уличит,

кто терпит боль – и не кричит, -
как дальше жить?
О, научи меня молитву сотворить!
(1859?)

ПОСЕЩЕНИЕ МОГИЛЫ

Я шел – и я шел одинок,
я шел, обращаясь к Творцу, –
Он слушал меня, и я слушал Его
и шел, обращаясь к Творцу.

Кто вел мои ноги, кто вел?
Куда? Я не знаю – куда.
Не знаю, кто вел, но я медленно шел,
по кладбищу шел одинок.

Вон та колокольня? – она.
Вот ангел на ней? – это он.
Вон та колокольня, и церковь, и Крест:
однажды я здесь уже был.

Здесь друга я похоронил,
в могиле здесь мирно он спит,
и в горнем сиянье своем Иисус
его охраняет – Он здесь.

О, поле немое, ответь,
где друг незабвенный зарыт?
Где плакал я, пряча стыдливо глаза,
шептал я: «Навеки прощай!»?

Расступятся воды – и, вновь
сойдясь, не оставят следа
от камня, что брошен был детской рукой, -
лишь ровная гладь без следа.

Лишь ровная гладь без следа
воды, отворенной и вновь
закрывшейся – и не узнает никто,
где камень упал и лежит.

И там, где бестрепетно гроб
могильщик зарыл, - ни следа:
земля расступилась, раскрылась и вновь
сошлась, не оставив следа.

Земля, не оставив следа,
раскрылась и снова сошлась –

и только могила чуть выше других
какое-то время стоит.

И нет, не оставит следа
земля, опускаясь, сходясь, -
могила сровняется с нею – и гладь
забвенья травой порастет.

Земля не ставит следа,
закрывшись и снова сойдясь, -
и скоро уж зелень поднимется здесь –
и мертвое скроет навек.

Что ж, поле немое, молчишь,
где друг незабвенный зарыт?
Где плакал я, пряча стыдливо глаза,
шептал я: «Навеки прощай!»?

И голос, лишь он, мне сказал,
лишь голос с Креста, не другой:
«Приблизься сюда, здесь покойся он,
приблизься», - был голос с Креста.

О, Крест деревянный, о, глас
с Креста, о, Распятие Твое,
Христос, благородного дерева плод
багряный! Хвала тебе, Крест!

Ты высишься над головой
моей, утопаешь в земле,
где друг мой... Хвала тебе, благостный Крест!
Тебя я приветствую, Крест!

Креста деревянного глас.
Креста деревянного глас.
Не раз вопрошал я, молил и просил –
всегда отвечалось мне: Крест.

Над храмом и в дерне сыром,
осевшим над гробом, - о, Крест,
где б ты ни стоял и куда бы ни шел, -
тебя восхваляю я, Крест!

О, Ствол деревянный Креста,
о, всепобеждающий Крест,
я друга могилу нашел – да найдет
меня мой распятый Господь!

(ноябрь 1856/1859?)

О, ПЕСНЯ

О, песня, песня,
одолеть
ты страхи помогаешь,
ты ранам сердца не болеть
велишь – и исцеляешь!
О, песня, песня,
лютый жар
в груди ты умеряешь –
нас иссушающий пожар –
и жажду утоляешь!
О, песня, песня,
ты слезам
моим повелеваешь –
и ток их в сладостный бальзам
медовый претворяешь!

(1860)

ПОСЛЕДНЕЕ

Неведомому читателю

Как сладко думать мне о том,
что вот, когда навек
усну, совсем чужой и не-
знакомый человек,
стихи мои, раскроет вас,
возлюбленных моих,
не зная, сколько горьких бед
терпел родитель их!
Как утешаюсь мыслью я, -
воображая ваш
по миру, полному чудес,
стремительный вояж, -
что ваш безгрешный голосок,
от грешного рожден,
услышит тот чужой – и вот
утешится и он;
ваш голос счастьем дохнет,
пусть в жизни счастья нет,
ваш голос скорби исцелит,
хоть болен был поэт,
склонить к молитве сможет он,
тогда как я роптал
в унынье, сердца не раскрыл
и глаз не поднимал!

О, отпрыски, которых я
в ночных трудах родил
и кровью сердца своего
мучительно вскормил,
которых пересоздавал
и разуму учил,
сто раз слезами омывал
и потом оросил, -
свидетельствуйте обо мне,
когда нести ответ
меня Господь наш призовет –
и я покину свет;
и если дольше ваш земной,
чем мой, продлится час –
и вы не канете со мной,
то жил я ради вас!

(июнь 1862)

ТЫ О СТИХАХ

Ты о стихах, поэту милых,
готов легко судить,
не в силах
сам строчки сочинить!

Стихописание – дар от Бога
не всем, иных утех
премного -
искусство ж не для всех!

Цвети, коль носишь облик розы;
Ты – ключ? – твои желан-
ны слезы;
но тот, кто жбан, тот – жбан!

Не мыслит жук ожить в верблюде,
ворона – стать пчелой,
но люди
глупей зверей порой!

Так, каждому свое! Солдатам
положена картечь
к их латам,
Поэтам – слово, речь!

(1863?/1877)

О, ДУХ ПОЭЗИИ

О, дух поэзии, не ты ли
меня, раба, спасал из пут —
и дивны были
превоздаяния за мой ничтожный труд!

Ты, сущий, был что кров и пища
мне там, где умер бы другой,
среди пепелища, -
и в мире дара нет сравнимого с тобой.

Ты жгучей раны, дух целящий,
касался, женщины нежней, -
о неболящей —
я тотчас забывал, излеченный, о ней.

И ты мне рек тысячекратно,
но я пересказать того
не в силах внятно —
сладкоголосья где сыскать мне твоего!

(26. 7. 1877)

ПОГЛЯДИ

Погляди, два ручеечка
резво мчатся среди трав,
гальки, камешков, песочка,
от зигзагов не устав,
звонко, ломко напевая,
исчезая и сияя,
здесь — сейчас и тотчас — там...
А куда, не знаю сам.

Мельче пальца у истока,
народившись из песка,
два серебряных потока
шириною в два вершка
закружились вдруг на месте
и слились, и мчатся вместе,
здесь — сейчас и тотчас — там...
А куда, не знаю сам.

(1858-1877?)

* * *

Всех творений первопричина и начало.
Рюйсбрук. «Духовная свадьба»

О, ты, живая красота
цветов, у берега пруда

стоящих в пышной наготе,
как повелел Господь, в воде!

Для чистой доли рождены,
стоите там, где созданы,

под солнцем, призванным светить,
и ваша суть — цветами быть.

И истинно, что видит глаз:
отнюдь нет двойственности в вас;

едины вы, и Он един —
наш милосердный Господин.

Не дрогнет ни один листок,
что вас бы потревожить мог;

Ни складки на лице воды,
в которой спите вы, цветы, -

ни ветерка, ни звука — лишь
упокоение и тишь!

И глубоко в воде плывет
зелено-пегий небосвод;

и с небом гладь стремится сшить
живая солнечная нить.

О, как прекрасен и глубок
один-единственный цветок,

рожденный радовать сердца
по мановению Творца!

Ведь семя из Его руки,
теперь дающее ростки,

явилось здесь — не из людской.
А мне отрада и покой —

молитвы щедрое зерно
(цветком оно заронено):

В том суть моя, чтобы внимать

Тебе, во всем Тебя узнать,
всему Начало и Конец –
о, Перводвижитель-Творец!

(6. 6. 1882)

ПРИХОДИТ МРАК, ТАК ТИХ, ТАК ТИХ

Приходит мрак, так тих, так тих,
так медленно ступая,
что невдомек: в какой же миг
день гаснет, потухая?
Покой и вечер... Но вокруг
меня – мне неизвестный друг;
он шепчет: «Вечер – и пора
дышать покоем до утра».

Листвою скрыты небеса,
еще не пропыленной,
и мне не разглядеть ни зги
сквозь густоты зеленой;
во мгле под сводами темниц
не слышно златогорлых птиц –
лишь голосистый соловей
молитвой радуется своей.

Поет он! Ах, когда б он знал,
сколь он поет прекрасно –
и как напев его мой слух
приковывает властно!
Ах, если б знал он, песнь лия,
то, что, счастливец, знаю я:
Того, Кто создал слух и речь,
слезам живым позволив течь!

Как сладко он поет!.. Но что
чуждое слышу там я? –
о, всё сильнее и сильнее
звучит иканье хамье, -
то – у пруда лягушек рать
решилась квакать и стенать.
Эй, твари, перестаньте!.. Трель
мне не дослушать неужель?

А вот я вам! Держите!.. Всплеск
от камня... И в испуге
квакушки прячутся в траве –
и всё молчит в округе...
Увы, лишь ночь и тишина,

а трель мне больше не слышна:
ничто во мраке не звучит,
всё кончилось и всё молчит.

(июнь 1882)

* * *

Ах, сердце, сердце, ты – цветок,
который утром, раскрываясь,
ждет жадно солнечных лучей –
и чахнет, ночи ужасаясь!

Ты, сердце, зелени сродни,
что утром тешится росой,
а к вечеру уже висит
ботвою пыльной, неживой!

Ты, сердце, - благодатный плод,
который, скрытый в кроне, зреет,
покуда осени рука –
ах, рано! – ниц его не свет!

Ты, сердце, - словно та звезда,
что, падая со свода, тает –
и прежде, чем успею я
вздохнуть, во мраке исчезает!

Ты, сердце, - радуга небес,
на миг сложившая единый
переливающийся мост –
зеленый, желтый, красный, синий!..

Ты, сердце... Ты так хрупко, так
непредсказуемо для счастья,
но в силах за сиянья миг
годами заплатить ненастья!

(23. 5. 1883)

О, ЗЛАТОГЛАВОЕ СВЕТИЛО

О, златоглавое светило,
чьим пылом жизненная сила
дана всему,
кому обязано орбитой
своей ты, синевой сокрытой,
чьему уму?

Ты встаешь из-за предела,
куда земное не глядело;
твои лучи
чит человек, и зверь, и птица, -
пока не канет колесница
твоя в ночи.

О, солнце, о, зеркальный глянец,
ты – зримый отсвет, ты – посланец,
посол Того,
Кто *Азм есмь* – и повелевает,
Кого прекрасней не бывает;
ты – герб Его?

Как по гербу – всю мощь владыки
и сколь владения велики,
так всяк бы мог
узнать по блещущим камням
Царя, не емлемого зреньем,
чье имя – Бог!

(29. 7. 1889)

МАТУШКА

Здесь, на земле,
и полотна,
где бы лицо
светилось
твое,
о, матушка моя,
увы,
не сохранилось.

Ни на стекле,
ни на холсте,
ни на бумаге –
только
незримый образ,
что во мне
не потускнел
нисколько.

Когда б я,
недостойный, смог
и впредь нести
земною
стезей его,
не сказав, -

чтоб он исчез
со мною!

(4. 5. 1891)

* * *

Деревья голые стоят,
охвачены смятеньем,
и с ветром борются сырым,
студеным, предвесенним;
качаются туда-сюда,
скрипя, и долу гнутся –
так, что лишь чудом под землей
их корни остаются.
Повсюду воеет – то скуля,
то жалобно вздыхая.
И ветки – в бешенстве, как с голодухи волчья стая.
Нет сил и смелости у птиц
вселиться в дом, где в зале
мятется столько злых гостей
на жутком карнавале, -
и прочь летят... Сплошной кошмар,
неистовство сраженья!
И всё ж придется злу узнать
досаду поражения –
и отступить. Так стой же, сад,
и бейся до упора:
утихнет шквал, умчится прочь
слепая буря скоро!

(11. 2. 1893)

* * *

Спящие почки

Еще не рождены,
они, уже зачаты,
не обретенья, нет,
еще, но не утраты, -
так ворох разных рифм
лежит во мне и ждет,
когда – для каждой свой –
рожденья миг придет.

Так дремлет под корой
упрятанная почка,

таясь, и до поры
не выпустит листочка, -
но лист, и цвет, и плод
уже хранит она –
наступит день и час
очнуться им от сна.

(28. 5. 1895)

ЯНВАРСКИХ МУШЕК РОЙ

Январских мушек рой
кружится всё быстрее,
они белей муки
и молока белее.

Взлетают, как прилив,
и падают отливом,
и паутину ткут
в старанье терпеливом.

Их паутина – плат
чистейший, плащаница,
укроет лоно им
родная Мать-землица.

Она лежит во сне
и видит сонм пречистых –
прекрасных летних роз
среди садов тенистых.

Она лежит во сне
и слышит песнь чудесных –
прелестных летних птиц
из высей поднебесных.

Она лежит во сне
и видит сон о лете:
везде светло, тепло
и сыты все на свете.

Так мирно спит она -
и пусть ничто не сможет
спугнуть ее покой –
и грез не потревожит!

Она лежит и спит,
покровом чистым скрыта
до пят, и тишина
вокруг нее разлита.

А мушки вверх и вниз
кружатся всё быстрее,
белее молока
они, муки белее.

(12-13. 10. 1896)

СЛЕЗЫ

Еще туманно и темно
в аллеях,
и над нами
деревья плачут,
чуть видны,
холодными слезами.

Не дождь,
а мокреть или слизь —
телесное такое,
как шерсть и вата,
что его
легко поймать рукою.

Всё тонет в сырости —
поля, аллеи,
и над нами
деревья плачут,
чуть видны,
холодными слезами.

(27/28. 1. 1897)

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Годы прошли,
покосились ворота,
крыша сарая
прогнулась седлом,
щели соломой
подбиты с испода,
дерном покрылись
конюшня и дом.

В дерне цветы
поселились живые,
в доме же люди,
подобно цветам,

старые мирно
сидят, молодые, -
так, что цветенье
царит тут и там.

Матушка здесь
хлопотала, а эти
комнаты были –
отцова труда,
там на коленях
молились мы, дети –
старшие с младшими
вместе всегда.

Вот и железный
совок с кочергою,
печь изразцовая –
вот она тут,
будка собачья...
Навеки со мною!..
Знать бы, как эту
собаку зовут!

Сколь я взволнован
нахлынувшим снова
детством, тобой,
деревенская тишь,
сельская глушь,
вековая обнова, -
господи, что ты
со мною творишь!

Чистые сердцем,
блаженные, с вами,
вечно довольными
крохой одной,
снова б мне есть,
обливая слезами
боли и радости,
хлеб оржаной!

(28. I. 1897)

ПОСТРОЙКА ИЗ ЛИСТЬЕВ

Ни желт, ни зелен этот лист
весенний, а по-детски чист,
когда апрель сменяет май
и почке шепчет: оживай!

Сквозь лист, окрашенный светло,
всё видно, словно сквозь стекло;
и паутиной золотой –
в лазури листьев легкий рой.

Гнездо сороки наверху
ствола – еще как бы в пуху –
чернеет, тучи тяжелей,
в прозрачных кронах тополей.

Но не отыщется оно
к утру – всё станет зелено
и пышно, всё живой листвою
зашелестит над головой.

О, как волшебна, как чиста
деревьев юных красота –
их недосозданный навес, -
любое – чудо из чудес!

(30. 4. 1897)

EGO FLOS...

Песнь Песней, 2:1

Я – крохотный цветок,
цветущий перед ликом,
пребудущим вовек,
диск солнечный, твоим;
дана мне жизнь твоим
благословенным бликом,
и вечная за сей
дана мне будет им.

Я – крошечный цветок,
и утром раскрываю,
а вечером свои
смежаю лепестки:
когда уходишь ты
во мрак, я засыпаю, -
и с верой в твой восход
мне ночи коротки.

Твой свет – вся жизнь моя:
и радость, и желанье,
и счастье, и труды –
всё, чем могу я жить;
что стало б без тебя
со мною? – умиранье;

кого, кроме тебя,
я мог бы возлюбить?

Я от тебя далек,
но ты, собой питая
всё, что есть в мире жизнь,
жизнь вечную даешь;
ты ближе всех и вся,
из далей долетая;
ты в хлад моих глубин
свое сиянье льешь.

Возьми ж меня к себе,
возьми меня отсюда —
из почвы, от корней,
чей черный плен жесток, -
туда, где вечный свет,
впусти меня, о, чудо,
единственно живой,
прекраснейший цветок!

Пусть канет всё навек,
что стыло между нами
разлукой, пустотой, -
пускай уйдет, как сон,
забывшись навсегда, -
с утрами, вечерами,
ночами... Только свет
в Отечестве родном!

Тогда я буду там...
о, нет, не пред очами
твоими, а с тобой,
в самом тебе цвести, -
коль ты даруешь жизнь
мне щедрыми лучами
и в свой извечный свет
дозволишь мне войти!

(Кортрик, 17. 11. 1898)

PLATANUM ORIENTALIS L.

Вблизи, вдали, и там, и сям
опавшими листьями
заляпан путь мой, словно тут
красильщик пятернями
дорогу захватал — и вот
она вся желтизной цветет.

Платанов пышная краса,
пронизанная светом,
несла в саду прохладу нам
благословенным летом.
Но вот уже седой зимой
ревниво вее ветр сырой.

И вы, что долгий теплый век
там, в вышине, прожили
и, нежась в солнечных лучах,
с рожденья не тужили,
теперь лежите предо мной
унылой бледной пеленой.

Не так ли падает к ногам
стрелка лесная птаха:
вчера парила в небесах,
а днесь – жилища праха, -
вотще родимой синеве
крыла раскрыв, дрожит в траве.

И совестно, платаны, мне
в грязь втоптывать стопую
ткань ваших сказочных одежд,
что прежнею порою
дарила мне приют сквозной,
когда дышал тяжелый зной.

Ваш шелк так нежно шелестел
от ветерка, что, дуя,
сквозь ваши кроны сам собой
как бы скакал, гарцуя...
О, чище б – шелест был так чист! –
и лучший не сыграл арфист!

Так было! А теперь, увы,
лишь голос погребальный
звучит... Но снова, снова май
вернется беспечальный –
и вновь теней оживших сеть
вздохнет, где ныне тлеет медь.

(Кортрик, 20. 11. 1898)

МАЛЕНЬКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

* * *

Янчик,
мой корефанчик,
сердца взломщик и вор, -
чей
горчей и сладчей –
а х, н и ч е й, н и ч е й! – взор?

(1858?)

* * *

Если сердце слышит,
всё вокруг поет, зовет,
нежным знаньем дышит,
речью вдумчивой живет:
листья молодые
шелестением полны,
волны голубые
плещут, шумны и вольны,
дол и высь над нами –
тропы, где Господь прошел,
шепчут нам словами
тайный сладостный Глагол...
если сердце слышит!

(1859)

* * *

Под легкой кроной сидя,
я Часослов читал,
и солнце, в небо выйдя,
светилось, как опал;
ликуя, птахи мая
росу слетались пить,
и по траве, сверкая,
струилась перлов нить –
и луг сиял:
под легкой кроной сидя,
я Часослов читал.

(1859-1860?)

* * *

Молился я – стишок возник
в уме, просился на язык,
я гнал его, что было сил,
а он дразнил, не уходил.
И вот молитва позади,
но строчек тех мне не найти,
увы, не вспомнить, не сыскать,
той рифмы не поймать опять.

(1860)

* * *

О, стих фламандский, вольный стих,
ты искоркой горишь во мне,
сойдя с небес в святом огне,
ты – травка, ты – цветок полей,
органа звук, святой елей,
ты... для чего не знаю слов,
неведомый в краю отцов –
ты, стих фламандский, вольный стих!

(28. 7. 1860)

* * *

Я вирши сочинял сто лет,
стихи же – две минуты:
ловил – в сетях улова нет,
лишь сам попался в путы;
и рек Господь: «Забрось с десной» -
и вмиг ясны, как свет дневной,
мне, хоть и пойманы не мной,
слова, что прежде путал.

(1879)

* * *

Яблонь цвет
полуоткрытый –
ярче пыла
не видал,

распустившегося
нынче:
розов, бел,
крово-ал.

(1.5.1895)

* * *

О, сладкий мед, нектар,
цветов живое млеко,
воистину воспеть
тебя нет человека!

Прилежная пчела,
когда-либо почтут
воистину – увы! –
твой благодатный труд?

(1895)

* * *

Ленивый Лис мой взгляд ведет,
неспешно утекая
туда, где он в конце концов,
ни глазу, ни уму
не зримый, тает в темноте,
в тумане исчезая, -
меня ведет вослед себе,
в свою немую тьму.

(12. 10. 1896)

* * *

В тележной колее,
в следах от башмаков,
заполненных водой –
грязнее не бывает! –
вдруг виден яркий блик:
лик солнечный всплывает,
улыбкою любви
искрящейся сияет.

(16.2.1897)

ПРОЗА

ЯЗЫК

Почти все из нас, кто имеет в наше время маломальское образование, подвергались в школе ежедневной обработке, вследствие которой мы научились переливать наши детские мысли, которые прежде высказывали по-фламандски, во французскую форму; кроме того, мы приобрели целый ряд мыслей и познаний, доставшихся нам уже сразу в виде французских слов, да так в нашей памяти и запечатлевшихся. И теперь, когда мы хотим или должны изложить наши первые мысли так, чтобы их поняли фламандцы, мы снимаем с них французский наряд и снова облакаем их в давно забытый фламандский костюм; что же касается наших, так сказать, французских мыслей, то их нам приходится, насколько это возможно, отделить от одежды, в которой мы их в свое время восприняли, и суметь вместить в тот до обидного малый запас фламандских слов, что сохранился у нас с детства. И как же тяжело нам это дается! Исконному фламандцу говорить по-фламандски должно быть так же весело и радостно, как птичке – щебетать, но для нас удовольствие оборачивается мукой: мы втискиваемся в одни формы и снова выкарабкиваемся из них, мы мучительно принуждаем свою мысль составлять слова и фразы то на одном, то на другом языке, при том что первый из них стал для нас чужим, а другой всегда был чужим.

Тот, кто нечуток к языку от природы или не стал чуток путем упражнений, – тот не утруждает себя сомнениями и ничтоже сумняшеся высказывает фламандские мысли во французском словесном облачении или французские мысли, замаскированные фламандскими словами. Один говорит: «*k en he geen benauw*», а другой – «*je ne suis pas reu*» – это два, лишь два грубых примера. Итак, тому, кто внимателен и хочет хорошо говорить, приходится непрерывно переключаться с одного языка на другой и никогда не останавливаться и постоянно сомневаться, правилен ли выбор, и мы настолько привыкли к неуверенности в нашем словоупотреблении, что для многих это чувство неустойчивости стало единственным устойчивым чувством языка. Насколько же мы сильно отличаемся от тех, чей родной язык – английский, немецкий или голландский! С какой легкостью и изяществом разговаривают они на родном языке, как легко могут высказать все, что им хочется, причем таким образом, что используемый оборот речи точно соответствует обозначаемому предмету, и так что слово, верное отражение и звуковой образ мысли, передает слушателю во всей полноте то, что происходит и присутствует в душе у говорящего. Это надо услышать и испытать на себе, чтобы оценить, сколь ущербны мы, – не в том смысле, что мы не знаем правил правописания или произношения, или не знаем слов и изменений их формы, – нет, всему этому можно *выучиться* по книгам за несколько лет, – но в смысле умения *высказаться*: в этом благородном искусстве поэзии и словесной живописи, которое достигает такого поразительного совершенства, если им занимаются люди, ставшие, по неисповедимой воле Божьей, невольно и неожиданно, художниками, благодаря собственной одаренности и общению с другими, говорящими на том же языке.

И этому по книгам не выучишься!

ЛЕТАЮЩАЯ ЖЕНЩИНА

- это ветер. Иногда случается, что в воде, если ее поток стремителен, возникают водовороты; то же самое с ветром: при порядочной его силе в воздухе образуется смерч, и подобно тому, как водовороты закручивают и поднимают вверх ил со дна, так же и смерч закручивает пыль, листья, мелкие ветки, сено, лен, воду, камни, дома, животных, людей, даже мельницы, поднимает их вверх и уносит их прочь с неопишуемой силой и ужаснейшим шумом. Поймите правильно: когда человек ввинчивает в бревно шуруп, то сила, возникающая при вращении, тянет шуруп *вниз*; когда винт корабля вращается в воде, то возникающая при этом сила толкает корабль *вперед*, когда ветер, точно шуруп, закручивается над самой землей, то он не может в нее войти, и потому все, что есть на земле, он засасывает и поднимает *вверх*. И бывает, что смерч уносит воду с головастиками, и даже с взрослыми лягушками, и роняет их на землю в другом месте; и тогда люди говорят: «Пошел дождь из лягушек». Если же смерч закрутится над сосновым лесом, где на соснах в это время цветут молодые шишки, то желтая пыльца летит вместе со смерчем по воздуху, и потом сыпется с неба вниз, иногда на расстоянии нескольких часов лета, и тогда люди говорят: «Смотрите! Идет дождь из серы!» Таким вот путем, без чуда или волшебства, могут возникать самые разные дожди. Рассказывают, например, о целых улицах, где смерч выдрал с корнем все деревья и унес их в небо, так что они скрылись из виду; о соломенных крышах, сорванных ветром и смешанных в один клубок, словно льняные очесы; о собаках, овцах, телятах, которых подняло в воздух и перенесло на большое расстояние, о льне, который только-только связали в снопы в поле на берегу Лиса, - и вот он уже кружится в воздухе на высоте нескольких сот футов; о пушке в Дендермонде, которая взлетела над крепостью и опустилась неизвестно где; о юноше, который во время сильной бури в Месене несколько лет назад вдруг отправился в путешествие с Летающей женщиной и упал потом на землю весь измятый, как кухонное полотенце; и, наконец, о поезде, который взлетел, а потом опустился вниз на некотором расстоянии, - правда, это было в Америке, где все происходит в больших масштабах. Во всяком случае, совершенно ясно, что смерч или ураган – это ужасное явление, даже для современных образованных христиан, знающих, в чем оно состоит.

Однако христианство и просвещение пришли не так давно: лет семьсот назад во Фландрии и того и другого было намного меньше, чем теперь, а тысячу лет назад ни того ни другого вообще не было; обитатели здешних мест были дикими язычниками; ни книг, ни школ, ничего, только бредовые домыслы и нездоровая природа некрещеных потомков Адама. И что же *те* люди могли думать о страшных смерчах, которые тогда уже случались точно так же, как теперь? Они ничего не понимали, а когда человек не понимает, он выдумывает что угодно: один - одно, другой - другое. Между тем наши предки сходились в своем объяснении смерчей: они знали, что над нами и надо всем на свете находится Бог; это было утешением, смирением и прибежищем их внутреннего существа - Бог! - к этому всегда все сводилось, и если они слышали или видели что-нибудь выше своего разума, ответом и объяснением всегда было: Бог! Что и правильно, но здесь было и их заблуждение: в тех случаях, когда христианин сказал бы: «Это идет от Бога», «Бог допустил это», - наши языческие предки говорили: «Это - сам Бог», «Это - такой вот бог», «А это - другой».

Одним из языческих богов, которых они выдумали, был Водан (Wodan, Woen) - штормовой ветер, именем которого до сих пор называется день недели - среда (woensdag). Это был страшный великан, считали наши предки, могущий в два счета перенестись на огромное расстояние; он часто охотился, обычно по ночам, и ноябрьскими вечерами было слышно, как он носится по воздуху со своими собаками, трубит в рог - и так далее и так далее, не будем продолжать.

И сегодня еще можно услышать рассказы о «диком» или «вечном» охотнике, как его называют: этот «дикий» или «вечный» охотник и есть никто другой как языческий бог Водан у древних фламандцев, а языческий бог Водан есть ничто иное как простое творение Божье, а именно ветер. Несущейся высоко в небе ветер они переосмыслили, по собственному образу и подобию, как божество *мужского* пола; а в диких воздушных завихрениях, танцующих над землей, они увидели *женское* божество, по имени Во, Волде, Холде или Хелде (Woe, Wolde, Holde, Helde). Больше всех ее почитали женщины, в первую очередь пряжи. Эта Летающая женщина устрашающе высока ростом, считали бедные наши предки-язычники, одета она в платье из паутины, а те длинные белые паутинки, что летом спускаются на землю из воздуха, – это ее пряжа. Она уносит души маленьких детей, поэтому матери говорили: «Не шали, а то заберет тебя баба Холде». Если какая-нибудь пряжа проспит слишком долго, то Холде спутает всю ее пряжу. Прилежным же она приносит по ночам подарки. Того, кто-то особенно привлечет ее внимание, она и унесет с собой, покрутится с ним в воздухе и бросит на землю - и после этого, как поговаривают, он уже никогда ни на миг не станет таким, как был. Чтобы прогнать Холде, надо положить нож или топор лезвием вверх, и тогда она за тобой не придет; так до сих пор поступают некоторые лесорубы, не зная, что это глупый языческий предрассудок. Наши предки, еще не принявшие христианства, были точно большие дети! Они очень многого не знали. Наши первые христианские священники, например Святой Элигий и Святой Трюдо и другие, запретили произносить имена «Водан» и «Холде», объявив это грехом, и поэтому, за исключением названий дней недели, имена эти исчезли из языка. Но тот, кто боялся произнести настоящее имя, говорил его в искаженной форме, подобно тому, как это происходит в наши дни с ругательствами. Поэтому и сегодня, когда люди говорят о «Летающей женщине», они, сами того не зная, говорят о языческой богине Во или Холде.

Благодаря миссионерам в нашей стране все эти старые выдумки фламандцев-язычников постепенно перестали восприниматься всерьез и сохранились лишь в детских сказках, и скоро они совсем отомрут. Но некоторые темные и древние фантазии наших предков переплелись с христианскими ценностями и потому укоренились в головах необразованных людей на долгий срок.

«Летающая женщина», рассказывают некоторые, была знатной дамой, которая смогла родить ребенка лишь при условии, что в течение некоторого времени не будет смотреть в глаза мужу, иначе произойдет нечто ужасное! И как же они поступили? Муж запер жену и ребенка в башне, а сам туда не входил. Но ему так хотелось увидеть сына, так хотелось, так хотелось, что он в конце концов придумал вот что: погляжу-ка я в замочную скважину! Может быть, я увижу сына, а жене-то в глаза я не буду смотреть! И вот он стал подниматься вверх, но по мере того, как он приближался к заветной двери, сердце его стучало все громче и громче, так что слышно было с расстояния в десять шагов. Жена услышала стук и подумала: что это за звуки? И посмотрела в замочную скважину как раз, когда он тоже посмотрел в замочную скважину, они посмотрели в глаза друг другу, и жену подняло в воздух и закрутило, да так она до сих пор и летает, ибо на ней лежит проклятие: поэтому она и есть «Летающая женщина».

Нет, говорят другие, на самом деле это «Рожаящая женщина»: женщина, совершив смертный грех, умерла при родах, поэтому и должна она летать между небом и землей во веки веков.

Третьи пытаются дать более или менее христианское объяснение, но тоже заблуждаются. Они говорят: это та нехорошая танцовщица, что танцевала перед царем Иродом, и он сказал ей, за то, что она так прекрасно танцевала: «Проси у меня половину царства, и я отдам тебе!» Но негодница ответила: «Нет! Лучше поднеси мне голову Иоанна Крестителя на блюде». Дело в том, что Иоанн ее чем-то обидел. И

Ирод велел отрубить ему голову и отдал ее танцовщице. (До сих пор все было правильно, но здесь в рассказ вкрадывается языческая выдумка). И получив эту голову, на блюде, она заглянула Иоанну Крестителю в глаза, и Иоанн, которому это было невыносимо, хоть он и был мертв, подул ей в лицо, и ее тут же подняло в воздух, закрутило словно в танце, завертело и понесло вдаль, и она так и будет летать до Страшного Суда. Это якобы и есть «Летающая женщина», а имя ее - Фер-Хельде, по-латыни – Pharaildis.

Вот три версии, хоть одна из них более старая, но все трое в равной мере неправильные; так фантазировали наши предки, мало или ничего не знавшие о природе и происхождении смерчей и еще меньше, увы! о Христе, пути, истине и жизни. На этом закончим наше повествование, полагая, что выполнили данное в предыдущем номере нашего журнала обещание рассказать о ложном веровании древних фламандцев и о «Летающей женщине».

БАБОЧКА

В канун Пасхи после ягненка на втором месте надо говорить, конечно, о бабочке; ибо в жизни и воскресении бабочки содержится нечто столь удивительное, что кажется, что она создана словно бы нарочно (и так считалось с древних времен) для того, чтобы показать нам образец бессмертия и воскресения, которые уготованы нам всем. В самом начале бабочка существует в виде яичка, можно сказать, семени, положенного именно туда, где в назначенный день и час из него должна выйти гусеница. Это уже три жизни: 1. жизнь еще не отложенного яичка, 2. жизнь яичка отдельно от его первоисточника, 3. жизнь ползающего червя, - червя, обладающего множеством ног и, как правило, покрытого волосками - изумительно красивыми и мягкими, - червя, могущего нанести ужасающий ущерб молодой зелени, вместе с которой он родился и на которой проводит большую часть жизни. В назначенное время гусеница перестает жадно есть, начинает поститься, и вступает в свою четвертую жизнь.

Как же это удивительно!

Ножки, волосяной покров, большой рот, сильные челюсти, все это ушло в прошлое, отсохло, истлело, но суть, жизнь, самая сердцевина никуда не делось, а лежит в коконе, подобно египетской мумии или телу в гробу.

Видите, вон там висит куколка, на ниточке, в сухом углу, где нет ветра и движения? В коконе схоронен червь, из которого в назначенный день и час он воскреснет, и после тьмы, замкнутости и тяжести станет тем самым изящным и прелестным имаго, для описания которого в нашем языке есть столько чудесных слов; но сколько бы их ни было, их все равно будет мало.

Вот оно: радуга окропила ее своими самыми изумительными красками; она порхает беззаботно, легче воздуха, точно резвая детская мысль. Не прикасайтесь к ней, прошу вас, а то вы причините ей вред: сама точно цветок, она живет на цветах или в их чашечках, питается их дыханием, ароматом и росой, она умирает вместе с цветком: но прежде чем умереть, она уже снова рождена, свое смертное ложе она, отложив там яички, уже превратила в колыбель для таких же существ, как она сама, которые, в неисчислимом множестве, с наступлением летнего тепла, вылупятся на свет Божий.

И кто-то еще сомневается в том, что человек, это чудесное создание Божье, воскреснет из мертвых!

Нет, умирание – это переход в другую, лучшую жизнь, и мы пройдем этот путь следом за Сыном Божиим, который сегодня смерть *попрал* и, воскреснув, создал для нас лучшую жизнь.

Аминь! Аллилуйя!

Изображение мотылька часто можно найти христианских гробницах древних времен и на многих старофламандских медных надгробиях. Если вы присмотритесь, то увидите, среди побегов и листьев, бессмертную душу, изображенную в виде этого удивительного изящного создания.

ПИСЬМО ЕВГЕНИЮ ВАН ОЙЕ

День Святого Павлиния A.D. (22 июня) 1858

Возлюбленный мой сын во Христе, не обращал ли ты когда-нибудь внимания на то, что цветы, которые досыта напитались лучами долгого летнего дня и вечером наконец-то могут сомкнуть свои алые уста, склонить головки и уснуть, - никогда ли ты не обращал внимание на то, как они тогда отдыхают и свободно и мерно дышат *per amica silentia lunae*? Не бывало ли с тобой так, что ты вечером едва не терял сознание от прогулки по воздуху, наполненному источаемыми цветами ароматами? И не бывало ли с тобой того же, что и с цветами, когда после долгих часов мучительной жары и душевной подавленности ты наконец ощущал, как дивный вечер опускается в твою душу прохладной росой, замирающими дуновеньями ветерка, далеким колокольным звоном? Не ощущал ли ты тогда, что душа твоя начинает дышать, а сердце переполняется словами, сладостными словами, которые просятся наружу, точно аромат спящего цветка? Не оглядывался ли ты тогда вокруг, чтобы увидеть поблизости кого-нибудь, чье сердце способно услышать и понять все то, что вот-вот выплеснется из твоей переполненной груди? Не правда ли, тогда хочется заговорить с деревьями, цветами, птицами, даже с облаками, и сказать им: «Послушайте!» Не правда ли, тогда невольно начинаешь молиться и обращаешься, сам того не ведая, к «близкому» Господу? С тобой такое часто бывало, я ведь знаю *немного* твое сердце, вот и со мной такое случилось недавно, а именно утром дня Святой Юлианы в нынешнем году; со мной такое случилось, и я мысленно говорил про себя столь многое, что раньше я озаглавил бы «*Ни к кому*», но что теперь я посвятил Богу, и что хочу сейчас, насколько смогу, повторить в письме к тебе, друг мой во Христе, мой бесценный друг.

Юлиана! Чистая дева, которая на смертном одре не смогла принять гостию, знак тела Христова, потому что жестокая болезнь закрыла Ему путь к твоему сердцу, но ты так жаждала Его, что Иисус выскользнул из рук священника и чудом, подобно тому, как некогда прошел сквозь каменные стенки гроба, прошел сквозь твою грудь и проник прямо в твое пылающее сердце. Юлиана! Небесная покровительница таинства Евхаристии, к тебе обратился я в минуту душевной слабости, и ты пришла мне на помощь! Разве можно быть безутешным, возлюбленная моя, пока наша злоба еще не изгнала великого Бога Любви из наших скиний и пока у христианской души еще есть крылья, чтобы полететь туда! Это весьма утешительная мысль, - о том, что какие бы болезни тела и души ни жили внутри нас, сколь ни были бы тяжелы наши цепи, как бы ни были мы безлюбы, какую бы ненависть ни носили порой в своем сердце и как бы ни отворачивались от добра, - но *там* живет Тот, Кто все еще будет нас любить, когда здесь все будут ненавидеть, даже если самим себе мы станем ненавистны, невыносимы, - о том, что Он *после всего* еще с надеждой ждет мгновения, когда мы, наконец, обратимся к Нему хоть одной единственной своей мыслью, что Он хочет любить нас, даже если мы часто забываем любить Его в ответ.

Не бывало ли с тобой, что ты, не двигаясь физически, мысленно бросался своему Господу Богу в ноги и прятал голову, чтобы легче было выплакаться? Не правда ли, есть сходство между песнью любви кающегося христианина и старинными

песнями о любви, которые ты знаешь? Иисус в Святом причастии – мой! За один миг одной мысли я ощущаю в своем сердце большее сокровище, чем когда-либо было у кого-либо; этого могу достичь *я сам*; в этом моя сила, моя поэзия, это невидимая работа моей души. Размышлял ли ты когда-нибудь о том, сколько поэзии заключено в том, что наша добрая Мать предписывает всем, даже малейшим из нас, под названием «Святое Причастие»? Понимаешь ли ты, насколько ниже нас наши современные стихотворцы и критики, когда они с насмешкой рассуждают о христианских поэтах: «Мистицизм! Культ Девы Марии!» Например, о Джакопоне и других.

Ах, если бы я в свое время вздумал прислушиваться к моим ироничным друзьям, я давно бы уже оказался оторван от кормящей груди Святой Веры, я давно бы уже покинул сладостное лоно Святой Матери, прежде чем смог бы понять, сколь необходимо это простое учение, те молоко и мед, которыми она насыщает Своих смиренных чад! Уже давным-давно иссяк бы источник моей детской радости, если бы я простился со священным садом христианской поэзии ради добычи золота из подземных рудников и собирания богатств, которые не цветут и не сверкают на поверхности земли и в свободных небесах, а запрятаны в глубоких недрах, в стране мертвых, неподалеку от области ада.

О, обаяние поэзии и *realite de la vie*! Пусть поэзия говорит во весь голос, обаяние это не просто существенно, оно и есть самое существо! Оно столь же существенно, как сама Религия. Это вы находитесь в обаянии, пребываете в иллюзии, и ищете то, что не сделает вас богатыми, поклоняетесь тому, *«что должно было быть вашим рабом»*, ешьте то, что не есть пища, и пьете то, что не есть питье, вы обмануты, а мы подобны доброму ангелу Товия: *videbar, quidem vobiscum manducare et bibere: sed ego cibo invisibili potu qui ab hominibus videri non potest utor!* (Tob. 12:19) О, поэтическое обаяние! Мое поэтическое обаяние и затмение, которые надо было бы вытряхнуть из меня, чтобы угодить людям, но нет: Поэзия-Религия, Религия-Поэзия; Ангел Поэзии Рафаил *qui ducit et reducit!* Веди меня! Веди меня туда, где я должен быть, веди меня по неведомой стране жизни, и если это будет трудный путь, то пусть он и будет трудным, если будет он полон испытаний и упражнений, то пусть это будут поэтические упражнения! Упражнения для головы и сердца, до пота и изнеможения, которые не прекратятся до последнего дня моего. Но пусть смерть станет для меня дверью в тот зал, куда все мы, прошедшие это испытание, призваны, чтобы вплести наш голос в великое песнопение славы! Это будет уже не упражнение, но свободное пение Гимна Любви! Закуйте в цепь, заклепайте в кандалы, если мне назначено их носить. Они сами спадут, когда я, свободный от всех оков и пут, буду знать только одну цепь – цепь Господа Бога, из золота скованную, - цепь, которая, подобно оружию Ахилла, поднимает и возносит человека на небеса! Цепь бескрайней взаимной любви между нами и Господом нашим Иисусом Христом!

Вот такие, любезный мой Евгений, получились цветочные ароматы - насколько их смогли запечатлеть перо и бумага. Если они пришлись тебе по душе, то думай не о цветке, думай о Том, Кто сотворил цветы и растения, от Том, Кому во веки веков принадлежит все то, что живет в твоём и в моём сердце.

При сем прими мои искреннейшие заверения в дружеской склонности и молись за

Гвидо Гезелле.

ПРИМЕЧАНИЯ

Стихотворения

О, шелестенье тростника. Эпиграф из «Илиады» Гомера (кн. 28, стих 576): «вдоль колышущегося тростника».

Вертячка (*Gyrinus Natans*). В скобках – латинское название вертячка, водного жучка (длиной до 8 мм), обитающего в пресных водоемах. Западно-фламандское название вертячки – “schrijverke”, как и называется стихотворение в оригинале, - дословно означает «(маленький) писатель», «тот, кто пишет».

Тот вечер и та роза. Обращено к Евгению ван Ойе (Eugene van Oye, 1840-1926), адресату одного из предыдущих стихотворений, не вошедшему в настоящую книгу (отсюда посвящение - «Ему же»), любимому ученику Гезелле в Малой семинарии в Руселаре, впоследствии ставшему значительным поэтом (см. предисловие). В оригинале все нечетные строки заканчиваются словом «и» («тебе», «тобой» и т. п.).

Слезы. Карел де Гельдере ван Хондсвалле – ученик Гезелле в Малой семинарии в Руселаре. Йонкер – титул, которым часто обозначался старший сын в дворянской семье.

Слышите - ветер. «И вот сделалось великое волнение на море, так что лодка покрывалась волнами; а Он спал. Тогда ученики Его, подойдя к Нему, разбудили Его и сказали: Господи, спаси нас; погибаем. И говорит им: что вы так боязливы, маловерные? Потом, встав, запретил ветрам и морю, и сделалась великая тишина» (Матфей, 8:23-26).

Язык отечества. В первом издании этого стихотворения в прозе в сб. «Стихи, песни и молитвы» (1862) оно составляло единое целое со следовавшим непосредственно за ним «Если сердце слышит...».

Берегись, Мон! Обращено к Эдмонду ван Хейу (Edmond van Hee), ученику Гезелле в Малой семинарии в Руселаре.

Молился на горе один. «И, отпустив народ, Он взошел на гору помолиться наедине; и вечером оставался там один» (Матфей, 14:23).

Посещение могилы. Одно из самых знаменитых стихотворений Гезелле, которым восхищался, в частности, Р.-М. Рильке.

«О, ты, живая красота...» Ян Ван Рюйсбрук (1293-1381) - южнонидерландский мистик, в чьей трактате «Красота духовного брака» описывается мистическое соединение человеческой души с Богом.

Ego flos... Эпиграф – начало первого стиха гл.2 «Песни песней»: «Ego flos campi, et lilium convallium!» («Я цветок поля, и лилия долин!») - в русском каноническом переводе: «Я нарцисс Саронский, лилия долин!»).

Platanus orientalis. Платан восточный, чинара.

Маленькие стихотворения

«*Ленивый Лис мой взгляд ведет...*» Лис (во фламандском варианте - Лейе) – река во Франции и Бельгии, приток Шельды.

Проза

Язык. Впервые напечатано в 1865 г. в выпускаемом Гезелле журнале «У очага» («Ронд ден хеерд»). ... *'k en he benauw...* - дословный перевод с фламандского: «я не имею испуган», т. е. смешение фламандского «*ik ben niet benauwd*» («я не испуган», «я не боюсь») и французского «*je n'ai pas peur*» (дословно «я не имею страха»). ... *je ne suis pas peur...* - дословный перевод с французского: «я не страх».

Летающая женщина. Напечатано в 1864 г. в выпускаемом Гезелле журнале «т Йаар 30» («30-й год»). Лис - см. примеч. к стихотворению «Ленивый лис мой взгляд ведет...». Дендермонде – город в Бельгии, пров. Восточная Фландрия, возникший рядом со средневековой крепостью. Месен – деревня в Бельгии близ г. Ипра, пров. Западная Фландрия. Водан (Вотан, у скандинавских народов - Один) – в древне-германской мифологии верховное божество, бог ветра и бурь. Святой Элигий (ок. 590- ок. 660) - епископ Доорника (Турне) в Бельгии, пров. Генегау, покровитель ювелиров, один из любимых местных святых; его день празднуется 1 декабря. Святой Трюдо (628-695) - основатель монастыря, вокруг которого сформировался город Синт-Трейден в Бельгии, пров. Лимбург; его день празднуется 23 ноября. «Муж запер свою жену...» Словосочетание «*de varende vrouw*» («летающая женщина») созвучно словосочетанию «*de vare en de vrouwe*», т. е. «*de vader en de vrouwe*» («отец и женщина»). На этой игре слов и построена такая трактовка. «Рожаящая женщина». Словосочетание «*de varende vrouw*» («летающая женщина») созвучно словосочетанию «*de barende vrouw*» («рожающая женщина»). ... *перед царем Иродом...* Ср. сюжет о Саломее в Евангелиях (Марк 6:14-29; Матфей 14:2-11). *Pharaildis*. «Объяснить этот переход (*Ver Helde < Vrouw Helde*, т. е. «госпожа Хелда») можно по аналогии с переходом *Veranneman < Vrouw Anneman* «госпожа Аннеман» и *Veraegtenseune < Vrouw Agata's zoon* «сын госпожи Агаты»; а уже от *Ver-Helde* было образовано имя *Pharaildis*. – Примеч. Гвидо Гезелле».

Бабочка. Впервые напечатано 20 апреля 1867 г., накануне Пасхи, в выпускаемом Гезелле журнале «У очага» («Ронд ден хеерд»). Рассказ о бабочке входил в серию «Прогулки по парку» - циклу научно-популярных эссе Гезелле о растениях и животных, которые он регулярно публиковал в своем журнале в 1866-1867 гг. Публикация сопровождалась черно-белым схематичным рисунком, на котором были изображены: 1. Махаон, *papilio Machaon*, 2. Переливница большая, *Apatura Iris*, 3. Бархатница мегера, *Hipparchia Megaera*, 4. Крапивница, *Vanessa Polychloros*, 5. *Vanessa Utricar*, 6. Красный адмирал, *Vanessa Atalanta*, 7. Бабочка, *Vanessa Iris*.

Письмо Евгению ван Ойе. Впервые опубликовано в кн.: Guido Gezelle. Poëzie en proza. Amsterdam: uitgeverij Bert Bakker, 2002 (De Deltareeks). Гезелле был духовником Евгения ван Ойе и, в частности, принимал у него исповеди. ... *per amica*

silentia lunae... - при дружественном молчании луны (лат.; см. Вергилий, «Энеида» (кн. 2, стих 255). Святая *Юлиана* Фальеоньери (1270-1341), причащаясь перед смертью, из-за своей болезни не могла принять гостию в рот, и потому попросила положить ее ей на грудь - гостия чудесным образом исчезла с груди, оставив на коже лишь отпечаток в форме крестика, который был выдавлен на гости; ее день – 10 июня. *Иаков (Джакопоне)* Тодийский (1236-1306) - итальянский францисканец и поэт, автор, в частности, знаменитого гимна «*Stabat Mater*». ...*realite de la vie...* – реальность жизни (фр.). *О, обаяние поэзии...* Может быть переведено и как «О, поэтический обман...». *Товий*, сын Товита, по поручению отца отправился в опасный путь, в котором ему часто приходил на помощь его спутник *Азария*, который в конце путешествия, после счастливого возвращения, сообщил, что на самом деле он - ангел *Рафаил* (см. библейскую – неканоническую для Православной Церкви - Книгу Товита). ...*videbar, quidem vobiscum manducare et bibere: sed ego cibo invisibili potu qui ab hominibus videri non potest utor!* (лат.)- дословный перевод: «казалось, будто я с вами ем и пью; но я употреблял невидимую пищу и напитки, которых люди не могут увидеть» (в русском переводе Книги Товита: «Все дни я был видим вами, но я не ел и не пил, - только взорам вашим представлялось это» (Товит 12:19)). ...*qui ducit et reducit...* (лат.) – дословный перевод: «который ведет и приводит» (в русском переводе Книги Товита: «потому что он привел меня к тебе здоровым» (Товит 12:3)); отсылка к эпизоду из Книги Товита, где ангел *Рафаил* приводит *Товию* к отцу.

И.М., А.П.

Я. Х. ЛЕОПОЛД

С Т И Х И

Перевод с голландского, составление, предисловие и примечания

Ирины Михайловой и Алексея Пурина

**Филологический факультет СПбГУ
Санкт-Петербург
2005**

ФИВАНСКИЙ ЗАТВОРНИК

Ян Хендрик Леополд (Jan Hendrik Leopold, 11 мая 1865— 21 июня 1925) — крупнейший голландский поэт-символист, один из самых блистательных и одновременно труднодоступных европейских авторов рубежа XIX—XX вв. Малоизвестный широкой публике, он оказал огромное влияние на голландских поэтов прошлого столетия, им восхищались такие любимцы читателей, как Якоб Корнелис Блум, Мартинус Нейхоф, Адриан Роланд Холст, Ида Герхард. Хотя напечатанное им при жизни вызывало исключительно восторженные отклики, издавался он крайне мало и неохотно: большая часть его сочинений, важное место среди которых занимают неоконченные фрагменты, опубликована посмертно.

Я. Х. Леополд происходил из семьи литераторов и учителей. Его отец Мартинус, дядюшка Любертус и множество родственников с отцовской и с материнской стороны служили в учебных заведениях и одновременно писали художественные сочинения или литературоведческие исследования. Так что жизненный путь Яна Хендрика, почти до конца своих дней проработавшего преподавателем латыни и греческого в Эразмовской гимназии г. Роттердама, полностью соответствовал семейной традиции.

Таланты этого старшего из пятерых детей Мартинуса и Анны Элизабет Леополдов проявились рано. В школьные годы он серьезно занимался рисованием (брал частные уроки) и музыкой (с помощью отца освоил игру на фортепьяно, т. к. учителей музыки полагалось приглашать в дом только для девочек). В зрелом возрасте любовь Леополда к музыке отразилась в его увлечении филармоническими концертами и домашним музицированием (он много играл в четыре руки с коллегами и учениками, в первую очередь — Бетховена, Баха, Шуберта, Чайковского и Сметану) и, главное, в фантастической, не имеющей равных во всей голландской поэзии музыкальности его стихов. Многим своим циклам и отдельным стихотворениям он давал музыкальные названия — «Скерцо» (1894), «Вполголоса» (от итал. «sotto voce»; 1896), «Листок из альбома» (1922), некоторые его стихи построены по правилам музыкальной композиции («Οἶνον ἐνὰ σταλλὰς...», 1911).

С 1883-го по 1889 г. Леополд учился на классическом отделении Лейденского университета. В эти годы он был членом университетского литературного кружка, на заседаниях которого студенты обсуждали античных авторов и читали немецкие, французские и английские стихи (Гейне, Шамиссо, Гюго, Мериме, Мур), а также собственные произведения и переводы. В 1886 г. молодой поэт представил товарищам несколько своих переводов из Шандора Петефи, оказавшихся на поверку полностью сочиненными им самим. Примечательно, что студенты-лейденцы той поры совершенно не знали новых тенденций европейской поэзии 1870-х — 1880-х гг. Они не интересовались даже соотечественниками — поэтами-«восьмидесятниками», совершившими именно в годы студенчества Леополда грандиозный переворот в голландской словесности. Восстав против царившей в Голландии тусклой моралистической литературы, «восьмидесятники» выдвинули лозунги служения красоте в природе, в жизни, в искусстве («форма и содержание едины»), творческого индивидуализма («искусство — это страсть») и «искусства для искусства». «Восьмидесятники» группировались вокруг созданного ими в 1885 г. журнала «Де Ниуве Хидс» (Амстердам), где публиковали стихи, яростные выпады против

предшественников-моралистов, теоретические статьи о «новых» течениях в европейской культуре — в первую очередь об импрессионизме и натурализме. С «восьмидесятниками» Леополд основательно познакомился уже в следующий, роттердамский период своей жизни.

В Роттердам Леополд переезжает в 1892 г. после защиты докторской диссертации — учительствовать. Этот элегантный, спортивный (коньки, горные лыжи, альпинизм) и остроумный человек, по облику и манере общения мало похожий на школьного преподавателя, всегда был любимцем своих учеников, прозавших его за необыкновенно высокий рост и своеобразную походку «ходячим спондеем». Многие из них позднее написали о нем мемуары. В частности, они вспоминают, что Леополд иногда дарил им свои стихи — клал перед ними на парту страничку с переписанным от руки стихотворением, часто озаглавленным «Альбомный листок».

В начале 1890-х Леополд начинает публиковаться в основанном «восьмидесятниками» журнале «Де Ниуве Хидс». Он навсегда останется верен этому печатному органу и, за одним исключением, не будет посылать стихов ни в какие другие издания. Параллельно он осваивает достижения самих «восьмидесятников» и необычайно увлекается Херманом Хортером (1864—1927), тоже филологом-классиком по образованию, чья поэма «Май» (1889) считается главной вершиной голландской поэзии той поры. Благодаря увлечению Хортером Леополд быстро догнал лучших поэтов-сверстников и далее шел уже собственным путем, изучая, в частности, теорию и практику классиков символизма (прежде всего — Стефана Малларме).

В 1896 г. в жизни поэта происходит событие, объясняющее, по мнению исследователей его творчества, трагическое одиночество Леополда в зрелые годы. Невеста поэта Афине Рейкенс, с которой он был обручен уже несколько лет, вышла замуж за его младшего брата Йоханнеса. Хотя Ян Хендрик после этого сохранил добрые отношения с братом и его женой и был искренне привязан к их детям (ко дню рождения первенца он послал им колыбельную «Стави заперты, ночь кругом...»), есть основания полагать, что разрыв единственной в жизни поэта помолвки послужил толчком к формированию у него болезненного недоверия к окружающим. Это недоверие, усугубленное прогрессирующей глухотой вследствие недолеченного отита, в молодости еще едва заметной, но с каждым годом все более затруднявшей общение с внешним миром, к концу жизни переросло в манию преследования и в итоге привело к полной изоляции Леополда.

Помолвка с Афиной Рейкенс и последующий разрыв — единственный достоверный факт интимной жизни поэта, в остальном оставшейся скрытой от его знакомых и близких. На основании его стихов исследователи строят различные догадки об его страстях и переживаниях, однако доподлинно о них ничего не известно. Он так никогда и не обзавелся семьей и домом — и всю жизнь прожил в наемной квартире.

Служебная карьера Леополда также складывалась неблагоприятно. Его докторская диссертация и другие научные труды могли служить хорошим основанием для карьерного роста. В 1913 г. он подал заявление на замещение вакансии профессора Лейденского университета, однако не получил ее; в 1914 г. все ожидали, что он станет конректором Эразмовской гимназии, однако и это место занял другой; и, наконец, в 1917 г. ему снова было отказано в профессорстве, на этот раз — в Гронингенском университете. Причиной неудач была, по-видимому, его глухота, которая крайне затруднила бы работу в университете (как, впрочем, затрудняла и преподавание в гимназии) и, вероятно, слухи о его трудном характере.

Противовес житейским неудачам Леополд искал в поэзии и философии. Около 1900 г. он открыл для себя Спинозу, после чего стал заниматься философией профессионально — переводить философские сочинения (в стихах и прозе),

публиковать в философских журналах статьи (часто на латыни), готовить к изданию памятники античной философии. Спиноза был популярным автором в среде «восьмидесятников» — поэтов привлекал его пантеизм, созвучный их собственному переживанию природы. После 1900 г. «Этика» Спинозы помогла ряду литераторов этого поколения найти выход из тупика индивидуализма, в котором они оказались. Леополд, обратившийся к Спинозе под влиянием Хортера, издал в 1902 г. брошюру «Ad Spinozae opera posthuma». Интерес к Спинозе подвел Леополда к изучению стоицизма, что оказалось для него удивительно органичным. В 1904 г. он публикует свой перевод отрывков из сочинений Марка Аврелия под названием «Стоическая мудрость», в 1908-м издает брошюру на латинском языке об этом философе-императоре, в том же году в Оксфорде выходит подготовленное им издание «Marcus Antonius Imperator ad se ipsum». Представления стоиков о мире как едином одушевленном организме, где каждая частица необходима и целесообразна и всякая наша мысль является составляющей мирового разума, а также многие иные, более частные, положения стоической философии воплотились в стихах Леополда этого периода («Дождь», 1898; «Οἶνον ἐνὰ σταλαγμον...», 1911). Параллельно со стоицизмом поэт увлекается эпикурейством и в 1910 г. выпускает переводы нескольких фрагментов поэмы Лукреция «О природе вещей», которым дает название «Из сада Эпикура».

Постепенно увлечение стоицизмом вытесняется восхищением перед восточной поэзией и суфизмом. Немаловажную роль здесь сыграло общение с университетским товарищем Х. ван Влоотеном, с чьими переводами арабской поэзии Леополд познакомился еще в 1900 г. (см. его рецензию на книгу Х. ван Влоотена «Восточные очерки и переводы» в Приложении). В 1906 г. Леополд публикует собственную статью об Омаре Хайяме. Время от времени он переводит его четверостишия, а также стихи других персидских и арабских поэтов (Низами, Саади, Амира Хосрова, Абу Нуваса) — не обращаясь к оригиналам (этих языков он не знал), довольствуясь английскими, французскими, немецкими переводами и пользуясь консультациями Х. ван Влоотена. Поэт настолько погружается в атмосферу восточной поэзии с ее диалектикой тщетности мира и пряного сладострастия, что его друзья начинают за него опасаться. Они боялись (и не напрасно), что это окажется тем наркотиком, который окончательно оторвет Леополда от реальной жизни.

Леополд не только перелагал поэтов Востока, но и писал оригинальные стихи в восточном духе (цикл «Восточное», 1911). Примечательно, что он не признавал различия между переводами и подражаниями и при издании своих переложений и переработок в 1922 г. настаивал на том, чтобы в сборнике не указывались имена авторов исходных текстов, которые-де все равно ничего не скажут голландскому читателю. Особенно знамениты его переводы 29 четверостиший Хайяма. В сознании современников Леополд до такой степени отождествился с этим персидским мудрецом, что, например, поэтесса Ида Герхард, его ученица по Эразмовской гимназии, облекла стихотворение о любимом учителе в форму рубаи.

Своеобразным синтезом увлечения античной и восточной философией стала поэма «Хеопс» (1915), повествующая о том, как душа могущественного фараона совершает посмертное путешествие в сонме других избранных душ по Вселенной, не знающей времени и пространства, сотворение которой происходит на наших глазах. Хаос недосотворенной Вселенной и необходимость быть *одним из* избранных настолько невыносимы для «сына бога», что он отделяется от скопища душ и возвращается в свою пирамиду с ее совершенными геометрическими формами, где каждая фреска на стене восславляет только его, величайшего из великих.

После «Хеопса» Леополд работает над поэмой «Альбомный листок», представляющей собой монолог человека, который собирает цветы по лесам, лугам и садам, чтобы дарить окружающим составленные из них букеты. В заключительной

части поэмы обессиленный этим занятием герой ставит последний букет в стеклянную вазу на подоконнике, садится в кресло в своей одинокой комнате и, уронив голову на грудь, прислушивается к доносящимся с улицы детским голосам.

Общение с учениками гимназии оставалось в последние годы жизни поэта единственной нитью, еще связывавшей его с внешним миром: со всеми своими коллегами, друзьями и родными он к тому времени уже порвал отношения. Однако глухота все более мешала преподаванию, и в 1924 г. Леополд вышел в отставку, намереваясь полностью посвятить себя литературе. В мае 1925 г. в литературных кругах торжественно отмечался его юбилей: к шестидесяти годам он неожиданно для себя оказался почитаемым поэтом. Через полтора месяца после юбилея и примерно через год после отставки Леополд умер от плеврита.

Запоздалое признание, восторженные статьи Марсмана, Роланд Холста, Нейхофа в посвященных поэту номерах литературных журналов — все это, казалось, никак не затрагивало самого юбиляра. «Вопросы, одни лишь вопросы насчет его жизни, как будто это средневековый поэт, некий аноним. Поэт, создававший стихи, приписываемые Леополду, остается анонимом, а ведь, по мнению профессионалов, он, после Вондела (классика «золотого века» голландской поэзии, годы жизни: 1587-1679). — *И. М., А. П.*), — наш величайший поэт. Сегодня он оказывает сильнейшее влияние на молодую поэзию, поэты восхищаются им как никем другим, ему исполняется шестьдесят, и он живет среди нас, в Роттердаме, — вот жизнь, заставляющая вспомнить о великих фиванских затворниках», — писал в 1925 г. Нейхоф.

Прижизненные издания сборников Леополда осуществлялись как бы против его воли. Изначальная стеснительность и нерешительность то заставляли его выдавать свои стихи за переводы, то прятаться за мнимое высокомерие, которое с годами, похоже, развилось в подлинное — и тогда уже напрямую стало удерживать его от желанных для всякого пишущего публикаций. Как сказано выше, отдельные циклы и поэмы он на протяжении всей жизни посылал в журнал «Де Ниуве Хидс»: в девяностые годы здесь были напечатаны циклы «Шесть стихотворений о Христе» (1893), «Скерцо» (1894), «Стихотворения 1895 года», «Поль Верлен» (1896), «Стихотворения 1897 года», «Утро» (1887), «На 5 декабря» (1899); в девятисотые годы — поэма «Детский праздник» (1906) и «Капля вина» (1910), в 1911 он публикует здесь свой цикл «Восточное» (I), в 1915 г. поэму «Хеопс». И только последняя его поэма «Листок из альбома» (1922) была опубликована другом журнале — «Де Хидс».

Однако первый отдельный сборник Леополда вышел достаточно поздно, в 1912 г., по настоянию другого поэта-символиста П. Баутенса (1870-1943), который хотя и был младше Леополда, но к этому времени успел уже выпустить несколько собственных книг стихов, принесших ему известность. Баутенс предложил Леополду собрать под одной обложкой стихотворения, публиковавшиеся в разные годы в «Де Ниуве Хидс». Леополд поначалу не возражал, но потом, когда книга уже печаталась, передумал, а после выхода сборника («Стихи», 1912) в свет был крайне недоволен и книгой, и ее составителем (хотя и вежливо поблагодарил Баутенса за написанное им предисловие). Поэт тотчас же подготовил новую книгу с таким же названием (она вышла в 1913 г.), где к лирике «баутенсовского» сборника было добавлено несколько «объективно-повествовательных» стихотворений (в т. ч. «Рождественская песенка», «Мельница», «Дождь»), призванных, видимо, ослабить слишком личный тон первого сборника. Тем не менее именно первый, чисто лирический, сборник получил наибольший резонанс, причем во многом — благодаря вступительной статье Баутенса. Употребленное составителем словосочетание «почти молчание» стало крылатым определением поэзии Леополда.

«Тональность его стихов, — писал Баутенс, — едва слышное размышление. Почти молчание здесь — высшая добродетель; красота тишины, тронутой чуть

заметной дрожью. Изящными стопами, едва касающимися земли, скользят эти фразы по тончайшим созвучиям рифм, а потом вдруг замирают в трогательной нерешительности перед неожиданностью грациозных переносов (enjambements), ни в каких других стихах невозможных. Так размышлять способны лишь самые нежные из нас, самые сильные в своей нежности. Такое переосмысливание жизни в красоту — их божественная и кроткая месть за неприютность существования. Их пугливые стремления порой отваживаются выйти из своего златосумрачного уединения на продуваемый ветрами простор нашего ненадежного мира, но затем, побитые и израненные, они всегда вновь возвращаются в свое одиночество. Чтение и перечитывание этих стихов доставило мне несколько недель счастья».

Любопытно, что нечто подобное в 1910 г., сразу же после смерти Анненского (этого, образно говоря, «Леополда русской поэзии», издавшего при жизни единственный сборник — «Тихие песни» — под псевдонимом *Ник. Т—о*), писал Вячеслав Иванов: «...Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. Их магически пленяет изысканный стиль и стих Анненского, тонкий и надламывающийся, своенравно сотканный из сложных, отреченных гармоний и загадочных антиномических намеков. Уединенное сознание допевает в них свою тоску...» (О поэзии Иннокентия Анненского. // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974, с. 586.).

Кроме двух вышеуказанных сборников, с одинаковым — простым и изящным — названием («Verzen» - «Стихи»), следует назвать еще три стихотворные книжки, вышедшие при жизни поэта: поэму «Хеопс» (1916; первая публикация — «Де Ниуве Хидс», 1915), переиздание сборника «Стихи» (1920) и книгу переводов и переработок произведений персидских и арабских авторов «Восточное» (1922). После его смерти изданием его текстов занимались с одной стороны наследники Леополда, с другой — крупные поэты, в частности — П. Н. ван Эйк. К 1935 г. П. Н. ван Эйк подготовил «Собрание стихотворений», а в 1952 г. благодаря его же усилиям вышло «Собрание сочинений», включавшее, кроме стихов, прозу и переводы Леополда. Весьма авторитетным, несомненно, является семитомное собрание стихотворений в серии «Monumenta Literaria Neerlandica» (1985), выпускаемой Королевской Нидерландской академией наук.

Выражаем глубокую признательность д-ру Кейсу Верхейлу (Гронингенский университет), профессору Дику ван Халсеме (Свободный университет г. Амстердама) и г-ну Хансу Дейкхейсу (Амстердам) за предоставленные источники и ценные консультации.

СТИХИ

ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ О ХРИСТЕ

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ПЕСЕНКА

Во дни темноты и стужи
сошло к нам дитя небес,
луна светила над лесом
и весь был в иное лес.

В простых деревянных яслях
младенец Иисус лежал,
разглядывал ручки, и ясный
свет от него сиял.

Слаба и бледна, Мария,
подняв отворот пелен,
к младенцу склонялась нежно,
и Иосиф был умилен.

А трое, что в лютый холод,
по снегу, почти как в брод,
так долго шли издалёка,
уже стоят у ворот.

Красны и щеки и уши
у них, и, сродни звезде,
сосулька в усах сверкает
и лед блестит в бороде.

Заходят в вертеп устало
святые волхвы в слезах,
и отблеск горнего света
дрожит в их мудрых глазах.

Они глядят в изумленье,
волнуясь, стирая пот,
а в ясных очах младенца
сознание вот-вот взойдет.

СКЕРЦО

* * *

Ставни заперты, ночь кругом,
баю баюшки баю,
в тишину погрузился дом,
баю баюшки бай.

Только если дитя лежит,
утомившись,
и глаза закрыты, и спит,
позабывшись,

то опустится фея снов
к изголовью,
пестрой бабочкою в альков
запорхнет с любовью.

И смутится, ежели он
не уснул покуда,
а коль дремлет, волшебный сон
развернет как чудо.

Заведет она свой рассказ,
что пугливо-звончат,
но, запнувшись тысячу раз,
не закончит.

Ставни заперты, ночь кругом,
баю баюшки баю,
в тишину погрузился дом,
баю баюшки бай.

СТИХОТВОРЕНИЯ 1895

* * *

«О, как умру, умру, ко мне
приди и шепни, шепни лишь слово —
и я глаза открою снова,
и странным это не будет мне.

И странным это не будет мне:
смерть — только сон, только сон желанный
нашей любви, любви долгожданной;
там ты придешь, ты придешь ко мне».

ПАМЯТИ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА

I

Хотим за тихими словами
расслышать - в час, как умер он
и рокот жизни приглушен, -
о нем, но нам мешают сами

слова и умиротворенье,
овладевающее им,
за коим с робостью следим
в своем упорном размышленье

о трепетании, таимом
в нас, а оно легло во тьму –
сродни страданию тому,
что в сердце кроется ранимом.

II

Как этот сладостно забытый,
навек скрывшийся во мглу
весны, на уличном углу,
под пустотой, дождем умытой,

отшельником который прожил
жизнь незаметную, как сон, -
вот так он, «жалкий», нежный, он,
познавший страсти, подытожил

свой путь, и смысл его такой:
таись, живи в уединенье,
сноси все тернии в терпенье,
коль изначально чист душой.

Мудрец. И мертвого вокруг –
лишь истонченность смыслов сущих,
а суетливый гам живущих
не проникают в этот круг.

Январь. 1896

ВПОЛГОЛОСА

* * *

В сонном объятии
мелькнула, скрылась,
в дивном наитии
на зов явилась

неуловимой и
робкой ланью,
свет недоверия
и сострадания.

Замкнутым взором
смотрит несмело,
пальцы безвольно
на платье белом

боли безвестной
окутана тенью
тайны посланница
и сомненья.

* * *

Головки женской контур нежный,
чистейший плод, плод белоснежный,

ему б лежать в овальной чаше
моих ладоней, всех в мире краше,

и рот мой вкус изведать сможет
румянца щек, и пушка на коже,

губ приоткрытых, что меда слаще,
слегка припухлых, и чуть дрожащих

височных жилок прозрачных, точно
прожилки на лепестках цветочных.

* * *

Твои ли руки
легли, послушные,
на бедный лоб мой,
великодушные.

Благословенные,
покой сулящие,
навейте благодати
преходящему.

Я прибегаю
к вашей защите,
смирением пленника
осените.

Слабость смертельная
меня скосила,
лишь состраданье
прибавит силы.

* * *

Вот в нежной тени голубой
захлопали крылья – и потух
их звук, разбудив глубокий вздох
сребристой тоски по дали другой.

Помчимся ж, обнявшись, и мы с тобой
в едином полете, легки, как пух,
в тот горный поселок, где ясен дух,
поспешим в мой дом, где мир и покой.

Туда не взойти земляной тропой
и только ветер весенний вдруг
отнесет нас на крыльях, верный друг,
в край нежной тени голубой.

* * *

Сколь был бы бережен мой пыл
и боязлив... и так чисты
желанья... Если б знала ты
о нежности, что я таил!

И было что не так, забудь,
ведь суть не в «прежде», а в «теперь»,
нас ждавшем, – после всех потерь
надежду зыбкую вернуть.

Надежду зыбкую – что сил
нам жить достанет впредь, любя,
и голос мой найдет тебя:
«О, я лишь ожиданьем жил».

* * *

Беззвучный день меня облек
и замирает жизнь моя,
я чую страх небытия,
но так покойно одинок.

Чу, это робкие стихи,
слагаясь медленно во мне,
соединяют, как во сне,

крупницу слез и гран тоски.

...то ты была со мной сейчас,
но столь чиста и холодна,
что в боли мне была видна
даль, разделяющая нас.

СТИХОТВОРЕНИЯ 1897

* * *

Весна в усталый город ворвалась,
в непрочно-гулкий, где живу,
и горечью во мне отозвалась,
и весь я в ожиданье – наяву,
в полубреду.

О, эти дома, эти камни,
обрубки деревьев на промозглом ветру
и люди спрашивают – что, не понять пока мне, -
куда-то спешащие по свои делам,
но мысли мои за ними бегут – и там
смущаются, затрудняясь ответить: в чем
печаль состоит, ощутимая мной во всем.

Мои каблуки – цок-цок – стучат подо мною,
моя голова полна предрассветной тьмою.

* * *

Мне в окна тополя шумят
«любовь моя, о, где ты, где ты»
и листопад
шуршит в аллее сырым листом.

И дождик — за слезой слеза —
«любовь моя, о, где ты, где ты»
в слезах из-за
тоски бездонной в окне пустом.

Дом гулкой темью полонен
«любовь моя, о, где ты, где ты»
и полон он
усталым сетованьем стропил.

В нем сгорбленного мучит слух
«любовь моя, о, где ты, где ты»
чей взор потух
и дух унылый покой забыл.

* * *

Глядя в окно

Жизнь есть, похоже, в каждом движении
веток, в их дрожи при их сближении;
шорох итожа, объяла дрожь
крону, и вся она стала сплошь

утренним сумраком первой мысли;
вялые пальцы как будто числят,
мыслят и числят, знак подают —
робкое знание приходит тут.

И упование, воспоминание —
в их шелестенье, почти желанье:
им бы хотелось!.. увы, мертвы,
стынут они в немоте синевы. —

Сини, как прежде, пустой и бездушной,
только дохнувшей волной воздушной.

* * *

Полоска снега вдоль стены
лежит к утру, неширока,
и нищий мальчик к ней бежит —
и там подошвой башмака,

на этом сказочном листе,
он пишет что-то - и идет,
в сомнение дальше, на лице
его дрожит беззвучный рот.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ПЕСЕНКА

Весь день устало брели они,
вздыхая, не чуя ног,
и вечером в Вифлеем вошли,
в крошечный городок.

И долго еще плутали там
по улицам в темноте,
стучались они в дома горожан,
но не отпирали те.

И вот в хлеву, на скотном дворе
устроились на ночлег,
пытаясь соорудить приют
среди бадей и телег.

Так, утлый кров наконец найдя,
легли, куда уж пришлось,
сперва укутав, укрыв дитя,
что здесь у них родилось.

Мария, младенца прижав, спала —
светла, обретя покой,
и старец рядом с ней задремал,
щеку подперев рукой.

И ангелы, крыльями шелестя,
слетелись к семье впотьмах,
и издалека явились волхвы
и остановились в дверях.

УТРО

* * *

Я вижу утра дымчатый развод,
золототканую накидку,
где нитка цепко держит нитку,
но миг — и вот
пальчики, в споре, пальчики, в дрожи,
нити тревожат,
газ расплели, паутинки вьют
и в бахrome плывут,
вдруг превращая нежные ткани
в скопища брешей, всё глубже раня
эту вуаль, и разор сильнее
вязи, пока не завидишь в ней
великолепные белые руки —
две чистоты как одну чету, —
что, налету
пряди раздвинув, теперь скользнули
вниз в шелестящем легчайшем тюле
и, невесомы, текут вдоль складок,
вновь созидая дивный порядок
в разворошённых живых шелках,
лишь еще взмах —
и завеса сна
взвита, и даль, погляди, ясна.

АЛЬБОМНЫЙ ЛИСТОК И ШЕСТЬ ДРУГИХ СТИХОТВОРЕНИЙ

МЕЛЬНИЦА

Яснолазурным весенним днем,
брызжущим золотом и огнем
от наковальни солнечной, в полом
проеме неба, еще тяжелым
охваченного предпробудным сном,
проносятся вздохи уже, и все те,
что существование смиряли, сети,
суровые прежде, слабеют вдруг,
и отступает зимы недуг.

Внизу черны и мокры дома,
и мозглой улицы полутьма,
и ледяная короста стен,
и вешней слякоти утлый плен;
и вот оттуда, из мглы, пророс
могучим туловищем колосс
крылатой мельницы, по колено
стоящей в крошечке крыш и тлена,
в чаду и саже; но тем светлей,
чем выше, кладка — и вот над ней,
белее сливок, сияют, яркие,
стропила легкой надстройки, балки
и вознесенные надо всем
серые крылья и прочный шлем.

Серые крылья... из рыхлой тверди
слышится шелест их круговерти,
невероятного их труда;
лишь развернутся они сюда -
тотчас размах их смелей и шире,
крутятся лопасти, все четыре,
всегда дрейфуя, ловя порывы,
в которых желтые дышат нивы,
курится пашня, рокочут волны, -
дары благие, что мерой полной
струятся в этот водоворот;
и мудрый парусный разворот
крыльям дает оставаться в силе
кружиться даже при полном штиле,
сникая и воспаряя ввысь:
вот упоительно вознеслись,
вот опустились, воздушней пуха,
они, само замиранье духа,
всегда проскальзывая зенит,
ибо земли их влечет магнит, -
невероятная карусель,
где лишь в бесцельном движении — цель.
О, приведет ли их вечный путь
к успокоенью когда-нибудь?
О, бесконечная борозда,
семя в тебя упадет когда,
дабы исчезнуть и прорасти

в бездне времен?..

Вы всегда в пути,
крылья!.. И мой отрешенный ум
странно вцепляется в этот шум;
нити мышленья – за мыслью мысль –
в это вращенье уже вплелись,
стали разматывающимся мотком.
И вот уже, виток за витком,
оно уходит на эту ось,
на эти спицы, оно свилось,
мое мышление, подобно пряже,
в тугую нить, всё ровней и глаже
ложась за витком виток,
но неисчерпаем его исток.
И эти лопасти в их работе
сродни бархатистым крылам в полете
летучей мыши – тощи, сухи,
и нить серебряную из трухи
спрядают нежной они, вбирая
любой комочек, клочок раздря –
пушинку, ленточку, ворс, очес,
плывущие вымпелы – в свой засос,
крутя их безудержную воронкой;
и всё налипает на рейки тонкой
пугающе-шелковой бахромой,
прозрачной ветошью неземной,
ячеистым бреднем с травой и тиной,
запутанной, порванной паутиной -
и виснет невиданной кроной странной,
наросшей на лопасти деревянной,
увитой гирляндами, как лесная
соцветьями дивными чаша мая;
и вот в сердцевине ее, дымясь,
уже, сгущаясь, растет алмаз,
жемчужные гроздья, хрустальный сор
сверкают сквозь каждый ее зазор
и канители дрожащий прах
сияет в спутанных волосах -
кристаллы, зерненное серебро,
по крыльям раскиданное добро
бесценное. Что за царица дня,
полою радужной осень
лазурь, пронеслась в небесах и нить
роскошную вздумала обронить
столь щедро? И кто же ладонью смог
поймать упавший с высот шнурок
и пронести сквозь угар и смог
дар этот в каменный городок?

ДОЖДЬ

Гроза ушла далёко;
за просветлевший горизонт
относит опаленный дымный зонт
нагроможденных туч; но здесь высоко
сияет стынь лазури оголенной,
омытой вновь и вновь новорожденной.

А на заплаканном стекле
оконном, забывая
о ветре, капля дождевая
слезой дрожит на хрустале,
лучами упиваясь
и к раме прижимаясь
в сверканье ледяном...

и весь тот блеск, что виден за окном, —
земли и сини мощный окоем,
лучащиеся воды, чернозем,
движенье лошадей, людей, спешащих
на воздух, глянец листьев шелестящих,
ловящих дня родившегося свет,
небес бездонных хоры, ход планет,
весь вечный мир, что снова заблистал, —
всё заключает крохотный кристалл.

ΟΙΝΟΥ ΕΝΑ ΣΤΑΛΛΑΓΜΟΝ...

Когда с резного борта корабля,
как жертву, благородное вино
льют из кратера и пурпурный ливень
спадает на лазоревую гладь
под жреческие пени и молитвы,
дабы ветра суровые и море
умилостивить, умиротворить,
тогда из чаши прянувшая капля,
жемчужина одна, весь Океан
окрашивает, щедро наделив
собою всё в нем вплоть до побережий
далеких и пучин, от голых скал
Полярных кряжей, где зеленый ил
студеных, еле движимых потоков
скользит к низинам пасмурных морей
по стылým жилам, и до тех широт,
где, невесома и распалена
горячим сном тропического зноя,
вода парит, приподнятая ввысь,
разнеженною взвесью и в лагунах
Карибского безветренного рифа,

как дымка, как трепещущий хрусталь,
аркадами, извивами кораллов
роскошествует в воздухе: и вся
стихия эта чистая следит
за раствореньем тонким, за смещеньем,
преобразившим весь ее состав,
покуда, однородности достигнув,
не станет вновь собою наконец.

И яблоко последнее Сафо,
высокую венчающее ветвь,
где поздним сладким соком налилось
оно, несорванное, напившись
сверх меры и атласно округлясь,
сокровище исчерпанного лета,
создание изнеженное, принц
прекрасный, чьих пушистых алых щек
пунцовые лучи касались солнца,
наперсник братьев, ветреных ветров,
свободно разбегающихся в мире,
румяный этот баловень, — когда
он, горделивый плод, осенним днем
вдруг низвергается, его паденье
тревожит устоявшийся полет
Земли, кружимой между полюсами
своими, равновесье и баланс
Вселенной, и приходят в колебанье
нарушенные эллипсы орбит
планет, и звезды, в их взаимной связи,
приводятся в движение в небесах,
вновь ощутивших множественность их
и неразрывность, но уже готовых
вернуться после всех перипетий
к обыковенью в новом начертанье
и снова впасть в божественный покой.

И это вот во мне, все эти мысли,
их сочетанье тайное, их бег,
то беззаботный, со случайной встречей,
то бешено стремящийся к другой,
желанной, мысли, той, что только что
мерцала здесь, но канула, и жадно,
мучительно искалась, и нашлась
путем проникновенья и старанья,
работой чувств и мыслей, этот пульс —
в какие он уносится края,
и до каких границ дойти готов,
преследуя себя и ускользая,
в самоловитве! Может быть, ему
открылось всё, что прячется в отсеках
душевных жизней, и ему легко
их проходить? И мысль моя, в своем

затворничестве, мощно разрастаясь,
вдруг достигает всех далеких мест,
где процветает разум иль, едва
родившись, первые лежат сознанья
в свивальниках безмыслия и где
цветущее времен преумноженье
и скопище всемирное богатств
слились внезапно в дивное единство;
всё залила приливная волна
моей таимой мысли, смывшей тусклый
налет с прозрачной сущности вещей
и высветившей прежде сокровенный
их смысл и тайну их первоначал.

И в завершенье, но в ином ключе:
какие протекают ураганы
сквозь этот мозг! Шторма со всех сторон
к нему идут и валом обступили
невзгоды. И хотя бывала рать,
досель непобедимая, разбита,
но с наступленьем зрелости времен
случится так, чтоб некий человек,
безвестный путник, к безграничной власти,
к престолу ста народов смог прийти;
и, в изумленье, видим мы его
великие монаршие деянья,
его щедрот и замыслов триумф.

ВОСТОЧНОЕ

(I)

* * *

И наших дум течение в одно
слила круженье некая запруда,
но слух не в силах различить – откуда
и что? – и вот в раскрытое окно

один из нас второго поглядеть –
зовет - на двор, на воду, в звонкой чаше
шумящую, смеющуюся даже,
а в ней иное начинает петь –

то, что душа из страждущих глубин
так жадно и мучительно желала
сказать всей болью, горечью накала –
и ждать, и ждать. Мы слышим, как один.

И наших дум течение в одно
вспоминанье о безмерно милом
слилось – о том, что плеском легкокрылым,
истлевшее, на миг воскрешено.

* * *

Уста воды коснулись не дыша
округлой чаши, нежно и любовно,
и осторожно ширятся в ней, словно
всю поглотить ее спеша...

По краю алебастровому вязь
строфы ведет таинственная сила
столь сладостных слогов, что погасила
их смысл их опьяняющая связь.

В великолепии дивном воспарив,
слова слились, свились ажурным кругом,
навек сплелись, влюбленные, друг с другом
в неразделимо-трепетный извив.

И вот в изнеможение вожделенья
уста прильнули к чаемым стихам —
и истекают плачем, ибо там
обратно в смерть скользнут через мгновенье.

АМИР ХОСРОВ

«Певец, не знавший равных», чьи уста
столь пропитались сладостью, что звук
любой, счастливо избежав разлук,
в них находил созвучье; и, чиста,

любовь текла, сливая с словом слово,
что вместе ждали нового — каким
оно придет: возлюбленным, родным?
удастся ль с ним соединиться снова?

И первозданная живая суть,
живущая в словах, велела им
искать друг дружку, и манить одним
других, и соблазняться, и тонуть —

одним в других, и заключать союз,
где тают все ворсистые границы
и содержимое спешит излиться
в переплетении взаимных уз;

неодолимое влечение в пенье
преобразило слоги, в мерный хор,
торжественно звучащий до сих пор;
над ним взметнулось чистое горенье

прекрасной ясной песни: горький плач
забытой женщины, и грозный мрак
в душе мужчины, над которым рок
навис чредою черных неудач.

(II)

* * *

О мост высокий, кто крутые скаты
твои топтал задумчивой стопой,
какой проточно-пестрою толпой
отягощались прочные аркады?

Точеный лук с тугою тетивой
и темной дрожью в натяженье жил,
ты мир вокруг себя заморозил
летящей вдаль серебряной стрелою.

* * *

Господь построил прочный дом;
и балки крепко сбиты в нем
печалью, болью; не доской
пол настлан — горем и тоской;
а изнутри весь дом обит
рядном страданий и обид,
забот, терзаний и потерь;
Господь его жильцами заселяет
и объявляет:
терпенье — ключ, что вам откроет дверь.

ПОСЛЕДНЯЯ ВОЛЯ АЛЕКСАНДРА

Когда низвергнусь я во мрак
неодолимой смертной стужи,
пускай меня положат так,
чтобы ладони рук снаружи

Пелен лежали, чтоб любой
узрел: пускаюсь в путь далекий

я, ничего не взяв с собой,
нагой, навеки одинокий.

Тот, кто простор огромный весь
от края света и до края,
наперсник радужных небес,
мечом завоевал, играя;

Тот, перед кем весь мир простер
себя в пыли, цари и страны, —
от изумрудных пиков гор
до темных впадин океана;

Кто мог бы молвить: «Мной весь род
людской обложен жесткой данью —
и всяк мне дань свою несет», —
он, повелитель мироздания, —

Смотрите, — он, властитель сил,
владелец сказочного клада,
всё днесь из длани упустил —
и ничего ему не надо!

Скажите это вслух, дабы
услышал бедный и богатый:
не убежать земной судьбы
с ее последнею расплатой.

Пускай запомнят это те,
кто зрит ущерб величья ныне,
и пусть о собственной тщете
вздыхнут — не о моей кончине.

* * *

Исус, не узнанный никем,
на площадь мирного селенья
забрел, и был базарный день —
и там толпилось население, —

И видел: крупный, с волка, пес
распластан подле водопоя,
откуда только что извлек
Иосиф тело неживое.

И вот теперь досужий люд
стоял, язвительно взирая
на мокрый вздувшийся живот,
как возбужденных грифов стая.

Один: «Се мерзость и позор —

от вида этой мертвечины
мутнеет взор и меркнет мысль
угаром гаснувшей лучины».

Другой: «От падали гнилой,
лежащей здесь, всего и проку —
что тошнотой спирает дух
и отвращенье вторит року».

И все, беря всё тот же тон,
друг другу вторящие эхом,
они хулою площадной
честили смерть с пугливым смехом.

Но вот, на Божью тварь воззрясь,
затем, чтоб те, что злы и грубы,
прозрели сердцем, произнес
Исус: «Белей жемчужин зубы».

ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ

Она пришла в одежде белоснежной,
и был ее невинно-млечен вид,
благословляли лепестки ланит
Того, Кто ею был рожден над бездной.
И я ей: вот идешь ты, но меня
едва ли замечаешь — в час, когда я
спешу вослед, как агнец, припадая
к руке, влекущей в жертвище огня.
Она: оставь сомненья и смелей
дарованное свыше в чашу лей,
белым-белы лицо мое и тело,
вся суть бела и одеянье бело -
и нет на свете белого белей.

Она пришла в пыланье ярко-алом,
в цвету высокомерных анемон,
в их глянце, - и вскричал я, потрясен:
ты, бывшая сияньем небывалым
и состраданьем, светом лунным, - ты
теперь явилась разрывать сердца нам -
затем, чтоб жар добрать своим румянам!
Она: те утро мне дало черты,
а ныне знойный день со мной дружнее,
краснее щек кровавый мой сатин,
красны мои уста от страстных вин -
и нет на свете красного краснее.

Она пришла, одетая, как ночь —
а то черней, и безразличье взора
не снизошло до моего позора.

И я: взгляни, потешиться не прочь
враги над безутешностью моей! -
черным-черны твои шелка и очи,
и дни мои чернее черной ночи -
и нет на свете черного черней.

ХЕОПС

...et inexpugnabile seclum

Уже внесенный в сонм, уже включенный
в пресветлый ток поправших прах земной
избранников, в безгласный хор, несомый
по всем непостижимым небесам
великой свитой, что сопровождает,
но в отдаленье кротком, всеблагих
Властителей Начальствующих, Тех,
чей каждый шаг и взмах полы — раскат
на грозами горящем горизонте;
в стремящийся на вечном переломе
и повороте к рыхлости равнин
или, свиваясь зыбко и змеясь,
и выдыхаясь в переменном ритме,
к безмерным взлетам в призрачный зенит
и к низменным падениям во мрак,
в бездонную утрату; в тьме людской,
мятущейся в невиданных пространствах,
постигшей и ометшей все пути
всё множащимся грандиозным роем, —
он, царь ХЕОПС.

Теперь, в желаньях нем
и ожидающ, он соединен
и спаян принуждением и смиреньем
с порядком строя, равен всем другим,
участвующим в шествии ночном,
несвойственной обязанностью течь
песчинкой незаметной, подавлять
самодержавно плещущую волю
и, канув в этом множестве, делить
с братьями немое послушанье
прислужника, спешащего вослед.

И он со всеми двинулся в обход
извечных, сотворенных до начала
времен и не сравнимых по красе
и пышности ни с чем пустых дворцов
и вертоградов, в мертвенной ночи
раскрытых четко и неколебимо,
расставленных под куполом одним,
лежащим на искрящихся колоннах

стальных; и дальше — в хаос темноты
клубящейся, где мировая пыль
сперва, ничем не слитая, парит
в бессильной разобщенности, в разладе
безвольной отрешенности, но вдруг,
охвачена соитием, в комки
слипается, сгущаясь, и течет
спиралью, становящейся воронкой,
округлым чревом, чашею, себе
довлеющей и пенящейся, и
в конце концов плодоносящим лоном,
чьи тяжкие потуги и труды
его вздымают всё сильнее, пока
вихреные массы, замкнутое болью,
не кончится рождением юных тел,
очищенных от всяких оболочек,
слепащих несравненной наготой
и подданных уже иным престолом.

И дальше тяготенье жестких уз
управой непроложною ложится
на эти сотворенные тела
и веер сил приводит к равновесью,
их претворяя во всемирный жар
бушующих стихий, в своем жерле
неразрешимо борющихся, в лютый
взбешенный ад беснующихся солнц
и в синее свечение стылых лун,
замедленно текущих по орбитам,
замкнувших тех, и в отдаленный зов
пульсирующе-плачущего света
отдельных звезд, скользящих лабиринтом
извилистых дорог и пестрых троп
в привычном одиночестве, не зная
помех; но в эти нетугие тяжи
уже незримо вписан всеобъятный
план звездных хоров на одной оси,
по сферам размещающий светила;
и трепетно мерцающий туман,
весь небосвод окутавший, дрожит
наброшенной завесою, вуалью
из биссуса, прозрачайшим платком,
изнеженной тончайшей паутиной,
через которую по временам,
распространяя метеорный сор,
заносятся косматые кометы
из тусклых бездн; всё медленней кружась
вокруг ядра, кружащегося тоже,
и растекаясь в дальние углы
бескрайнего, изжитые зоны
сжигает этот блещущий исход,
сияюще-прекрасная тщета.

И прочие и прочие пределы,
с описанным не схожие ничем,
всё сочетание составных частей,
сплетенье миллиардов траекторий,
вращенье ослепительных громад
направлено неведомой рукой
согласно изначальному закону,
самим собой рожденному без мук.

И за богатством этих мириад
златых шаров, плывущих величаво
по галереям черного эфира,
промерив шагом, взором охватив
глубины мироздания, повсюду
увидев только подневольный труд
и голую бесплодную пустыню...
тогда душа седого фараона
покойно отделилась от иных,
оборотясь к привычному; вон там,
на озаренном солнцем берегу,
среди песков поставленное нечто,
поблескивающее острие,
что режет свет, и скошенные грани,
как будто из металла, где лучи
дробятся, брызжа, как дождевики, скаты,
до блеска отшлифованные так,
что родственны стальной голубизной
сиянью неба, и оно стекает
по глазам треугольным четверем,
стоящим на могучем основанье
и ребрами распертым, на которых
малейшего изъяна не найти;
единством преисполненная форма,
загадка, идеальная фигура,
сама взаимосвязь, словно она
возникла из одной причины, словно
явилась от единого усилья,
от приказанья выпасть у реки
кристаллом серым соли, что осел
на это дно песчаное в уже
готовом виде, строго вознося
предвечный остов связанных пучков,
лучащихся из точек, как начало
разъединенья и соединенья,
образчик пребывавшего всегда
раскрытого и замкнутого сразу
вместилища магического тайн.

Великий монумент, предмет гордыни
и зависти, сокровище державы,
гигантский пик, что так же огранен,

как драгоценный камень, в сновиденьях
забывшийся под панцирем колосс,
нагроможденье башенное, где
на тысячи поставленные тыщи
безропотными тысячами — лишь
свидетельство возросших до небес
посягновений безграничной власти,
удерживающей своей уздой
безликие бесчисленные толпы,
в старанье дни и ночи напролет
вздымающие мышцы и канаты,
спяемые зноем и трудом,
заране обреченные на смерть,
над чьими головами, как свинец,
вскипает победительная воля,
непререкаемое повеленье
правителя, не знающего слез,
его, обожествленного царя.

И неспеша и удовлетворенно,
с холодностью властительной в очах,
оценивает мудрый всемогущий
великолепно пригнанные блоки
и равных оснований прямизну
и, над свеченьем дымчатым паря,
взирает на зернистость матерьяла
под восковой поверхностью, затем
свободно входит под замковый камень
и длинным коридором грубых глыб,
накрытым также глыбами, минуя
ловушки, загражденья, лабиринты,
проходит в усыпальницу, туда,
где хитроумно скрыт саркофаг,
к основе скальной с выдолбленным ложем,
к богатой колыбели, иссеченной
из пурпурного ясписа, к узорам
кедровой благородной древесины,
к лавандовым бинтам, и, наконец,
сухое тело, чистое от скверны,
лоснящиеся нити сухожилий
вдоль гибких членов, черные от смол,
нетронутая, глянцевая кожа,
на лице удлиненной головы
из золота расплющенного маска
неизменным вторит очертаньям
решительного профиля; на пальце
огромный изумруд меж четырех
рубинов кровенеющих.

Вокруг
пшеницей колосающейся фигур
застыла по стенам немая стража
охранников, наместников, вельмож,

наряженных в различные одежды
из серебристо льющегося льна
или упруго плещущего хлопка,
спадающие в роскоши с их плеч,
вздувающиеся над темнотой
их смуглых тел, в ворсистые накидки
и мантии просторные; идущих
размеренной походкой друг за другом,
так грациозно, как лесные лани,
процессией босых неспешных стоп
и расположенных рядами пальцев,
и вскинутых лодыжек; у голов,
смотрящих только прямо, начертанья
священные из символов забытых,
приветствия, торжественные своды
деяний благодатных и побед
в благочестивом самоповторенье,
скороговорка титулов, имен
и славословий высшим божествам
и сыновьям их. — И стенную роспись
разглядывает старец и, свое
вниманье окуная в эти знаки
свершений славных, канувших во мрак,
он застывает, обратясь в нее.

АЛЬБОМНЫЙ ЛИСТОК

«Я вдоль изогнутых террас,
вдоль ярких клумб на склоне жарком
прошел – и сумеречным парком,
где полдень в зарослях угас,

и по пути нарвал побеги
живых и трепетных стеблей,
и копны благодатной неги
принес, прижав к груди своей.

В моих объятьях – сноп душистый
богатств, по сказочным мечтам
знакомых; и отрады чистой
я всем, кто мил, по ветке дам.

Соцветий ветреный комплот,
столепестковое порханье
азалий, легкое дыханье
их и нескованный полет,
вольно колеблющихся, чистых,
розово-бело-золотистых,

и – осмотрительность не в счет -
их легкомыслие влечет
к заглядывающим в лицо им
пионам, чьи, в чаду тоски
и вожделения, лепестки
стыдом окрашены пунцовым.
А рядом – сладостный для взгляда,
лилово, складчато, измято
рой рододендронов витает
и шелком трепетным вздыхает
в небрежной роскоши: они,
непостоянные, сродни –
дрожащим лепестковым нимбом
и шепотком, скользящим в них,
и страхом, что едва утих, -
бегущим по тропинке нимфам,
напоминая хоровод
красавиц в радужных нарядах,
что, с негой преданной во взглядах,
волной к властителю плывет, -
турнир атласов и сатинов,
и шелковых метаморфоз,
и разноцветный лоск полос
турнюров и вертугадинов;
расшитый бархат, зренья пир,
и зыбкий газ, и кашемир,
дамас, морщинистые складки
парчи и снежные облатки
брабантских кружев, и батист,
и дым вуалей дивно чист
над блеском глаз и пылом кожи,
плюмажи, ленты, рюши, броши,
шнурков серебряные нити,
кипенье вымпелов в зените,
штандартов пасмурные сны
в прозрачном мареве весны. -
А дальше, синь небес лелея,
невиннолонные лилеи
в неоскверненной чистоте,
покой садов оберегая,
стоят как изгородь живая,
мечтою, снящейся мечте,
самозабвенно величавы
в сознанье сокровенной славы
своей; и белая аркада
уводит вглубь большого сада,
на Юг, где царствует левкой
в обнимку с мальвой огневой
в эдеме вьющихся растений
и где над чашечками их
мы можем лица тех двоих
увидеть изредка, что теней

бесплотных трепетней, но вдруг
они возникнут перед нами
и, как в дрожащей амальгаме,
преодолев немой испуг,
сольются чуткими губами;
сюда поэтов молодых
влек свет, таинственный и темный,
здесь ясновидец опьяненный
искал в соцветиях густых
высокий смысл, теперь покоем
растущим ставший древ и трав,
вошедший в соки их, в состав,
их общим дышащий настоем;
и та беседка тут, куда
с увитым посохом тогда,
в тот флорентийский час, из рая
сошел гонец, благовещаая
Пречистой Деве, и она
нездешней речью смущена
была, благу ю вест ь вмеща я. —
И в стороне от сих заветов,
отгородившись от других,
хор колокольчиков притих,
высокомерно-фиолетов,
своей бесчисленностью ртов —
открытых звуковых ходов,
которые с краев темнее,
а там, где внутренность бледней,
как бы начертаны на ней
иероглифы, леденя,
что рассказать, стихов точней,
могли б о принцах, паланкинах,
верблюдах, пардусах, слонах,
алмазах, блещущих впотьмах,
о страусах и о павлинах,
о перлах, виданных лишь в снах,
об аметистах, о рубинах
и перечест ь богатства все
восточных сказок в их красе.

Всё это — взбалмашным подругам,
а для иных, смиренных духом,
храню неброские цветы,
подобья их же красоты:
те анемоны, чьим играет
качаньем легкий ветерок,
но тот, кто вдумчив и глубок,
для размышлений избирает
их, и прибежище его
сродни молельне остекленной,
где он, всезнаньем утомленный,
вновь отдыхает от него,

забыв, что корни – в перегное,
куда уходит всё земное,
не сохраняя ничего,
навек. А вот бок о бок с ними
пучок вероники своими
устаами истину твердит,
венком голубеньким обвит,
скромнейший, с ободком чернявым
и сердцевинкой белой, травам
он рад, прелестный, услужить
и с миром всем в согласие жить.
Затем – изящные гвоздики:
глаза, опущенные ниц,
в себя глядят сквозь сеть ресниц;
застенчивы и бледнолики -
ромашки, утешенье в горе,
виолы, с тайною во взоре.
А там, над этой хрупкой мглой,
уже обещан свет дневной –
и вмиг оковы полутени
спадут, лишь взгляд скользнет по сени
акаций: капельная дрожь
среди коричневых одеж
и ливень лиственный, в котором
дождь мнится вторящим повтором,
когда неторопливый день
роенье наших дум под сень
небес вознес - и нашим взорам
открылись вспышки в вышине, -
и вот картин и чувств ко мне
дары несметные стекают,
сверкая свежей новизной,
и нет преград передо мной,
и все пределы отступают!..
И в завершение – тем, совсем
немногим, с кем от счастья нем, -
на память о почти забытых
дыханьях жизни, ливнем смытых,
потоком благодарных слез, -
тяжелый запах тубероз;
а для единственной, любимой,
цветок, ей столь необходимый, -
ночного кактуса росток,
что нежен так и так жесток –
и сонно грезит одиноко,
от мира здешнего делёко».

- А розы сладостные, розы
где, ало-огненные, где
триумфы и апофеозы
природы в летней полноте?

В них – преизбыток совершенства
и жизни радостный зенит,
их бессловесное блаженство
о несказанном говорит.

Но, пребывая на притине
цветенья знойного, они
уже предсказывают иней
и января седые дни.

Благословенного расцвета
и влажной свежести полно,
уже в них увядает лето -
и смерть предчувствует оно.

Восход и гибель; в зыбком танце
надежда, льнущая к беде;
закат, таящийся в румянце
зари, - где розы эти, где?

«Да, розы, их пурпурный груз,
шипы их, роскошь и коварство
их тяжело дышащего царства,
красы с опасностью союз, –
я их теперь приберегу,
пока найду, кому смогу
их поднести. Других же честных
друзей ветвями лип окрестных
и ароматами весны -
букетом нежной бузины –
я одарю в конце совместных
прогулок наших и бесед -
по лугу, полем, вдоль канавки;
вот их трофеи: горечавки,
лаванда, мята, бересклет,
намедни собранное в роще
что поскромнее и попроще,
природы девственной привет,
осота светлые метелки,
репья угрюмого иголки,
осока, лютик и тимьян,
паслен, боярышник целебный
и первоцвет, и колос хлебный,
и желтый дрок, и майоран,
и неразборчивый вьюнок,
обвивший с головы до ног
беспечных их, и камнеломка –
полным-полна моя котомка –
еще календула и тмин,

а для взыскательных — жасмин, -
так, чтобы утром ясноглазым
к ногам их высыпать всё разом.

А днем еще один визит
мне с подношеньем предстоит,
давно желанный, жданный мной —
в палату к старости больной,
где нитяного света стынь
стоит над чистотой простынь
в пространстве побеленных стен,
уже не ждущем перемен;
и чтоб надежды блик вернуть
я отправляюсь в этот путь,
неся как символ исцеленья
жарко-пурпурное цветенье
и смуту, собственную суть;
и вот в усталую ладонь
исчезновенья, убыванья
кладу прекрасное пыланье
и благодетельный огонь
цветов, в которых вновь и вновь
играет молодая кровь,
чьи ароматы столь же сладки,
как утром жизни, без оглядки
ушедшим; и, опять чисты,
кружатся мысли, с высоты -
от края мира и до края -
на нас и всё вокруг взирая,
и жизнь как будто у черты
последней медлит, вся сливаясь
в одно мгновенье, точно в завязь
новорожденного цветка,
светла и глянцево гладка -
и бессюжетна...

А потом,
домой вернувшись, все остатки
подарков, в буйном беспорядке
стеблей и листьев, - всё гуртом
в водой наполненную вазу
в сиянье полдня у окна
я ставлю - так, чтобы видна
она была прохожим сразу,
а ветви б им шептали: «В нас —
Божественной природы глас:
прекрасно, что сотворено...»
Сквозь отворенное окно,
где дышат небеса весною
и облачно белизною,
ко мне летит ребячий гам —
знать, детвора играет там, -
о, эти возгласы и шум,

.....

.....

.....

ФРАГМЕНТЫ

* * *

Где дом, где мы защищены

отвесных скал грядою синей,
шептанье мирта, шелест пиний
и смех морской голубизны?

Где мир, знакомый нам одним -
чтоб склон и дол свой блеск чудесный
отбросили на свод небесный,
священный, как алтарный дым?

Чтоб жертвенник курился чистый,
благодаря за благодать
земли, - о, где мне розы взять
и гладкий лавр тяжелолистый?

ИЗ ЦИКЛА «ДЛЯ ЖЕНСКОГО ГОЛОСА»

[2]

Теперь, прочтя в его зеницах,
то, что всегда молила в них
увидеть: он ко мне стремится
всем трепетаньем чувств своих, -

о, пусть и поздно, но лелеять
я буду вечно этот взгляд –
и жизнь не в силах страх навеять,
и боли мне не причинят.

Мое сокровище бесценно,
оно вниманием моим
теперь владеет неизменно –
и мне легко и сладко с ним.

И вот, в покое утопая
самовлюбленном, как во сне,
я знаю: пленный взор, сияя,
его принадлежит лишь мне.

ИЗ ЦИКЛА О ЛУНЕ]

[1]

Зеленей
с испода корка дыни, и на ней,
заплесневелой, несмотря на гнилость,
печать зубов кусавших сохранилась;
помойной яме жертвою она
давным-давно была принесена,
познала свалку и теперь, весома,

лежит в тазу заоблачного дома.

[2]

Серебряное зеркало, твоей
изящной ручке впору погрузиться
в ночную зыбь и раствориться в ней -
в светящейся,
и мы к тебе склониться
спешим, дабы улыбке подивиться,
чертам лица волшебным, блеску глаз
той, что стоит незримо сзади нас.

[3]

Представь на полке ровный строй
плодов: прозрачно-восковой,
как алебастр, светло-зеленый
весны гостинец припасенный;
и лета пышущий баgreц;
и сизой осени свинец;
зима, бессильна и бледна, -
стоят здесь года времена.

И ждут они, безмолвные, в покое,
покуда разум царственный придет
и, выбрав плод, холодною рукою
его из ряда вынет в свой черед.

[4]

Как мрамор или оникс – небеса,
луну их светлая роса
туманит в редких ветках у земли,
аллея в точку сходится вдали –
и там яснее чистый водоем:
бессмертные желанья – в нем.

[5]

Сквозь туч течение и слиянье -
прозрачно-тонкое сиянье
разбитой вдребезги листвой
луны ущербной, головой
повисшей вниз – но всё еще цепляясь
за осень веток, в бездну погружаясь.

* * *

Сидонское стекло розоватое,
аквамариновое, как покрытое серебряной паутиной,
дымкой матовой, будто роса на женской щеке.
В драгоценных футлярах печатки, геммы [-]
халцедон, карнеол,
кровавый топаз, гиацинт, горный хрусталь
с вырезанными на них эмблемами [:]
лотос, царь, по-варварски недвижимый,
прямо смотрящий выпученными очами, грифоны,
сфинксы, химеры-чудища, птица Гриф.

Дальше [-] базар, где караваны [,]
тряские верблюды
азиатов из Задней Азии,
кедровая древесина, оружие,
светлая мирра, отборный ладан, желтые специи,
кинамом, корица, нард, сандал,
рулоны лыка,
нефрит и яспис,
слоновая кость и жемчуг из Малабара,
эфиопское эбеновое дерево,
страусиные перья, обезьянки, кричащие павлины,
голубая персидская бирюза,
львиные и пардусовые шкуры
из Дрангианы и Гедрозии.

И дальше [-] бедуины, покрытые пылью,
посвистывающие сквозь зубы, воздевающие руки к небу,
оружие среди сгрудившихся в загонах ягнят, баранов,
грязных козлов со спутанными бородами,
длинношерстных коз со слоисто-агатовыми глазами,
толпы из Шебы и Южной Аравии.

Штабеля серой мирры и измельченного ладана,
агат, оникс, сардоникс,
золотой песок в мешочках из кожи.

[...] Север [...]
строгая сталь, закаленная в неумолимые лезвия
с ледяным острием, грубой шерстью обросшие
лошади,
лоснящиеся мулы из Армении
и Тогармы,

с редкой здесь блеклостью,
в отрешенном, глубоком взоре -
сумрак колхидских волшебных дебрей,
вечная тишина ледниковых склонов,
безмолвие, словно мантией,
словно попоной плотно соскользнувшее,
дабы складками лечь подле их ног.

* * *

1

А Асрафель?

Как устремленный вдаль
и разряжённый шлейф мгновенной бури,
как резкий штрих, в светящейся лазури
пробивший брешь, сквозь треснувший хрусталь
так он ушел - за липкое роенье
набрякших туч, за их оцепененье, -
к сиянию, к просветленью своему. <...>

2

Где он взлетел? Хранится ли в пустыне
среди песков сыпучих, или нет,
среди барханов зыбких легкий след
его ступни жемчужной и поныне?
скрывают ли немые асфодели,
что ими на бегу прошелестели?
Замедлить шаг ему не довелось
ли у кустов цветущих белых роз,
в усладе ароматов? или он
был на тростинке тонкой унесен
от здешних мест – танцующим, припав
к бездумной пляске колосков и трав?
коснулась ли стопа его, взмывая,
резного алебастрового края
фонтанной чаши? был ли розоват
ее зеркальный лоск от взмывших пят?

3

Ни знака, ни намека нам. Но знаньем
того, что след не канул, огорчен
он был бы, дух печальный, - тем, что он
последним высь отверз бы нам касаньем.

И вот, изведав терний и шипов,
он ускользнул от бесполезных прений,
от устремленных снизу изумлений,
оставив мир как есть, и был таков.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«ВОСТОЧНЫЕ ОЧЕРКИ И ПЕРЕВОДЫ» г-на Х. ВАН ВЛООТЕНА

Это изумительная книга, одна из немногих, чтение которых доставляет истинную радость и умиротворение. Взявшись за нее, понимаешь, что чтение как таковое – это неизменно огромное счастье и отрада: неторопливая беседа и общение с автором, предлагающим нам погрузиться в наслаждение глубочайшей передышки, где нас занимают увлекательными и красивыми историями, преподнося их одну за другой, легко и изящно, только ради нашего удовольствия, – и окунаться в них можно снова и снова, и ничто нас не отвлечет, ничто не рассеет внимания и не нарушит мира и покоя, в душе не останется ни тени забот или самоугрызений.

О Востоке рассказывает эта книга, о минувших временах и дальних странах, о людях и событиях, никак не затронувших жизнь большинства из нас и никак на нас не повлиявших, так что вся книга представляется единым волшебным повествованием, прозрачным и нереальным, озаренным нездешним сиянием, словно фантастическая сказка, – и кажется, что написана она, как и все сказки, на радость тем, кто не связан с изображаемым и не занимается исследованием Востока. Подлинные свидетельства приведены в книге, – чтобы читатель прикоснулся к материалу своими руками: большие отрывки из древнеарабской поэзии, переложенные на гибкий и трепетный голландский язык автором, превосходно знающим эту поэзию, – автором, чувствующим тончайшие штрихи и нежнейшие нюансы, но все же, видимо, в глубине души больше всего затронутым самым непосредственным – яркостью образов и пронзительностью слов, как в более поздних, так и, особенно, в древних памятниках. Чтобы и нас взволновать самым общепонятным и всеми разделяемым, тем, на что не может не откликнуться основа основ нашего существа, автор приводит великолепную историю про льва, трогательнейшее стихотворение о женщине, призывавшей всех к бережливости, и, наконец, рассказ о Маджнун: всплыв из-за Лайлы, она хватает горсти раскаленных углей и падает без сознания, а муж Лайлы «удаляется в скорби и изумлении».

Но ярче всего в душе читателя запечатлется следующая особенность книги, отличающая и ее язык, и ее содержание: то, что она увлекает нас прочь от суетности повседневного существования, от житейского окружения, не позволяющих нам задуматься и оценить, и переносит в далекое от обыденности место, где у нас достаточно времени и покоя, чтобы прийти в себя, осмотреться и сравнить, где можно по-настоящему осмыслить фундаментальные ценности нашей культуры и нашего общества. Размышления эти, наверное, у многих вызовут грусть, тоску по безвозвратно утраченному, легкую печаль, которая и станет фоном нашей встречи с автором. Это встреча с человеком, живущим в стороне от других, обладающим хрупким, чувствительным нравом, робким и одиноким (но не от сознания своего превосходства, а от разочарования), некогда мечтавшим делиться мыслями и чувствами, стремившимся к встрече с близкими по духу. Это человек, отделившийся от всего, в чем нет благодати, и этим не огорченный, с улыбкой наблюдающий за суетой жизни, уже в ней почти не участвуя, пришедший к той же покорности судьбе, к тому же спокойствию духа, к той же отрешенности, к какой через рассуждения приходит философия, – и к той же отстраненности от сиюминутного, – человек, чутко следующий безмолвным и безошибочным указаниям собственной глубинной природы.

Так он и написал эту книгу – сдержанно, без лишних иллюзий, излагая то, что ему хотелось изложить, не стремясь вмешаться в то, что видит происходящим вокруг и чего он не может одобрить.

И всё же – кто знает, какая великая сила, быть может, заключена в этом едва уловимом голосе, в этой жалобе, в этом тихом упреке, не смолкающем в душе услышавшего его?..

РАЗМЫШЛЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО ЗАВСЕГДАТАЯ

1

Теперь, когда день рождения Бетховена миновал и закончились всевозможные празднования, проходившие в следующем за ним месяце, концертный завсегдатай погрузился вот в какие размышления. –

Да, невозможно не испытывать пиетета к безграничности и многосторонности его творений, ставших, если верить внешним признакам, предметом безраздельной любви поколения, достаточно далеко отстоящего от времени их создания: «*Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen*».

И все же порой трудно не подивиться тому, что в наши дни, при нынешней жизненной установке на внешнюю сторону вещей и такой же общей направленности нынешнего мышления, не только единицы, но едва ли не все, похоже, столь близко к сердцу принимают эти воплощения совершенно определенного образа мыслей, хотя отличие его от их собственного – именно потому, что у Бетховена данный образ мыслей выражен предельно отчетливо, – они, кажется, должны бы чувствовать чрезвычайно остро.

После концерта мне довелось побеседовать с совсем молодыми людьми, которые вышли из зала с глазами, сияющими от услышанного, – ах, если б можно было говорить о музыке посредством слов и тем не менее понимать друг друга, то как бы мне хотелось спросить у них, что же именно так их захватило. Они представляются мне, насколько могу судить, более рассудочными и реалистичными, чем мы в их годы, но при этом до такой степени восприимчивыми к идеальному и открытыми для множества противоположностей, до такой степени лабильными и склонными к предельно абстрактному, а вследствие этого – до такой степени неожиданными и непредсказуемыми в своих предпочтениях, что было бы любопытно узнать, что ж именно так привлекает их в бетховенском миропонимании.

Но, возможно, с этими молодыми людьми происходит то же, что случалось с другими: они находят наслаждение в соединении с гигантской, необоримой мощью, в безоговорочном подчинении ей, в удовлетворении от того, что наконец-то им явился подлинно *великий*, – а в этом, похоже, и заключаются самые благородные устремления молодых лет. В желании слушать нечто необычайно важное, обладающее непреходящим значением, в молчаливой надежде, что и они рано или поздно смогут все это понять, в результате чего их жизнь обретет более глубокую осмысленность и более широкие горизонты.

Ну а люди зрелые? Правда ли то, что они не только в один голос произносят слова восхищения Бетховеном и грандиозностью его духа, но что и глубиннейшая их расположенность, не поддающаяся внешним воздействиям, тайная склонность их сердец, всех одинаково, обращена именно к нему? Что Бетховен, таким образом, оказывается ближе всего к их заветной сути, что он заключает в себе все то, что искренне волнует их, нечто для них наиважнейшее, мысли, более прочих

занимающие их, их собственное внутреннее миропонимание и чувствование? Может быть, эта музыка – отражение и нашего времени тоже, может быть, и теперь еще ее благороднейшее призвание и главное оправдание ее существования состоят в ее умении высказать то, что живет в головах у всех, но осознается лишь самыми блистательными умами? Может быть, это предпочтение бетховенской музыки всякой прочей вызвано не только платоническим восхищением той высотой, которой достигает в ней человеческое мышление, и не только поверхностным удивлением по поводу силы, в ней развиваемой, но и тем сущностным сопереживанием, которое может основываться только на духовном родстве, обоюдном диалоге, обнаружении общих черт?

И не потому ли наше поколение, не давшее миру столь же мощного выражения своей сути, некоего творения духа, вобравшего в себя наши самые сокровенные чувства и самые святые устремления и, следовательно, могущего служить знаменем и меркой нашего времени, прибегло к творению духа прошлых поколений, что обнаружило в нем предельное приближение к собственным идеалам, собственным радостям и горестям и настоящим духовным потребностям?

Но, спросите вы, если музыка Бетховена и правда максимально отвечает сути нынешнего поколения, то почему же тогда соответствующие наши свойства, о наличии которых заставляет предположить наша увлеченность этим композитором, в других обстоятельствах, а также в наших активных проявлениях практически не заметны? Спрашивая, мы задаемся вопросом не о том, какие свои черты обнаруживают в этой бунтарской музыке люди самодовольные, не о том, что слышат в ее взволнованном, страстном звучании пресыщенные, не о том, кто и как воспринял этот единственный и важнейший урок, преподанный Бетховеном, – каково оно, быть поднятым надо всем жалким и по-настоящему мелким, – и не о том, как можно слушать эту музыку и не восстать против безотрадности нашей жизни и нашего общества. Но мы задаем вопрос высшего порядка: где в наши дни эта могучая уверенность в себе и этот безрассудный героизм человеческого духа, радость от постепенно нарастающего и доходящего до апогея напряжения его сил, вера в его значительность и в его всепроникающее, а в итоге – и всепобеждающее могущество, – где все то, что могло бы узнать себя в творчестве Бетховена? И где рвущиеся наружу благородные устремления, где пылкое и нетерпеливое ожидание лучшего, благороднейшего мира, где открыто переживаемое и разделяемое всеми волнение, – чтобы не только в случае отдельных натур, но и в случае всех и каждого можно было бы поверить в искренность столь неистового увлечения этой музыкой.

2

Бетховен жил в эпоху пробуждения человеческой личности. От прежних времен, когда жизнь во многих отношениях была управляема и организуема сверху и потому в ней наблюдалось меньше противоречий и потрясений, все вокруг казалось понятнее и человек, обладая внутренним равновесием, умел испытывать радость от формы, от внешней стороны вещей, или, как тогда говорили, от «прекрасной видимости», – от этих прежних времен композитор унаследовал благородство замыслов, величественное и бескорыстное мироощущение и одновременно вкус к образности, закругленности, законченности – то, что в своей совокупности и составило его, как говорится, стиль.

Но с Бетховеном в музыку пришел новый дух и родившиеся из этого духа новые идеи – право индивидуума на выражение своего мнения и независимость, полное освобождение и борьба с указующей властью, – идеи, которые, будучи перенесены в чисто духовную сферу, именно там и привели к наиболее разительным

последствиям. Полное уважение к личности, и следовательно – полное развитие личности, еще более углубившее и прежде ощутимые и столь точно выраженные переживания людских радостей и горестей, сумело пропитать их страстностью, создавшей совершенную иллюзию настоящей, пульсирующей жизни, высветившей новые, дотоле неведомые стороны внутреннего мира человека. И вместе с этим радостным раскрытием и воскресением духа человек исполнился ощущением новой силы и молодости, и когда он затем поднялся до высот, отныне ставших его сферой обитания, и испытал головокружение при виде открывшихся отсюда горизонтов, то решил, что его возможностям нет предела, что в будущем все станет ему доступно, ничто не устоит перед его всемогуществом. Так осуществленное освобождение неминуемо повлекло за собой взлет самосознания и безграничную веру в превосходство человеческого духа, и в этой святой убежденности в верховенстве человеческой духовности, ее безграничном превосходстве и обязательной победе над всем земным, нечистым, неблагородным, и состояла искреннейшая вера Бетховена.

Эта вера поднимала его над его трагической жизнью и служила для него светлым и дарующим надежду учением, которое он и стремился донести до людей, доказать своим творчеством. И в наше время нетрудно почувствовать, насколько это жизнеутверждающий и вдохновляющий принцип, как он вновь и вновь вдыхает новую энергию в безрассудное и безудержное искусство – то искусство, что вечно стремится превзойти самое себя, подняться на все более и более высокие круги мышления, во все более и более светлые сферы, чтобы тем самым показать и утвердить собственное преимущество и одновременно всемогущество человеческого духа.

Но не только неисчерпаемый экстаз, берущий начало из созерцания своей глубинной сути, выпал на долю человеческой личности; завоеванная свобода и разрыв всех связей не могли не сопровождаться ощущением сиротства, невозможности впредь полагаться на кого-нибудь, кроме самого себя, смертельным одиночеством и личным противостоянием неведомым, враждебным силам, року – или как еще это представляли и именовали. Эта борьба, однажды начавшись, неизбежно разрослась до гигантских масштабов, – и человек, гордый своим одиноким противостоянием слепым, не имеющим разума противникам, уже сам начинал искушать те неумолимо противодействующие ему силы, перед стихийной мощью которых он временами, возможно, и вынужден был отступать, но никогда не сдавался, ибо постоянно ощущал их более низкую природу и внутреннюю, по сравнению с ним, слабость. Схватка, в которую всякий раз приходилось вступать заново, иногда сопровождалась нарастающим помрачением духа, или остервенением, или отчаянием, но рано или поздно все равно заканчивалась столь блистательным триумфом, столь лучезарным восторгом, что казалось, будто эта победа одержана от имени всех, будто победная песнь обращена ко всем людям, ибо вновь завершился извечный поединок и вновь доказано превосходство человечества в лучшей его части.

Таковы были его борьба и его страдание, такой неподъемный груз нес он, негибачаемый и дерзкий до самого конца, ведь в его жизни не было того перелома, какой случается со многими в середине их пути и каким так явно отмечена жизнь Гете. Нет, он, непобежденный, – иное дело: ворчун, порой тяжело вздыхающий под бременем лежащей на его плечах ноши, он вдруг исполнялся мужества, распрямлялся во весь рост в великолепии своей ничуть не убывшей мощи: человек, чье счастье состоит в триумфе собственного духа, который и погибнет с жестом полководца.

А в наши дни... что из этого сохранилось в наши дни? Иные взгляды на мир, и в философии, и в науке, иное представление о месте человека в окружающей его бесконечности, о ценности и предполагаемом смысле его существования, о его чаяниях и устремлениях; – что осталось рядом с ними от прежней гордости, бурной радости и первоначального восторга, вызванных осознанием дарованной силы?

То, что человек научился подчиняться, служить, понял свою глубинную зависимость, неизбежную взаимосвязь между человеческим и всем прочим на белом свете, более тонко познал соотношение между тем и другим; то, что сам конфликт, составлявший основное содержание рассмотренного искусства, стал вообще невозможен; то, что появилась тенденция не обращать внимания на личное и случайное и направлять взоры на общее и неизменное; то, что лучшие из нас пришли к жизни, исполненной самопожертвования и преданности другим.

При такой смене воззрений на подлинные ценности жизни, можно ожидать, что наши интересы сузятся до куда менее личностной и менее взволнованной музыки, более мягкой и более скромной по своему назначению, которая будет наслаждаться оригинальным и безмятежным очарованием собственных звуков и их тысячекратным варьированием, которая станет передышкой, изящной и прелестной, и которая в красоте своего звучания, в своей чистоте и непосредственности лучше всего сумеет воспроизвести Вечное.

3

Но у того, кто после этих общих рассуждений снова обратится к своему внутреннему состоянию и к воспоминаниям и спросит себя, что испытывал он сам на протяжении всего собственного общения с этим искусством, что найдет он у себя в душе?

Он вспомнит самую юную пору, когда музыка обладала для него чем-то, что отличало ее от всех других видов искусства, некоей выразительностью и убедительностью, из-за чего мелодии казались ему словами, рассуждениями, к которым надо прислушаться, – иллюзия столь полная, что позднее он мог размышлять об услышанном как о чем-то сказанном обычным языком, и речи эти оказывались столь отчетливы и доходчивы, что хотелось вспомнить сами слова и осмыслить их еще раз.

Затем – этап сближения, робких встреч, когда звуки окутывали его и состоящий из них поток мыслей и чувств захлестывал и уносил с собой. Полное растворение и подчинение им, когда их только вбираешь в себя, ожидая чего-то и не делая никаких выводов, лишь радуясь близости и непрерывающемуся воздействию этого грандиозного духа.

И, наконец, время полного наслаждения, когда музыка поднимала его из круговерти переживаний, когда он видел и осознавал безграничность того, над чем простираются крылья этого духа, и он взлетал все выше и выше, следуя за своим провожатым, открывающим для него все новые и новые горизонты, стирающим все новые и новые границы. И лишь теперь смысл этих творений впервые проник в его сознание – так, что содержание их по-настоящему ожило в нем и он впервые понял – словно иначе и быть не могло – последовательность частей и их взаимосвязь. Время безграничного восхищения и вживания: то были события его собственной жизни – когда для него раскрывалось еще одно из бетховенских творений, этих с превеликим трудом преодоленных этапов в жизни их создателя, (которые он теперь он с улыбкой слушает в концертах по три-четыре за один вечер), – когда он воспринимал выраженное в них состояние духа как родное и знакомое, так что оно даже вытесняло его собственные переживания, – когда пределом его мечтаний было усвоить бетховенское мировоззрение и все его мироощущение в целом, чтобы они отметили своей печатью всю его дальнейшую жизнь.

Да, это следствие простодушного восхищения – думать, что чужая жизнь может стать для нас образцом, что не каждый человек обязан выстрадать свои собственные воззрения, которые утолят его голод.

И таким же простодушием было – считать, будто бы то великое и значительное, что, по его мнению, заключено в этих творениях, сумеет он это постичь, сможет оказаться для него решающим, содержащим некий рецепт для его собственной жизни, навсегда положит конец сомнениям и неуверенности, что здесь сумма той мудрости, к которой он стремится, так что навсегда можно будет успокоиться и умиротвориться.

Но жизнь незаметно текла дальше, и без очевидного перехода, без резкого отстранения, он тоже оказывался дальше, его уносило к следующему жизненному опыту, к иному мироощущению, к более умеренной философии, к способности принимать с покорностью события жизни и понимать их суть. И после бурного предшествующего периода, преисполненного пробужденными бетховенской музыкой волнениями, безудержными переживаниями, мощными и настойчивыми, до обморока, блаженным ликованием при виде открывающихся взору небесных видений, а также сменяющей ликование безмерной тоски, он воспринял этот новый поворот жизни как передышку, ослабление напряжения, начало затишья и покоя, пока еще столь слабых, что встреча с неукротимыми знакомцами из прошлого вспугнула бы их, таких нежных, что их надо лелеять как драгоценность, как первых предвестников нового и лучшего видения мира. И наконец, осознание того, что эти бурные переживания не были чем-то ценным внутри себя и искать их стоило не ради их самих, и мерцание нового, совсем иного идеала, не то что бесчувственности, но покорности судьбе и благородной невозмутимости, мира и покоя, где все противоречия сняты и разрешены, тихой мудрости, которая с улыбкой оценила уже все человеческое по его истинному достоинству и отвела каждому переживанию заслуженное место.

Так размышлял наш концертный завсегдатай, и тут же – о людская непоследовательность! – внезапно ощутил тоску по весне и молодой зелени, по нашим богемцам и их исполнению Чайковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

СТИХИ (VERZEN)

Из цикла «Шесть стихотворений о Христе» (*Zes Christus-verzen*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», июнь/июль 1893.

Рождественская песенка («Во дни темноты и стужи...»). (*Kerstliedje* («I de donkere dagen van Kersttijd...»). До 20 февраля 1893.

Из цикла «Скерцо» (*Scerzo*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», июнь/июль 1894. «**Ставни заперты, ночь кругом...**» («*Laat de luiken geloken zijn...*»). 1893-1894.

Переписанное от руки стихотворение в 1897 г. Леополд послал своему брату и его жене Афине Рейкенс по случаю рождения их первенца Роберта Ивана Леополда. На этот текст написано четыре колыбельные песни (композиторы Р. К. Осорио-Свааб, В. ван Лир, Х. Мюлдер и Л. Шнитцлер).

Из цикла «Стихотворения 1895» (*Verzen 1895*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», август 1895.

«**О, как умру, умру, ко мне...**» («*O, als ik dood zal, dood zal zijn...*»). 1894-1895. Одно из самых знаменитых стихотворений Леополда, переведенное на основные европейские языки и трижды положенное на музыку голландскими композиторами (Х. Бадингс, Х. Захвейн, М. Флотхейс). Ранее на русский язык переводилось дважды: «Когда умру я...» Пер. Н. Мальцевой. // Поэзия Европы. В 3-х тт. Т. 2. (2). М., 1979. С.15; «О, если я умру...» Пер. Д. Закса. // Язык и культура. Второй выпуск. М., 1999. С. 379.

Цикл «Памяти Поля Верлена» (*In memoriam Paul Verlaine*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», март 1896. Поль Верлен умер 8 января 1896 г. в Париже. В начале 90-х годов он выступал с чтением своих стихов в Голландии и Бельгии и был встречен с большим воодушевлением. О его впечатлениях от этой поездки см.: P. Verlaine. *Quinze jours en Hollande* (1893).

I. «Хотим за тихими словами...» («*Men mocht wel willen in donzen woorden...*»). 8-25 января 1896.

II. «Как этот сладостно забытый...» («*Hoe zoet gesloten, toegesloten...*»). 8-25 января 1896. «*Жалкий*» - намек на автоанаграмму Верлена «*rauvre Lelian*» («бедный (жалкий, ничемный, скудный, дрянной) Лелиан»).

Цикл «Вполголоса» (*In gedempten toon*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», октябрь 1896. Цикл переведен полностью. Голландские исследователи творчества Леополда всегда подчеркивают цельность и смысловое единство стихов в рамках каждого цикла. Отдельные стихи данного цикла переводились на иностранные языки: на английский (№ 4), итальянский (№№ 1, 4), испанский (№ 4), немецкий (№ 2), французский (№ 2), однако целиком этот цикл переводится на иностранный язык впервые. *Вполголоса* – музыкальный термин (соответствует итальянскому «*sotto voce*»).

«**В сонном объятии...**» («*In droomomhelzingen...*»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер). Переведено на русский язык: Шепотом («В сонных объятиях затеряна, сонная...»). Пер. Н. Мальцевой. // Поэзия Европы... С.15. Вариант нашего перевода:

По сновиденьям
скользила странным
тайным виденьем
моим туманным,

зыбкая, медлен-
на и пуглива,
так далека,
но близка на диво.

С сомкнутым взором
и ртом несмелым,
с робостью пальцев
на платье белом;

вся в изумленье
немом, безгласном
при появлении
своем неясном.

«Головки женской контур нежный...» («Wiegelend hoofd, zoet vrouwenhoofd...»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер и Х. Захвейн). Вариант нашего перевода:

О, прелесть женской головы –
о, плод, качнувшийся меж листвы, -

ему б лежать в овальной чаше
моих ладоней, всех в мире краше,

чтобы распробовать я мог
трепещущий золотой пушок

и жар румянца на ланитах,
и сладость уст полураскрытых,

прохладу век и жилки под висками,
что схожи с розы лепестками.

«Твои ли руки...» («Uw handen zij ver-...»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер).

«Вот в нежной тени голубой...» («In teere schaduw zilverblauw...»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер и Х. Захвейн). Вариант нашего перевода:

Под сенью серебряно-голубой
захлопали белые крылья – и взмах
их круто унесся огромным «ах!»,
разбужен тоской по стране другой.

Помчимся ж, обнявшись, и мы с тобой
в едином порыве, отринув страх,
туда, где лежит высоко в горах

селенье души моей, где покой.

Туда не взойти земляной тропой,
но можно на вешних взлететь ветрах –
туда, где в безмолвных нам жить домах
под сенью серебряно-голубой.

«Сколько был бы бережен мой пыл...» («Hoe duizendvoudig lief en zacht...»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер и Х. Захвейн).

«Беззвучный день меня облек...» («Een stille dag is om mij heen...»). До 22 мая 1896. Положено на музыку (Х. Мюлдер и Х. Захвейн).

Из цикла «Стихотворения 1897» (*Verzen 1897*) Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», январь 1897.

«Весна в усталый город ворвалась...» («De lente valt dan in een oude stad...»). 1894-1896.

«Мне в окна тополя шумят...» («Om mijn oud woonhuis peppels staan...»). 1894-1896. Переведено на английский, венгерский и итальянский. Русский перевод: «Мой старый дом в конце аллеи...» Пер. Н. Мальцевой. // Западноевропейская поэзия XX века. (Библиотека всемирной литературы). М., 1977. С. 427. Положено на музыку (Б. ван Лир).

«Жизнь есть, похоже, в каждом движении...» [*Глядя в окно*]. («Er is een leven in wat bewegen...» [*Staren door het raam*].) 1894-1896. Переведено на французский.

«Полоска снега вдоль стены...» («Een sneeuw ligt in den morgen vroeg...»). 1894-1896. Положено на музыку (Б. ван Лир). Д. ван Халсема усматривает родство между этим стихотворением и стихотворением М. Нейхофа «Ребенок и я» (см.: М. Нейхоф. Перо на бумаге: Стихотворения, поэмы, проза. Пер. с голл. К. Верхейла, И. Михайловой и А. Пурина. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. С. 50.).

Рождественская песенка («В тот день, страдая, они брели...»). (*Kerstliedje* («Zij waren den dag zich toe gegaan...»). 1896-1897. Положено на музыку (В. Брандсе и А. Воормолен).

Из цикла «Утро» (*Morgen*). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», август 1897.

«Я вижу утра дымчатый развод...» («Ik zie den morgen als een gouden mist...»). 1896-1897.

Из цикла «Альбомный листок и шесть других стихотворений» (*Albumblad en zes andere gedichten*). Первая публикация – в книге: J. H. Leopold. *Verzen*. Rotterdam, 1913 (=1914). В этот цикл Леополд включил ранний, значительно более короткий, чем поздний (опубликованный в 1922 г. и публикуемый нами вне рамок этого цикла), вариант стих. «Альбомный листок».

Мельница (*De molen*). 1898-1899. Считается, что Леополд описывает известную роттердамскую мельницу «Надежда», стоявшую на канале Коолсингел. Переведено на венгерский язык. Русский перевод: «Мельница». Пер. И. Болычева. // Строфы века-2. М., 1998, с. 1085.

Дождь (*Regen*). 1898-1899. Переведено на французский. Русский перевод: «Дождь». Пер. Н. Мальцевой. // Поэзия Европы... С. 13.

Οἶνου ἐνὰ σταλλαῦμον... До 31 июля 1910. Первая публикация: J. H. Leopold. *Οἶνου ἐνὰ σταλλαῦμον...* Rotterdam, 1910 (отдельное издание)/ Переведено на немецкий, английский и румынский. Положено на музыку (К. ван дер Хринд). *Οἶνου ἐνὰ σταλλαῦμον...* («Одна капля вина» (*греч.*)) - цитата из Плутарха: «И теорию Хрисипп

тотчас принимает в первой книге своих Естественных-научных Исследований, говоря, что ничто не мешает тому, чтобы *одна капля вина* смешалась с морем, и чтобы мы все не удивлялись, говорит он, что эта капля в результате смешения распространится по всему миру. Уж и не знаю, что может казаться нелепее этого». *Яблоко последнее Сафо* - «Яблочко, сладкий налив, раздумянилось там, на высокой / Ветке, — на самой высокой, всех выше оно. Не видали, / Знать, на верхушке его? А видали, — да взять — не достали?» (Сафо, «Из свадебных песен», пер. Вяч. И. Иванова.)

ВОСТОЧНОЕ (OOSTERSCH)

(I) Из цикла «Восточное» (Oostersch). Первая публикация: «*De Nieuwe Gids*», ноябрь 1911. Цикл содержит оригинальные стихи Леополда, написанные на восточные мотивы.

«**И наших дум течение в одно...**» («Onze gedachten waren wel bijeen...»). 1910-1911.
«**Уста воды коснулись не дыша...**» («De lippen van het water leggen zich...»). 1910-1911.

Амир Хосров (Emir Khosrau). 1910-1911. *Амир Хосров* Дехлеви (1253-1325) - индийско-персидский поэт, историк и музыкант.

(II) Из книги «Восточное. Подражания персидским и арабским поэтам» (J. H. Leopold. Oostersch. Verzen naar Perzische en Arabische dichters. Rotterdam, 1924). В книгу вошли в основном переводы-переработки стихов восточных поэтов, выполненные Леополдом через языки-посредники (англ., фр., нем.). В издании 1924 г. были указаны имена поэтов, к которым восходят тексты сборника. Однако при посмертной публикации, в составе сборника «Стихотворения» (1926), указания на источники были сняты.

«**О мост высокий, кто крутые скаты...**» («O brug, hoog omgebogen, wie betraden...»). 1915-1919. Оригинальное стихотворение Леополда. Первая строфа была использована Леополдом как эпиграф к книге 1924 г., вторая опубликована посмертно.

«**Господь построил прочный дом...**» («God heeft een huis gebouwd en dak...»). 1915-1919. Переработка стихотворения арабского поэта Аз-Замахшари (1075-1144), знакомого Леополду по французскому переводу.

Последняя воля Александра (Laatste wil van Alexander). 1915-1919. Восходит к стихотворению Амира Хосрова Дехлеви, перевод через французский.

«**Исус, не узнанный никем...**» («Jezus, die door de wereld ging...»). 1915-1919. Источником послужили французский и немецкий переводы стихотворения Низами (1141-1203). Немецкий перевод цитирует, в частности, Гете в сб. «Западно-восточный диван». *Исус* – у Низами, конечно, Иса; в голландском подлиннике – Jezus (Иисус).

Тысяча и одна ночь (Duizend en een nacht). 1915-1919. Стихотворение восходит к эпизоду из «Тысячи и одной ночи» (288-я ночь, «Приключения Абу-Нуваса»; Абу Нувас (747 или 762 – 806 или 814) – арабский поэт и один из персонажей «Тысячи и одной ночи»). Арабист Й. ван Арендонк, к которому обратился за консультацией редактор переиздания стихов Леопольда Х. ван Ройен, считал название этого стихотворения Леополда неудачным: правильнее было бы назвать его - «Из “Тысячи и одной ночи”».

ХЕОПС (CHEOPS)

До 16 ноября 1914. Первая публикация: «De Nieuwe Gids», январь 1915. Переведено на английский язык. ...*et inexspugnabile seclum* - «...и неодолимый век» или «...и необоримое поколение» (лат.).

АЛЬБОМНЫЙ ЛИСТОК (ALBUMBLAD)

Между 1918 и 1921. Первая публикация: «De Gids», февраль 1922.

ФРАГМЕНТЫ (FRAGMENTEN)

Раздел содержит стихи, не публиковавшиеся при жизни поэта.

«Общение с ближними, соседство...» («Omgang met mensen, nabuurschap...»). 1922-1923. Восходит к стихотворению арабского поэта Абу-ль-Ала аль-Маари (973-1057).

«Где розы мне живые взять...» («Waar zal den tak van lauwer zwaar...»). 1921- весна 1922.

Из цикла «Для женского голоса» (Voor vrouwestem). [2] **«Теперь, прочтя в его зеницах...»** («Nu ik zijn oog en heb gelezen...»). Около 1920.

Из [цикла о луне]. (1924-1925):

[1] **«Зеленей...»** («Groen...»).

[2] **«Серебряное зеркало, в твоей...»** («Zilveren spiegel, als in teere greep...»).

[3] **«Представь на полке ровный строй...»** («Het schap te denken opgetast...»).

[4] **«Как мрамор или оникс – небеса...»** («Een lucht van marmer en van onyxsteen...»).

[5] **«Сквозь туч течение и слиянье...»** («Door het versmelten en verwijnen...»)

«Сидонское стекло розоватое...» («Sidonisch glas van teeder rose...»). 1920-е гг.

Сидон – совр. Сайда, портовый город на восточном побережье Средиземного моря.

Кинамон (цинамомум) - китайская корица. *Малабар* - Малабарский берег на

полуострове Индостан. *Пардусовые* – леопардовые. *Дрангуана* - древнее название

области Сеистан в совр. Иране. *Гедрозия* - древнее название Белуджистана в совр.

Пакистане. *Шеба* - Сабейское (Савское) царство в Южной Аравии. *Тогарма* («Дом

Тогармы») – царство на Западном берегу Верхнего Евфрата (Древняя Армения),

пришедшее к описываемому времени в запустение (Армянское царство

переместилось к востоку, на Армянское нагорье); другие названия этой территории –

Мелитена, Каппадокия, Катаония. *Мелос*, *Парос*, *Кифера* (Цитера, совр. Китира),

Фасос (совр. Тасос) – острова Эгейского моря. *Тарс* - главный город древней Киликии

(Малая Азия). *Тарбесс* - город в Писидии (Малая Азия). Описанная картина мира

соответствует представлению арамея, еврея или финикийца III в. до н.э. - II в. н. э. За

существенную корректировку комментария благодарим Александра Немировского.

«А Асрафель?...» («En Asrafel de seraf?...»). 1915-1919; 1924-1925. На основе анализа

черновиков голландские литературоведы делают вывод, что Леополд изначально

задумал одно стихотворение, которое потом распалось на три, тесно связанные друг с

другом. В исламе Исрафил (Israfil) – один из шести ангелов, возвещающий волю

Всевышнего; при конце времен он будет трубить в трубу, дабы поднять мертвых из

их могил. Прямого источника, который лежал бы в основе этого небольшого цикла

Леополда, не обнаружено. Кроме того, на черновике со строками первого фрагмента

рукой Леополда выписана цитата неизвестного происхождения на французском языке

об Ариэле, духе земли и воздуха (фигурирующем, в частности, в «Буре» Шекспира).

Возможно, у Леопольда – смешанный озор, и с этим смешением связано принятое им написание - Asrafel.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Восточные очерки и переводы» г-на Х. ван Влоотена. Первая публикация: «Ниуве Роттердамсе Курант», 5 июня 1900. *Х. ван Влоотен* – филолог-востоковед, университетский товарищ Леополда.

Размышления концертного завсегдатая. Первая публикация: «Ниуве Роттердамсе Курант», 11 февраля 1900. ...*день рождения Бетховена миновал* - Бетховен родился 17 декабря 1770 г. «*Wer vieles <...> bringen*» - «Кто много предложил, тот многим угождает» (нем.) (И. В. Гете. Фауст. Пролог в театре. Пер. Н. А. Холодковского). ...*по нашим богемцам* - в те годы в Нидерландах часто гастролировал знаменитый на всю Европу «Богемский струнный квартет», исполнявший Сметану и других чешских композиторов, а также Чайковского.

И. М., А. П.

МАРТИНУС НЕЙХОФ

Стихотворения, поэмы, проза

Перевод с голландского Кейса Верхейла, Ирины Михайловой и Алексея Пурина

**Филологический факультет СПбГУ
Санкт-Петербург
2003**

КВАРТИРЬЕР ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Поэтическое творчество Мартинуса Нейхофа (1894–1953) занимает совершенно особое место в голландской литературе XX века. Это — своего рода «патент на благородство» новейшей поэзии Нидерландов, одна из общепризнанных вершин европейской культуры ушедшего столетия, предмет национальной гордости.

Поэт происходил из семьи гаагских книгоиздателей; его дед и тезка был основателем издательского дома «Martinus Nijhoff», который, впоследствии разделившись на собственно книгоиздательскую и на книготорговую фирмы, в видоизмененном состоянии существует по сей день. Отец поэта, Ваутер Нейхоф, известен не только как талантливый руководитель знаменитой фирмы, но и как выдающийся библиограф.

Из пятерых детей Ваутера Нейхофа и его жены Йоханны Алиды Мартинус был старшим. «Наши родители при вступлении в брак были, что называется, «свободомыслящими». Так что при рождении нас не крестили», - рассказывала в письме сестра поэта Хестер. *1 Но после смерти младшей дочери в месячном возрасте в 1902 г. мать переживает духовный кризис: «В 1902 году мама сильно изменилась. Соприкоснувшись с Армией Спасения, она обратилась в веру. С тех пор она стала воспитывать нас в духе глубокой религиозности – два раза в день мы читали Евангелие и многие главы из него учили с ней вместе наизусть. <...> Отец же так и остался прежним либералом. Когда мы были уже взрослыми, в 1918 году, мама перешла в католичество». *2 Духовная близость с матерью и христианское воспитание оказались чрезвычайно важны для Нейхофа-поэта. «Ведь если отец определяет положение человека среди его народа, то мать определяет его мироощущение» - писал он в 1947 г. *3

В молодости Нейхоф изучал право в Амстердамском университете, в зрелом возрасте - отечественную словесность в Утрехте. Работал в газетах и журналах в отделах критики, некоторое время - редактором крупнейшего литературного журнала «Де Хидс».

Во время обеих мировых войн Нейхофа призывали в армию; в мае 1940 года он был ранен в ногу. Тема солдата (в философском аспекте) чрезвычайно важна в его творчестве. Служение отечеству и соотечественникам было одним из его жизненных идеалов. Долг же поэзии, по представлениям Нейхофа, - служение человечеству в эпохи духовных кризисов и, в частности, в наш технизированный век: «Человеческая душа должна приспособиться к тому, что создала в своем мнимом простодушии человеческая техника. <...> Поэзия должна работать на будущее, то есть представлять себе это будущее как нечто уже существующее и служить в нем квартирьером человеческой души,» - говорит он в лекции «О собственном творчестве».

Еще большее значение в его творчестве приобретает такой биографический элемент, как отношения с женой и сыном («Перо на бумаге», «Двое отставших», «Тупик» и др.). Нейхоф был женат дважды: с 1916 г. по 1950 г. на писательнице Антуанетте Нейхоф (урожденной Винд), а после развода с ней, с 1952 г. до своей смерти в 1953 г. – на драматической актрисе и певице Жоржет Хахедоорн. К великому сожалению поэта, его жена Антуанетта и их сын Стефан почти всегда жили отдельно от него, в основном за границей.

Нейхоф-поэт начинал как последователь символизма. Из иностранных авторов он еще в гимназические годы увлекся Полем Верленом и Оскаром Уайльдом, чуть позднее – Бодлером: переводил его стихи, в 1916 г. создал собственный цикл под названием «Проклятый» («De vervloekte»). Этот цикл вошел в первый сборник Нейхофа «Прохожий» («De wandelaar», 1916), полный декадентских настроений (тщета жизни, одиночество, изолированность от мира, страх смерти, поиски веры). Тем же духом проникнут и второй сборник - «Формы» («Vormen», 1924), отличающийся от первого большей зрелостью. Несмотря на несколько наивный символистский антураж, ранние сборники Нейхофа стали событием в поэзии тех лет - благодаря классическому совершенству стиха (поэт охотно прибегал к традиционным «твердым» формам - писал сонеты, баллады, терцины) и необычной для его литературного поколения простоте языка, не уплощающей, а, наоборот, усиливающей глубину содержания. Вскоре после выхода в свет книги «Формы», в 1925 г.,

Нейхоф получил престижную литературную Премию города Амстердама. При жизни поэта его ранние сборники несколько раз переиздавались. В каждое последующее издание Нейхоф вносил новые изменения – как в отдельные стихотворения, так и в состав сборников в целом, что создает определенные текстологические сложности. Для настоящего русского издания во всех случаях, кроме специально оговоренных в примечаниях, использовались варианты последних прижизненных публикаций.

Важная особенность всех стихотворных книг Нейхофа – единство их композиции, расположение стихов не в хронологическом порядке, а в соответствии с некой структурной идеей. «Как поэты, составляя свои книги, так и критики, давая им объяснения, слишком часто пренебрегают видением «движения» в сборнике. Вот тут-то, можно сказать, и заключается различие между хорошим и плохим сборником как таковым: являет ли он собой набор отдельных стихотворений или в самом составе можно уловить какой-то дополнительный смысл. Это удивительным образом прибавляет ощущение органичности, единства собственного мира, некой неподвластности времени. Сборник становится самостоятельной вещью», – писал Нейхоф в 1925 г.*4 В настоящем издании сохранена авторская последовательность стихотворений внутри книг.

После публикации «Форм» Нейхоф мучительно ищет выход из этического и эстетического тупика эгоцентризма. Объектом внимания художника становится реальный окружающий мир с его индустриализацией и урбанизацией, с «восстанием масс», по знаменитому выражению испанского мыслителя Ортеги-и-Гассета. Поддержку Нейхоф находит в произведениях писателей прошлого (переводит Шекспира) и, разумеется, настоящего (увлекается Т. С. Элиотом и Джойсом, переводит Андре Жида). Увлечись театром, он переводит (в основном, с французского, но с привлечением русского оригинала) два либретто к произведениям Стравинского: «Историю солдата» и «Байку про лису, петуха, кота да барана», которые в его переложении ставились потом в амстердамских театрах. В поисках новой художественной манеры (объективизация, изображение не собственных ощущений, но переживаний других людей, внимание к миру конкретных вещей) он обращается к систематическому изучению предшествующего опыта голландской литературы (в 1932 г. – в возрасте тридцати восьми лет – становится студентом Утрехтского университета по специальности «нидерландская филология»). В «утрахтский» период Нейхоф дружит с музыкантами и живописцами, пытается применить к литературе воспринятые от них художественные принципы. Несколько упрощая картину, эту фазу развития Нейхофа-художника можно в целом охарактеризовать как переход от декадентского символизма к новому, в муках найденному художественному методу, представляющему собой «специфично голландскую смесь *Neue Sachlichkeit* («новой вещественности») и сюрреализма, которую принято называть „магическим реализмом”».*5

К этому времени и единственный в наследии Нейхофа образец художественной прозы — экспериментальный по форме рассказ «Перо на бумаге» («*De pen op papier*», 1926), как раз и посвященный анализу творческого процесса и отношений поэта с действительностью, рассказ настолько же сложный, насколько сложны и сами предметы исследования.

Это сочинение Нейхофа вызвало бурю восторженных отзывов: «„Перо на бумаге“ потрясающе хорошо написано, это же По, это же Пушкин!» — писал голландский прозаик Эдгар дю Перрон. В рассказе Нейхофа мы встречаем образы и мотивы, не раз разрабатывавшиеся им и в стихотворных произведениях, — образ чистого и сопричастного мудрости ребенка, темы детства и родительской любви, семейных взаимоотношений. Все это, отражающее трудноразрешимую проблематику личной жизни поэта, приобретает в мироощущении Нейхофа метафизический оттенок, переплетаясь с христианскими темами Рождества, союза между Богом и людьми, пониманием человеческой природы как невесты Христовой, в чем можно усмотреть отголосок воззрений нидерландского мистика XIV века Яна ван Рюйсбрука. Рассказ «Перо на бумаге» можно считать для Нейхофа программным, так как устами Крысолова автор высказывает свои новые творческие принципы и этические воззрения.

Третья книга стихов, выпущенная поэтом после десятилетия исканий и во многом воплотившая рекомендации Крысолова из «Пера на бумаге», получила характерное название «Новые стихотворения» («*Nieuwe gedichten*», 1934). Такое название не только отсылает к сборникам Рильке 1907 и 1908 гг., но и противопоставляет этот сборник Нейхофа двум

предыдущим: естественность вместо «красивостей», предпочтение земной реальности потустороннему, соседство христианских переживаний с размышлениями о рабочем классе. Нельзя забывать, что за прошедшее после «Форм» десятилетие изменилась социально-экономическая и политическая обстановка в Европе: в 1934 году здесь царит глубокий экономический кризис (в Голландии это время называют «тощими годами»), в Германии уже пришел к власти Гитлер. «Новые стихотворения» - попытка поэта уяснить свою позицию в кризисной действительности и, несомненно, его наиболее значительная книга. В нашем издании сборник представлен полностью (в последней редакции - 1948 года).

Заканчивается он едва ли не самой известной в голландской литературе XX века поэмой «Аватер» («Awater»).

О том, насколько почитаем «Аватер» в Голландии, говорит огромное число исследований, посвященных этой поэме: так, в 1984 г., к 50-летию ее публикации, вышла книга избранных статей о поэме — объемом около 400 страниц. *6 Поэма переводилась и на иностранные языки, особенно известен ее последний английский перевод. *7 Нейхофа — именно как автора поэмы «Аватер» — Иосиф Бродский называл в числе наиболее значительных поэтов XX века. *8 О восторженном отношении Бродского к «Аватеру» пишет и Кейс Верхейл. *9

Поэма «Аватер» — самое яркое воплощение мучившего ее автора вопроса о путях развития человечества и о месте поэта. «Одинокий ищет толпы, ибо в ней жизнь», — сказано в лекции «О собственном творчестве».

Отношения между лирическим «я» и Аватером и есть отношения между поэтом и «безликими» массами: «У него было имя - Аватер, но он должен был оставаться толпой и абстракцией. Мне следовало любой ценой избежать какого-либо контакта с ним...» Для того чтобы в «человеке по имени Аватер» проступили черты толпы и абстракции, Нейхоф, увлеченный эстетикой сюрреализма, стремился изобразить своего героя в предельно тривиальных, без печати индивидуальности, положениях. «...Созерцание <...> сюрреалистических картин и чтение современной прозы, где повседневные действия, совершаемые нами бессознательно, изображаются как нечто, имеющее большее вселенское значение, чем бурные конфликты и душевные излияния, при которых мы оказываемся рабами нашей личной определенности, — эта живопись и эта проза доставляли мне великую радость, бывшую разом из обоих источников — абстракции и толпы» («О собственном творчестве»).

Нейхоф рассказывал о напряженных поисках формы для своей поэмы. Таким исканиям он всегда придавал особое значение по двум причинам: во-первых, считая, что лишь в создании формы состоит активный процесс творчества, ибо содержание дается художнику в озарении свыше, и, во-вторых, усматривая в современном искусстве тенденцию к «перенесению содержания в область формы, так что форма перестает быть оберткой предмета, но становится, наоборот, поверхностью, на которую проецируется Вселенная, сияющая в этом конкретном предмете». Нейхоф чувствовал себя пионером в использовании приемов сюрреалистической живописи в поэзии: «Образцов у меня не было. Кое-что мне давали гениальные ранние стихи Жана Кокто и Т. С. Элиота. ... В поисках абстракции и толпы они разбили саму стихотворную форму, словно стекло. Я тоже чувствовал, что эмоциональная поэтическая форма здесь не годится. Но поиски того, что мне требуется, я вел в направлении истоков, а не в направлении уничтожения стихотворной формы. Я решил выбрать древнеевропейскую форму, форму „Песни о Роланде”».

Собственно говоря, обращение к «унаследованной от предшествующих веков стихотворной форме», которая «оказывалась магическим заклинанием, дававшим <...> в руки слова» («Перо на бумаге»), не являлось для Нейхофа новым приемом. Да и сам принцип увязки повествования о повседневности с героическим эпосом европейской архаики не был изобретен Нейхофом (и «Улисс» Джойса, и «Бесплодная земля» Элиота были написаны за двенадцать лет до «Аватера»). Находкой Нейхофа стало соединение первого и второго: придание собственной поэме надындивидуального, вневременного, героико-эпического измерения путем использования моноримов средневековых «шансон де жест». *10

Разумеется, под пером поэта XX века эта примитивная форма строф-тирад, «содержащих каждая от 5 до 40 десятисложных, с цезурой после 4-го или 6-го слога, стихов, связанных ассонансами» *11, приобретает небывалую изысканность. Поэма состоит из восьми тирад, внутри которых ассонируют только ударные гласные последнего слова каждой строки, заударные гласные в расчет не принимаются, так что происходит неупорядоченное

чередование мужских и женских клаузул. В качестве таких ударных гласных выступают только долгие (включая дифтонги), каковых в голландском языке девять; в каждой тираде звучит свой гласный, так что один дифтонг голландского языка (*ui*) остается у Нейхофа неиспользованным.

Применение «роландовского стиха» — лишь одна из бесчисленных скрытых цитат, вплетенных в ткань поэмы. Создавая эффект многослойности и таинственности, содержащиеся в поэме аллюзии и реминисценции делают ее настолько труднодоступной, что Нейхоф чувствовал необходимость дать к ней пояснения (так же точно, впрочем, поступали и Элиот, и Джойс). Комментарии к «Аватеру» Нейхоф давал во многочисленных письмах знакомым и в уже не раз цитированной нами лекции «О собственном творчестве».

С этой лекцией он выступил перед слушателями Народного университета городка Энсхеде 27 ноября 1935 г. по просьбе его директора В. Л. М. Э. ван Лееуена. Текст выступления не предназначался автором для печати. Он сохранился среди рукописей поэта и был опубликован после его смерти.*12

Но поскольку общественная и нравственная проблематика, обсуждаемая в лекции, в значительной мере перекликалась с трактатом выдающегося голландского мыслителя Йохана Хейзинги «В тени завтрашнего дня» (имеющим подзаголовок «Диагноз духовного недуга нашей эпохи») *13, вышедшим в свет в том же 1935 г. и глубоко поразившим Нейхофа, поэт решает использовать уже написанный материал для статьи, призванной послужить ответом на книгу философа. Через два дня после лекции Нейхоф отправляет письмо в редакцию журнала «Де Хидс» о намерении подготовить для январского номера такую работу «объемом 16—20 страниц»: он собирался назвать ее — «Ослепленный светом вчерашнего».

Статья была частично подготовлена, но не была опубликована при жизни автора (реакция Нейхофа на хейзинговский трактат приобрела в конце концов вид стихотворного цикла «Ни свет ни заря»). Большая часть текста, прочитанного в Энсхеде, осталась без изменений, однако последние страницы статьи были написаны заново. Современные текстологи, не решаясь остановить выбор на каком-то одном из этих «окончаний», помещают в изданиях сочинений Нейхофа оба варианта.

Посвященный Хейзинге цикл «Ни свет ни заря» («Voor dag en dauw») был впервые опубликован в журнале «Де Хидс» в октябре 1936 г. При этой публикации Нейхоф предпослал ему открытое письмо к Хейзинге, которое фактически служит авторским введением к стихам.

8 марта 1937 года умер крупнейший голландский поэт старшего по отношению к Нейхофу поколения Алберт Фервей (1865 - 1937). Для посвященного Фервею номера литературного журнала «Де Стем» (июль-август 1937) Нейхоф пишет цикл стихотворений «На смерть Алберта Вerveя», эпиграфом к которому служит отрывок из речи того же Хейзинги, произнесенной им в память о коллеге по Лейденскому университету.

Приблизительно в это же время Нейхоф работает над своей второй поэмой «Время „Ч“», которая позднее, впрочем, существенно переделывалась, чтобы обрести свой «канонический» вид в издании 1942 года.

О том неизменном пиетете, с каким голландские исследователи относятся к поэме «Время „Ч“», говорит множество посвященных ей работ, включая выпущенный, как и в случае с «Аватером» - к 50-летию первой публикации, сборник избранных статей — «Вот что возвещает время „Ч“». *14 В эту книгу включены переводы поэмы на английский и французский языки. *15 Нам известен перевод поэмы на немецкий язык.*16 Примечательно, что у самого Нейхофа мечты об успехе именно этой поэмы связывались с мыслью и о русском языке. Писатель Тейн де Фрис вспоминает: «Я <...> познакомился со своеобразной манерой Нейхофа говорить о своих стихах, словно речь идет о чужом творчестве: «...если бы такая поэма, как «Время „Ч“», была написана по-английски, по-французски или по-русски, поэт прославился бы на весь мир», — после чего мы оба пустились в рассуждения о том, какое это проклятие для писателя — родиться в маленькой стране с «небольшим» языком». *17

Толчком для написания поэмы послужил сон, приснившийся сыну Нейхофа Стефану: улица, на которой он жил в детстве и по которой теперь бесшумным шагом шел некий таинственный человек. Отсюда посвящение поэмы: «Voor St. Storm» — «Ст. Сторму». Таков был псевдоним Стефана (он работал фотографом в Париже), основанный на словесной игре с девичьей фамилией матери, Антуанетты Нейхоф-Винд. По-голландски «wind» означает

«ветер» и наводит на мысль о пословице, полностью аналогичной русской: «Посеешь ветер — пожнешь бурю» («storm»). При этом и ветер, и буря принадлежат к числу излюбленных, семантически важных символов поэзии Нейхофа: «ветер»/«дух» (по-гречески — одно слово) всегда ассоциируется у него с Новым Заветом (Иоанн, 3:8). Но в поэме обыгрывается не только мысль о затишье перед бурей, но и само звучание этого слова. Дважды повторенное в посвящении сочетание «st» в голландском языке означает призыв к тишине (русское «т-с-с!»), с него начинается множество ключевых слов поэмы: «stilte» («тишина»), «straat» («улица»), «stoep» («тротуар»), «stroom» («течение»), «stem» («голос»)...

Такая смысловая и фонетическая плотность вообще характерна для поэтики Нейхофа. «У Нейхофа было двойное, тройное дно. Душа его была устроена наподобие японских шкатулок, внутри которых хитроумно расположено множество других шкатулочек, причем одна из них или несколько никогда не откроются перед исследователем этой шкатулочной тайны, если тот не знает, где спрятана потайная пружинка. Но кто отважится утверждать, что отыскал таковую в Нейхофе?» — пишет тот же Тейн де Фрис.*18

Но художественная игра была для поэта игрой не на жизнь, а на смерть. Это подтверждает высказывание другого знаменитого голландского писателя, Симона Вестдейка: «Начав писать «Время „Ч"», он сказал мне однажды что-то в том духе, что вот теперь он уж точно созрел для сумасшедшего дома, и у меня сложилось впечатление, что здесь не было кокетства, идущего от желания услышать мои возражения или заинтриговать меня своей поэмой. Он и вправду боялся «Времени „Ч"», не мог понять, что с ним творится, к чему это может привести. Вероятно, большую роль здесь играла сама тема поэмы, эта атмосфера, это предчувствие духовной грозы, которая никак не может разразиться, — его последняя попытка создать сугубо личную эзотерическую фигуру Христа, не узнаваемого никем...» *19

Так же как и в «Аватере», написанном моноримическими строками старофранцузских шансон де жест, во «Времени Ч» большую смысловую нагрузку несет использованная стихотворная форма. Поэма написана акцентным стихом с парной рифмовкой — исторически и типологически следующий шаг после «роландовского стиха», преобладающая форма средневековой голландской поэзии, с ее важным для Нейхофа стиранием индивидуального. «В своей последней поэме <...> Нейхоф продолжает движение к простоте и к мифу коллективизма».*20 Поэт вновь использует форму, «унаследованную от предшествующих веков», которая для него вновь оказывается «магическим заклинанием, дающим в руки слова».

Не менее важна для понимания поэмы и другая задача ее автора: ввести обиходную речь в поэзию и «сделать современный разговорный язык выразительным и вибрирующим».*21 Поэма полна будничных речевых оборотов и анжамбманов. Однако вопросы, ремарки и обращения к читателю характерны и для средневековых текстов. Таким образом, форма, найденная Нейхофом для «Времени „Ч"», оказывается одновременно и отсылкой к средневековой литературе, и цитатой из современности.

Во время Второй мировой войны и оккупации Нейхоф пишет патриотические стихи (см. стих. «Дом»), а также цикл пьес на евангельские темы, который был опубликован позже под названием «Святое дерево» («Het heilige hout», 1950). В конце жизни он занимался подготовкой к переизданию стихов прежних лет, стихотворной обработкой псалмов (по заказу Синода) и поэтическим переводом - в первую очередь произведений Т. С. Элиота.

Переводы стихов выполнены по изданиям: *M. Nijhoff. Gedichten. Assen-Maastricht, 1993* (3 dln) (корпус стихов в первом опубликованном варианте); *M. Nijhoff. Verzamelde gedichten. Amsterdam, 1995* (корпус стихов в варианте последней прижизненной публикации); прозы – по изданию: *M. Nijhoff. De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie. Amsterdam, 1994.*

Выражаем искреннюю признательность д-ру Кейсу Верхейлу – автору идеи издать Нейхофа на русском - и проф. Хиллису Дорлейну (Гронингский университет, Нидерланды) за ценные советы, многочисленные консультации и замечания по журнальным публикациям наших переводов в журналах «Звезда» (1998, № 6; 2000, № 5; 2002, № 2) и «Арион» (1999, № 1). Благодарим также проф. И. Б. Братуся (С.-Петербургский университет) за критику нашей брошюры (*М. Нейхоф. Стихотворения. / М. Nijhoff. Gedichten. СПб., 1999. 40 с.*),

подготовленной к первому из ставших уже традиционными Нейхофовских вечеров в С.-Петербурге.

- 1 Цит. по: *J. de Poortere*. Martinus Nijhoff. Brugge, 1965. P.7.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid. P.14
- 4 Цит. по: *W.J. van den Akker*. M.Nijhoff. Nieuwe gedichten. Lexicon van literaire werken. Januari 1989. P.2.
- 5 *Кейс Верхейл*. Иосиф Бродский и Мартинус Нейхоф. — «Звезда», 1997, № 1, с. 184–185. См. приложение к настоящему изданию.
- 6 *Nooit zag ik Awater zo van nabij*. 's Gravenhage, 1984.
- 7 Ibid., p. 49–62.
- 8 *Иосиф Бродский*. Письмо Горацию. М., 1998, с. 13.
- 9 *Кейс Верхейл*. Указ. соч. С. 192.
- 10 *Chansons de geste* (фр., букв. «песни о деяниях»; песни о подвигах) — французский героический эпос, циклы поэм на исторические сюжеты; сложились на рубеже XI–XII вв.
- 11 История зарубежной литературы. М., 1978, с. 64.
- 12 Об истории публикации см. комментарии В. ван ден Аккера и Х. Дорлейна в кн.: *M. Nijhoff*. De pen op papier. Amsterdam, 1994. Pp. 285—286.
- 13 Русский перевод: *Й. Хёйзинга*. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- 14 *Dit meldt het uur u*. Teksten omtrent Het uur u van Martinus Nijhoff. 's Gravenhage, 1986.
- 15 *A. Piot*. L'heure h. Pp. 129—139; *P. K. King*. Your zero hour. Pp. 311—322.
- 16 *M. Nijhoff*. Die Stunde X. Frankfurt am Main, 1989.
- 17 *Th. De Vries*. Meesters en vrienden. Amsterdam, 1962. P. 154.
- 18 Ibid. P. 149.
- 19 *S. Vestdijk* // *Dit meldt het uur u*. P. 353.
- 20 *A. L. So'temann*. 'Non-spectacular' modernism. Martinus Nijhoff's poetry in its European context // *A. L. So'temann*. Over poetica en poëzie. Groningen, 1985. P. 35..
- 21 *A. L. So'temann*. Het uur u // Lexicon van literaire werken. No. 11 (augustus 1991). P. 4.

ИЗ СБОРНИКА «ПРОХОЖИЙ»

ПРОХОЖИЙ

Мой одинокий дух бредет вдоль зданий,
И мимо нив, и дома между стен.
Кровь на моих руках не вздует вен,
И сердце спит, не пробудив деяний.

Столений Каролинговых монах,
Я у окна сижу с фламандским ликом:
Матросы пристань оглашают кликом,
Гуляет люд на солнечных лугах.

Художник возрожденческих веков,
В ночи колдую над улыбкой дамы
Или слежу в жерле зеркальной рамы
За жутким блеском собственных зрачков.

Больной поэт бодлеровской поры, -
Днем среди книг, а по ночам в трактире, -
Прокляв любовь, на Иродовом пире
Пляшу: роскошны нищие миры.

Я, созерцатель, с птичьей высоты,
Из башни вижу, что внизу творится,
Но не расслышу, не узнаю лиц я,
Не прикоснусь, не разгляжу черты.

И оттого, что мне для дел земных
Не двинуть рук, мои глаза бесстрастны:
Лишь образы - бесплотны и безгласны -
Витражную игрой проходят в них.

ПОЮЩИЕ СОЛДАТЫ

Легко ль шагать по мостовым щербатым
Нам, стриженным солдатам, тяжело ль –
Припев наивный скроет нашу боль:
«Согрей, Мари, меня прощальным взглядом».

Идем в шеренгах по три, а дорога
Трудна и башни форта далеки.
Причудливые выдумки тоски:
«У черта два копыта и два рога».

Где барабанщик наш и где флейтист?
Оставил нас Создатель без пригляда –
Трепещет сердце, как осенний лист.

Пой, мальчик, пой! – о той, чей взор лучист,
О том, что нам привычен свист снаряда.
Солдат бесстрашный, как ребенок, чист.

КИТАЙСКИЙ ТАНЦОР

Ночь лунная от музыки желта,
Смеются тамбурины над тобою.
Я в танце приседаю - и рукою
Мозаику читаю, как с листа.

Душа моя печальна и пуста,
Я - лишь скелет под временной трухою.
Я приседаю в танце - и такою
Я вижу суть: недуг и нищета.

Следите за руками! - так течет
Бесцельный мир, вотще ища защиты, -
О, мастер танца знает точный счет:

Вокруг - циновки, бронза и фарфор,
Пол мозаичный - лишь надгробий плиты,
А желть луны - больного Бога взор.

ВОСПОМИНАНИЕ

Мама, помнишь, как ребенком,
В детской, прежде чем усну,
У окна с тобой я звонко
Песню пел одну?

За день вдоволь наигравшись
И устав от школьных дел,
Я сидел, к тебе прижавшись,
На небо глядел.

И когда мы вместе пели,
- Помнишь старый тот мотив? -
Как Господь ведет нас к цели,
Светом озарив,

Как хранят нас от несчастий
С неба Божьи чудеса
- То дрожали, мама, часто
Наши голоса.

И я видел: в звездной стае
Между туч плывет луна;
Бесконечная, живая
Ночь мудра, темна.

ИЗ СБОРНИКА «ФОРМЫ»

САТИР И ХРИСТОФОР

«Ты, Христофор отважный,

Поток проходишь вброд,
Но на песок чуть влажный
Пусть мальчик сам сойдет;
Его я в лес зеленый
Сведу, где птичьи звоны,
Где мхом покрыты склоны
И где резвится лань -»

Нем Христофор могучий
С ребенком на плечах,
Кипят речные кручи
И слезы на щеках;
Ведь до песчаной мели
Добрел он еле-еле,
Ах, он не знал доселе
Касанья детских рук -

Сатир младенца видит,
Крадется сквозь камыш,
На великане сидя,
За ним следит малыш;
В хмельных забавах смелый
Божок с козлиным телом
Вдруг робко ягод спелых
Протягивает горсть -

Дитя сатира руку
Берет своей рукой,
Впервые в жизни муку
Узнал сатир хмельной:
Не пляшет, как когда-то,
Так крепко пальцы сжаты,
Что из руки лохматой
Закапал сладкий сок -

Сатир, игрушка страсти,
И верный Христофор,
Вас маленькое счастье
Смиряет до сих пор:
Гигант шагнуть не смеет,
Сатир играть робеет;
Пусть это счастье веет
И в песенке моей -

СОЛДАТ, РАСПЯВШИЙ ХРИСТА

Его мы распинали - и рукою
Почувствовал я дрожь его руки.
И он шепнул мне: «Возлюби»; в тиски
С тех пор я взят безмерною тоскою.

И, с искаженным судорогой страсти
Лицом, я, обезумев, возлюбил -
И по гвоздю всё бил, и бил, и бил,
Пробив ладонь и сжав его запястье.

Брожу я - гвоздь в проколотой руке,
Им рыбу выпарапываю - тайный
Его значок - то на доске случайной,
То на груди своей, то на песке, -

И говорю я каждому при встрече:
«Гляди, как он мне руку изувечил».

МЕМЛИНК

Он, одинок и строг,
Замер на колее,
Чуждой небу, земле,
Зная, что спросит Бог.

И у него ответ
Есть - пусть вопрос звенит,
Пусть станет звезда в зенит
И тьма окутает свет.

Вечности голод жег
Его - он жизнь преломил,
Но в хлебе привкус могил
Почуя, отринуть смог.

И вот он теперь молчит,
Внимая. Но не финал -
Начало вечных начал,
Начавшихся, в нем звучит.

КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ДЕТЕЙ

Голос звучал для них в вышине:
«Пустите детей приходить ко Мне». -

И двинулись с пеньем, в руке рука,
Ибо Святая Земля далека.

Не пастырь вел их и не герой -
Текли они, точно пчелиный рой.

Белый ягненок дремал в объятьях
У одного, и кресты - на платьях.

Хлеб выносили и молоко
Люди им, шедшим столь далеко,

И целовали, всплакнув о зове,
Радостном детям: ведь слово внове,

Слово посильно лишь тем ушам,
В кои Господь его вложит сам. -

Взошли в порту они на суда.
Спали вповалку. Влекла звезда

Их корабли сквозь ночную жуть
И через море казала путь.

Случалось, кто-то кричал во сне,
Но вновь, как в люльке, стихал на волне.

И месяц в небе стерег их покой,
Прикрыв половину лица рукой.

Но вот горизонта прошли черту -
И день тогда победил темноту.

И вот увидели наконец
Они на скалах белый дворец.

Для тех, кто всё бросил по зову Бога,
В доме Отца обителей много.

Гремела песней цепь на корме,
- *Domine infantium libera me* -

Сердец не терзал ни какой вопрос,
- *Pater infantium liberet vos* -

Они беспечно ушли, без слез,
- *Domine infantium libera nos* –

Так и ушли, не простившись с нами,
- *Libera nos a malo. Amen.*

ТРЕТЬЯ СТРАНА

Распевая, не вспоминая,
Я из первой страны ушел.
Распевая, не вспоминая,

Я в страну вторую вошел.
Я вошел, о Боже, не зная
Той страны, куда я вошел.

Я вошел, ничего не зная.
Сделай так, чтоб я путь нашел
Из нее - и, не вспоминая,

Распевая, в третью вошел.

ПЕСЕНКА

Выросло деревце в сердце моем -
Корни, как кровь, красны;

Но те цветки, что цветут на нем, -
Сказочной белизны.

Ночью мне снится смятение мглы,
Птицей огонь ревет;
Но поутру из мертвой золы
Фениксом песня встает.

Алый любовный бледнеет пыл,
Чистым младенцем став;
Кровь горяча, но холод могил
Входит в ее состав.

ДВОЕ ОБРЕЧЕННЫХ

По ночам она ходит в гавань,
Где со мною гулять любила,
Чтоб спросить у звезд и у моря,
Отчего исчезло, что было.

И огни кораблей, и ветер
Отвечают: всё, что минует,
Всё теперь на пути к последним
Берегам, где шторм негодует. -

А в моем окне поднебесном
Только трубы да колокольни,
Это мой форпост одинокий
Высоко над юдолью дольней.

Гляжу, потерпев крушение,
На дольную жизнь - не в ней
Ответ ли: был бы сильнее
Я, если б любил сильнее?

ТАНЦОР

Внутри меня плененный зверь живет,
На волю жадно прогрызая путь;
Он, с дрожью в мышцах, рвется из тенет,
И кровь его в мою стучится грудь.

Он вырвется из пут когда-нибудь,
Но эта ярость танцу придает
Тот вдохновенно-скованный полет,
Что нам обоим не дает вздохнуть.

Гляди, мое лицо скрывает мел,
Чтоб лишь очей спаленной чернотой
Безумство зверя выдать я посмел.

А рот, прочерчен алою чертою,
Затем надменен, чтоб любой узрел -
Да, я напился жгучей кровью тою.

СГОРАЮЩИЙ ЛАМПИОН

Я сквозь стекло балконной двери в сад
Смотрел, где лунный свет на досках влажных
Играл и где за балюстрадой ряд
Приплясывал фонариков бумажных,
Полупотухших, бледных -
и в одном
Пригрезилось лицо мне, и несмело
Из тьмы оно заглядывало в дом,
Но, вспыхнув вдруг, как тонкий шелк, сгорело.

УЖИН

Всё смолкло вмиг. Вино и хлеб из рук
Пирующих, казалось, вышиб кто-то.
Метнулась свеч живая позолота.
И ветром окна распахнуло вдруг.

И видим мы: ни тверди, ни оплота -
И дуновеньем времени наш круг,
Наш дом уносит; и плывет, как плот, он
На крыльях тьмы к обители разлук.

И не дано утешить нам друг друга:
Чужие взоры - только зеркала
Для твоего тоскливого испуга.

Но в час, когда над миром воет мгла,
Не выдай сердца жалоб - веселее
Пей, чокайся - бокалов не жалея.

ПТИЦА

Мы, как в лесу застигнутые тьмою,
Заслышав грохот, смехом скрыть испуг
Пытались: дескать, шторм всему виною -
Крылом стекло задела птица вдруг.

Да, но кому вестимо, что за сила
Сырым шлепком высокое окно
Вдруг сотрясла - и раму отворила,
И канула - безлико и темно?

Огромной проплывающей льдиной
Крошилась ночь, сверкая, за окном.
Метались блики. И казалась сном

Реальность, фантастической картиной:
На снежном насте скатерти, во мгле -
Цветы и фрукты в битом хрустале.

ADIEU

Ты спи, и в снах твоих я буду верным:
Разлуки, часто снившейся нам, нет.
В последний раз целую лоб - и мерно
Ты дышишь, мирно спящая, в ответ.

Я лютню взял, скользнул в окно, в безмерный
Полночный сад, послав немой привет
Той, для которой так далек рассвет
И сон твердит о страсти беспримерной.

Проспи же, точно в сказке, сотню лет.
Сны сладкие увидишь ты, наверно,
Как твой лютнист играет по тавернам.

Adieu, дитя. Но знает звездочет:
Твой белокурый принц, объехав свет,
Тебя разбудит пеньем лютни верной.

ПРАЗДНИК В САДУ

Сиянье звезд, развеяв облака,
Июньский вечер развернул над прудом,
Но освещенный стол под изумрудом
Ветвей невидим звездам с высока.

И мы, как заговорщики, к причудам
Прибегнув мелодичного стиха,
Хитрим – дабы закатная тоска
Не совладала с мимолетным чудом.

По звездной глади к нам плывут гитары,
Смех, всплески весел, лампионы, пенье;
Целуются обнявшиеся пары;

О, ими движет не любви банальность,
Но красота галантного мгновенья,
Изысканнейшая сентиментальность.

НОВАЛИС

Его глаза так были велики
И так безвольны и бессильны руки -
Всё в нем раскрыто было для разлуки,
Как на цветке отцветшем лепестки.

В нем улыбалась нежность, как малыш,
Глядящий ночью в сад оледенелый
И далям посылающий несмелый
Напев любви сквозь сумрачную тишь.

Но образов узорчатая вязь
В стекле ночном так странно отражалась,
Что одолеть не мог он страх и жалость,
Всё мертвенней и тише становясь.

И звук рояля в комнате пустой
Сливая с окрыленными мечтами,
Он знал: вот-вот *она* придет - с часами
песочными, виолой и косой.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЁЛКА

Меж мандаринами мерцают свечи.
Отсвечивают звезды и шары
В глазах у взрослых и у детворы,
Поющих песнь о Сыне Человечьем.

Они поют: «С небес глядит звезда», -
Моя рука вновь в маминой ладони,
А в запахе свечном и хвойном звоне
Как будто слышу: «Долог путь сюда».

И ясли Вифлеемские на месте:
На крыше снег, а в окнах теплый свет -
Ах, мама, пролетело столько лет!
Мы так давно с тобой не пели вместе!

Она вихор ерошит мне рукой:
«Я каждый год, хоть ты в краю далеком,
Здесь слышу голос твой - и ненароком
Слезу смахну, мой мальчик дорогой».

СОПРИКОСНУВШИСЬ С МИРОМ

На днях заглянул я в окно чужое,
Над книгой женщина в свете лампы
Дремала, опустив безвольные руки
И склонив голову к краю стола, -
Но вот почуяла: кто-то смотрит
Через стекло – и встрепенулась,
Рукой провела по лбу, но виденья
Из дремы недавней не отогнала -

Вот меня заметила, и, наверно,
Мой облик слился с ее сновиденьем
(Так вместе мы сделались частью мира
Обоим далекого – и ей, и мне) -
Потом она встала, закрыла книгу,
Поворошила угли в камине,
К дверям подошла, но на секунду
Застыла, прислушиваясь к тишине, -

Я знал, что в том мире, который не был
Ни ее, ни моим, я оказался
Не то сыном уплывшим, не то другом ушедшим,
Кого долгие годы всё ждут и ждут, -
И все эти годы (сейчас я понял)
Меня томила тоска по дому,
Гнала по миру к окну со светом,

Чтоб нынче ночью я стал бы тут, -

Женщина мешкала: глянула в зеркало,
Ладонью пригладила седые волосы,
Обернулась на часы – и опомнилась,
Вздрыгнула, сделала шаг к окну -
Но друг для друга недостижимы
Уже мы стали, в свою жизнь вернувшись.
Только там, в той жизни, окно приоткрылось
И голос беззвучный прокричал в тишину -

КАМЕННОЕ ДИТЯ

В отель, где мы заночевали,
На Рейне в зимнем городке,
Вдруг ночью флейты постучали.
К окну, со свечками в руке,
Припали мы: невдалеке
Играл оркестрик средь метели,
И мальчик, голый, налегке,
Стоял и слушал эти трели.

В него мы всматриваться стали:
Не на фонтане ль в цветнике
Ожил амурчик? Трепетали
Живые струны на колке,
И музыка текла к реке.
Фагота жалобы взлетели -
И утонули, как в мотке...
И на меня глаза глядели

Его - он взмыл к нам. Увидали:
Был лучек в сжатом кулачке,
От плача крылышки дрожали.
Ко мне прильнув на сквозняке,
Он жилку на моем виске
Погладил - белый, в самом деле.
И очи, «мамочка!» - в тоске
Немой твердя, в меня глядели.

Сынки-стихи, что не звучали,
Но так родиться бы хотели, -
С каким укором вы, в печали
Своей бесплотности, глядели!

НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Памяти моей матери и моего брата

ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ

ДВОЕ ОТСТАВШИХ

— О, ствол в саду, полуживой,
едва прикрывшийся листвою,
скажи: ты умер или жив,
уже не приносящий слив?

— О, ты, поэтишка в окне,
не нужный сыну и жене,
скажи: ты пишешь или лишь
без смысла перышком скрипишь?

— Постой-ка! Соловей поет —
и звук из города плывет.
— Жилые там дома растут,
стропила прочные встают.

ПАРОМ

Когда спустился вечер, Себастьян
запястья высвободил из витков
обмотанной вокруг ствола веревки
и стрелы вытащил из шеи и
груди и побросал в траву. Повязку
набедренную распустив, обмыл
в ближайшем озерце он раны. Чист
стал телом и от крови, и от скверны.

Окинув взглядом мир — цепочку дюн
там, слева, и за ней просвет над морем,
а справа города огни и виадук —
он выбрал тропку, что взбегала вверх
по дамбе, ограждавшей речку или
канал, и здесь, у зеркала воды,
мерцавшей выше низменных полей —
как щель меж вздыбившихся берегов
с полоской камыша, — здесь Себастьян
остался постоять часок, к стене
крестьянского домишки прислонясь.

Тут был паром. И Себастьяна дух,
в плюще укрывшись, мог через забор
из двора, где он стоял, народ
разглядывать на пристани. Паром,
нагруженный людьми, скотом, мешками,
с машиной и телегой на борту,
скрипя лебедкой с тросом и урча,
сюда скользил по многоцветной глади.
Вот долетел со сходней стук копыт,
по гравии колеса прошуршали,
внизу на польдере мигнули фары —
и снова гонг, и снова поднят трап —
и снова плыли два изображенья
по мирно вечеряющему небу

под плоским днищем. Облако росы
окутало тот берег — цель пути.
До половины был канал покрыт
туманом плотным. Себастьян, застыв
в плюще у дома, видел, как фонарь
то исчезал, то выплывал из тьмы.

Так наступила ночь. Умершему
странна казалась эта тишь. Собака
не лаяла, хотя, настороже,
за ним следила пристально. А куры,
сгрудившись тесно, кончили кудахтать,
но на насест не шли. Вдруг из окна
упал полоской свет, и Себастьян
увидел в комнате, куда смотрел,
мужчину за столом в рубашке синей
с закатанными рукавами, рядом
газета нераскрытая. Жена
его, лицом к окну, лежала грузно
у побеленной стенки на кровати
и вслушивалась — в то, чего понять
нельзя, — со складкой боли возле рта
усталого, в глазах — недоумение.

Та тишь была не мертвой тишиной
и не небесным светом, что узрел,
пока вонзались стрелы, Себастьян.
Тишь не была лучистым песнопеньем,
которое в своем однообразье
вновь тишиной становится, как море,
как пчелы в улье и как ветер в кронах.
Здесь тишь была земной и теплой, в чреве
несла надежду и начало, здесь
она была дыханьем затаенным
и счастьем, прикрывающим ладонью
глаза, чтобы подумать, передышкой,
когда, как и во сне, кровь на свободе
с днем примиряется, мечтая вновь
о новых днях, минувшему под стать.
Тишь, точно в первый день. Так и стоял
незримый Себастьян. Взять в толк не мог,
как он, пока живой был, помышлял
о благе более высоком, чем
домой вернуться в дремлющую завязь,
и почему алкал он духа, хоть
обителью священной было тело.
Тому, кто умирал, дано постичь,
сколь глубже кровь, чем небо высоко.
Терзался он, что сына не зачал,
что пренебрег от юности своей
оставить след на здешней вахте, что
теперь он из могилы мертвой в путь
пустой пускался на тот берег, слеп,
ловя ладонью солнце, наугад.

Нас утешают: милосердье Божье
безмерней, чем Его закон. Тогда

не может быть, чтоб люди, не найдя
на месте тела Себастьяна, птицу
увидели, что полетела к морю.
Скорей поверю тем, кто говорит,
что в доме у парома в эту ночь
дитя родилось, дивное, как сон,
что всякий, видя глаз его тепло,
о синем небе думал, о реке
струящейся, где можно искупаться,
а после нагишом уснуть в траве.

СОЛДАТ И МОРЕ

Когда у меня темно
и в комнате сумрак дышит,
казарма видна в окно:
сидит там солдат и пишет.

Вокруг листа и свечи,
казармы и арсенала
теснятся дома в ночи
до самых шлюзов канала.

Письмо дописав, встает
солдат и, шинель небрежно
накинув, к порту идет —
на темное побережье.

Лишь изредка виден мне
он в тусклых фонарных лунах —
пока не канет во тьме
и дымке, царящей в дюнах.

Но мнится: я с ним иду
и, словно мне это снится,
я вижу — в странном бреду —
всё то, что с ним приключится.

И я ведь ходил в сукне
солдатском — не мой ли прежний
привиделся образ мне,
плывущий во тьме кромешной?

Меня, как его — сейчас,
влек девственный зов природы,
стихий непреложный глас —
туда, где чернели воды.

И то же, что слышит он,
слыхал я: песнь долетает —
несет ее рокот волн,
но сам же и заглушает.

И пены морской венки —
усталых валов убранство —
ложился, дыша, у ног,

а взор проникал пространство,

не видя ни зги; влажны,
летели слова проклятья
и клятвы из той страны,
что силился увидеть я.

Звучал там напев; и я —
взволнованный и безвестный —
приветствовал те края
своею первою песней.

О, как в любовной вражде
меня ты держало, море!
Как долго пустой воде
дано было стыть во взоре!

Спасли меня от оков
той страсти только сигналы,
судов, и шлюзов, и маяков:
они тебя лучше знали.

И необоримую суть страны
своей я прозрел: упрямо
могучие дамбы возведены
и русла прорыты прямо.

И мерно, как мост, росла
спайка с земной судьбою —
и к жизни вновь принесла,
и стал я самым собою.

Всегда ведь с путником так,
скитавшимся по чужбинам:
последний его очаг
отеческим пахнет дымом.

Всё тот же плетеный стул
и тот же огонь в камине...
Он слушает тайный гул
смолы в немой древесине.

Пусть влажно его сукно
и светится соль во взоре,
и певшее в нем давно
его еще манит в море —

но в нем побеждает кровь
и тяга к родному крову,
и к речи родной любовь
им овладевает снова, —

и пишет его рука
для тех, кому это надо
(они — в облаках пока,
и им пустота — отрада), —

для братьев — таких, как тот
солдат, взалкавший свободы:
стихия — стойкий народ,
а не слепые воды.

ПЛЮЩ

Нет, не затем хожу я вдоль больницы той,
чтоб воскресить *ее* наивною мечтой,
а потому, что плющ так вымахал — и надо
на цоколе привстать, чтоб глянуть за ограду,

чтоб разглядеть опять фасад среди куртин...
Я чую запах роз, я чую креолин.
По лестнице взбегу, безлюдным коридором
пройду — и скрипнет дверь *ее* пустым укором...

Но в тот же миг, о плющ, тревожащий мой сон,
в давно прошедший день тобой я унесен:
лет пять мне; я, больной, лежу в беседке сада.
Она поет; напев любимый — мне отрада.

«Ведь ты замерз — схожу за пледом я, малыш», —
шепнет она. Шаги по гравию — и тишь.
И звезд не сосчитать на небе, ожидая,
глядящих на меня сквозь плющ живой, мигая...

«Мечтатель, — шелестит мне плющ, — слезай скорей
с приступки, плед бери и к матери твоей —
к могиле - поспеши. Совсем похолодало
там, под *ее* плющом. И звезд возшло немало».

ПЕСНЬ НЕРАЗУМНЫХ ПЧЕЛ

Небесный мед почуяв,
цветов забыли дань мы,
небесный мед почуяв,
умчались прочь из ульев.

Мед, тихое жужжанье,
что стынет в снах лазурных,
мед, тихое жужжанье
и слов неназыванье

манят нас, безрассудных,
земной наш сад покинуть,
манят нас, безрассудных,
помчаться к далям чудным.

Оставив дом родимый,
мы устремились к тайнам,

оставив дом родимый,
томлением гонимы.

Желаниям отчаянным
нет силы противленья,
желанием отчаянным
приблизитесь смерть случайную.

Всё медленней движенье
прозрачных наших крыльев,
всё медленней движенье
к небесному виденью.

Взлетели — и погибли, —
смотри, наш рой искрится —
взлетели — и погибли
мы в ледяном бессилье.

Мертвы мы — снег кружится,
на землю опускаясь,
мертвы мы — снег кружится,
на улья снег ложится.

РЕБЕНОК И Я

Устал от дневных усилий
и рыбу удить пошел.
И в ряске меж белых лилий
кружок ладонью развел.

Взглянул в него - и оттуда,
с зеркально-черного дна,
мне вдруг слепящего чуда
реальность стала видна.

Там в зыбком саду ребенок
с дощечкой школьной своей
стоял; мелок его, ломок,
писал о жизни моей.

Я видел, как он неспешно
строки мои слагал —
те, что я сам безуспешно
всегда сочинить мечтал.

И вот, всякий раз, когда я
согласно кивал — да-да,
он всё стирал — и, смывая
слова, мутнела вода.

ВОСЕМЬ СОНЕТОВ

НАД МОГИЛОЙ

Божьи коровки и шмель желтокрылый,

пчелы, стрекозы, слепни, мотыльки —
счастья сполохи, веселья ростки, —
мама, всё тут, что ты в жизни любила.

Ввысь, обмирая, текут огоньки
эти, пока я стою над могилой, —
не потому ль, что ты их не забыла —
детские грезы, златые деньки.

И не пытаюсь я сдерживать слез —
так же, как ты у моей колыбели,
зная, что всё это канет всерьез —

все эти искры, что вольно пестрели,
бабочки, осы — всё, что родилось, —
все, что, блаженно сверкнув, отгорели.

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ПОРТРЕТ ЮНОШИ

Оливковый овал лица — и та же,
что у оливок, крепость. И темней
всех флорентийских арочных теней
мерцанье карих яхонтовых стражей.

Лишь шепоту змеящихся кудрей
внимает слух — и рот смеется. Глаже
щеки девичьей подбородок — даже
дымка на виноградине нежней.

Да, для тебя здесь плещется река,
да, для тебя вино и хлеб природа
родит, смилив свой тяжкий ток, пока

поешь ты жизни, подбоченясь, оду, —
храня тебя, дрожит у костерка
старик, тебе таскает ослик воду.

ЕЕ ПОСЛЕДНЕЕ ПИСЬМО

Прости за легкомыслие, за то,
что, хоть любила, не была верна,
без слез ушла. Ведь женщина должна
очнуться, излечиться: как никто
я знала раны нежности. Звала
в них некая обязанность, поверь,
грядущего, которая теперь
во мне, так незаметно, проросла.

Шепни лишь имя — и я здесь уже:
цветут цветы, завесив полокна,
тарелки вновь чисты на стеллаже.

Ведь в этом звуке я как раз полна —
не в том, за что меня так любишь ты:
не в неге льна и юной наготы.

ТУПИК

Тогда на кухне мы стояли с ней,
и я решился: а спрошу сейчас
ее о том, о чем хотел не раз
спросить в течение предыдущих дней, —

да как-то всё не сладились слова,
момент не подвернулся, чтоб врасплох
и невзначай спросить, — и, пряча вздох,
спросил я: «Так о чем писать мне, а?»

Тут чайник наш отчаянно как раз,
кипя, свистит в глицинию, на нас
глядящую с балкона. Наливая

по капле воду в душный аромат
кофейной гущи, как бы невпопад
она мне отвечает: «А?.. Не знаю».

НОВЫЕ ЗВЕЗДЫ

Когда-то наш, еще безвинный, род
созвездья мыслил воином иль зверем.
Но совершив богоубийство, верим:
иным свеченьем полон небосвод.

Мартиролог сияющих щедрот!
Венец и Розги счет ведут потерям,
Игровой Костью расстоянья мерим,
Копье и Гвозди размечают год.

Незримо среди роскоши кровавой
Он руки распростер на тыщи лет.

Плывет луна — Пилата взор неправый.
Исполнит кто Страстей Его завет?

Петр, жены-мирроносицы, Варавва.

Петух молчит. Пес дремлет. Солнца нет.

ПТИЦЫ

Из рядом расположенных цехов
в обед, с гудком, выходят работяги
на тот пустырь: мяч попинать, из фляги
хлебнуть, перекусить. И с облаков
на желоба слетаются ватаги
птиц, ждущих дольных крошек, как на зов:
хлеб ловит чайка, стайка воробьев
выклевывает крошки из бумаги.

А вот с другими птицами не так.
Я видел их в бюро, где им талоны
дают на хлеб, на сахар, на табак.

Когда ж они небесных просят благ —
кино, велосипеды, телефоны, -
им отвечают броневик и танк.

AD INFINITUM

В тазу ягненка остывает кровь.
Приносит хворост женщина, храня
мой образ в чреве. Отблески огня.
И мясо в очаге дымится вновь.

Волчица воеет в логове, дразня
слух ловчих; и, узнав родильный зов,
волчонка прадед вносит к нам под кров —
нет, это мальчик смотрит на меня.

И мы стоим — и прадед, и малыш,
к его теплу прижавшийся щекой,
и я, душой вбирая эту тишь

лесную, запах снеди и такой
блаженный час, что Ты поднесь творишь, —
хранимый лесом дедовский покой.

ЖЕНЩИНА-МАТЬ

На мост пришел я в Боммель посмотреть.
Увидел новый мост. Другими стали
два берега, что прежде избегали
рукопожатия. Четверть или треть,
должно быть, часа я сидел без дела
в траве – пил чай и созерцал простор.
И вдруг с реки как будто грянул хор,
так что в ушах обоих зазвенело.

То женщина с обветренным лицом,
ведя баркас, псалмы, как в храме, пела —
и пенье, приглушенное мостом,

до слуха с новой силой долетело.
О, это мать моя поет псалом, -
подумал я. *Ты в длани сей*, - гремело.

АВАТЕР

«Ищу спутника»

Сойди сюда, первоначальный Дух,

носившийся над водами, и оком
окинь мой опус — как и мир под Богом
до первых дней, безвиден он и пуст.
Ему претит, косясь на прошлый век,
петь солнечный денек при виде гнили;
пусть песня — только язва страстных уст,
но первый камень тверд, и слово в силе
нежданной тишиной наполнить слух.
Хвала творцу! Творится все впервые,
но сразу — целокупно и навек.
Ной вечно строит, пусть и не ковчег;
грозит Иона, пусть не Ниневии.

Вот человек. Нет рода у него,
но есть отец. Дать имя? — всеми нами
его зовите. Мимо моего
окна проходит он, лишь над домами
светает, к центру. Вечером назад
идет со службы, где его *Аватер*
зовут. Останови на нем свой взгляд!
Вот он: одет в ветхозаветный свитер
верблюжьей шерсти. Тощ — как будто мед
вкушает только дикий да акриды.
И глас его никто не разберет.
Похож он на пустынного всем видом —
монах средневековый иль солдат.
Но ни псалмы, ни горны не звучат.
И лишь в конторе, где раскрыт грассбух,
ростовщики сидят, как в храме, пишут
по-итальянски. Цифр арабский пух
легко течет в часах песочных. Пышет
столбец — что речь оракула парит.
Всё тише, всё темнее в душном зале.
И в «ундervуда» призрачном металле
всё солоней стрекочет пленный дух —
и говорит не то, что говорит.
Глянь, вписано не то, что мы вписали:
«В больницу, мама, роз не принести ли?
Наденешь шубу будущей зимой —
так долго деньги на нее копили?
Или уместней розы на могиле?» —
вот что читает там Аватер мой.
Который час? С разбуженною тьмой,
взволнованный, он справиться не в силе.
Но телефон уже впадает в сон.
В последний раз всех чаем обносили.
Часами приговор произнесен —
шесть. И в конторе лампы погасили.

С тех пор как умер брат мой, не с кем мне
пуститься в путь. Сегодня на окне
я поливал цветы — и захотелось
мне проследить затем, куда пойдет
Аватер после службы: наперед,
коль ищешь друга, то сродство проверить
разумно. Нынче вечером я следом
пойду за ним — в надежде присмотреться,

а завтра, может быть, представлюсь... Шесть
пробило. У базальтовых ступеней
стою смущенно. Время чуть течет.
И переулочек заполняют тени —
и каждая рождает уголек,
несущий к небу дымные сплетенья.
О, брат, явись и ты, хоть так далек, —
укрой меня в своей тени и сделай
неслышным и невидимым во тьме!
Но вот Аватер. Светом ослепленный,
спускается по лестнице. И нет
ни города, ни зарева, ни смертных
в его зрачках. Как со скалы, он спешно
сбегает вниз, касаясь медных змей.
Мне кажется, он видит оком,
откуда молнии бессонно блещут,
и дали предобещанных земель, —
и слышит нам неслышные напевы.
Он быстро так проходит, что пронзенным
я чувствую себя. Он мимолетно
ключ вешает на гвоздь. Сухой волчец
растет пред ним — и из него он бегло
выдергивает трость. Он в шляпе черной.
Приподнимаю я свою зачем-то.
Вернись, вернись сюда, живущий в тех
недостижимых, как Голгофа, сферах!

На улицах, закатанных в асфальт,
шаги не те, что вестибюльный кафель
рождал, — и эха замирает алыт;
столе беззвучье город даровал.
Машины протекают караваном,
поскрипывая кожей, мимо нас.
Да, кажется, не прочь пройтись Аватер,
и дальние его влекут края.
Вот он остановился перед яркой
витриной магазина: там стоят
немые манекены среди пальм
с биноклями и пледями, палатка
разбита их на фоне Фив... О, да!
Я знаю, что ты думаешь, Аватер,
о чем мечтаешь — здесь, где белый лайнер
плывет по Нилу и его феллах
приветствует с развесистой рекламы,
и дальше — там, где предлагает банк
экзотику валюты иностранной.
Так мы идем вдоль освещенных лавок.
Вдруг за углом мой спутник исчезает,
и слышится дверной звонок — он там,
где речено над входом: «Парикмахер».
Вхожу и я. На удивление мал
и тесен зал, отделанный под мрамор, —
к тому ж уменьшен сильным ароматом
одеколонов, кремов и помад.
Аватер — я, признаюсь, очень рад,
что здесь он, что его не потерял я, —
сидит, обернут полотном крахмальным.

Над ним колдует белоснежный мастер.
Присаживаюсь, словно дожидаясь
своей я очереди. Никогда
Аватера так близко, как сейчас,
не видел я, но в этом зазеркалье
он и — как никогда — недосягаем.
Среди флаконов, вдребезги сверканьем
разбитых, в зеркале плывет, что айсберг,
он. В клюве ножниц теплится весна.
Гроза на ломкий лед нисходит паром.
И гребень борозду ведет в кудрях.
Но вот уже прощается Аватер.
Я следом выхожу, как автомат.

Случайность к цели ведает дорогу.
И надо же, Аватер вдруг зашел
в одно кафе, мне тем и дорогое,
что с братом здесь бывал я. В уголок
обычный наш присел он. Я в другом
углу расположился. И знакомый
хозяин, мой приготавливая столик,
мне как бы соболезнует. Протер
еще раз — и застыл у стула молча.
«Да, времена не те уже», — потом
он говорит мне в утешенье скорби
моей о брате: тот, бывало, с лёта
вбегал сюда с собакой на цепочке,
чтоб шумом зал полупустой наполнить.
Песок рассыпан по полу всё тот же.
Воркует в клетке тот же самый голубь.
И ветерок из сказки — «хорошо,
всё к лучшему» — лепечет. «Это кто же?» —
я вопрошаю — лишь затем, чтоб что-то
сказать. Он отвечает: «Незнакомый
мне человек». Потом отходит к стойке —
споласкивать стаканы... Что в своем
кармане всё Аватер не найдет?
Не книжица ль в сафьяновом зеленом?..
Нет, шахматы — теперь я вижу точно.
О, как его непроницаем взор.
И пальцы барабают так о стол —
как будто в такт сухой работе мозга.
Крупица льда в круговращенье крови.
Вот новую фигуру двинет в бой
он. А бокал весь запотел, нетронут,
и дым от сигареты, забытой
в хрустальных гранях, уж расцвел штокрозой,
колеблемой под низким потолком.
Он одинок и в мир не вовлечен —
планета иль цветок, сосредоточен.
Вдруг залпом выпивает он вино,
захлопывает шахматы. С какой-то
глядит печалью. Вот он в угол смотрит
мой — кажется, сейчас он подзовет,
как кельнера, меня. Но нет, выходит
он, расплатившись. Вновь мы среди толп.

Бегущий свет стирает что ни миг
название ресторана, чтобы мигом
его опять вписать. Мы напрямик
в людской поток вливаемся, что мимо
швейцара внутрь стремится. И музыка,
пока мы ищем столики, звучит.
Аватера здесь знают, это видно.
Вот обернулись вслед ему, вот тихо:
«Как? вы не знали? — кто-то говорит. —
Он служит в банке, очень знаменитом.
Я с ним знаком, хотя, увы, не близко».
— «Знаток он греческого». — «Нет, я слышал —
ирландского», — доносится в ответ... И
тут происходит странное, я вижу:
взошедший на эстраду господин
жестикулирует и просит тишины.
«Сегодня здесь Аватер, — говорит он. —
Мы все хотим послушать вас, артист!»
Аватер поднимает нож и вилку —
спасибо, дескать, но перекусить
позвольте. Нет, куда там! — прекратили
играть в бильярдной, стало тихо-тихо,
столпились на балконе с любопытством
у балюстрады, слышно — машет винт
бесшумный вентилятора. Увы,
Аватер, петь тебе придется нынче.
«Всегда она, как утешенье, в сны
мои входила, благостная сила;
но вот пришла опять — и погасила
последний уголь живой вины.
И понял я, хоть речи так темны,
что веровать она благословила
меня; но вера эта — что могила,
безрадостней Эребовой весны.
„Тот вечер, — говорила, — помнишь ты ли,
когда твои рыдания не смогли
меня здесь удержать — и отпустили?
Я долго скорбь скрывала, но внемли,
мой милый: нас навеки разлучили,
не свидимся мы больше в снах земли“».
Аватер смолк — и стынет, как гранит.
Аплодисменты. Змеи серпантина.
Как заводная кукла, он стоит,
в которой механизм остановился.
Но вдруг, шатаясь, к выходу спешит.
И вьющаяся ленточка змеится
вдоль рукава. Я выхожу за ним.

С Аватером я в ногу, потому
что улица узка, идти стремлюсь —
мой шаг тогда не будет обнаружен.
Но вот в чем сложность: было недосуг
о том, что нынче отправляюсь в путь я,
предупредить ту скромную старушку,
что убирает комнату мою;
окно открыто, не остыли угли
в камине. В путешествие пущусь,

не взяв поклажи? Точно змей воздушный
на нитке, то сникаю, то парю —
то сомневаюсь, то твержу «и пусть!»
я радостно. Уже листву ночную
роса покрыла. У вокзала вдруг
и улица расширилась... Безумье! —
что, среди ночи — митинг? — я дивлюсь,
с трудом протискиваясь сквозь толпу.
И на подмостках, смастеренных грубо,
там женщину я вижу молодую
из Армии Спасения. Вокруг —
туристы с рюкзаками, в синих куртках
рабочие и дети — или утро
уже настало? «Люди все живут
неправедно», — она пророчит в рупор.
Аватер обернулся, смотрит — будто
меня давно он знает, но откуда —
не может вспомнить; приподнявши руку,
придерживает шляпу — сильно дует.
И тот же ветер распускает кудри
солдатки, прядь свивая золотую
вкруг шеи. Слышу я: «Прав тот, кто любит».
Аватер остается. Ухожу
я, торопясь на поезд, в дымке ждущий.

Швыряет уголь в топку кочегар.
И машинист глядит туда, где дальних —
в сплетенье рельсов ярких, в свете фар, —
уже идет прелюдия сигнальных
огней. Минутной стрелки темп таков,
что он экспресс неволит ожиданьем,
и столбик вздохов гроздью облаков
становится. Нет, не твоим желаньям
машина потакает. Нет, ее
влечет вперед не музыка названий,
не любопытство дальнее твое,
а нечто, что превыше наших знаний.
Твои сомненья безразличны ей,
ей ни к чему надежда и досада;
в пылающей готовности своей
ей никакого спутника не надо.
Как в чрево, в грандиозное нутро
ее ты помещен — и одиноко
тебе. В смятенье опусти окно
и на перрон гляди, вздохнув глубоко.
Иль осознай: тобой руководят
и направляют — значит, не напрасен
был зов. Лазурь ее пронзает взгляд.
И равнодушный вздох рессор прекрасен.
И вот она, колена подымая,
отходит в срок, ликуя и взывая.

Утрехт, 1934

ИЗ СТИХОВ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

НИ СВЕТ НИ ЗАРЯ

Любезный Хёйзинга,
эти восемь сонетов я посвящаю Вам. Они возникли благодаря Вашей книге «In de schaduwen van morgen»¹. Или, точнее сказать, благодаря не столько самой книге, сколько ее названию. За несколько недель до выхода в свет Вашего сочинения на стенах книжных магазинов появились сообщения о готовящемся издании. Читая слова «In de schaduwen van morgen», каждый мог понимать их, как хотел. Мне же в них слышалось скорее «A l'ombre de l'aube»², чем «A l'ombre de l'avenir»³. И, как ни странно это может показаться, даже после многократного прочтения книги я все еще слышу слова «рассвет», «утренняя заря». Ваше утверждение, что вы не пессимист, а оптимист, я понимаю буквально. Вы являетесь собой - ради четкости не побоюсь высокого слога - скорее Исаию, чем Иеремию. Вы видите, что мир превращается в пустыню, однако считаете это не крушением, но выходом: «Он обратит их пустыню в Эдем и их чащобу в сад Господень». Общественные устои рухнули, роскошь негативного пессимизма теперь уже невозможна. Но в момент, когда будущее вот-вот раскрывается с прошлым, оно несет только одно убеждение: нынче даже самая изысканная философия есть трусость. Спасти может только действие. Но какое действие? Отчетливо не видит никто. Мы живем во мгле, предшествующей «свету и заре».

«Ни свет ни заря» озаглавил я сонеты, Вам посвященные. Я попытался набросать портреты восьми людей в утренних сумерках. Это инженер, который спит в своей квартире напротив фабрики, причесывающаяся девочка, вагоновожатый первого утреннего трамвая, двое молодых супругов у себя в спальне, поэт, вспоминающий кафе, где был накануне, домработница, принимающаяся убирать дом, мальчик, сажающийся за уроки в предзаросветный час, и, наконец, немолодые уже муж и жена, которые начинают все заново, что называется, «на иной основе». Работал я над сонетами долго, много раз откладывал их в сторону, перечитывал Вашу книгу и пророка Исаию, прежде чем счел эту череду стихотворных строк достойной духа Вашей книги.

С дружеским приветом,

Ваш М. Н.

Биххекерке, 1 сентября 1936 г.

1 Слово *morgen* имеет в голландском языке два значения: «утро» и «завтра»; соответственно и название книги Хёйзинги может быть понято двояко: «В тени утра» или «В тени завтрашнего дня».

2 В тени утра (*фр.*).

3 В тени будущего (*фр.*).

1

Чертежная доска, что у окна,
след меркнувших созвездий на бумаге
хранит; рейсфедер, напивавшись влаги,
и циркуль спят - их вымыла луна.

И, радостно тускнея, алчет сна
прожекторная лампа на заводе:

вагоны с персоналом на подходе,
звонки их всё слышней вдоль полотна.

И инженеру снится детский гуд
машинок заводных, и вечно тут
он хочет жить - в индустриальной зоне.

И птица вылетает из куста.
И медленно светает высота
подобно раскрываемой ладони.

2

Пока искрится лен под гребешком
и солнце светлым локоном играет,
немому отраженью шепотком
она ребячьи тайны поверяет -
их нашептала кукла ей тишком
иль завитки, что гребень отделяет;
щебечет, точно птичка, и не знает
сама - зачем, о чем или о ком.

Но не задерживайся на словах
о подвенечном платье, о деньгах,
о детях, в косу ленточку вплетая, -
всё это ложь гадалок, пря пустая,
досадный это зяблик подсадной -
без песни, но со смертною виной.

3

Предчувствиям дурным и седине,
нет, не сбежать с висков, а дождевая
вода сбегает с «дворников» трамвая -
вожатый размышляет в полусне.

Что ж, в первом рейсе - как в чужой стране.
Вперед. Вагон скрежещет, навевая
тоску по детству: режет ножевая
сталь лед катка в предутреннем огне.
А город спит. И сколь хватает глаз -
пока еще зашторены витрины.
Лишь дождь во тьме сверкает, как алмаз.

Рази нас, бей - без меры, без причины;
разрушь, Господь, становища - пускай
здесь для овец цветет безлюдный рай.

4

Платком, чтоб хоть немного приглушен
был свет над мирно дремлющим ребенком,
у зеркала собравшись бриться, он
завешивает лампочку тихонько.

А женщина, чья дрема, точно пленка,
тонка под утро, видит страшный сон:
огонь в жилье хранимое внесен -
и лижет пол, и тянется к пеленкам.

Ее рука сжимается в кулак,
и слезы проступают сквозь ресницы.
И, в зазеркальный вглядываясь мрак,

он знает - да, случится то, что снится
ей: в дальний край, за здешний оком
они, даст Бог, отправятся втроем.

5

Раз вечером он рано лег в кровать.
Но не заснул - луна мешала спать.
Не уставала музыка играть
внизу в кафе. Тогда он встал опять.

Одеться не составило труда.
Спуститься по ступенькам - ерунда.
Толпа поволокла его, когда
он вышел из подъезда, как вода.

Вблизи эстрады столик пустовал -
он сел. Но слушать музыку мешал
визг голосов. Он поглядел вокруг:

что ни сосед, то посторонний звук -
ребячий вздор, пустой речитатив -
тревогу бьет, в тумане накатив.

6

Весь воздух тут отравлен табаком
и гнилью ваз, стаканы смотрят косо -
немытые, тупея от вопроса:
сколь быть им в небрежении таком.

Но позабудь о прошлом, раб невроза;
я обновлю, очищу всё кругом -
тебя, с ночным Иаковым грехом;
я - альфа и омега, а не проза.

И вот у домработницы кипит
работа: в дверь проточный воздух влит,
и сквозь стекло втекает свет слепящий.

Уборка начинается с крыльца.
Блестит табличка с именем жильца.
Сейчас запахнет розой в нашей чаше.

Со страхом, с темнотой играя в прятки,
во всякий шорох вслушиваясь тонко,
пугаясь, чуть ступенька скрипнет громко
на лестнице, но вроде всё в порядке,
проскальзывает в дверь. Там дремлет сладко
его четырехлетняя сестренка.
Сокровище на месте. Сердце звонко
стучит. Теперь - обратно, без оглядки.

Еще в пижаме он. Но одеваться
уже пора: раскрытые тетради
ждут - нужно с предложением разобраться,
списать пример. И он, в окно не глядя,
берет перо, садится заниматься,
насвистывая марш, как на параде.

Тогда на кухне мы стояли с ней,
и я подумал: а спрошу сейчас
ее о том, о чем хотел не раз
спросить в течение всех последних дней, -

да как-то всё не получалось, не
умел найти момент я, чтоб врасплох
спросить, - и я спросил, скрывая вздох:
«Что написать, как ты считаешь, мне».

И тут свистит наш чайник. И странна
жизнь снова, словно новая страна
в вагон с утра вливается чудесно.

И медленно, гаданьями полна,
заваривая кофе нам, она
мне говорит: «Вновь свадебную песню».

НА СМЕРТЬ АЛЬБЕРТА ФЕРВЕЯ

...мне рассказывал, как он, впервые после многих лет, должен на время
освободить свой кабинет, который пришлось перекрасить и отремонтировать. Я себе представлял, как
он, в обновленном рабочем помещении, опять погрузится в многолетний плодотворный труд, но
вместо этого ему пришлось освободить его жилище навсегда.

*Хёйзинга.
Вспоминая Фервея в Лейденском университете*

Спальня

Валялись вперемешку все тома,
разлившись в спальне на полу, как волны.
Кувшин его, кровать его, диван -
полузатопленные островки.

Кабинет

А рядом с ней, в освобожденной им
рабочей комнате, где сорок лет
стоял рабочий стол его, теперь
раздвинутой стояла лесенка
о двух ногах. На ней стоял и, тихо
посвистывая, потолок белил
мужчина в белом, кисть свою макал
в заснеженную банку. Холодно.
Потух огонь в печи. А где же стол?
Вот он в углу, под белой простыней.
И за ушедшим дверь захлопнулась.

Лестница

По лестнице спускаясь, задержался
на полдороге, поручень зажав
в руке, и к дому стал прислушиваться.
Из кухни доносились голоса
жены и молодых девиц, а фразы
подчеркивал однообразный стук
ножа. Подчеркивал и вместе с тем
скрывал неуловимый смысл. - Как вдруг
звонок в передней загремел, и тотчас
замолкла рубка, и кухарка вышла
из кухни, дверь оставив незакрытой,
с пустой корзинкой.
Он слышал, как она смеялась с кем-то
у входа и считала медь, пока
звенела крышка над кастрюлей в кухне
и пар вставал капустный, как туман,
по дому сладкий привкус разнося.
Жена, неразличимая за дверью
открытою, должно быть, речь вела
с работницею, чистившею что-то
над тазом и кивавшей головой.
Тогда, в корзинке темной пронося
орехи и громоздкий виноград,
сползавший по орехам, Персефона,
как про себя он называл служанку,
вернулась в кухню и закрыла дверь.
Он, подождав, так тихо спуск закончил,
что ни одна не скрипнула ступень.

Стул

«Не странно ли, что странности в том нет,
что я в столь непривычный час сижу
один в столовой, никаких бумаг
передо мной, задумавшись, - и мыслям
просторно. - Вы, слепые облака,
пусть даже облик примете богини

той недоступной, все равно не стану
к вам руки простирать. Я подожду,
покуда за окном вы в хлопьях снега
не выпадете, застилая вид.
О снег, будь незапятнанным, а имя
будь на могиле чистым, словно снег».

КАМЕНЬ

Хотело оно быть написанным мною,
боялось остаться тенью немою,
стучалось всю ночь и просило об этом
в слезах, пока ночь не сменилась рассветом.
Я слушал глухое течение созвучий,
реченья страстей, но гармонию - ту, чей
просвет, мне всё чудилось, был где-то рядом,
не мог уловить я ни слухом, ни взглядом,
все чувства терзая во тьме предрассветной, -
и жаждой осталось оно безответной.
Ужель мое сердце бесплодно, как слой
наносной земли над гранитной скалой,
где павшее семя росток свой пустило,
но корню препятствует твердая сила?
Известно лишь Богу, как жаждет гранит
в песок раскрошиться; как сердце манит -
известно лишь Богу - желанье в клочки
в тоске разорваться, питая ростки
и строчек, и нежности. Как же мне больно
знать: мною цветок погублен невольно;
и как, неродившему, горестно мне
остаться с виною наедине.
Дитя, ты просило звучного неба
и жизни - я камень дал вместо хлеба.

МЕРСЕДЕС

Еще и карты не отшелестели,
а я уж знал: мне ляжет дальний путь -
вдоль Пиренеев, вроде канители -
сигарный пепел сеять, иммортели
ронять в мадридских скверах где-нибудь.

В последний раз, вздохнув о бренном теле,
побудь, расческа, в прядях - пожелтели
они. И в парках листья облетели.
А я, пылая бакеном, стою.
В комоде завещание - адью! -
найдешь, в пластах постиранной постели.

ДОМ

Среди полей, невдалеке от моря
стоит, а рядом – небольшой овраг,
дом, что оставлен мною был, – и вскоре

в нем поселился ненавистный враг.

Там каземат теперь, и старым вязам
пришел конец, и срублен юный бук -
и если верить слышанным рассказам,
то минным полем стало всё вокруг.

Так говорят. Но из пространства сна мне
иное дом нашептывает мой —
о том, что море, бьющее о камни,
ему рокошет: шторм не за горой.

ВРЕМЯ «Ч»

Ст. Стому

Это был летний день.
С пустынной улицы тень,
от зноя прячась, ушла.
Человек вышел из-за угла.
На тротуаре в пыли
играли дети вдали,
но улица лишь пустей
казалась от тех детей.
На ней во всей полноте
царило солнце. А те,
кому их жизни уклад
велел здесь все дни подряд
бывать в обеденный час, —
студент и дама (из нас
не знал, кто она, никто),
учитель старый — и то
обычай презрели и
сегодня здесь не прошли.
И даже тот, кто вчера
и нынче полдня — с утра
до трех — тут ямы копал
для саженцев, вдруг пропал,
оставив свой инструмент.
И важный еще момент:
страннее, чем пустота,
была особенность та,
что тут ничто тишину
не нарушало и сну
не мешало ее,
множа небытие.
Даже шаги того,
кто к нам завернул, — его
шаги лишь ширили ту
бездонную немоту.
Ибо ни вор, ни тать
так не смогли б ступать,
красться б не смог шпион,
как это делал он;
даже Меркурий с гор —
тих, и пернат, и спор —

таким не слетал пушком,
как тот, что здесь шел пешком.

Неслышный, странная вещь,
был его шаг зловещ.
Он словно нечто прознал
и подавал сигнал —
как если б вышла звезда
из облачка вдруг, когда
дымком стрельнул самолет,
что на подлет идет,
оповещающая в луче
жгучем о часе «ч»:
час уже наступил,
время пустил в распыл;
и что-либо начинать
поздно, пора понять.
Настала такая тишь,
какая бывает лишь
перед грозой, такой
вневременной покой,
когда прозревает слух
то, к чему был он глух.
Покуда идущий шел
всё дальше, каждый нашел,
что услышал сейчас,
как в трубах движется газ
и всё, что мы никогда
не слышали, — как вода
бежит под домом, и смог
любой услышать, как ток
гудит в проводах пчелой.
И странно, что ни одной
не шевельнулось в окне
занавески и не
свели нигде тайком
за тем, кто здесь шел тишком,
как часто бывает: ведь
всегда хотят подглядеть
за проходящим. Сон,
быть может, навял он
бесшумным шагом своим?
Или казался им
нелюбопытным, увы?
Нет! Именно глаз совы,
веком прикрытый глаз,
как раз следящий, сейчас
таился в каждом окне.
И тишина, вполне
бездонная, в чистый звук,
дрожа, обратилась вдруг.
И паникой стыл недуг
молчанья, спящий вокруг, —
паникой (точное вот
слово!). На небосвод
уже навлекло тоску
подобное островку

облачко — как намек
на то, что шторм недалек.
И если бы глянул кто
в бинокль, то увидел, что,
приговляясь к огню,
корабль развернул броню
в лазури; но друг иль враг —
как знать: он не поднял флаг.
Так и идущий тож
во всем был на нас похож.
А звук, возросший с тех пор,
уже превратился в хор,
ибо и газ, и вода,
и ток в проводах, и звезда,
и сердце в груди, и сны
отныне стали слышны —
и крови бегущей шум,
и даже течение дум;
всё то, что не было глас,
заговорило враз;
всё, что молчало врозь,
в дальний орган слилось
и слышалось всё ясней.
И к нам рыданья теней —
младенцем, кинутым в пруд, —
неслись: нет игрушек тут! —
в нас всех укоряя мать.
Кто жил, тому умирать
легко. Но чему не быть
судили мы — не избыть
непрожитого, их рок —
длинней всех наших дорог,
поскольку небывший грех —
черней совершенных всех.
В успенье — вечный покой,
но доли нет горше той,
что у неживших, — ведь
им нужно из жизни в смерть
переходить без моста.

Он шел, и была пуста
улица. Он спешил,
но шага не торопил.
И стекла стояли все
в испарине и росе:
ведь все отверзлись уста,
хоть в них была немота.
Но странно, что наряду
с угрозой, неся беду,
несла та музыка всем
(заметь: на улице, тем
и значимой, что она
обычным была полна
всеотчуждением, когда
ничто — чужая беда,
свою же — прячем; заметь:
на улице, где посметь

не мог никто проронить
слова, где окна нить
загробного языка
теперь скрепляла, тиха, —
не крик, но сдавленный стон;
и в знойном воздухе он,
аккорд этот, так дрожал,
что всяк, — как тот, кто сажал
здесь саженцы, ямы рыл,
лопату свою забыл, —
всё кинул бы тут точь-в-точь
и в страхе бросился прочь,
заслышав разлада звук,
что к небу взметнулся вдруг
и там в синеве пропал,
где облачком плыл сигнал,
разверзший всю глубину) -
несла нам, подобно сну,
она (а музыке ведь
пристало играть и петь,
как незнакомцу — идти)
райский восторг почти,
сияя счастьем сквозь плач.

К примеру, домашний врач,
имевший практику тут
с тех пор, как научный труд
ему прекратить пришлось —
ведь так нелегко жилось
в те дни, когда, молодой,
он хлеб запивал водой, —
безумной музыкой вновь
был вдруг возвращен под кров
той клиники старой — и
увидел руки свои
в перчатках и свой халат
крахмальный; и пели в лад
в шкафах, словно звонкий хор,
металл, стекло и фарфор —
о том, что встает рассвет
за спинами зол и бед, —
мерцая, любя, скорбя. —
Судья увидал себя
стоящим без парика,
без мантии — и рука
его воздета была:
отныне Милость вела
его — он ей присягал
и больше себе не лгал;
прощая чужой разбой,
он суд вершил над собой. —
А дама (не знают тут
ее, но «дрянью» зовут)
Дианой себя нагой
узрела в чаще глухой;
и, к ней подойдя, олень
прилег у ее колен;

и вот уж бежит, чиста,
живая вода в уста. —

Увидели все кто что:
кто это узрел, кто — то.
Но счастье, что всякий мог
вкусить, только краткий срок
и длилось, сходя во мрак.
И все находились как
на тонущем корабле:
вот скрылась уже во мгле
последняя шляпка, вот-
вот вал наш борт захлестнет.
На волны — они всё злей! —
в надежде тогда елей
льют — и на единый миг
всем кажется: ветер сник
и наступил покой.
Но тотчас же над кормой
вспухает огромный вал
воды и масла, запал
последний к топке неся, —
и судну спастись нельзя:
уж вал его затопил,
как баржу — зыбучий ил.
Вот так за любым окном
тонули люди в своем
обычном обличье зла. —

Но тщетна ли дань была —
и масло пролили зря?
Нет, Дух, в небесах паря,
мгновенно всё далеко
окинул — и, сквозь ушко
игольное, что верблюду,
пройдя, оказался тут —
вернулся издалека. —
Подобна луне рука,
смахнувшая вдруг с чела
росу испуга, была;
и глаз, в одной из орбит
небесных светло раскрыт,
казался теперь луной —
не солнцем — за пеленой.
Глядите, из родника —
иссякнет скоро! — легка,
забила толчками кровь;
и плыл в ней в речную новь,
как после грозы — ветла,
тот морок — источник зла,
добра? — теряясь вдали.
И выдохнуть все смогли
теперь наконец «аминь».
А Дух? Он, покинув синь,
спустился обратно в склеп,
где труд и насущный хлеб, —
и Дух благодарен был,

что страх пустоты избыл.
Оставивший высоту,
вернувшийся в плоть, в тщету,
он знал всю цену утрат,
но был безгранично рад
сей плоти: пускай слаба
она, но — верный слуга,
к услугам готовый друг.
И если бы в кассе вдруг
была недостача, есть
тот, кто ее сможет внести, —
подручный и компаньон. —
Взгляните, уже склонен
в работе он над бюро —
в руке у него перо.
И сверху взирает Дух,
как трудится верный друг,
спешит к нему снизойти.
Но компаньон почти
не замечает его,
не говорит ничего. —
И остается лишь
Духу бодрому в тишь
вернуться — в свой дом пустой
меж твердью и высотой.
А друг ему смотрит вслед
и тут замечает след
от облачка в вышине —
и видит: по улице не-
знакомец вершит свой путь.

Да, встречен он был отнюдь
не празднично — но, сказать
по правде, его встречать
иначе и ни к чему.
Но вот уж теперь ему —
ведь он так быстро прошел,
а каждый уже пришел
в себя от странного сна —
глядели в спину. Ясна
была реальность того,
что скоро они его
избудут — и навсегда.
И всяк, ощутив тогда,
как шаг приближает миг
исхода, к стеклу приник.
Вся улица, каждый дом
следили за ним окном.
И все, кроме одного
(кто плохо читал, его
не угадает) — судьи,
сложили персты свои —
и знаменьем крестным вслед
закрыли грозный просвет.

Но стоит ли день хвалить,
пока не доплел он нить,

пока не ушел он прочь,
пока не настала ночь?
И вот, оплатив урок,
ошиблись — еще не срок.
Ведь за угол не свернул
тот, кто пробудил в них гул.
Еще, прижимая лоб
к стеклу — не прожечь стекло б! —
они разглядеть могли
фигуру его вдали.
Вот тут и случилось то,
чего описать никто
не смог бы. И ожил страх
смертельный опять в сердцах.

А в миг этот тот, кто шел,
как раз до детей дошел,
играющих на углу. —

Играли ль они в игру?
Частенько дети стоят
и попросту говорят:
игра ведь — сам разговор.
Заметим же, бросив взор,
что меж четверых детей
есть девочка: да, на ней —
матроска, юбка-плиссе
во всей шотландской красе.
Один из мальчишек, рад
вниманью, на самокат
поставив ногу, сказал,
что может подать сигнал
о повороте. «И что?
Всё-таки не авто, —
парировал старший брат
девчонки, — а самокат;
пусть даже и высший класс.
Но нет машины у вас».
На это его сестра,
невинна и нехитра
(веснушки, курносый нос,
косички льняных волос),
закинув ногу на руль,
сказала: «А вот смогу ль
так на наш-то авто?»
Ответил брат: «Ну и что!» —
надменно, в бриджах своих.
И средний мальчик притих.
А третий, совсем малыш,
одетый в трусики лишь
вскричал: «А звонит звонок?» —
всё, что придумать смог.
Затренькало. Он в ответ:
«Звонка у машины нет!»
А тут еще створки крыл
хозяин конька раскрыл,
потом закрыл — и опять

раскрыл... Легко ль устоять
пред чудом! И все молчат.
И только шаги звучат
идущего — ведь до них
как раз он дошел в тот миг.

Игра есть — шалить не лень! —
подметкой в чью-либо тень
ступить. Поступают так:
покуда делает шаг
идуший — тот, кто за ним,
делает два, гоним
тенью его вперед.
Казалось, сердце вот-вот
в пятки упасть должно
у тех, кто глядит в окно
на сценку эту — как там,
вдали, спешит по следам
идущего цепь детей.
О, зрелища нет жалчей!
Увидели все в тоске,
как бриджи — рука в руке —
с матроской пустились в пляс,
с обеих сторон вцепясь
в ладошки других двоих —
и тень уводила их.
Того, кто свой самокат
оставил, девчонкин брат
влек за руку, а меньшей —
к тому же совсем босой —
вприпрыжку бежал за ней.
И всё на душе черней
делалось. Нервный стук
по стеклам множества рук
послышался — так цыпят
сердито зовет назад
наседка в курятник свой.
Но дети не шли домой.
И тут незнакомец вдруг
застыл. И, чтоб скрыть испуг,
бесстрашно они чужака
разглядывать стали — рука
в руке. А он повернул
лицо — и на них взглянул,
не улыбнувшись. И,
хоть и смелы, свои
сцепили пальцы сильней
и сгрудились чуть плотней
все четверо. В чаще так
стоял Мальчик-с-пальчик, как
стояли они — тихи,
не смея отнять руки,
высматривая в пыли
камешки. Это дли-
лось лишь минуту? Век!
Но вот шагнул человек —
и за угол завернул.

И тотчас улицу гул
наполнил. Раскрылись вдруг
все окна в домах вокруг.
Ибо срок наступил —
и очевиден был.
Накрыт за каждым окном
был стол, и всё, что на нем,
готово: шел пар, струясь,
из супниц, и, серебрясь,
лежали ложки, и гладь
тарелок стыла. И мать,
выглянув из дверей,
обедать звала детей —
выкликивая имена,
в ладоши била она.
Такой ото всех домов
звук хлопанья лился, нов.
И вторил ему плеск крыл,
который с небес сходил, —
чаек, дроздов, скворцов,
летевших со всех концов
сюда, чтобы здесь на жесть
карнизов и крыш присесть.
В даль улицы этот гам
катился — и вот уж там
трамвай показался: прийти
он раньше не мог — в сети
была неполадка. Спешит
теперь он, битком набит.

И дети всегда спешат
из дома, а вот назад
завать их — безмерный труд:
прошло пятнадцать минут,
за стол все сели пока —
в салфетках. Лилась, звонка,
живая песня скворца
по желобу у крыльца —
и сквозь переплет окна
в столовой была слышна.
Оставьте крошек для птах!
Но нет ведь птиц на ветвях
деревьев — их нет на них.
Ведь нет деревьев самих.

Ах, как бы мог быть хорош
их цвет! И их листьев дрожь!
Хорош? Хороша ль? — Бог весть.
Не бог весть что? — Весть-то есть!

1936

ДРУГИЕ ВАРИАНТЫ СТИХОТВОРЕНИЙ И ПЕРЕВОДОВ

СОЛДАТ, РАСПЯВШИЙ ХРИСТА *(ранний вариант)*

Его мы распинали - и рукою
Почувствовал я дрожь его руки.
И он шепнул мне: «Возлюби», в тиски
Сжимая грудь мне смертною тоскою.

И, с искаженным судорогой страсти
Лицом, я, обезумев, возлюбил -
И по гвоздю всё бил, и бил, и бил,
Пробив ладонь и сжав его запястье.

С тех пор, блажной, брожу с гвоздем в руке
И рыбу выцарапываю - тайный
Его значок - на всем: то на случайной
Стене, то на стволе, то на песке, -

И вопрошаю каждого при встрече:
«Стук молотка ты слышишь ли далече?».

СОЗВЕЗДИЯ *(вариант стих. «Новые звезды»)*

Ни Близнецов, ни Псов, ни Козерога,
ни Льва на горней вахте нет с тех пор,
как нам в укор рисует звездный сор
орудье, коим мы убили Бога.

Сияет Плеть, Венец мерцает строго,
и Гвозди с Молотком слепят нам взор,
сочится Губка космосом из пор,
Копья трепещет млечная дорога.

Сквозь этих знаков яркую труху
Он и сейчас распростирает руки
во мрак - еще внимая петуху,

еще ловя в невыразимой муке
наветов фарисейских чепуху,
игральной кости яростные стуки.

САТИР И ХРИСТОФОР *(вариант перевода)*

«О, Христофор, отважный
Первопроходец вод,
Пусть с плеч твоих на влажный
Песок дитя сойдет, -
Пойдем лесам дивиться,
Где водится синица,
Лисица и куница
И где ручей журчит -»

Но Христофор безмолвный
Застыл с клюкой своей,
Лишь слезы, словно волны,
Всё глубже, всё вольней:
Он никогда, возможно,
Не шел так осторожно,
Ведь нежно и неложно
Касанье детских рук -

Слышнее шаг сатира
В шуршащем камыше;
Младенца, светоч мира,
Завидел он уже;
И, прежде смел в порочных
Проказах полуночных,
Он робко ягод сочных
Протягивает горсть -

Ему ладонь младенца
Сжимает сильно кисть:
Не вырваться, не деться
Сатиру - пресеклись
Навеки те поляны,
Где скачут фавны, пьяны,
Лишь сок, что кровь из раны,
По шкуре вниз бежит -

Не подвигом, не страстью,
Сатир и Христофор,
А этим хрупким счастьем
Мы пойманы с тех пор:
Оно нас не впускает,
Но и не отпускает
И песней ввысь взлетает
Моей, забыв меня -

ADIEU *(вариант перевода)*

Считать, что мы расстались, нерезонно -
Пока ты спишь, хоть я о том мечтал
И кудри, разметающиеся сонно,
Сейчас в последний раз поцеловал.

Я взял виолу и скользнул с балкона
В ночного сада дышащий фиал,
Всё глядя на окно, где напевал
Тебе Морфей про верность неуклонно.

Проспи сто лет, как в сказках я читал;
Пусть о моих скитаньях общий сон нам
Из всех таверн несет виола звоном.

Adieu. Но лаской, сколько б ни плутал,
Тебя разбудит утром благосклонным
Тот принц, каким певец твой верный стал.

ПЕСНЬ НЕРАЗУМНЫХ ПЧЕЛ *(вариант перевода)*

Сманил нас мед небесный
забыть лугов цветенье,
сманил нас мед небесный
оставить улей тесный.

Волшебное гуденье
из высей изумрудных,
волшебное гуденье,
чье беспробудно бденье,

ведет нас, безрассудных,
в сиянье ледяное,
влечет нас, безрассудных,
к цветам созвездий чудных.

От родины и роя
мы к тайнам полетели —
от родины и роя,
отринув всё земное.

Но кто ж на самом деле
страстей остудит жженье —
и кто ж на самом деле
бессмертье встретит в теле.

Само изнеможение,
пронзенное сверканьем,
само изнеможение
бесплодного движенья,

мы вознеслись и канем,
бесцельно и бестело,
мы вознеслись и канем,
бесплотной хрупью станем —

скольженьем хлопьев белых,
летающих вниз безвольно,
скольженьем хлопьев белых
меж ульев опустелых.

ПЕРО НА БУМАГЕ

— Из-за того, думаю, что лето я провел в палатке на берегу моря, так что на коричневой коже под висками, у уголков глаз, все время прищуренных от яркого солнца, до сих пор сохранились белесые следы куриных лап; так что ноги, сейчас, по возвращении домой, закинутые одна на другую под столешницей письменного стола, слегка жгутся там, где соприкасаются; так что вообще восседать на стуле кажется почти неестественным, ведь я по многу часов кряду, чуть ли не целыми днями сидел на песке под парусиновой крышей, глядя на море через треугольный просвет, и от этого рукам и теперь все еще хочется, как там, обхватить колени, ибо руки, перемещаясь здесь взад-вперед над столом, чувствуют себя странно неприкаянными, пустыми, порхающими в бесконечном пространстве, и перо мое бесцельной птичкой начинает описывать какие-то круги, от чернильницы к листу бумаги, а над бумагой то в одну сторону, то в другую; — но глаза мои не обращают внимания на движение пера, равно как и на беспорядочные крики и мельканье одинокой чайки, потому что мои глаза, все еще сощуренные от соленого ветра, смотрят вдоль берега, видят крайние домики курортного поселка, затем медленно движутся вдоль горизонта до того места, где над самым морем пылает солнце и полоса отраженных лучей не пропускает взгляд дальше по глади воды, затем на какой-то миг почти слепнут, затем рывком возвращаются вспять в палатку, чтобы, соскользнув по моим коленям, поглядеть вниз, на мои стопы, закопанные в теплый песок; — да, я отчетливо сознаю, пускай я хоть сто раз прикажу себе очнуться и сосредоточиться на том, что пишу, все будет напрасно: я стал чужд себе, кожа моя слишком долго была неприкрытой, кровь моя чересчур прилила к моей оболочке, а сам я, мое сознание утратило всякую причастность к этому телу, к этой полузвериной фигуре, что сидит за моим письменным столом, словно в палатке; именно тело-то и пишет, вернее, направляет полет моего пера, волнообразно скользящего вверх-вниз, подобно чайке, именно тело видит это чудовищное видение, над которым невластен мой разум; — раньше, когда писало мое сознание, когда я, осторожно ведя перо, тщательно фиксировал результаты абстрактных размышлений, выношенных мною во время уединенно-философских прогулок по пригороду, где живу, — каких трудов стоило мне тогда облечь мысли в некую плоть и кровь переживания; — в то время как теперь, когда странные своевольные взмахи моей самоуправной руки выписывают все, что хотят, и я начинаю замечать, что этот погрузившийся в видения зверь по собственному усмотрению определяет форму выражения, так что мое бодрствующее сознание вынуждено примериваться к нему, вести с ним борьбу, неусыпно следить за самопроизвольным движением пера по бумаге, чтобы, насколько возможно, подчинить его себе, — не распался ли я тем самым на две непримиримые составляющие, которые воюют друг против друга, вне контроля со стороны разума, быть может, не на жизнь, а на смерть?

— Из-за того, что я к тому же недавно, а именно нынешней одинокой весной, после многих бесплодных ночей, полных отчаянного напряжения, когда мне не удавалось взогнать свою душу в ее мыслительной сути достаточно высоко, чтобы она смогла, как я это называю, «улицезреть Бога», решил обратиться к другой крайности и держать ее в собственном теле как можно ниже, а именно решил писать только то, что превращает процесс писания в физическое наслаждение, в приключение, почти в футбольный матч, — ибо теперь я знал, как мне казалось, правила этой игры и она мне по плечу; мне надо прекратить работу, начавшуюся с эмоционального импульса, продолжившуюся вдумчивым ученичеством и завершившуюся осознанной смелостью умозрений; я должен требовать от предмета изображения, чтобы он сам набрасывался на меня, как противник, столь сильный, что я принужден буду работать, дабы не быть им побежденным; — таким образом, за психическую сторону процесса будет отвечать он, а для меня, как я думал, единственным критерием будет физическое наслаждение от писания, наслаждение столь острое, что по большому счету всякая пессимистическая литература таит в себе несовершенство, а значит, неискренность, ибо неблагодарен писатель, скрывающий это великое наслаждение, порождаемое нанизыванием мрачных фраз, что объясняет, почему сумрачному реализму, царившему несколько десятилетий назад, сопутствовала так называемая объективность (в том смысле, что автор исключал себя из повествования), ведь в противном случае среди

рисуемой мизантропической картины мира автор явил бы собой смеющийся диссонанс, что, разумеется, испортило бы его книгу; — так что этот объективный реализм на деле был не чем иным, как извращенным романтизмом, трепещущим от боязни — как бы не выдать свое подлинное настроение, таким затаенным боваризмом, и поскольку создавал его наблюдатель, якобы стоящий вне изображаемого, объективный реализм был скорее критическим, чем творческим методом работы, что отнюдь не исключает чувства, скорее наоборот, но эмоция здесь объективирована и стерилизована до настроения, в которое сам автор вмерз, словно в льдину; — на мой взгляд, в повествовании это может породить только второстепенных персонажей, но никогда — главного героя, который именно тем и отличается, что автор вписывается в него во всей своей полноте, приобщая его к ярчайшим своим ощущениям, в первую очередь к наслаждению от творчества, в чем и заключено превосходство главного героя над прочими; — перенеся это рассуждение на мою собственную территорию, в страну стихотворцев, увидим, что во все времена существовали две породы поэтов: с одной стороны, — секретари своей, по собственной воле, но не по собственной вине, бурной и тяжелой жизни, и, с другой стороны, — отважные пионеры новых чувств, которые сами были причиной всего того, что с ними происходило, и которые, даже в минуты отчаяния и слабости, знали, что сами всему виной; — по одну сторону стоит Бодлер с его непревзойденно ясной и простой экспрессией черной мудрости, жертвой которой он был, не имея сил ей противиться; по другую — Верлен, с ним не приключалось ничего, кроме того, что он сам писал — писал ли он левой рукой или правой, но всегда оставаясь хозяином положения и ответственным за им самим от низа до верха созданный мир; — ну да ладно, пусть все это и правильно, и глубокомысленно, но что я здесь могу еще делать, кроме как служить неким инструментом, неким сейсмографом всего того, что я записываю с чувством физического наслаждения, в то время как тело мое размышляет, а перо дико вырисовывает на бумаге огромные дуги? — может быть, мне стоит наброситься на этого пишущего? — и бороться с ним, как Иаков боролся с Ангелом, до рассвета? — под силу ли мне остановить его, уже вырывающегося из моих рук, в отчаянии удерживающих страницу? — может быть, мне стоит соорудить рассказ, обнеся его бурлящие фразы дамбами и подняв их на новую высоту? — может быть, я должен писать, если пишу?

— Из-за того, что меня, в-третьих, уже давно несколько не беспокоит вопрос, не принимают ли меня за сумасшедшего, — с тех самых пор, как я отчетливо понял, что не безумен, больше того, с тех самых пор, как я испытал огорчение оттого, что я стал недостаточно безумен, не то что раньше, лет так пятнадцать назад, когда мои собственные фантазии захватывали меня полностью, когда действительность, демонстрируя мне свою несомненную силу, поднималась грозным демоном то здесь, то там из глубин природы, вставая со мной вровень — так, что я, к примеру, боялся по ночам проходить тут, в парке, мимо одного домика, в направлении которого я теперь, влекомый некой жаждой триумфа, охотнее всего совершаю свои прогулки, ибо выглядывающее из-под соломы чердачное окошко следило за мной широко раскрытым пугающим глазом, так что обычно я с ужасом устремлялся прочь, а иногда застывал в оцепенении, взывая к Господу Богу и Святому Георгию, беззащитный в своем страхе перед тенью дракона — тенью, присматривавшейся ко мне из-за садовой ограды и уже выгнувшей для прыжка темную спину, — перед тенью, написал я, потому что накинься на меня дракон из плоти и крови, я тотчас оказал бы ему сопротивление, я бы с ясным сознанием либо победил, либо пал в битве, — итак, в страхе перед одной лишь тенью, что я, повзрослев, осознал, научившись подчинять этот страх своей воле, — ведь боялся я только неясного, воображаемого, того, что неосознано проплывало у меня в голове, короче, всего, что на самом деле не существовало и что появлялось лишь затем, чтобы вновь исчезнуть: шаги без прохожего, открывающаяся дверь, из которой никто не выходит; — но, как и Аквинат, я, едва вступая в реальное взаимодействие с тем, что мне явилось, тотчас же успокаивался, — так, помню, в детстве я ничуть не боялся, когда Святой Николай в митре, мантии и с епископским посохом (как важны и насколько освобождают от страхов все эти атрибуты!) торжественно входил в детскую и подзывал меня, сидевшего рядом с мамой: я робко протягивал ему руку, но робость моя происходила из несказанной радости от ощущения, что жизнь прямо сейчас при свете дня начинает вдруг обретать абсолютно нереальные очертания; но то, что однажды мой младший брат, последовавший за только что вышедшим Святым Николаем в коридор и обнаруживший там его брошенный неосторожно костюм,

вошел в комнату, придерживая рукой у своего детского подбородка длинную седую бороду, манерой движений подражая недавнему гостю, и приблизился ко мне вплотную, — вспоминаю как один из самых пугающих эпизодов моего детства: я не смел пошевелиться от страха — страха, разумеется, не перед братом, а перед невидимым старцем, тут же присутствующим; — точно так же и в моем нынешнем опыте стихотворца — я уже не боюсь чувства или образа, проходящего через меня, если только эти фантазии неотделимы от слов, которые я для них отыскал, то есть если фантазия и слова рождаются одновременно; как часто я, беспомощный перед витающим вокруг меня бессловесным стихотворением, пытался привязать его к несущим освобождение языковым оборотам, годами порой, словно страус, пряча голову под крыло, отталкивал его от себя, пытался забыть, но все это время меня преследовала и тайно терзала какая-то незаполненность, — так древние считали, что родителей, скудных на любовь, преследуют и мучают души их нерожденных детей, — пока вдруг какая-нибудь унаследованная от предшествовавших веков стихотворная форма не оказывалась магическим заклинанием, дававшим мне в руки слова — они в данном случае и есть тело; однако чем старше я становлюсь, тем меньше доходит до моего сознания этот «страх перед пустотой», и я иногда начинаю думать, а по некоторым признакам — и замечать, что страх этот беспокоит только мою кровь и совершенно не задевает ум, с годами все более уравновешенный и беззаботный; — вот что я имел в виду, написав в начале этого абзаца, что я сделался «недостаточно безумен», ибо меня пугает вопрос, не прячется ли мое безумие, исчезнувшее из головы, где-нибудь глубже в моем теле; — так что сейчас я испытываю едва ли не ужас перед моим утопленным «я», перед размечтавшимся здесь, за моим письменным столом, существом, — ужас, заставляющий меня напрягать все силы, чтобы не отстать от этого существа, чтобы успеть записать то, что оно мне диктует, а если получится, то, внезапно пустив в ход все еще оставшиеся у меня средства, попробовать подчинить его себе, как всадник подчиняет коня; —

— по всем этим причинам, которые я изложил столь пространно и, увы, в таких до смешного длинных и зыбких фразах и которые я умоляю вас не перечитывать в той беспомощной форме, в какой они записаны на бумаге, но еще раз окинуть взглядом в той форме, в какой они явились в моем мозгу, а именно с быстротой молнии, или, точнее, с высоты птичьего полета, как их увидел я сам, когда они внезапно рассекли всю мою личность по вертикали, —

— по всем этим причинам, плоскостное перечисление которых взывает к той вашей снисходительной проницательности, с какой вы, видя на географической карте лишь линии, представляете себе реки и горы, — по всем этим причинам, которые служат патологической предысторией и, возможно, содержат объяснение тому чудесному событию, что вскоре со мной произойдет — здесь, под этой лампой, за этим письменным столом, быть может, всего через час, —

— я пребывал этим летним вечером, навсегда оставшимся в памяти как час решительного перелома, в настроении, прозрачном, точно стекло, охваченный тем отчаянием, какое ведомо лишь гениальному ленивцу на закате дней, и настолько преисполненный мужества совершить «последний рывок», насколько это можно себе представить. Вот и все, что вам следует помнить из вышеизложенного, если вы хотите разделить со мной то странное приключение, которое, я чувствую, скоро начнется, которое уже ожидает за дверью и вот-вот окажется в комнате...

Бесплодно просидев еще несколько часов у письменного стола, я отправился поздно вечером, на последнем трамвае, в центр и оказался, сразу после полуночи, на аллее Вейверберг в Гааге. Не обращая ни малейшего внимания на самый красивый городской вид, когда-либо сотворенный на белом свете, хотя он-то, как вы сейчас узнаете, как раз и занимал меня чрезвычайно в течение уже долгого времени, я сел на одну из скамеек, стоящих под кронами, на берегу пруда, и стал тихонько насвистывать мотивчик, навеянный, вероятно, настроением этой минуты. Я уже досадовал на себя за эту затею — заехать в такой час в город; ведь теперь мне придется возвращаться пешком, размышляя я, и насколько разумнее было бы остаться дома и продолжить работу при свете настольной лампы: я мог бы полистать тетрадку, куда записываю порой замыслы и наброски зарождающихся стихотворений; возможно, мне удалось бы среди них отыскать что-нибудь ценное, а то, кто знает, и дописать какую-нибудь строфу; если бы дело не сладилось, я мог бы привести в порядок корреспонденцию или хотя бы взять книгу и

преспокойно читать, лежа в постели, пока меня не одолеет сон, etc., etc. — как вдруг ко мне подошел Крысолов из Гаммельна, которого я тотчас же узнал благодаря стихотворению Роберта Браунинга, некогда запечатлевшемуся в моей памяти от первой строки до последней; это был несомненно он, этот высокий худой человек в красно-желтой русской рубаше до пят, перепоясанной в талии, в колпаке, как у Пиноккио, и с дудочкой на таком же красно-желтом, как и рубаша, шнурке — почти незаметной, засунутой спереди среди складок рубашки за пояс, точно кинжал, — как вдруг ко мне подошел Крысолов из Гаммельна и, приветливо поклонившись, уселся рядом на скамейке, а затем, повернув голову в мою сторону, заговорил:

«Чем могу служить тебе, Нейхоф, коль ты меня звал?»

Уверяю вас — и вы мне поверите, если окинете мысленным взором третье «из-за того что» и следующие за ним мои ребяческие воспоминания, — уверяю вас, что, увидав приближающегося ко мне и сажающегося со мной рядом Крысолова, услышав его слова, я не испытал ни удивления, ни испуга. Напротив, я был рад возможности обнаружить в его внешности черты, полностью соответствующие представлению, давно уже сложившемуся о нем у меня. Например, у него были коротко стриженные седые волосы, бледно-голубоватые, чуть ли не белые маленькие глазки, обветренное лицо, для его роста непропорционально маленькое; небольшая голова очень медленно, но ритмично покачивалась туда-сюда на необычайно длинной и гибкой шее. Нет, ничего не могу сказать, он мне вполне понравился, он оказался намного более своим, чем я ожидал, если вообще можно ожидать свидания с Крысоловом. Но когда он с первых же слов обратился ко мне по фамилии, будто мы видимся с ним каждый день, меня охватила такая слабость, какую, должно быть, испытывает внезапно окликнутый лунатик. Страшное головокружение, до тошноты, до полубоморока. Я обеими руками ухватился за край скамьи, чтобы с нее не свалиться. Мне показалось, что на миг меня вышвырнуло в ничто, перекувырнуло; вращаясь, как планета, вокруг собственной оси, я пронесся через безвоздушное пространство, через какой-то колодец, и вылетел, уже ничего не соображая, далеко за пределы здешнего мира, во Вселенную — в точности как воздушный змей, если вдруг перережут бечевку... Это сравнение, найденное мной лишь в результате сверхчеловеческого напряжения ума, вернуло мне душевные силы и одновременно помогло понять, откуда происходило мое недавнее головокружение. Произнеся то диковинное слово, каким было мое имя в его устах, Крысолов дал мне понять, что не только я узнал его, но и ему известно, кто я. Я принадлежал его миру. Бог знает, в течение какого времени и на каком основании, но он несомненно считал меня одним из своих. Что связывало меня с ним — теперь или в прошлом? Где, когда наши пути пересеклись?.. Крайне смутное воспоминание привело меня на миг в замешательство...

Он повторил вопрос:

«Я нужен тебе, ведь потому ты насвистывал?»

Но я уже полностью овладел собой и, как это со мной бывает в таких случаях, повел себя самоуверенно и бесшабашно.

«Конечно, — ответил я с насмешливой непринужденностью, — ты мне понадобился, поэтому-то я и насвистывал тот мотив, которым как-то в детстве ты заманил нас на Коппельберг. Я отлично помню, что, когда вход в темную пещеру закрылся за нами и мы, дети, в испуге стали жаться к тебе, ты пообещал в будущем всегда помогать нам, из-за тебя оставшимся без родителей, если мы споем или насвистим этот вот волшебный мотив. Я простил тебя, но не забыл, — добавил я смеясь и даже похлопал его по плечу, — ибо мелодия эта такова, что на нее невозможно сердиться, но и избавиться от нее тоже нельзя! Однако перейдем к делу. Я уже долгое время работаю над поэмой, действие которой должно происходить здесь, на аллее Вейверберг, куда меня, не знаю почему, всегда очень тянет. Всякий раз, когда я приезжаю из Лейдена и, минуя Гаагский лес, по улицам Хертенкамп и Корте Воорхаут приближаюсь к углу Турноойвелд, тому, где музей, — всякий раз, когда я смотрю оттуда на широкий пруд и на силуэты застывших вокруг зданий, меня охватывает восторг и жгучая тоска по какому-то давнему прошлому, пьянящая потребность совершить великое и благородное деяние. В детстве я часами стоял здесь и давал себе клятву описать это в величественной поэме: на глади пруда я устрою фантастические сражения между стройными парусниками, увешанными персидскими коврами, среди листвы будут развеваться флаги, а на островке я соберу за праздничным столом веселых гостей. Позднее, когда я служил в армии и по дороге из казармы в город проходил мимо этого места, меня всегда пронзало это же сильное чувство: казалось, я должен принять здесь какую-то присягу,

торжественный обет, возложив руку на древко знамени или на голову ребенка. В моем переполненном сердце начинала звучать мужественная музыка, гимн «Вильгельмус», и опять появлялось это пьянящее стремление к благородному и великому: умереть за отечество или, владея ясным и глубоким умом, по-отечески мудро и великодушно трудиться на всеобщее благо. И теперь еще я прохожу здесь иногда и с горечью спрашиваю себя, почему я не стал таким, как он (я указал на памятник Вильгельму II), который ради своей державы героически стоял при Катр-Бра, или как он (и я указал на Яна де Витта), который был лучшим из наших граждан?»

Я замолчал и стал смотреть на пруд, покрывшийся мелкой рябью между своими каменными бортами, серебряными в свете луны. Деревья над моей головой смыкали тишину, наступившую после прозвучавших слов. На противоположной стороне пруда древние стены, зубцы и замковые башни рисовали силуэт нашего великого прошлого. Крысолов с улыбкой кивнул и спросил:

«Ну и как подвигается твоя поэма?»

«Вот потому-то я и позвал тебя, — отвечал я серьезно. — Уже много лет назад в уме моем сложилось некоторое количество строк, хоть и деревянных, но, по моему ощущению, полностью передающих ту мысль, что я только что изложил. Четыре довольно-таки дубовых стиха, составляющих некий каркас, от которого я мысленно уже не в силах оторваться. И вот я подумал, вдруг ты... — тут я осекся, ибо чего же я на самом деле мог ждать от него? — ...вдруг ты сумеешь оживить это мертвое дерево, и оно расцветет, подобно посоху Тангейзера?»

В этот миг я по памяти выбрал из моей поэмы, задуманной как ответ на хейгенсовский «Воорхаут», одно четверостишие и услышал, как читаю его голосом, показавшимся мне самому предельно ирреальным, словно читал я первую попавшуюся книгу на странице, открывшейся совершенно случайно:

«Нет в мире мест прекраснее, чем тут,
Где я люблюсь на квадратный пруд.
В Париже, Риме, в центре Кенигсберга
Нет ни Воорхаута, ни Вейверберга».

Голос мой оборвался, словно читаемая книга захлопнулась.

«Все дело в том, — помолчав, заговорил Крысолов опять с чудесной улыбочкой, так точно описанной Браунингом, обмолвившимся, что она проскальзывает между губ то внутрь, то наружу, — все дело в том, что ты насвистываешь одними губами, без дудочки. Ты плависься от внутреннего переживания, ты дрожишь от напряжения, и насвистывание это утоляет жажду скорее твоего нёба, чем слуха. К тому же у тебя ограниченный звуковой диапазон; поэтому тебе приходится держать себя в узде и принуждать себя к некой вещественности, странным образом противоречащей тому, что ты хочешь сказать. Но ведаешь ли ты, какую великую свободу и власть дарует нам наш инструмент? Губы поют лишь о том, чем полно наше собственное сердце, но любая дудочка — волшебная флейта, заполняющая пением сердца других людей. Для крыс я играл песенки об изюме и о сале, о раскрытых дверцах буфетов, о стране, где нет ни крысиного яда, ни мышеловок; детям я играл песенки про игрушки и вафли, про корабли и цыганские кибитки, про страну, где не надо ходить в школу и ложиться спать вовремя. — В задумчивости он провел рукой по дудочке из нежного тростника, заткнутой за двухцветный пояс. — Тебе я посоветую пока что начать вот с чего. Описывай ощущения только других людей. Сочувствие к ближнему — не обязанность, а данная человеку от рождения страсть, и корень ее гнездится в силе притяжения, магнетически связывающей всю сущую плоть. Ради собственной пользы развивай эту страсть, сделай ее осознанной, живи и мысли эмоциями других людей. Только так ты освободишься от самого себя, ибо такова цель. Если это будет происходить слишком медленно, то заведи дневник, и всякий раз, как заметишь, что вновь прислушиваешься к собственным ощущениям, записывай туда все, что придет тебе на ум, и как можно смелее, с преувеличениями, с литературными приукрашиваниями, жалея себя, несчастного. Но когда ты обращаешься к стихотворной форме — пиши лишь о чувствах других. Например, что-то не так в твоих любовных или дружеских отношениях. Собственные переживания опиши в дневнике, а в стихах попытайся передать заботы своей возлюбленной. Ты увидишь, каким сильным ты станешь и по отношению к ней, и, главное, по отношению к себе. Будь

осторожен, не то подпалишь свой голос, будь крайне осторожен; ты лишишься всего мира и всех его ценностей, если станешь писать стихи тотчас после испытанного переживания. Не жертвуй всем. Дождись, пока ты освободишься, дождись, пока ты сам для себя станешь незнакомцем, начнешь жить как бы двойной жизнью. Для каждого человека рано или поздно наступает момент, когда сам он уходит из собственной экзистенции. Но для большинства этот момент наступает очень поздно, в старости, когда дело идет к концу».

Он поднялся со скамейки, и по его движению я понял, что он намеревается уйти. Я попросил его задержаться еще, но он ответил:

«Я провожу тебя домой кратчайшим путем».

Я порывисто встал и автоматически пошел с ним рядом.

«Что же до поэмы о Вейверберге, — заговорил он, пройдя несколько шагов, — то древние были не так уж не правы, когда даровали такого рода привязанностям к ландшафтам и красотах природы самостоятельное бытие, наделяя их образами местных божеств. Тем самым они изгоняли чувство за пределы своего существа, а подобное, изнутри идущее, почти животное переживание лучше всего перенести на что-либо, что находится и вовсе вне человеческого. Но вашей нынешней эмоциональности, эгоцентричной и человекообразной, это не помогло бы. Бога ручья вы представили бы танцующим денди, а лесную нимфу — Саломеей. Однако не зря существовали на свете пророки, цари и поэты... Берись за работу так. Сначала погляди, что ты напишешь в дневнике, если дашь себе волю. Внимательно перечитай, а потом попытайся найти в истории или в поле твоего обыденного зрения фигуру, которая покажется тебе воплощением примерно таких же чувств, что и твои, — к отечеству, к национальному гимну, к утонченной республике моряков и художников, — и кто бы это ни оказался, скажем, Хейгенс или Святой Мартин, призови его, пусть он явится в твоей поэме. Он придет и, вот увидишь, принесет с собой все, что тебе требуется. Тебе же останется только сидеть и перебирать пальцами дырочки флейты».

Мы уж приблизились к Тюремным воротам, у которых Крысолов остановился и, словно мы достигли цели нашего путешествия, протянул мне руку. Я напомнил ему, что он обещал проводить меня до дому.

«Но я ведь сказал — по кратчайшей дороге, — возразил он с улыбкой, — разве ты не видишь, что мы уже пришли?»

Непосредственно рядом с Тюремными воротами находится магазин, торгующий чаем, а над ним, на втором и на третьем этажах, в обставленной по-домашнему чайной хозяйин предлагает покупателям немного передохнуть, насладившись видом на площадь Кнейтердейк и ароматом его товара. Там есть основная лестница — для прислуги, но посетители поднимаются по винтовой, расположенной в специально пристроенной башенке. Эта пристройка хоть и выступает немного вперед, но образует единое целое с Тюремными воротами и с чайным домиком; она всегда раздражала меня безвкусицей: вместо того чтобы простосердечно и честно выделяться своей современностью, она, подделываясь под старину, обманно сливается с древней надвратной башней.

Мы стояли перед самым входом в эту пристройку, у дубовой двери с продольными ребрами, покрытой светлым лаком. Маг вновь, улыбаясь, протянул мне руку, повернулся и большими беззвучными шагами, как тень, прошел под арку ворот.

И странно, при всем моем твердом знании того, о чем я только что напоминал Крысолову, обещавшему меня проводить, — дом мой еще далеко, — странно, что, увидав, как танцующие фалды его двухцветного сюртука исчезают во мраке арки, а затем опять оборотятся к дубовой двери, я без всякого разумного перехода оказался среди беспорядочных сухих трав на выложенной плиткой дорожке в садике моего дома на окраине города, тотчас узнав собственную, крашенную зеленым дверь, и, как нечто само собой разумеющееся, вытащил из кармана ключи. Словно иначе и быть не могло, я отпер ими ребристую дверь в башенку с винтовой лесенкой, как дверь своего жилища. Начав подниматься, я заметил, что лестница, пожалуй, выше и круче обычного, что над перилами неизвестно откуда взялись небольшие узкие окошки, каких у меня дома нет, что через эти бойницы мне открываются картины залитой луной Гааги: рябь на поверхности пруда, вдруг, совсем рядом, голова памятника Яну де Витту, потом — сад при дворце, где я солдатом стоял как-то раз в карауле, длинное русло аллеи Меердервоорт, колокольня и Новая церковь в Зорхвлите, плотный ряд деревьев вдоль Старой дороги и еще множество подобных картин, перемежавшихся, к моему облегчению, с репродукциями на стенах моей собственной лестницы: вот гравюра Редона с изображением

человека, удерживающего на плечах огромную игральную кость, дюреровская Мария с обезьянкой, таверна с пришвартованной рядом лодкой с полотна Яна Стена, — пока я не добрался до площадки верхнего этажа, где располагается моя квартира. Я глянул, нет ли для меня почты на столике в прихожей, и повесил на вешалку пальто и шляпу. Как и обычно, когда я возвращаюсь домой ночью, я на ощупь, не зажигая света, прошел по коридору в ванную, там пригладил щеткой волосы и выпил глоток воды, что делаю всегда, если намереваюсь еще поработать за письменным столом; затем я выключил в ванной свет и снова на ощупь пошел вдоль стены дальше, пока кончики пальцев не коснулись дверной ручки кабинета и не повернули ее.

Еще не войдя в комнату, через приоткрытую дверь, я заметил по отсвету на стене, что перед уходом забыл погасить настольную лампу. Абажуром ей служит большая, не пропускающая свет шляпа, примерно такая, в каких китайцы возделывают рисовые поля, так что лампа освещает только поверхность стола, а все остальное в комнате остается во тьме. Работая, я люблю время от времени поднять голову и поверх абажура осмотреться в ночном помещении, а потом, когда глаза попривыкнут к темноте, снова взглянуть вниз, на белизну бумаги и лежащую на ней руку, на перо, на круг света на столе...

Я забыл выключить лампу, подумал я, стоя в дверях и еще ничего не подозревая, как вдруг вздрогнул, услышав звук, издаваемый моим креслом, если я отодвигаю его от стола, чтобы встать. Лицо мое похолодело, по телу пробежала дрожь. Не решаясь сделать следующий шаг, в страхе, тотчас повергшем меня в полуживотное состояние, я стоял на пороге как истукан, в холодном поту, снова охваченный тем засасывающим головокружением, какое испытал, когда Крысолов назвал меня по имени; я смотрел и смотрел на привидение, попытавшееся было подняться из-за моего письменного стола, опершись на ручку кресла, но опять опустившееся в него и сейчас тоже застывшее от испуга и неотрывно смотревшее мне в глаза.

Я его узнал: коренастый, ширококостный мужчина в пижамной куртке цвета морской волны, это я сам сидел в собственном кресле. В руке он все еще держал перо, и верхняя половина белого, как морская пена, листка была плотно исписана волнистыми строчками. Он бросил перо на страницу и еще раз, опираясь руками о подлокотники, попытался подняться. Напрасно, он лишь еще глубже осел в кресло, так что его перекошенное лицо с испуганными глазами, ни на миг от меня не отрывавшимися, показалось в кружке света под лампой. Его редкие светлые волосы, торчащие от сухости над пробором и только что причесанные щеткой, оставляли открытым лоб, через всю плоскость которого пролегла глубокая грубая морщина. Я видел черные ноздри на его так и не возмужавшем лице подростка, видел, как меж его искаженных испугом полуоткрытых губ блестят белые зубы, слышал с неописуемо стесненным сердцем, как воздух, медленно хлюпая, входит и выходит из его рта и носа... И вдруг в голове моей пронеслись слова, сказанные Крысоловом: под конец, в старости, человек сам покидает себя. Все еще стоя в дверях, я отвернулся к косяку двери, уперся в него локтем, уткнулся носом в запястье и разразился горькими, сдавленными рыданиями...

Сколько времени это продолжалось — не могу сказать, но я знал, словно видел все собственными глазами, что тот, в кресле, склонился еще ниже, что взгляд его широко распахнутых глаз начал медленно стекленеть, что рука его, холодная и безвольная, свешивалась теперь с подлокотника, и я услышал в мертвенной тишине, что воздух в его легких перестал подниматься и опускаться.

Скорее от страха, чем от невыносимой усталости, я не повернул головы, когда спустя неопределенное время кто-то прикоснулся к моему плечу и осторожно отстранил меня, чтобы выйти из комнаты. Минуту косяк, он — того же роста, что и я, — на миг оказался вплотную ко мне и сказал голосом, какой, думаю, бывает у меня в минуты глубочайшей нежности, когда сознание меня вот-вот оставит:

«Ты знаешь, что ... приехал и спит наверху?» — и проскользнул мимо меня, беззвучно, как тень сквозь зеркало.

Слово, которого я здесь не пишу, а только обозначаю точками, — это произнесенное тишайшим шепотом, на едва заметном выдохе имя моего сына... Я решительно выпрямился и, не заглядывая больше в пустую комнату, ибо знал, что там никого нет, повернулся и опять на ощупь пошел по коридору, поднялся по чердачной лестнице и остановился у входа в детскую. Я вошел в нее и, точно меня кто-то преследовал и уже готов был настичь, незамедлительно запер за собой дверь. Узкая комнатка, с окном во всю стену напротив двери, была освещена

сумеречным светом уже занимающейся зари. Слева от меня, у продольной стены, стояла детская кроватка, а рядом на низком столике мерцал ночничок — тощий язычок желтого пламени в сиянии неясного утра. Вокруг были расставлены его сокровища: фотография моей жены, бронзовая статуэтка Святого Антония и игрушечная машинка. Он спал спокойно, голова бочком на подушке, рука с раскрытой ладонью протянулась к его «сыновьям»: Яну и Кейсу, моряку и медвежонку, про которых он днем теперь уже забывает, но по ночам еще обязательно берет с собой в постель. Я не мог побороть волнения, и жгучие слезы потекли у меня по щекам. Ребенок, однако, не проснулся от моих всхлипов, что несколько удивило меня: раньше я часто замечал, что он начинал беспокоиться, стоило мне всего лишь посмотреть на него во сне. Сейчас же он даже не пошевелился, веки его не сжались до узенькой полоски, из приоткрытого рта, около которого я, не удержавшись, подержал руку, теплыми облачками вылетало дыхание. Склонившись еще ниже, я поцеловал его соломенного цвета вихры, уловив при этом легкое воспоминание о запахе «страны молока и меда», как я некогда, лет уже десять назад, называл его колыбельку. Разумеется, теперь добавились новые запахи, запах «песка и солнца», как мне показалось, «высушенных цветов» и «железа и кожи», но и «страна молока и меда» исчезла не совсем; с изумлением я скользнул взглядом по очертаниям его тела под одеялом от плеч до пяток, и пятки оказались намного дальше, чем я ожидал.

Напротив кровати, в противоположной стене, была приоткрыта дверь в соседнюю комнату — для гостей. Там царила полная темнота, я видел это со стула, на котором сейчас сидел: шторы там были опущены. Я встал, чтобы убедиться в правильности внезапной догадки. Жена моя была дома. Заглянув в дверь, я увидел на подушке ее голову с густыми светлыми прядями, услышал ее ровное дыхание. Благодарность, такая горячая и сильная, что я не мог ее вместить, захлестнула меня волной; чтобы не разбудить спящих, я проскользнул на цыпочках обратно к двери на лестницу. Отперев ее, я стал быстро спускаться и только в прихожей, прижавшись к повешенному пальто, дал волю чувствам. В коридоре безмолвного дома было уже светло, как днем, когда я, миновав дверь кабинета, куда больше не заглядывал, добрался до спальни.

Я быстро разделся, но, как того и ожидал, не нашел на подушке пижамы. Не размышляя более на сей счет, я без колебаний завернулся в белую купальную простыню, улегся на кровать поверх одеяла, обмотался простыней поплотнее и так, вытянувшись и сложив руки крестом на груди, стал глядеть на распятие, которое всегда стоит у меня на камине, и смотрел до тех пор, пока вдруг не уснул.

Когда я открыл глаза, солнце было уже высоко. Я тотчас направился в кабинет, где все еще горела лампа. Поперек стопки вырванных из блокнота листов лежало перо, словно распростертая мертвая птичка. Я стоял и смотрел, не решаясь к нему прикоснуться, на этот предмет в сиянии света, льющегося из-за раздвинутых штор, когда услышал за окном смех и возгласы, и в сад вошла моя жена, держа за руку нашего сына. Они приехали прямоком с вокзала. Хотели сделать мне сюрприз: возвратиться из путешествия, не сообщив час прибытия поезда. Она несла в руке чемоданчик, а он, показывая мне их издали, торжествующе поднял вверх Яна и Кейса. У меня же был такой вид, как они мне потом поведали, словно лишь с их возвращением я *проснулся*.

Гаага, 1926

О СОБСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

<I>

Дамы и господа, глубокоуважаемые слушатели!

Получив некоторое время назад от директора вашего Народного университета приглашение выступить перед вами с лекцией, я не стал долго колебаться и принял его. Во-первых, я не мог отказать господину Ван Лееуену в его просьбе, потому что он напечатал в местной газете статью о моих «Новых стихах», глубоко меня тронувшую, во-вторых, названная им дата лекции была достаточно далекой, чтобы смело, не задумываясь, сказать «да». Поживем — увидим, подумал я тогда, а при подобном образе мыслей соглашаешься на

что угодно. Но срок приближался, я был жив-здоров, следовательно, пора было что-то и увидеть, вот я и обратился за советом к своему знакомому, который часто читает лекции и слывет великолепным оратором.

Я поинтересовался у него: как тебе это удастся? Мой знакомый спросил: что именно? Я сказал: читать лекции. Он начал так: во-первых, забудь слово «читать», во всяком случае, постольку, поскольку оно наводит на мысль о чтении какого-то текста с листа перед публикой. Никогда не пиши на бумаге то, что собираешься сказать. От этого лекция всегда делается скучной. Зафиксируй несколько положений, о которых ты хочешь говорить, но что именно ты о них скажешь, пусть решит момент. Говоримое слово производит совершенно иное воздействие, чем слово прочитанное. Превращать слушателей в читателей — значит недооценивать их. Радость, испытываемая слушателями, определяется не тем, *что* говорит оратор, а тем, *как* он говорит. Слушатель должен видеть, как ты ищешь, как колеблешься, подбираешь слова и, наконец, подхватываешь нить рассуждений (для того, чтобы не потерять нить, как раз и нужны твои заметки). Публика любит, чтобы лектор чуть путался, но тем не менее знал, к чему хочет прийти. Наибольшее удовлетворение слушатели испытывают тогда, когда выступающий произносит именно те слова, которые всплыли и в их головах, пока они следили за его мыслью. Тем самым оратор становится для аудитории как бы ее собственным инструментом, в струнах которого уже заранее таятся мелодии. Тем самым слушатели становятся поэтами, а что может быть приятнее для тебя, приглашенного выступить именно в качестве поэта, чем оказаться среди себе подобных? Короче говоря, не пиши ничего на бумаге, кроме нескольких отправных точек, и импровизируй на их основе.

Наш разговор происходил в девять часов утра, с неделю назад. Мой друг принадлежит к породе людей, любящих ранние утренние часы. Точнее сказать, поздние ночные. Он каждый день встает в четыре и работает до восьми. К этому времени он заканчивает ту работу, ради которой живет, — писательский труд и принимается за свои обязанности — работу, которая дает ему хлеб. В девять часов, по дороге в офис, он часто заходит ко мне, к этому времени как раз одевшемуся и заварившему чай, чтобы вместе со мной насладиться вторым завтраком.

Мне нечего было возразить против его рассуждений о технике устного выступления. Я человек, как это называют психологи, не первичного склада. Во мне слишком силен *esprit de l'escalier* (задний ум), природа моя вторична. Ответы приходят мне на ум с опозданием. Так и получилось: лишь вечером меня осенило, что именно в его аргументации было не так. Я поспешил к нему домой. Прислуга, укоризненно покачав головой, провела меня в комнату. Мой друг уже лежал в постели с книгой в руке.

Я уселся на стул с его одеждой и начал: по-моему, ты дал мне сегодня утром неправильный совет. Он спросил: насчет чего? Я сказал: насчет лекции в Энсхеде. Во-первых, я не умею говорить экспромтом, я для этого слишком застенчив, но даже если бы эта застенчивость обладала той магической силой, которую ты ей приписываешь, я все равно считаю, что работа за письменным столом, когда человек как бы разговаривает с самим собой, вспахивает в нас более ценные слои почвы, чем это делает устная речь, нуждающаяся в сопроводительных жестах и тому подобном. Написанные слова имеют то преимущество перед словами сказанными, что они, по выражению Жака Перка, суть «чада неспешных раздумий». Говорить можно лишь тогда, когда ждешь ответа; да, человек говорит всегда ради отклика. Так происходит любая обыденная беседа. Но лекция — это нечто иное. Во время лекции никто не отвечает, выступающего никто не перебивает. Устное выступление перед аудиторией не есть говорение в обычном смысле слова. Оно, можно сказать, больше похоже на писание в одиночестве, чем на разговор с ближним. Ловить вибрации, долетающие из зала, это ровно то же, что и прислушиваться к сообщениям из своего собственного подсознания, сидя за письменным столом. Ну так чего же ты еще хочешь, сказал мой друг, что может быть лучше, чем такое непрерывное отвечание из тишины? Произнеся этот сколь неоспоримый, столь же и пустой аргумент, он перевернулся на другой бок, чтобы заснуть. Но от меня так просто не отделаешься. Похоже, мне хотелось силком добиться от него разрешения написать весь текст моего теперешнего доклада заранее.

Я пересел на край его кровати и продолжал: говорить — это значит, как ты утверждаешь, думать вслух. Но когда пишешь, а также когда говоришь перед залом, возникает еще нечто. До тебя доносятся дуновения извне или же изнутри, и только эти-то дуновения и поддерживают собственное движение твоей мысли, подобно тому как морские

волны, пенясь, поддерживают несущийся по ним корабль. Писать — это удивительный способ жить. Я чувствую, что живу, только за письменным столом, и так к этому привык, что боюсь, как бы не изменилось мое ощущение жизни, когда я начну говорить устно перед публикой. Послушай, голубчик, сказал мой друг, дай же ты мне наконец поспать. Ведь и сон тоже, если тебе угодно, равно как и твое писание за столом и мое говорение перед аудиторией, доносит до человека те же дуновения, как ты их назвал, или, по куда более точному и возвышенному определению Андре Жида, «сотрудничество Господа Бога». Полагайся на те подсказки, что долетают до тебя с небес, стоишь ли ты перед слушающими или сидишь за письменным столом. Существенное все равно невозможно выдумать, оно придет само. А теперь — спокойной ночи. На этом наш разговор и закончился. Я отправился домой по ночным улицам.

Итак, выходит, что занятие это двойственное. Во-первых: просто говорить. Простое говорение ориентировано на ответ, на реакцию, на вызванный твоими словами отклик со стороны другого человека. Во-вторых: можно говорить перед залом — говорение, не ожидающее ответа, которое благодаря форме монолога и импровизации, составляющих, по мнению моего друга, главную его прелесть, обретает примерно те же свойства, какие превращают писательство в столь увлекательное занятие. Что за удивительная вещь — язык, ведь он служит транспортным средством для обеих этих совершенно различных функций нашего духа. Язык служит человеку и как существу социальному, и как эгоистичному индивиду. А вообще-то, подумал я, бывает ли мыслительный процесс без слов? Во всяком случае, наше невербальное мышление, если таковое и возможно, существенной роли не играет. От бессловесного забытья проку куда меньше, чем от сна, устной импровизации или писания, — при которых мы все же обогащаемся этими самыми дуновениями, идущими, по словам Андре Жида, от Бога.

И вот, пока я шел, погруженный в несколько сумбурные размышления о значении языка, о том, возможно ли точно определить, как работает язык, где кончается Бог и где начинается человек, а начавшись, старается вобрать в свое сознание, чем дальше, тем больше от Вселенной, являющейся ему во флюидах, — пока я шел, таким образом размышляя, мне на ум вдруг пришла фраза из Данте, раньше казавшаяся мне детской, примитивной и средневековой. Ангелы, говорит Данте, не имеют языка, ибо они *лицезрят*, они слишком счастливы, чтобы иметь язык. И животные, продолжает Данте, тоже не имеют языка, потому что всё, что они воспринимают чувствами, немедленно обращается в действие. Печенье, которое они видят, бывает тотчас же съедено. Собака видит звезды, но чувствует невозможность приблизиться к ним с пользой для себя, и потому такое видение не становится настоящим восприятием в полном смысле слова. А я, я сейчас тоже видел звезды, но, как я вдруг понял, совершенно иначе, чем в детстве. Благодаря самому слову «звезда» и благодаря названиям некоторых созвездий, которые я выучил, видение стало восприятием, видение перестало беспокоить. Бесконечность, несущиеся на нас из головокружительных далей явления становятся менее устрашающими, стоит их всего-навсего облечь в имена богов, героические образы, заклинания. Сколь же огромен был страх Данте перед Адом и Раем, если ему потребовалось заковать свой страх в форму, объемлющую все мироздание? При этом получилась поэма, обладающая такой изобразительной силой, что после ее создания, после того как ее слова и образы раз и навсегда закрепили представление о бесконечности, уже никто и никогда более не ощущал тот средневековый панический ужас перед Вселенной как собственную боль; можно сказать, Данте — это *conditio sine qua non* (необходимое условие) для Коперника и Галилея, а тем самым и для всего современного мира. Или же величайшая заслуга Данте и его высшая поэтическая польза заключаются в том, что он одним из первых стал писать не на латыни, а на родном языке и тем самым имел смелость открыть себя и для дуновений извне, и для самых сокровенных движений собственного сердца?

Итак, подытоживая вышесказанное, следовало ли мне импровизировать за кафедрой, зафиксировав предварительно лишь несколько отправных точек, или написать текст заранее? Я прошел уже полдороги до дому, но к принятию решения не приблизился ни на шаг. Возможно, именно поэтому — чтобы подольше оттянуть момент возвращения домой и принятия решения — я был так рад, встретив на улице знакомого. Он шел с большой собакой, овчаркой, и с собакой этой я был знаком даже лучше, чем с ее нынешним хозяином. Дело в том, что раньше она принадлежала моему брату, до его отъезда в Нидерландскую Индию. Овчарка тотчас же перебежала через дорогу на мою сторону и радостно бросилась на меня. Я

пригласил ее хозяина, также приблизившегося к нам, выпить где-нибудь чашку кофе; я выбрал кафе, где, как мне было известно, к кофе всегда подавали печенье. Если ход моих мыслей был правилен, размышляя я, сидя в кафе, то собака, как только я покажу ей печенье, немедленно его съест. Но едва я приготовился произвести свой опыт, как хозяин собаки остановил меня. Нет-нет, сказал он и взял печенье у меня из рук, а ну-ка голос! Собака гавкнула, подала голос, то есть заговорила, и я, пристыженный, так и остался сидеть, потеряв дар речи.

Собака говорила. У нее тоже был свой язык, пусть и в результате дрессировки, пусть и без особой фонетики.

Но на примере этого зачаточного языка можно изучить проблему в наиболее чистом виде. Язык означает маленькую, ничтожную задержку между побудительным толчком и удовлетворением. Благодаря задержке импульс стал еще сильнее, по собаке это было видно, у нее буквально текли слюнки, а удовлетворение, как то было заметно по виляющему хвосту, тоже явно возросло оттого, что она его заслужила. Вот, значит, что дает язык: лучшее понимание сокровенного, внутреннего — и одновременно лучшее осознание внешней цели. Открываются два мира — взаимно, друг другу — внутренний и внешний, причем на одном дыхании.

Дыхание, подумал я, на нем стоит остановиться подробнее. Как странно, что слова можно создавать лишь с помощью уже использованного воздуха, выдыхаемого человеком. Поразительная экономность природы, вторичное использование отработанного сырья, как это бывает в промышленности. Человек вдыхает чистую бесконечность, внутри себя извлекает из нее пользу, и в этом он ничуть не отличается от животных. Однако с выдохом дело обстоит иначе. Когда-то, в каменном веке, в гортани у человека появился очень небольшой, но крайне изысканный инструмент, называемый адамовым яблоком — и абсолютно справедливо, ибо оказалось, что орган этот присущ исключительно человеку: теперь человек смог придать своему выдоху совершенно особое значение. Иисус говорит: не то, что входит в человека, оскверняет его, но то, что выходит из него. И это еще одно указание на тот факт, что с чистой бесконечностью, вдыхаемой нами, равно как с природой и поставляемой ею пищей, все в полном порядке, но человек осквернит себя, если воспользуется всем этим недостойно. Язык возник в кратком зазоре между толчком к действию и удовлетворением, но он может быть и могучей силой, и осквернением. Человек смог вербально оформить благодарность, молитву, желание, приказ, воспоминание. Родилась его речь, его сознание, теперь ему следовало предельно внимательно обратить свой взор внутрь самого себя, ибо здесь таились спасение и опасность, его величайшие возможности. Ему надлежало исполнять обязанности, налагаемые великим даром. И глубинное различие между прозой и поэзией, как мне думается (мысль всегда движется скачками), обозначилось сразу же.

Проза — законы, историография, реалистические романы — родилась из стремления человека исследовать окружающий мир, определить, насколько он сумел завоевать этот мир своим разумом и сделать его познаваемым. Насколько мы продвинулись с нашей человеческой надстройкой, нашей структурой на этой планете — вот в чем дает отчет проза. Проза — это непрерывное говорение, до такой степени непрерывное выдыхание, что необходимый вдох человеку остается делать лишь в слабых местах, на точках и запятых. Поэзия же дает ответ на вопрос, как обстоит дело внутри нас, какие все более глубокие внутренние движения и переживания достигли нашего сознания. Чему поэзия обязана этой своей способностью и необыкновенной силой? Особой форме высказывания. Ритму, подумал я. Но очень скоро понял, что это не исчерпывающий ответ. Ибо ритмом обладает и проза, и слово, произносимое в разговоре, и импровизация, и письмо. Всякая хорошая проза отдает дань ритму, составляющему суть языка, иными словами, всякая речь представляет собой череду сцеплений по шесть-семь — сколько хватит дыхания — самое большее по десять слогов. Эти группы слогов в прозе обладают не меньшей регулярностью, чем в поэзии. Но поэзия (тут меня осенило — чего не произошло бы, не пройди я путем всех предшествующих размышлений: это было озарение, намытая песчаная коса) — но поэзия, сообразил я, учитывает также и вдохи. Благодаря ритму, размеру, повтору слов, аллитерации, рифме, а в нерифмованном стихе и верлибре благодаря так называемому периоду — тайне шекспировского белого стиха, поэзия упорядочивает наши вдохи. Поэзия заставляет нас вдыхать воздух на жизненно важных местах. Из-за этого на какой-то неделимый миг возникает тишина, именно на таких местах; и в момент вибрирующей остановки душа

встречается с вечностью. Любой восприимчивый к слову человек, читая прозу, ощущает себя в мире людей: читая роман, он оказывается в некоем социуме, читая научное или историческое сочинение — в компании собеседника, обладающего более широким или более глубоким взглядом. Но читая стихи, человек не ощущает присутствия другого человека. Он тотчас же попадает во Вселенную, он вдыхает и выдыхает, он один на один с чистой бесконечностью. Всякое хорошее стихотворение несет в себе эту встречу чистой безмерности с тем, что внутри человека; точнее сказать, всякое стихотворение хорошо лишь постольку, поскольку оно исполняет это свое предназначение, и лишь в таком смысле полезно.

Тут же я понял еще кое-что, а именно, почему столь большое значение придается такой практически бесполезной вещи, как поэзия, именно в те эпохи, когда между людьми в обществе возникают сами собой или создаются целенаправленно новые отношения. В удавшейся встрече между вечностью и внутренним миром человека видится некое оправдание бытия. Периоды расцвета литературы не случайно совпадают с возникновением новых государств и общественных систем. Наш Золотой век — Вондел, Хоофт — доказывают внутреннюю состоятельность новой Республики. Поэзия очищает дерзость, подтверждает необходимость только что сделанного шага. Шекспир отверзает бездны человеческого сердца — столь же глубокие, сколь далекими были перспективы, открывшиеся перед его современниками, начавшими осваивать нашу планету. Человек не решается двинуться вперед в постижении мира, пока не пройдет того же расстояния внутрь себя. Именно в эпоху Бисмарка Гете и Шиллер — как оправдание немецкой души, опережающее исторические события, — приобретают огромное значение для немецкого народа. Фауст, познавший все на свете и получивший теперь право на овладение жизнью, не случайно стал знаменательной фигурой для этого великого народа. Насколько такое представление отличается от того, думал я, которое дается в учебниках по отечественной истории и литературе. Там искусство изображают как производную от благосостояния, как роскошь, позволительную в благополучные времена. Нет, горе тем эпохам, когда искусство живет припеваючи! Ибо ничто не оскверняет более, чем самонадеянность, при которой толчок к действию и удовлетворение следуют без интервала как нечто само собой разумеющееся, то есть не оставляя зазора для слова, языка, размышления.

Пока я сидел и раздумывал, общество мое, по всей видимости, не доставляло особого удовольствия ни собаке, ни ее хозяину. Собака улеглась у наших ног и вскоре, положив голову на носок моего ботинка и несколько раз тяжело вздохнув, заснула. Но едва ее хозяин встал, как и она проворно вскочила и, стряхнув с себя, словно невидимую воду, недавние сны, прошла следом за хозяином на улицу через вращающуюся дверь, впрочем, с некоторой заминкой, так как животное не совсем разобралось в этом устройстве. Странно, что теперь, когда я остался один, размышлять мне стало труднее. Получается, присутствие другого человека продуктивно, даже если ты сам ведешь себя неблаговоспитанно. Какая небрежность с моей стороны! Слово стараясь наверстать упущенное, я завел разговор с кельнером, приблизившимся к моему столику, чтобы рассчитаться. Ну как нынче идут дела? Довольно-таки неважно, менейр, ответил кельнер, кризис замечен у нас тут по всему. Разговор, похоже, принимал не самый веселый оборот. Так что я расплатился и пошел домой.

Слово «кризис», произнесенное кельнером, не оставляло меня в покое. Ладно, поэзия, родившаяся в эпоху довольства, не отвечает своему высокому предназначению, в том смысле, что в ней больше самовосхваления, чем самоуглубления, — а великие поэты тем и отличаются, что они подобного упрека не заслуживают, — но как же обстоят дела с поэзией в эпоху кризиса? О каком интересе к поэзии можно говорить сейчас, когда даже товарное производство перестает быть рентабельным. Уличные фонари, громыхающий мимо трамвай, полицейский на посту служат несомненным доказательством того, что мир продолжает существовать, что производственная сфера продолжает подавать свет и энергию, что мир людей достиг уровня, когда он работает «вслепую», когда элементы этого мира способны на самостоятельное вращение по орбитам — подобно созвездиям и планетам. Какой бы катаклизм ни готовила для нас мировая история, этот порядок движения поездов, пароходов, аэропланов, фабрик, эту дисциплину она должна будет принять в наследство. Человек наложил на мир некую техническую структуру, и эта структура функционирует столь же безукоризненно, как времена года, как смена дня и ночи, как рождение и смерть в природе. Трамвай — это звезда, полицейский — это звезда, хотя звезды эти и ведомы по своим орбитам силой, созданной самими людьми — их массами, их поколениями. Я заметил, что,

произнеся мысленно слова «трамвай — это звезда, полицейский — это звезда», я уже почти начал сочинять стихи в духе дадаистов, то есть вложил в образ, находимый в реальности, столь космическое значение, что каждое мелькнувшее в мыслях существительное понеслось по вселенскому пространству наподобие метеора.

Дадаизм был прямым отказом от Бога. Созданный людьми универсум дадаисты приравнивали к божественному универсуму, даже поставили выше. При этом заявили, объясняя свою точку зрения, что мировая война породила глубочайшее разочарование. После войны от людей потребовалось огромное мужество, чтобы идти дальше. Война показала, какой противоестественной силой обладает человек, но тем не менее в его действия никто не вмешался. Назовите это пессимизмом, цинизмом или оптимизмом — то, что человечество полностью владеет правом распоряжаться собственной судьбой, стало неоспоримым фактом. Вспомни Творец дал нам великую природу, но мы уже не дети, мы взрослые, теперь мы должны справляться сами. Впрочем, нет, придуманный мной образ наводит на мысль о росте, о прогрессе. А это слишком идеалистично. Человечество всегда было предоставлено самому себе, с тех самых пор, как оно вкусило от древа познания. Добывание хлеба в поте лица, рождение детей в муках — таков мыт за нашу свободу. Чтобы жизнь казалась терпимой, прежде существовали идеалы. Но нынче пот и боль возвысились до мрачного великолепия, нынче идеалы не действительны и потому ниспровергнуты; сегодня человек стоит перед трудной задачей — не возвращаясь к идеалам, утраченным раз и навсегда, сделать пот и боль менее мучительными. Ибо что в эпоху кризиса проступает особенно ясно, так это осознание банкротства наших идеалов. Экономический кризис носит, несомненно, преходящий характер: в какой-то момент обязательно возникнет новое равновесие. Более короткий рабочий день, всеобщая трудовая занятость, более низкий уровень жизни, однако чуть больше свободы, где под свободой подразумевается свободное время; ускоренное и все более технизированное производство, распределение под контролем все большего числа представительных органов могут стать выходом из кризиса и одновременно свести до минимума невыносимость пота и боли, и никто уже не будет мечтать о возвращении старых простых идеалов, точно так же, как ни один человек, как бы он ни восхищался красотой системы римского права, не может всерьез мечтать о ее возврате, так же как никто сегодня не вздумает строить пирамиды.

Однако духовная сторона кризиса, банкротство идеалов, — явление окончательное. Невозможно представить себе, что религия, красота, природа когда-либо вновь станут прибежищем не только для созерцателей-одиночек. Для человечества в целом эти понятия уже никогда больше не сделаются путеводной нитью, к ним нет возврата. Если я правильно сумел понять книгу Хёйзинги «В тени завтрашнего дня», он придерживается того же мнения. И он с замиранием сердца наблюдает это банкротство. Лишь о науке — на мой взгляд, никак не повинной в уничтожении идеалов, если здесь вообще может идти речь о чьей-то вине, — лишь о науке он пишет, что для нее нет иного пути, кроме как продолжать развиваться в прежнем направлении. Его «анализ духовного недуга нашей эпохи» (таков подзаголовок книги) поразительно точен. Мы живем в эпоху, от которой, возможно, ничего не останется, когда все, что создается, заранее обречено на гибель. Так оно и есть. Тень грядущего скрывает от глаз четкие линии. Все сейчас кажется расплывчатым, нет ничего, что обещало бы наступление жизнеспособного будущего или хотя бы уходило корнями в прочную почву. Наша человеческая организация, элементы которой функционируют столь совершенно, на самом деле обладает не большей спаянностью, чем горсть песка, если в подобных случаях вообще можно говорить о какой-либо организации. На белом свете еще есть несколько умов, которые способны быть учителями, но вот учеников уже нет. А что такое ум, дух — без учеников? Музейная диковина, не более того.

Размышляя подобным образом, я поднялся по лестнице к двери моей квартиры и вошел в переднюю. Да, «как писать стихи в период кризиса» — примерно так может звучать тема лекции. К тому же я теперь уже окончательно решил последовать совету моего друга и ограничиться записью лишь нескольких пунктов, о которых я буду говорить. Я составлю план продвижения моей мысли, а остальное будет импровизацией.

В период кризиса поэзия как раз и может иметь особенно большое значение. Мир перевернут вверх дном. Прежний порядок, и это совершенно ясно, об этом говорят все, кто более или менее открыто, кто завуалированно, никогда не вернется. Настанет другой порядок, на другом уровне, при котором прежнее пространство уступит место пространству,

сконструированному человечеством. Человеческая душа должна приспособиться к тому, что создала в своем мнимом простодушии человеческая техника. И в этом процессе приспособления искусство может сыграть важную роль. Поэзия должна работать на будущее, то есть представлять себе это будущее как нечто уже существующее и служить в нем квартирьером человеческой души.

<Па>

Но каким же образом поэзия сделает мир вновь пригодным для обитания? Мир — это ад, пустыня для того, кто решится раскрыть глаза. Ни бесконечно великое, ни бесконечно малое — две территории, где разум уступает место воображению и где душе достаточно простора, чтобы расправить крылья, — не возбуждают нынче ни малейшего интереса нигде, кроме лабораторий. Мотор — единственное в нашем веке изобретение, более или менее сопоставимое по своей значимости с Парфеноном. Я отнюдь не озлобленный на жизнь поэт. Я не ношу бархатной куртки и длинных волос и не поношу наше время за то, что оно недостаточно чтит меня и мою душу. Я к нему приспособился, я обыкновенный человек, я признаю, что формула мотора как изобретение равна тому чертежу, по которому, должно быть, строился Парфенон, но я говорю, что Парфенон реализовал себя навеки, а мотор с точки зрения формулы совершенен, однако по материальному воплощению есть прах.

Я знал увлечение модернизмом. Когда я смотрел в кинотеатре киножурнал о нью-йоркских небоскребах, я испытывал такое же волнение, какое испытал однажды, когда среди узких улочек Шартра передо мной впервые выросла громада собора. Нет, возразил мне мой друг-американец, ты ошибаешься. Собор в Шартре донес нечто до твоего деда, и то же самое он донесет до твоих внуков, а нью-йоркские небоскребы, подобно временным выставочным павильонам, построены лишь на какой-то, больший или меньший, срок. Мы, американцы, не строим соборов, мы строим руины. Ныне более не существует реальности, не существует ритма, который обеспечил бы материалу долговечность. Ты правильно говоришь, что мы создаем машину, и эта машина есть прах; зато формула машины остается, так что мы строим тысячи машин. Мы живем в мире, который кормит, одевает и обеспечивает всем необходимым в тысячи раз большее число людей, чем это было когда-либо возможно в прежние времена. Мы вынуждены заботиться более о количестве, чем о качестве. И это не страшно, потому что все на свете стало заменимо и воспроизводимо. Создаются даже новые потребности — скорость, сигареты. И все доступно для всех. Ладно, — говорит человек с длинными волосами, каковым я все же являюсь, — но я не чувствую материала. Я осязаю лишь прах. Между появлением стимула и удовлетворением не проходит времени, которое усиливает стимул и облагораживает удовлетворение. Когда я иду по району новостроек, где в основе лежит спекуляция или наследственная аренда, я вижу вокруг себя карточные домики, — там люди плохо питаются, плохо моются и любят друг друга только из страха перед одиночеством. Центр города, простоявший уже века, простоит еще на много веков дольше, чем эти безотрадные «зеленые» районы с садиками и цветными абажурами. Каким образом поэзия может сделать обитаемыми подобные зыбучие пески?

Само собой разумеется, что эту несколько риторичную иеремиаду я не прокручивал в голове, но писал на бумаге. Да, я взялся за перо и, вопреки советам своего друга, все же стал излагать содержание моей будущей лекции письменно. Просто-напросто потому, что с пером в руке мне лучше думается.

Я писал это для того, чтобы тем временем поразмыслить над вопросом, что же все-таки должна делать поэзия. Разумеется, тоже жить в пустыне. Но нет, ни в коем случае не сдаваться. И не играть в хорошую погоду. Искусству уже нельзя быть утешением, полупробудившееся человечество нельзя одурманивать *поэтичным*. Лучше считать себя Иоанном Предтечей, питающимся акридами и диким медом, одетым в верблюжий волос и вопиющим в безжизненном пространстве, со святой верой в то, что придет Кто-то сильнее меня, Чью обувь я недостойн буду понести. Бесконечно принижать себя, но твердо верить в порядок, в числа, в сотворенный человеком универсум, сооруженный его зрелой рукой, но незрелой душой. Уподобиться монаху, солдату, неизменно стремящемуся к порядку и дисциплине, пока еще существующим только в абстрактной мечте.

Я выбрал для себя путь. Я выбрал филологическую науку. Я решил переехать в другой город, с которым меня не связывали бы никакие эмоции, где меня на каждом углу не

ждали бы воспоминания, город, который не заставил бы меня жить внутри потерянного времени; я поселился в типовом доме, покрасил стены своей квартиры в белый цвет и обзавелся лишь самой необходимой домашней утварью. Я учился, поливал цветы на подоконнике и кормил на лету хлебом случайных чаек — вот и все мои занятия. Постепенно жизнь моя стала терпимой. Когда я ходил по людным улицам или сидел по вечерам у своего окна, людская толпа начинала журчать, подобно реке. Я был счастлив, как измученный жаждой путник, пробуравивший в пустыне водную скважину. Я увидел, что жизнь происходит не среди пыльных новостроек, выросших в пригородах подобно палаточным городкам; жизнь происходила в офисах, на заводах, в больницах, в кафе, на вокзалах, повсюду, где людские массы собирались вместе. Кроме того, жизнь происходила в науке, в чистой теории, в формулах. Я хватался руками за голову, не зная, как мне соединить абстракцию и толпу. Они казались столь же далеки друг от друга, как Южный и Северный полюса.

Впрочем, соединение абстракции и толпы осуществляется у нас на глазах. Но лишь на уровне понятий и с политической подоплекой. Такие понятия, как «народ», «племя», «отечество» в наше время все более входят в обиход, заменяя «семью», «дом», «родные места». Круг расширяется, однако понятие границы становится от этого лишь существенней; и то, что получается в итоге, походит на то, что я искал, не более, чем газон походит на лес. Нет, толпа и абстракция, два источника моей радости, должны были либо охватить весь мир, либо оказаться обманом. Английский язык замечателен именно тем, что составлен из смеси романской и германской основ. Вся наша культура возникла в свое время на побережье Средиземного моря именно потому, что это внутреннее море, как огромная городская площадь, объединяло три части света. Самосознание народа имеет ценность лишь как потребность сообщить что-то другим народам. Границы, усиленные категориями «народ» и «отечество», но все легче преодолеваемые новыми транспортными средствами, теперь уже трудно принимать всерьез. Они полностью противоречат человеческому универсуму с его стремлением к духовной экспансии.

Гораздо большую поддержку мои мысли нашли при взгляде на так называемые сюрреалистические картины и при размышлении о том, что такое новая вещественность. Подобный термин неспроста обретает популярность. *Новая вещественность и сюрреализм* (оба термина обозначают один и тот же принцип, только первый — в применении к литературе, а второй — к живописи) рассуждают, насколько я понимаю, следующим образом. Сущность толпы и абстракции изображению не поддается. Равно как и бессознательное, равно как и природные силы. Радость возникает лишь от сознания, что они есть на свете. Они оказывают свое воздействие повсеместно, безразлично где. Воспринимаемое нами присутствие в каждой вещи, абсолютно любой, природной силы, бессознательного, толпы и абстракции заставляет эту вещь вибрировать; и эта смысловая нагрузка превращает вещь в материал, иными словами, в красоту. Лист дерева, любой, всегда красив, но не благодаря его форме, как считалось раньше, а потому, что он выступает представителем леса, солнца и дождя, земли и преходящего мгновения. В каждой волне колышется все море, в каждом человеке, каким бы он ни был, кем бы он ни был, живет весь мир, если этот человек не ограничивает себя искусственными границами и не попадает в рабство к собственной личности. Сюрреалистические картины с их тишиной, лишенной эмоций ясностью, четкими предметами, в равной мере обыденными и таинственными, — предметами, которые, кажется, расставлены прямо во Вселенной и чьи холодные формы как бы указывают, где начинается Вселенная, не прекращающаяся также и внутри них (ибо они сами суть ее край, прозрачная поверхность), — созерцание подобных сюрреалистических картин и чтение современной прозы, где повседневные действия, совершаемые нами бессознательно, изображаются как нечто, имеющее большее вселенское значение, чем бурные конфликты и душевные излияния, при которых мы оказываемся рабами нашей личной определенности, — эта живопись и эта проза доставляли мне великую радость, бывшую разом из обоих источников — абстракции и толпы.

Тогда я начал писать поэму «Аватер». Аватер — это любой человек: с ним меня не должно было связывать ничто личное. У него было имя — Аватер, но сам он должен был оставаться толпой и абстракцией. Мне следовало любой ценой избежать какого-либо контакта с ним, ибо тогда заявят о себе слабости: я заметил, что, размышляя о нем, я уже начал приписывать ему многие из своих собственных свойств, даже прежде, чем дал ему имя. Нет, он должен был оставаться лишь очертанием, ясной, просвечивающей поверхностью.

Самое большее — он мог стать спутником. Образцов у меня не было. Кое-что мне давали гениальные ранние стихи Жана Кокто и Т. С. Элиота. Но эти двое в отличие от сюрреалистов отнеслись к своему *métier* (ремеслу) с недостаточным пиететом. В поисках абстракции и толпы они разбили саму стихотворную форму, словно стекло. Я тоже чувствовал, что эмоциональная поэтическая форма здесь не годится. Но поиски того, что мне требуется, я вел в направлении истоков, а не в направлении уничтожения стихотворной формы. Я решил избрать древнеевропейскую форму, форму «Песни о Роланде».

К тому же произошло несколько событий, о которых, хоть они и личные, я должен, коль скоро речь зашла об истории создания поэмы, все-таки рассказать. Умер мой брат, живший в Нидерландской Индии. Из моих планов совершить путешествие — я должен был к нему съездить — ничего не вышло. Ощущение путешествия вдруг обрело размытые очертания. Каждая прогулка по улице рождала во мне чувство, будто я в дороге. Незнакомый город стал еще более фантастическим, чем раньше.

И еще надо рассказать о том, как я нашел имя *Аватер*. Поначалу герой звался иначе, я использовал имя моего давнишнего знакомого. Оно не удовлетворяло меня, потому что я никак не мог отвлечься от образа, им вызываемого. Как-то раз я пил кофе в гостях. Там же был и некий доктор, которого я видел впервые. Он сказал, что должен позвонить в больницу, дабы узнать, можно ли ему еще задержаться. Попросил соединить его с клиником и осведомился, каково состояние пациента Аватера. Голос доктора до сих пор звучит у меня в ушах: «Аватер, нет-нет, Аватер». Я тотчас же решил использовать эту фамилию. Более безличностной встречи, чем между мной и человеком, именовавшимся Аватером в реальной жизни, и придумать невозможно. Только его имя и задело меня. Знание языков придало этому имени бесконечно глубокое значение. «А» — это древнее слово, обозначающее воду. Аватер = 2 x вода. Первовода. Но в этом имени заключено и многое другое. Подобное слово существует в санскрите, на что мне указал г-н Ван Лееуен, одновременно это и монограмма обоих имен моих родителей. А в первую очередь оно означает — не важно кто, некий ближний, олицетворяющий толпу, человек, от которого ко мне протянулась наитончайшая связующая ниточка.

Вот и вся предыстория поэмы. Следование за Аватером, любовь, которой я проникся к нему, сделали для меня выносимой жизнь в пустыне или, во всяком случае, путь через пустыню. Путешествие началось со следования за Аватером, но любовь не переросла в привязанность. Любовь дала мне сил ровно столько, сколько нужно было для продолжения путешествия. Надеюсь, что поэма более или менее передает эту мысль.

<П6>

Так что поэзия теперь уже не поэзия для вечности, но поэзия для будущего, необходимая для того, чтобы вселиться в это будущее — разумеется, тоже преходящее. Преходящее обладает свойствами куда более впечатляющими, чем вечность. Преходящее не отрицает тела, не отрицает веры, красоты, природы, при том важном условии, что мы рассматриваем это преходящее в рамках времени и в форме самоценного откровения. Лист дерева красив, но не благодаря красивой форме, как считалось раньше, а потому, что он, как и любой другой лист, является продуктом, представителем — леса, времен года, солнца и дождя, земли и нынешнего мгновения. Каждый предмет есть точка сосредоточения энергии, все море присутствует в каждой волне. Все человечество заключено в каждом человеке, если только он может освободиться из рабства собственной личности, если только он чувствует себя в первую очередь порождением своего времени, своего сословия, своей работы и физического происхождения. Каждый человек представляет всеобщего человека, если только дает себе отчет в том, что он невечен, а также в том, какие силы дали энергию для его возникновения. Исторический материализм — насчет общественного устройства и теория Фрейда — насчет физического существования отчетливо показали, что человеческая природа и человеческий дух неразрывно связаны. Духу, говорят эти теории, свой черед; главное же, что должен делать разум, — это лучше разобраться в источнике силы, в теле, в происхождении тела, в наиглубиннейшей основе. Мы должны искать вселенную не в космосе, но в самой своей сердцевине.

И тут я принялся ходить вдоль своих книжных полок в поисках материала. Пруст, Лоуренс. Мне достаточно было увидеть корешки книг этих писателей, столь почитаемых

мною, чтобы убедиться в том, что они служат прекрасной опорой для движения моей мысли. Да, размышлял я, не их ли творчество оказало на меня влияние, в то время как я думал, что мои догадки суть производные цепочки обыденных внешних событий. Вот истинное, прочувствованное на собственной шкуре доказательство важности литературы. Лоуренс, в буквальном смысле поклоняющийся телу, указывающий нам на полное наслаждение как на единственное достойное человека счастье, которое может дать только полное познание тела, ибо слово «самопознание» можно было бы здесь употребить лишь в том случае, если бы оно не имело скорее пассивный, чем деятельный привкус.

Пруст первый, кто описал человеческое «я», столь колеблющееся и зыбкое, что оно постоянно остается открытым для восприятия малейшего движения, приходящего извне, причем образ, возникающий при восприятии, тем рельефней и объективней, чем отдаленней источник. Обратная перспектива. Служанку Франсуазу, например, он видит куда более отчетливо, чем собственную мать. Точно так же для него отсутствующий человек, о котором он может думать без помех, гораздо реальней, чем присутствующий, который слишком занимает работой его органы чувств. Потому и возможна жизнь только в «утраченном времени», в «*le temps perdu*», в детстве, когда все происходило разом — мы жили сами и нас «жили» другие. Но это детство постоянно продолжает существовать в нас, ибо мы есть не что иное, как его плод. И я подумал о жанре биографии, который теперь, после Моруа, стал так моден среди романистов. О том, что авторы биографических романов стараются представить великих людей обыкновенными, и чем более в этом преуспевают, тем более великими кажутся их герои. Например, книга г-жи Будир о Якубе Баварской написана в настоящем времени. Подобные книги пишутся в направлении настоящего, как будто их действие происходит сейчас.

Однако я намеревался вести речь о поэзии. Ведь именно она считается моей областью. Почти с тоской смотрел я на толстую книгу Джойса «Улисс», где в человеке, бродящем по Дублину, описан весь космос, и на книги Вирджинии Вулф, чьи герои тоже не столько личности, сколько аспекты сознания. В подобных книгах сама манера письма становится необычной. Каждая книга Вирджинии Вулф и каждая глава Джойсова «Улисса» написана в своем особенном стиле. Важно не только то, *что* происходит, но в первую очередь то, *как* это увидено и показано. Глава описаний, глава диалогов, глава размышлений, фантазий, воспоминаний — для каждой темы выбран единственно подходящий инструмент, способный согласовать друг с другом событие и возможность его воспринять. Читатель сопереживает с автором не только происходящее, но и видение происходящего. Книга увлекательна за счет того, что она подвигает читателя на работу ума и души, а не за счет фабулы, которая, чем она проще, тем допускает большее многообразие смысловых проекций.

Короче говоря, это перенесение содержания в область формы, так что форма перестает быть оберткой предмета, но становится, наоборот, поверхностью, на которую проецируется Вселенная, сияющая в этом конкретном предмете, привело меня к той поэзии, что является единственно подходящей формой для передачи равновесия между Вселенной и созерцанием, сосредоточенным на одном предмете, на одной фигуре или эмоции. Однако поэзия с ходу отбрасывает все эти довольно-таки путанные премудрости. Прочитайте стихотворение — и вы тотчас подвергнетесь их воздействию, но не пытайтесь перенести это в область рассуждений. Стихи состоят из слов, а не из мыслей. Стихи не терпят подобного сифонного перекачивания.

Я осознавал, что говорю это в основном ради собственного удобства. Мое выступление, размышлял я по секрету от всех, может заключаться в одном лишь чтении стихов. Конечно, но каких? Какие стихи показательны с точки зрения тех тенденций, которые я хотел бы с их помощью прояснить? Может быть, от меня требовалась лишь подборка из стихов — на мой взгляд, являющихся очевидными представителями своего времени, а также будущего, которое вот-вот должно из этого времени родиться. К такой подборке, если она будет удачна, не потребуется ни слова комментария. *Tant mieux* (тем лучше). Но простота найденного мною решения привела меня в отчаяние.

Всем ясно видно, что «восьмидесятники» — представители своего времени. Сонеты Клооса, «Май» Гортера, все это связано с обновлением, происходившим тогда во всем нашем обществе. Дерзкая критика Ван Дейссела учила нас, что отцы не всегда бывали правы. Реалистическая проза показывала, что существует и другая действительность, кроме уютной гостиной и счастливой семьи. Общество приходило в движение, и литература была включена

в этот процесс. Так же обстояло дело и со следующим поколением: Баутенс, Генриетта Роланд Холст, Ван де Вустейне — эпоха рубежа веков. И они отчетливо это высказали — раздумья, настроения *fin-de-siècle*: жалобы, что мы не живем, что так и будем жить неправильно, если не приложим все силы, если наш талант не послужит делу пробуждения к той жизни, к которой мы стремимся, подразумеваем ли мы под жизнью ощущение неземного восторга или чувственное восприятие. Требовалось перерождение. — Но наше поколение не так-то легко увязать с нашим временем. Мы живем и творим каждый по отдельности, у нас нет ведущего журнала, нет старшего поэта, чьими учениками мы все могли бы в той или иной степени быть. Старшие поэты почти перестали создавать такие произведения, которые, если не считать влияния на некоторых из нас Леопольда, можно было бы назвать авторитетными. Мы живем в период рассеяния, *chacun pour soi* (каждый сам по себе), так что трудно обнаружить связь с эпохой. И тогда я принялся читать. «Эксперименты» Хеертена Хоссаарта, «Дикий горизонт» А. Роланда Холста, первый сборник «Стихотворения» Марсмана, «*Clair-obscur*» («Светотени») Слауерхофа, стихи Я. И. де Хаана, стихи на смерть отца Верюмеуса Бюнинга и его же «Марию Лесину», великолепное стихотворение Блума «В поезде». От чтения мысли мои замечались то в одном, то в другом направлении. Ну как здесь найти общий склад мышления, что любят делать эссеисты. Хотя ни один из названных поэтов не уступал поэтам предыдущих поколений, хотя многие стихотворения как самостоятельные произведения значительно превосходили написанное старшими, однако эта современная поэзия только задавала вопросы, в то время как мне всегда казалось, что предшествующая — нечто утверждала и давала ответы. Стихи предстали передо мной как некие таинственные предметы, минералы; язык, стиль каждого поэта не столько выражает его умонастроение, его личность, сколько служит наплавным мостом, переброшенным для того, чтобы смогли внятно заговорить предметы, завладевшие вниманием автора.

Иными словами, поэзия стала более объективной. Уже не лирическое излияние, но краткие фрагменты объективной жизни, составленные и сложенные вместе скорее в том стиле, в каком раньше создавались эпические поэмы. Личность автора созерцает себя не как поэта, но как человека. Во времена Шекспира было бы просто смешно заниматься поисками жизни. Человек стремился тогда к знаниям, стремился подняться над жизнью. В наше время смешно быть поэтом, надо находиться в гуще жизни. И тогда будут переброшены эти наплавные мосты. Воображение устремляется в доисторические времена, ибо там жизнь, воспоминания устремляются в страну детства, ибо там жизнь, одинокий устремляется к массам, ибо там жизнь; к языку предъявляется несравнимо больше требований, с языком обращаются несравнимо аккуратнее, потому что мы чувствуем: язык — это *trait d'union* (посредник, связующее звено) между побудительным толчком и удовлетворением. Это связующий путь, прохождение которого и служит задержкой, а идти надо как можно скорее — да, скорость стала в наше время самостоятельным наслаждением. Прямота и скорость выражения компенсируют все то, что мы теряем вместе с традиционными поэтизмами.

Хорошо, решил я, таков пункт первый. Таков образ нашей современной поэзии. А теперь следует перейти к более легкому и веселому пункту. Но при слове «перейти» я понял, что ведь ничего не сказал о собственных стихах. Причина, наверное, в том, что я никогда не читаю самого себя, а происходит это потому, что я сам-то свои стихи и написал. В собственных стихах есть что-то странное: их невозможно снова взять в руки. Я всегда думал, что дело здесь в моем способе писать. Пишу я очень медленно. Со стихотворением, точнее, с его начальными строками в голове я живу годами, бывает, лет по шесть, в то время как оно само собою растет, подобно песчаной косе, слово за словом, строчка за строчкой. Я — это нечто вроде кораллового рифа, на который что-то постепенно, хоть и неравномерно, само собой нарастает. Когда стихотворение закончилось, то ему нечего больше сказать. Я так думал всегда, но мой друг сообщил мне, что он обычно начинает с названия и со знаков препинания, а потом разгуливает с такой вот сеткой и пустыми ячейками, пока соты вдруг не заполняются медом. Услышав об этом, я подумал, что, наверное, существует какая-то глубинная причина, по которой люди не перечитывают собственных стихов, ибо он тоже, сам удивляясь своим стихам, перечитывает их редко. А потом я напал на правильный след благодаря граммофонной пластинке.

Пластинка играла «Голубой Дунай» Иоганна Штрауса. Я сидел и слушал — и замечал, что музыка не доходит до моего сознания. Я увидел себя не в собственной комнате,

а в кафе, у воды, двадцать лет назад, рядом с эстрадой, на которой танцевали. Я снова увидел тех кельнеров, вечерний свет, гирлянды фонариков среди деревьев, велосипедистов на другом берегу пруда. Тогда, двадцать лет назад, я, наверное, тоже не слышал музыки, но теперь, через двадцать лет, я не в состоянии ее слышать оттого, что воспоминание для меня намного важнее и ярче, чем звуки в настоящем. Единственное, что я сейчас слышу, — напоминание, что я уже слышал это раньше. Когда же, задаюсь я вопросом, я пережил эту музыку, тогда или теперь? — То же самое с некоторыми запахами. Так, запах плюща столь стремительно переносит меня в сад у родительского дома, где я много лет лежал, больной, у стены, увитой плющом, что я не могу находиться рядом с плющом без этой картинки перед глазами. Обоняние затмевается зрительным образом.

Примерно то же и со стихами. Жизнь затмевается тем, что я это уже пережил. Чтобы заново отыскать вальс Штрауса, достаточно поставить пластинку. Но поиски запахов куда менее зависят от нашей воли. Запах плюща, то есть детское воспоминание, я нашел лишь в результате случайного стечения обстоятельств. Я выходил из больницы, где лежала моя мать, — через несколько недель она умерла — и с сознанием собственного бессилия от невозможности ей помочь я облокотился на ограду, поросшую плющом, как это нередко бывает в больничных садах. Я с трудом понял: именно благодаря запаху плюща я, посреди своего отчаяния, вдруг ощутил безрассудное счастье, что порой случается в момент нервного перенапряжения. Лишь через много лет, когда я стал часто ходить мимо той ограды с плющом, я постепенно понял взаимосвязь.

1935

КЕЙС ВЕРХЕЙЛ

ДВОЙНОЙ РЕКВИЕМ: ИОСИФ БРОДСКИЙ И МАРТИНУС НЕЙХОФ

(Текст выступления в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме 19 сентября 1996 года, предварявшего чтение перевода цикла «На смерть Альберта Фервея»)

Стихотворный цикл, написанный Мартинусом Нейхофом в честь только что умершего поэта, впервые, насколько мне известно, предлагается публике не по-голландски — в переводе, сделанном в память об Иосифе Бродском. Посвящение этого перевода моему петербургскому другу не случайно. Нейхоф был единственный голландец в той плеяде интересных Бродскому европейских поэтов его века, открытие и изучение которых были для него почти физической необходимостью. Ведь чтение и сочинение у Бродского всегда взаимодействовали. Подобно тому как иноязычное в его литературном сознании всегда было связано с русским и наоборот.

По счастливому случаю располагаю данными о процессе ознакомления Бродского со стихами его любимого поэта из моей страны. Имя Нейхофа я Иосифу упоминал уже в 1967 году при наших встречах на Литейном, 24, квартира 28, но он мог его позабыть, когда шестью годами позже, при первом его участии в роттердамском фестивале Poetry International, один собрат из Англии подарил ему журнал с переводом поэмы Нейхофа «Аватер». Вечером этого дня мы с Иосифом встретились в амстердамском кафе, где за столом он стал про себя читать принесенные стихи.

Читают люди по-разному. Есть прирожденные читатели — люди, которые, углубляясь в книжку, производят у наблюдателя впечатление, будто стали самими собою в большей степени, чем прежде. Есть, наоборот, и люди, которые в той же ситуации кажутся занятыми чем-то, не свойственным их натуре. Иосиф Бродский, по моим впечатлениям, явно принадлежал к разновидности рода *homo sapiens*, которую, в отличие от *homo legens* (человека читающего), можно было бы называть *homo loquens* (человеком говорящим). Тип вещателя в его личности преобладал над типом читателя.

Конечно, чтение книг для него значило много. Как много, он сам объяснил в

автобиографическом эссе «Меньше единицы», где говорит о своем ленинградском поколении: «Мы были жадные читатели и впадали в зависимость от того, что читали». И еще: «Книги стали нашей первой и единственной реальностью». Тем не менее, вспоминая Иосифа, мне гораздо легче представлять его монологизирующим в кругу близких или за микрофоном, чем сосредоточенным над книгой. Если типичный читатель за чтением отдыхает от всего ему мешающего, то для Иосифа состояние молчания над чужим текстом, ему, казалось бы, несвойственное, в первую очередь служило как бы приготовлением к ответу. Как я сказал выше, чтение поэзии и прозы, вплоть до утренней газеты, было ему физически необходимо — не как отдых, а как своего рода заправка, чтобы вдохновиться на последующую устную или стихотворную речь. Но то же самое, вероятно, можно говорить по отношению к любому автору, будь он маленький или великий.

Совершенно уникальна, в пределах моего опыта, была интенсивность чтения Бродского. Внутреннее напряжение настолько отражалось в его странно застывшей позе, в резком взгляде под наморщенным лбом, что наблюдатель ощущал боль в собственном мозгу. Среди венецианских образов его стихотворения «Лагуна» фигурирует и «знающий грамоте лев крылатый». Тот же лев св. Марка с раскрытым Евангелием в лапе украшает обложку двух его сборников, изданных в Америке. Зная Бродского почти тридцать лет, я склонен воспринимать этот образ как его автопортрет. Читающий Иосиф действительно напоминал жадно подстерегающего свою добычу льва.

Вот такое, ни у кого другого не виданное мною львиное чтение, я у него заметил, когда онзнакомился с «Аватером». Закончив, он разразился восторженным выражением радости.

Осенью того же 1973 года я ему послал в США фотокопии всех английских переводов поэзии Нейхофа, которые мне удалось найти. Переводы других поэтов моей страны, включенные по его просьбе в эту посылку, на Иосифа особенного впечатления не произвели.

В конце восьмидесятых, если не ошибаюсь, организаторы фотовыставки в Турине под названием «Поэт и его Муза» (или другое словосочетание в подобном духе) поручили Бродскому составить список поэтов, которых он считает главными в XX веке, и написать для каталога статью на тему: женщины — вдохновительницы стихов. В связи с этим Иосиф попросил меня узнать, была ли жена, или хотя бы любимая дама, у Нейхофа, и доставить ее и его портреты.

Все эти годы, когда в интервью или беседах возникал вопрос о литературной генеалогии Бродского, он упоминал и Нейхофа. В частности, этот голландец бывал не раз им убедительно отрекомендован редакции престижной англоязычной серии «Современные европейские поэты», в свое время представившей самого Бродского западной публике по инициативе Одена.

Кроме упомянутого львиного чтения, у Бродского было еще свойство, для которого, по аналогии с «ясновидением», предлагаю термин «ясночтение». Мгновенное узнавание Нейхофа, как родственного ему поэта, мне кажется превосходным примером этого, к сожалению, малоизученного, но вполне реального феномена.

Во-первых, для голландских коллег Бродского, знакомых с поэзией Нейхофа в оригинале еще со школьной скамьи, он среди классиков первой половины века, пожалуй, единственный, который до сих пор воспринимается как величина живая. В отличие от почти всех остальных, голос Нейхофа звучит, как будто не из прошлого, даже не из современности (равного Нейхофу после его смерти в 1953 году просто не было), а из еще ждущего своей полной реализации будущего.

Вышедший недавно специальный номер одного журнала, посвященный обзору сегодняшней лирики, содержал ответы всех участников на анкету об их отношении к Нейхофу. В результате неожиданно получилась демонстрация всеобщего чувства близости и профессионального восхищения. Я уверен, что за двадцать лет до этого, то есть во время открытия Нейхофа Бродским, подобная анкета дала бы гораздо менее впечатляющие результаты.

Второе, что привлекает внимание при рассмотрении исключительного интереса к Нейхофу, на основе всего лишь двух или трех переводов, у современного русского поэта, это удивительная точность его выбора при том, что на первый взгляд общие корни их незаметны. Русский, так сказать, элемент в составе миропонимания и поэтики Нейхофа никак не очевиден. Но если вдуматься в загадку, что мог дать голланд-

ский автор двадцатых, тридцатых и сороковых годов ленинградцу более позднего поколения, выросшему на русской классике, несколько фактов бросается в глаза.

Не так давно появилась статья, написанная голландским славистом и опубликованная в глубине России, под названием «Мандельштам и Нейхоф».¹ Тема этого исследования — не гипотетическое и только в рамках научной фантастики объяснимое влияние одного поэта на другого, а их примечательная схожесть. Подобные статьи на тему «Ахматова и Нейхоф», или «Пастернак и Нейхоф», или «Цветаева и Нейхоф», или «Александр Блок и Нейхоф» можно, я ручаюсь, написать без всякой натяжки. А при сравнении почти с любым другим голландцем натяжка бы возникла.

Когда случайности перестают быть случайностями? Когда совпадение в бытовом или творческом плане превращается в подлинное соотношение, то есть в факт типологического или исторического порядка? Трудно это порою объяснить, и потому я здесь буду ограничиваться упоминанием некоторых параллелей, поражавших меня, когда в последние месяцы я перечитывал Нейхофа и литературу о нем.

Русский читатель, знакомый с поэзией Цветаевой, вероятно, насторожится, если скажу, что ключевой символ в последней поэме Нейхофа и также в единственной его повести, это фигура Крысолова. В связи с этой переключкой с Цветаевой любопытно вспомнить, что Нейхоф, как выяснилось из недавно опубликованной его переписки с женой, в начале двадцатых годов собирался написать не то пьесу, не то эссе о Казанове.

Один голландский любитель поэзии обратил мое внимание на сходство между стихотворением Нейхофа «Тупик», написанным предположительно в 1935 году, и стихотворением Осипа Мандельштама, возникшим четырьмя годами раньше. У Нейхофа, в русском переводе Евг. Витковского:²

*Она была на кухне, у плиты.
Я наконец войти решился к ней.
Я ждал секунды этой много дней,
задать вопрос стыдась до дурноты.*

*Ей приходилось пристально смотреть
за кофием на маленьком огне,
и я сказал: пускай ответит мне,
о чем стихи писать я должен впредь?*

*Тут засвистел кофейник со свистком,
пар повалил в открытое окно,
стелясь над клумбами, над парником, —
вливая в кофий воду ручейком,
чтоб гуща медленно легла на дно,
она сказала тихо: «Все равно».*

У Мандельштама:

*Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;
Острый нож, да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,*

*А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,
Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.*

То, что тут мы имеем дело не с простым совпадением, а скорее с подлинным соотношением, мне стало ясно, когда я прочел воспоминания о Нейхофе одной поэтессы. Она

пишет: «Друзей он принимал не в кабинете или в маленькой гостиной, а в кухоньке, где он сам так любил посидеть и позабавляться кулинарным делом. Вспоминать об этой кухоньке значит: сидеть против него на табурете, пока, как он сам это так прекрасно выражает в сонете “Тупик”, “пар становится запахом”».³

Известно то глубокое значение, которое тема кухни, как центра цивилизованной домашности, имела для русского поэта Мандельштама. В его стихотворении 1931 года кухонька стала последним радостным местом, последним, но уже ненадежным, убежищем в мире насилия. Сонет Нейхофа, родственник стихам «Мы с тобой на кухне посидим» по основному символу, контрастирует с ними по развитию этого символа. У голландца кухня, место уюта для протагонистов, гарантия их связи, становится фоном для любовного, а вместе с тем и творческого, кризиса — для выяснения отчужденности двух людей друг от друга и от их собственных душевных глубин. По сути оба стихотворения трагичны, но по-разному. Русское по смыслу развивается в плане общественной ситуации террора, а голландское в плане интимно-психологическом.

Более, чем узколитературную, реальность идеи кухни у Мандельштама мне довелось почувствовать за долгие годы знакомства с его вдовой, Надеждой Яковлевной. Мои визиты к ней в Москве, однажды, кстати, и в компании Иосифа Бродского, происходили до последней стадии ее болезни на девяносто процентов в кухне и, с точки зрения нидерландца, в лучшей нейхофской атмосфере.

Русофилом или тем более русским никто до сих пор Нейхофа не называл, и странно звучало бы для него такое определение. Среди поэтов его поколения он, в каком-то смысле, самый голландский. Привязанность к родной стране — отличительная черта его биографии и творчества, начиная с молодых лет и вплоть до времени оккупации и восстановления Голландии после Второй мировой войны. К тому же словоупотребление Нейхофа-поэта, меткое, но крайне сдержанное, до нарочитой скудости и неуклюжести, воспринимается его соотечественниками как образец манеры традиционного голландца. В статье о возможностях и невозможностях национальной оперы Нейхоф пишет: «Пусть немцы сочиняют музыкальные драмы, пусть русские танцуют, а у нас есть что-то свое. Это — печать подлинности. Ради Бога, работайте, как нидерландцы, не по иностранным моделям. Работайте с голландским сердцем, то есть без позирования и добросовестно». И дальше: «У нас хорошие голоса, но наше пение и наши действия на сцене под пение выглядят смешными».

В рамках быстрого ответа на журнальный опрос по злободневному поводу, Нейхоф тут невольно дал, как мне кажется, автохарактеристику. Первое, что его отличает — это именно уникальная «печать подлинности» его слов. Чем так жутко «хорош» его поэтический голос, никому еще полностью определить не удалось. Но «отсутствие позирования», все более и более ощущающееся в его трех тонких сборниках в течение тридцати лет, и «добросовестность» его мастерства — будь эти качества специально голландские или нет — признают все.

Наряду с подчеркнутым нидерландизмом мы находим у Нейхофа открытость мировой культуре прошлого и современности. Его привлекали, например, мир Франции, мир Англии, мир древней Эллады. Но с Россией у него была особая связь. Любимым его произведением из всей мировой прозы были «Бесы» Достоевского. В приватной истории голландской литературы известна его игра в «демонизацию» своего круга друзей — демонизацию по французскому и немецкому переводам названия русского романа, *Les démons*, *Die Dämonen*. В шутку и не без злобы, Нейхоф распределял роли из истории Достоевского среди своих местных собратьев. Самого близкого и профессионально им чтимого друга Адриана Роланда Холста, известного их современникам как «принц голландских поэтов», он, например, выводил как Ставрогина. А себя самого как Петра Верховенского.

Начиная с двадцатых годов, «История о солдате» Игоря Стравинского в Голландии исполняется в переводе Нейхофа. Перевод этот, по мнению всех знатоков, пример такого случая, когда копия качественно превосходит оригинал. Адаптируя текст Рамюза, Нейхоф его ловко нидерландизировал и — более или менее, как Пушкин в его обработках иностранного материала, — превратил, ничего не искажая, в часть своего собственного творчества. Выбор либретто сочинения именно Стравинского при этом не кажется случайным. Если подыскивать самые близкие параллели стилистике и, особенно, духу поэзии Нейхофа в других областях искусства, без этого русского современника не обойдемся.

Стоит в этой связи привести послесловие к маленькой антологии Бродского, вышедшей недавно в Москве.⁴ Интересное примечание Петра Вайля на тему Бродский—Стравинский можно отнести почти целиком и к Нейхофу: «В творчестве Стравинского обнаруживается целый ряд параллелей с Бродским — возможно, больше, чем у кого-либо из русских деятелей культуры XX века. Для обоих характерна тяга к классическим формам, виртуозное владение всеми приемами ремесла, жанрами и стилями, контрастные сочетания сакрального и профанного, архаики и новаций, экстатического порыва и трезвого расчета».

Друзей или просто знакомых среди русских эмигрантов я в скудной биографической литературе о Нейхофе не обнаружил. Единственный хоть сколько-нибудь знаменательный факт в этом плане, который могу сообщить, заключается в том, что Нейхоф, по крайней мере раз, выступил вместе с Георгием Ивановым. В парижском газетном объявлении 1922 года читаем, что «во встрече Международного Литературного Круга 23-го ноября, от 5-ти до 7-ми вечера, будут принимать участие Георгий Иванов и М. Нейхоф, которые, один в России, другой в Голландии, считаются авторитетами среди мастеров молодой поэзии их стран».

В числе тех черт, которые придают вполне нидерландской поэзии Нейхофа элемент, так сказать, русский, мне хочется назвать еще одну. Парадоксальное, на первый взгляд, сочетание высокоразвитой светскости с тягой к святости обычно рассматривается как признак, специфичный для петербургской культуры со времени Пушкина и Лермонтова. У Нейхофа можно наблюдать нечто подобное. Элемент веры, сравнительно редкий в современной поэзии моей страны, в стихах этого потомка старинного и богатого рода книгоиздателей сочетается с тоном светской дистанции и светским же юмором.

Еще во второй половине тридцатых годов самый проникательный литературный эссеист того времени написал статью о поэзии Нейхофа под названием «Современный византизм». Главная мысль этой оригинальной статьи была навеяна сходством, которое критик, лично знавший Нейхофа, как будто заметил между физиономией поэта и портретом византийского императора Юстиниана. Наполовину в шутку, наполовину всерьез, на эффекте такого физического сходства — отрицаемого самим Нейхофом — строится концепция типологического родства духовного облика поэта с культурой Византии в раннем средневековье, культурой христианизованного эллинизма.

Идеи статьи «Современный византизм», где между прочим говорится о «словопоклонничестве» как одной из существенных черт византийской культуры, не буду здесь в подробностях излагать. Добавлю лишь от себя, что византизм, как известно, после упадка самой Византии стал ядром новой и по сей день живой культуры в северо-восточной Европе. В связи с этим хотелось бы мне, человеку другого поколения и с другим жизненным опытом, несколько изменить остроумную формулу автора предвоенного времени и охарактеризовать Нейхофа как типичного коренного нидерландца с полурусскою душой.

Среди переводов, которые я послал Бродскому в 1973 году, была и «Песнь неразумных пчел» Нейхофа по-английски. Помню, что в сопроводительном письме я упомянул особую репутацию этого стихотворения, которое ценители считают лучшим во всей голландской литературе XX века.

«Песнь неразумных пчел» написана виртуозным, а в то же время как будто наивным вариантом формы терцины из романского средневековья, своей звуковой структурой напоминающим восходящую спираль. По смыслу она состоит из коллективного монолога роя пчел, поднимающегося под воздействием неудержимого порыва все выше и выше в небо, пока они не замерзают в стратосфере и не начинают медленно возвращаться к земле в виде падающих хлопьев снега.

Вы себе сможете представить, как я удивился и обрадовался, когда спустя несколько лет прочел «Осенний крик ястреба», написанный Бродским в 1975 году. Стихотворение это, правда, и по форме, и по замыслу, и по тональности существенно отличается от миниатюрной песни голландца, но все-таки... Гораздо позже, в один из стокийских вечеров зимой 1987 года, я рассказывал Иосифу о тематическом сходстве этих двух произведений и спрашивал его, думал ли он о Нейхофе, когда сочинял «Ястреба». Оказалось, что нет. «Песнь» Нейхофа он даже не помнил, но возможность влияния не отрицал, наоборот, считал интересной.

Стоило бы развить подробный сопоставительный анализ обоих шедевров лирики — чем они схожи между собой, а также чем они характерно друг от друга отличаются. Но, с другой

стороны, не стоит мучить этим здесь ни вас, ни себя. Вместо этого приведу несколько цитат, доказывающих, насколько тематика неостановимого движения ввысь органична для творчества каждого из обоих поэтов, а потом расскажу два эпизода, которые смогут пригодиться тому или иному будущему комментатору Бродского.

В своей повести «Перо на бумаге» (название, между прочим, звучащее «по-бродски») Нейхоф описывает эффект от встречи своего авторского персонажа с Крысоловом как внезапный полет в пустоту, в мертвое пространство универсума — «не иначе как бумажный змей, у которого вдруг перерезали бы нитку». В письме Нейхофа к жене приблизительно того же периода, начала двадцатых годов, читаем: «Таятся во мне, знаешь ли это, моя дорогая, такие колоссальные способности к подъему, что мне, подобно бумажному змею, необходим тяжелый хвост».

У Бродского я заметил присутствие темы, о которой говорим, в стихотворении, написанном еще в России за год с лишним до его знакомства с поэзией Нейхофа. Следующие строфы из «Сретенья» как бы уже прямо предвосхищают, помимо всех голландцев, задуманного Бродским в Америке «Ястреба»:

Симеон
умолкнул. Их всех тишина обступила.
Лишь эхо тех слов, задевая стропила,

кружилось какое-то время спустя
над их головами, слегка шелестя
под сводами храма, как некая птица,
что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

А еще в совсем поздней статье Бродского, написанной по-английски, встречается метафора для умершего Роберта Фроста в виде космического корабля, запущенного где-то в Америке и затем трагически затерявшегося в пространстве! 5*

В присущей Иосифу неспособности остановиться я убедился по одному его высказыванию. Первый его приезд в Италию имел место в год, когда я жил постоянно в Риме. Одна из вещей, которые его поражали как человека, впервые очутившегося среди итальянцев, было поведение парочек в парках. Представьте себе вот такую картину. Парень с девушкой сидят на скамье, обнимаются, целуются в течение, скажем, пяти минут. Потом они высвобождаются из объятия, зевают, смотрят на прохожих. Через некоторое время повторяется та же сценка: объятие, поцелуй, выпрямление, зевок. Иосиф на такую картину смотрел вытаращенными глазами. Его реакция: «Кейс, ну извини, но мне, дикарю из России, непонятно, как эти мальчики могут остановиться».

Второй случай. Есть у меня дома две фотографии, снятые Бродским моим фотоаппаратом и интересные, может быть, как своего рода примечание к его стихам. Объясню. В конце семидесятых мы одновременно проводили зимние каникулы в Риме. Однажды мы вышли погулять в маленькой компании, включавшей мою знакомую даму, голландскую католичку, которая была симпатична Иосифу, причем, надо сказать, взаимно. Эллен — так ее зовут — в одной из лавок рождественского рынка на Пьяцца Навона купила себе воздушный шарик. Когда мы, на обратном пути, проходили мимо церкви Богоматери над Минервой, Эллен нас предупредила, что зайдет туда на минуту. Пока она открывала тяжелую церковную дверь, ловко снижая при этом свой шарик, Иосиф попросил у меня фотоаппарат и сфотографировал ее.

Выйдя опять на улицу, Эллен нам с гордостью рассказывала, как она успела зажечь и поставить свечку одной рукой, и так, что шарик, придержанный другой, не лопнул среди тишины храма. Но в пылу этого рассказа она, перед нашими глазами, нечаянно выпустила из рук этот шарик. Пока остальные ахали, Иосиф опять выхватил у меня аппарат, запечатлел образ быстро полетевшего в небо шарика и пробормотал мне, улыбаясь: «Знамение свыше, что ее молитва принята. Вот тебе экономия средств».

Зачем я рассказываю все это? Дело в том, что у Нейхофа и у Бродского была, как мне кажется, общая навязчивая идея. Под ее влиянием они интуитивно сделали одинаковое поэтическое открытие. Оба пришли, Нейхоф в меланхоличной и ироничной «Песне

неразумных пчел», Бродский в широко-трагичном «Осеннем крике ястреба», к оригинальному варианту древнего мифа об Икаре или Фазтоне. Оригинальность варианта заключается в замене традиционного мотива своеволия мотивом открытости вдохновению, а мотива сгорания — мотивом замерзания. Таким образом, миф о каре самонадеянному неудачнику становится мифом о подлинном современном художнике и его обреченности на изолированность от жизни.

Оба наши поэта, мне кажется, усматривали суть своего таланта в своей экстатической неспособности вовремя остановиться. И оба воспринимали эту неспособность, тождественную их творческому дару, губительной.

Среди поэтических тем, равно существенных для Нейхофа и Бродского, назову еще одну. Стихотворений к празднику Рождества у русского поэта так много, что оказалось не только возможным, но и вполне естественным составить из них отдельный сборник. Когда Бродский решил сделать из рождественской темы, возникшей в его лирике еще в самом начале шестидесятых годов, сознательную задачу на каждый декабрь, не знаю. Но как бы то ни было, под конец Рождество и Бродский превратились чуть ли не во что-то единое, как Пасха с куличом.

Для голландца, выросшего в военные и первые послевоенные годы, представление о Рождестве почти так же неотделимо от образа поэта Нейхофа. Ни один лирик его поколения в Голландии, вообще, может быть, ни один крупный европейский поэт первой половины нашего века, не возвращался так упорно к этой, казалось бы, изжитой тематике, напоминающей собою худшие сентиментальные настроения середины XIX века. Апогеем захваченности Нейхофа рождественскими мотивами, проявившимися и в ряде коротких стихотворений разных лет, видимо надо считать маленькую мистерию, опубликованную и первый раз инсценированную во время немецкой оккупации. Ее название звучит в русском переводе как взятое из Пастернака или Бродского — «Вифлеемская звезда».

Пьеса «Вифлеемская звезда», совершенная в своем роде (ей не хватает только музыки Стравинского), была написана для молодежи с целью противодействовать влиянию фашистских молодежных организаций, и по-эзоповски построена вокруг фигур Ирода-коллорабациониста и рядового римского солдата из армии оккупантов. В поздние сороковые и пятидесятые годы она пользовалась огромной популярностью среди протестантских воспитателей. Помню свое участие в одной провинциальной церковной постановке в скромной роли третьего пастуха.

В эволюции Нейхофа «Вифлеемской звезде» предшествует драматическая сцена в стихах под названием «Рождественская ночь», заключающая его сборник 1924 года. Упоминаю это произведение потому, что в его замысле можно узнать элементы, близкие Бродскому. Сюжет взят, как часто у Нейхофа, из творчества предшественника, в данном случае француза Алоизиуса Бертрона, автора романтического «Гаспара из тьмы». Развивая по-своему этот сюжет, голландец создает миниатюрную психологическую драму, сосредоточенную на моменте праздника, о пустоте совместной жизни двух, на посторонний взгляд, счастливо женатых людей из высшего общества.

Предыдущую фразу можно почти без изменений применить и к раннему стихотворению Бродского «Anno Domini». Стихотворение это я впервые встретил в его сборнике 1970 года «Остановка в пустыне», и с тех пор оно оставалось для меня самым любимым из всей рождественской лирики Бродского. Перечитав Нейхофа, я понял почему.

Судя по всем данным, нашим двум поэтам, отличавшимся друг от друга во многом, было свойственно фундаментальное ощущение пустоты внутренней и, одновременно, пустоты окружающего их мира. Действительно фундаментальным можно называть это ощущение, во-первых, потому, что оно так настойчиво проявляется в их высказываниях самых разных периодов жизни, а во-вторых, и в еще большей степени, потому, что в нем как будто таится главный двигатель их творческих стремлений.

В знаменитом некрологе о Нейхофе его друг Роланд Холст (он же Ставрогин по вышеупомянутой «демонизации» голландских писателей) говорил: «Я встречал мало людей, у которых пустота, Ничто, было до такой степени врожденною бедой и — за исключением Хортера 6* — ни одного человека с такой бодрой способностью уловить близкое счастье мгновенно и тут же на месте». Применимость первой половины этой фразы к Бродскому доказывать не придется. Во всех статьях по поводу его смерти идет речь о мрачности

Бродского, о сверхпессимизме его жизнеощущения. К изданиям его произведений обязательно подбираются портреты, наглядно передающие образ страдальца, пророка исторической и душевной пустоты.

А слова Роланда Холста о способности уловить счастье? В Ленинграде, поздней осенью 1970 (?) года, Иосиф, прочитав мне свои последние стихи, неуверенным голосом спрашивал: «Как ты считаешь, не слишком ли мрачно все у меня выходит?» Я ответил, с убежденностью (зная, что есть степень мрачности, при которой человек не пишет великолепных стихов, вообще ни пишет, ни говорит), что нет, не нахожу. Он сразу повеселел.

Образ Бродского как «знатока хаоса» (его выражение) для меня вполне реален. Но менее очевидный, может быть, образ его как счастливец (хоть иногда, на десять минут) так же реален в моей памяти. Подобно Нейхофу, он искал и находил спасение от пустоты в своем таланте, в работе над — обожаемым ими обоими — языком. Но не только там.

Наряду с виденьем пустоты современного мира, мы встречаем у обоих поэтов поразительную, у подлинных пессимистов немыслимую, обращенность к будущему. Каким оказывалось это будущее в их глазах, чуть светлее или еще куда ужаснее настоящего, несущественно. Решающий момент — их инстинктивное влечение к тому, что будет после.

Нейхоф в самый мрак современной истории, — в середине тридцатых годов, — назвав свою эпоху «адам» и «пустыней», определил поэтов, по характерному солдатскому выражению, в «квартиреры для человеческой души на территории будущего».

Как параллель у поэта военного поколения приведу фразу из Нобелевской речи Бродского: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, на пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов...»

Что касается соотношений между Нейхофом и Бродским на прямом биографическом уровне, отмечу лишь следующие элементарные факты.

Когда Бродский родился в Ленинграде, Нейхоф лечился в госпитале от свежей раны, полученной им во время защиты Голландии. При мобилизации накануне нападения немцев в мае 1940 года он стал капитаном отряда велосипедистов. Но что могли голландские велосипеды, приводившие тридцать лет спустя в восторг русского поэта, против гитлеровских танков? Передают, что Нейхоф, уже будучи тяжело раненным в ногу, продолжал командовать своим отрядом.

А умер Нейхоф в 1953 году, в январе, 26-го числа, в возрасте пятидесяти восьми лет. Здоровье его было окончательно подорвано страданиями оккупации, во время которой он участвовал в подпольной работе. Умер он, по выражению французов, *mort de poe te* (смертью поэта), то есть неожиданно, быстро, безболезненно. Была у него болезнь сердца, а друзья тщетно уговаривали его бросить курить сигареты. День его смерти был пасмурный; холодный, но без мороза. Ночью после его похорон стала подниматься буря, превратившаяся в следующие дни в бедствие, которое помнят все. Газетные некрологи о поэте буквально утопали среди репортажей о затоплении целой провинции. Картины этих дней не могут не приходить в голову голландцу при чтении стихотворения Бродского 1993 года, которое начинается так:

*Вполне стандартный пейзаж, улучшенный наводнением.
Видны только кроны деревьев, штили и купола.
Хочется что-то сказать, захлебываясь ,с волнением,
но из множества слов уцелело одно «была».*

Цикл «На смерть Альберта Фервея» был написан Нейхофом в 1937 году, то есть в эпоху сразу после его знаменитой поэмы «Аватер». В каком-то смысле можно и цикл памяти только что умершего поэта рассматривать как своего рода маленькую поэму, или точнее, как маленький реквием в форме поэмы. В нем ведется рассказ о перемещении главного персонажа по пространству его собственного дома накануне его смерти. Рассказ этот предельно трезв и объективен. Только в последнем отрывке мы слышим голос персонажа, предчувствующего свою кончину.

Для формы и для тематики этого цикла Нейхоф почти незаметно использовал элементы из

творчества самого Фервея, поэта старшего поколения с известностью и за пределами его страны, ставшего в последний период жизни профессором Лейденского университета. Примерно так же, как Бродский в своих «Стихах на смерть Т. С. Элиота» употребляет мотивы из цикла англичанина Одена по поводу смерти Йейтса, Нейхоф, в виде дани восхищения усопшему, варьирует два шедевра юности Фервея: поэму в романтическом духе «Персефона», о богине царства мертвых, и цикл мемуарного характера на смерть Альбердинка Тейма, автора второй половины XIX века.

Сюжет цикла Нейхофа одновременно тривиален и глубоко символичен. Фервей умер в момент, когда в его кабинете происходил ремонт. Строго ограничиваясь фактической стороной обстановки — беспорядком, расстройством рабочего ритма, присутствием в интимной сфере чужих, — Нейхоф передает подсознательную метафорику любого ремонта: отчуждение от нормального уклада жизни, отчуждение от жизни вообще.

При всем этом Нейхоф следовал поэтическому методу, развернутому им в «Аватере». Чтобы дать представление о поэтике Нейхофа в период, о котором идет речь, процитирую несколько его высказываний. В предисловии к сборнику своих пьес на библейские темы поэт пишет: «Я убежден, что в нашу эпоху для поэта нет проблемы большей, чем проблема самой языковой формы. Из стремления к универсальности хотелось бы писать на латыни, или еще лучше, писать совсем без языка. Чтоб выйти из этого тупика, можно делать две вещи. Либо возвращаться к традиции, ставшей по ее давности подсознательной, либо делать бытовую речь современности говорящей и вибрирующей». Дальше Нейхоф пишет, что старался сам попеременно делать и первое и второе.

Следующая цитата — из текста выступления Нейхофа под названием «О собственном творчестве». Обозревая литературные и внелитературные влияния на себя, Нейхоф упоминает и о живописи как определяющем факторе — мы знаем, что поэт в период его большого стилистического перелома дружил с представителями той специфично голландской смеси *Neue Sachlichkeit* (*Новой вещественности*) и сюрреализма, которую принято называть магическим реализмом. В этой связи Нейхоф говорит о «картинах с их тишиной, их неэмоциональной ясностью, их четко обозначенными предметами, банальными, а в то же время таинственными».

Наряду с живописью своих друзей, Нейхоф здесь упоминает и влияние родственной ей прозы, «где как раз каждодневные действия, совершаемые нами, как принято говорить, небрежно и несознательно, изображаются более значительными в универсальном плане, чем страстные мгновения конфликта и душевных излияний». И дальше: «Тогда я и начал писать свою поэму «Аватер»».

Приведенные цитаты, которые, я надеюсь, отчасти объясняют энтузиазм Бродского по прочтении этой поэмы, смогут служить и как ключ к пониманию цикла «На смерть Альберта Фервея». В этом цикле, где мы встречаем ряд характерных мотивов поэзии Нейхофа — мотив дома, например, мотив кухни, мотив движения по вертикали, мотив облаков, мотив снегопада, — сухо и четко переданная бытовая обстановка вместе с бытовой голландской речью становится «вибрирующей» и «таинственной». Магия нейхофского реализма придает простому спуску по лестнице неуловимый оттенок мифического катабазиса, сошествия в преисподнюю. Сигнал дверного звонка и последующая за ним доставка продуктов от зеленщика, равно как приготовления в кухне, незаметно становятся как бы частями погребального обряда. Во время заключительного монолога человек, на первый взгляд, выгнанный мастерами из его кабинета, в мечтательном бездействии смотрит в окно столовой, и все. А если вчитаться внимательно, мы поймем, что, может быть, поэту накануне его смерти явилось прощальное видение Музы, вдохновлявшей его столько лет. Что же касается молодого человека в *белом*, насвистывающего во втором фрагменте свою песню, стоя на *лесенке*, не скрывается ли, для нашего подсознательного восприятия, ветхозаветный ангел под вполне земной оболочкой этого штукатура? (В письме Нейхофа дочери Фервея читаем: «Перед похоронами я проходил по дороге от трамвайной остановки на кладбище, мимо его дома, и увидел там лесенку в кабинете. Это меня сильно поразило. Лесенка стояла на месте рабочего стола. Для Вас это, конечно, бред. Что ж делать?») Все по тому поэтическому принципу, который Нейхоф сформулировал в своей самой, может быть, известной строке:

Глянь, тут написано не то, что тут написано.

Цикл Нейхофа я начал переводить 29 января 1996 года. Лет за шесть перед этим мы с Иосифом в Амстердаме обсуждали мою идею его перевода «Песни неразумных пчел» на основании моего подстрочника и устного комментария. Идея Бродскому понравилась, и мы решили завтра же начинать и, если потребуется, заканчивать работу, переписываясь. Потом пошли ужинать, а на следующий день о проекте забыли.

В зимние каникулы конца 1995-го и начала 1996 года у меня возник новый план: маленький сборник Нейхофа по-русски, сделанный по вышеизложенному принципу. Чтоб опять не сглазить, я решил разговоры об этом отложить до следующей личной встречи, которая предвиделась не позже чем через три-четыре месяца.

В понедельник после известия о смерти Бродского, когда еще не было ясно, какие нужны приготовления для поездки на его похороны, мне захотелось что-нибудь перевести. Ведь в подобных ситуациях занятие, особенно занятие чисто технического типа, имеет если не утешающий, то по крайней мере временно успокоительный эффект. Естественно было взяться за стихотворный перевод, не с русского, а на русский, отчасти потому, что это было труднее — раньше я бы никогда не осмелился на такой перевод, — но больше потому, что русский язык был языком утраченного друга. Выбор Нейхофа, и в частности его цикла на смерть Фервея, в той же степени был естествен.

К моему удивлению, в тот же день из заключительного отрывка, монолога поэта перед окном, получился набросок, показавшийся мне похожим на русские стихи. В месяцы после похорон Бродского и поминальной церемонии по нему я с перерывами, строчку за строчкой, работал над остальным. Во время летнего визита в Петербург мне помог привести цикл в порядок Александр Кушнер.

1 Томас Лангерак. Мандельштам и Нейхоф. / Мандельштамовские дни в Воронеже. Воронеж, 1994, с. 48-51.

2 Из современной нидерландской поэзии М., 1977, с. 14.

3 Цитата по другому варианту нейхофовского сонета — цикл «Ни свет ни заря», N 8.

4 Иосиф Бродский. Пересеченная местность. М., 1995, с. 192.

5 Ср. следующую заметку Самуила Лурье из статьи «Свобода последнего слова» (сб. «Иосиф Бродский размером подлинника». Таллинн, 1990, с. 167): «В его ранних стихотворениях, как правило, совершается, подобный выходу в открытый космос, прорыв за пределы данной, исходной действительности [...]. Результат — состояние отрешенности, отчуждения от зависимостей и привязанностей [...] взгляд на родной город — со снежного облака». И еще: «Стихотворение молодого Бродского раскручивается, ускоряясь, по расширяющейся спирали». Интересно, что принцип движения, присущий типичному стихотворению зрелого Бродского, где эффект неостановимого вознесения и потом внезапного падения достигается, главным образом, средствами интонации (и декламации при чтении поэтом вслух), нашел уже у Нейхофа, в терцинах его «Песни неразумных пчел», так сказать, объективное соответствие в строфике и мелодике стиха.

6 Голландский поэт (1864-1927).

ПРИМЕЧАНИЯ

ИЗ СБОРНИКА «ПРОХОЖИЙ»

Первое издание сборника: 1916. Последнее прижизненное издание – пятое: 1947.
Посвящение: «Моей жене».

Прохожий. De wandelaar. Начало 1916. *Каролинги* – королевская (с 751 г.) и императорская (с 800 г.) династия во Франкском государстве; после распада империи (в 843 г.) правили в Италии, Германии и Франции до конца X в.

Поющие солдаты. Zingende soldaten. Начало 1916.

Китайский танцор. De Chineesche danser. Вскоре после мая 1916.

Воспоминание. Herinnering. Июнь – июль 1914.

ИЗ СБОРНИКА «ФОРМЫ»

Первое издание сборника: 1924. Последнее прижизненное издание – четвертое: 1946.
Сатир и Христофор. Satyr en Christoffor. Конец сентября 1924.

Солдат, распявший Христа. De soldaat die Jezus kruisigde. Данный вариант стихотворения заимствован из издания 1946 г. и существенно отличается от первоначального, написанного в ноябре 1916 – январе 1917 (см. раздел «Другие варианты стихотворений и переводов»). *Им рыбу выцарапываю:* в раннем христианстве изображение рыбы – знак Христа: в греч. слове «ἰχθυ'ς» (лат. транскрипция – «ichthus»; «рыба») усматривали начальные буквы слов «Iesus Christos Theou (h)Uios Sooter» («Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель»).

Мемлинк. Memlinc. До 12 ноября 1923. *Мемлинк* Ханс (ок.1440-1494) – нидерландский живописец.

Крестовый поход детей. De kinderkruistocht. Июль – декабрь 1918. «*Пустите детей приходить ко Мне*» (Марк, 10:14). «*В доме Отца обителей много*» (ср.: Иоанн, 14:2). *Domine infantium libera me* - Бог детей да освободит меня; *Pater infantium liberet vos* - Отец детей да освободит вас; *Domine infantium libera nos* - Бог детей да освободит нас; *Libera nos a malo* - Освободи нас от зла (лат.). В 1943-44 гг., во время оккупации Голландии, сопровождавшейся депортацией евреев, Нейхоф снова обратился к этому стихотворению, написав его парафраз, в котором группа невинных детей, пускающаяся в дальний путь, переосмыслена как еврейский народ, изгоняемый из родных мест. Этот парафраз был напечатан в 1944 г. в двух подпольных сборниках: «Книга песен свободных Нидерландов» и «Книга песен гёзов: второе продолжение», а после войны в сб. «Книга песен гёзов: 1940-1945».

Третья страна. Het derde land. Конец 1923.

Песенка. Liedje. До 12 ноября 1923.

Двое обреченных. Twee reddeloozen. Конец 1923.

Танцор. De danser. Июль – декабрь 1918.

Сгорающий лампийон. De verbrandende lampion. Июль – декабрь 1918.

Ужин. Het souper. Сентябрь – ноябрь 1917. *Вино и хлеб* – символы Причастия.

Птица. De vogel. Июль – декабрь 1918. «Ужин» и «Птица» составляют своеобразный диптих.

Adieu. Июль – декабрь 1918. Adieu – прощай! (фр.).

Праздник в саду. Het tuinfeest. Январь - март 1917.

Новалис. Novalis. Сентябрь – ноябрь 1916. *Новалис* – псевдоним немецкого поэта-романтика Фридриха фон Харденберга (1772 – 1801).

Рождественская ёлка. De kerstboom. Июль – декабрь 1918.

Соприкоснувшись с миром. Langs een wereld. Конец 1923.

Каменное дитя. Het steenen kindje. Конец 1923. Знаменитый голландский прозаик и поэт Симон Вестдейк писал в статье по поводу стихов Нейхофа: «По сути стихотворение – это не продукт человеческого духа, оно существовало уже заранее в виде “латентного языка”, с которым поэт должен попытаться вступить в контакт. Писание стихов есть не что иное, как высечение уже присутствующей, сверх-человеческой единицы: работа поэта связана не

столько с творчеством, сколько с высвобождением, родовспоможением, майевтикой в сократовском смысле.” (*S. Vestdijk. Hedendaags Visantisme // S. Vestdijk. De Poolse ruiter. 2de druk. Den Haag, 1958. P. 207.*) «Дольше всего дожидалось своего часа «Каменное дитя» (6 лет). Оно буквально преследовало меня. Из-за него я несколько месяцев плохо спал, пока в конце концов не сумел высвободить его в форме вийоновской баллады» (Письмо Нейхофа к П. Н. ван Эйку, 1924 г.).

НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Первое издание сборника: 1934. Последнее прижизненное издание – шестое: 1948.

Сборник воспроизводится полностью по изданию 1948 г.

Двое отставших. *De twee nablijvers.* До августа 1934.

Паром. *Het veer.* Конец 1930 – первая половина 1931. **Себастьян** – христианский великомученик, казненный при императоре Диоклетиане (конец III в.).

Солдат и море. *De soldaat en de zee.* Май – июнь 1932.

Плющ. *Het klimop.* До августа 1934. **Креолин** – антисептическое средство.

Песнь неразумных пчел. *Het lied der dwaze bijen.* Незадолго до 24 октября 1925. О форме данного стих. и о его роли в голландской поэзии см. статью К. Верхейла в настоящем издании.

Ребенок и я. *Het kind en ik.* До августа 1934.

Над могилой. *Aan een graf..* До 20 сентября 1929.

Флорентийский портрет юноши. *Florentijns Jongenportret.* Июнь – июль 1931. **Хлеб и вино** – см. прим. к стих. «Ужин».

Ее последнее письмо. *Haar laatste brief.* До августа 1934.

Тупик. *Impasse.* До 12 августа 1935. Интерпретацию данного стих. и другой его перевод см. в статье К. Верхейла.

Новые звезды. *De nieuwe sterren.* Данный вариант стихотворения из издания 1948 г. существенно отличается от первоначального, написанного в ноябре – декабре 1931. (См. стих. «Созвездия» в разделе «Другие варианты стихотворений и переводов».)

Птицы. *De vogels.* Январь – март 1932. Последняя строка приняла окончательный вид в издании 1948 г.: *им отвечают броневик и танк* - имеется в виду восстание в Йордане (район Амстердама) 1934 г., вызванное снижением пособий по безработице, когда против восставших рабочих была использована военная техника.

Ad infinitum. Январь – март 1932. *Ad infinitum* - до бесконечности, без конца (*лат.*).

Женщина-мать. *De moeder de vrouw.* Между 3 и 17 апреля 1934. А.Л.Сётеманн так рассказывает об истории создания этого стихотворения со слов друга поэта, пианиста Ханса Филиппса. 3-го апреля 1934 г. Нейхоф, живший тогда в Утрехте, катался на велосипеде вместе с Хансом Филиппсом по шоссе. Филиппс рассказал Нейхофу, как во второй день Рождества 1933 г. он гулял с собачкой по недавно построенному мосту через р. Ваал в Залтбommеле и как там, на пустынной реке, увидел судно, на палубе которого стояла женщина, распевавшая псалмы. В другой раз этот же пианист видел у шлюзов во Вреесвейке женщину, очень похожую на его собственную мать. Через две недели после совместной велосипедной прогулки Нейхоф показал Хансу Филиппсу свое новое стихотворение. (*A.L.Sötemann. M. Nijhoffs “De moeder de vrouw” // A.L.Sötemann. Over poetica en poëzie. Groningen, 1985.*) *Так что в ушах обоих зазвенело* - «И сказал Господь Самуилу: вот, Я сделаю дело в Израиле, о котором кто услышит, у того зазвенит в обоих ушах» (1-я книга Царств 3:11).

Аватер. *Awater.* До сентября 1934. (Как указано в предисловии, эта поэма Нейхофа написана моноримами, причем в каждой из восьми тирад ассонирует свой гласный, ни разу не повторяясь. В русском языке гласных звуков, как известно, шесть, при этом *и* и *ы* весьма близки — и потому русских гласных «хватает» только на пять тирад, в трех «оставшихся» тирадах (в двух начальных и в последней) нашего перевода использована рифма.) Об имени «Аватер» — см. «О собственном творчестве», с. ??? . «*Ищу спутника*» — по свидетельству мемуаристов, эпиграф заимствован из объявления в газете. Мотив путешествия, пронизывающий поэму, связан с реальными событиями в жизни поэта (см. там же, с. ???). Кроме того, мотив путешествия отсылает к чрезвычайно значимому для автора роману Дж. Джойса «Улисс» и, главное, служит самой общей метафорой бытия. Здесь уместно вспомнить и средневековые рыцарские романы, в которых рыцари, странствуя, поднимались по

иерархической лестнице жизненных ценностей, а также возникшие в среде «Нового благочестия» латинские трактаты о жизненном пути как поэтапном приближении человека к Богу (например, трактат Зербольта «Духовное восхождение», конец XIV в.). *Сойди сюда, первоначальный Дух* — парафраза зачина «Потерянного рая» (1667) Дж. Мильтона. *...свитер / верблюжьей шерсти* — здесь и в следующих трех строках прочитываются скрытые цитаты из Нового Завета (включая «глас вопиющего в пустыне»), приписывающие Аватеру черты Иоанна Крестителя (Матфей 3:3-4). *...пишут / по-итальянски* — имеются в виду банковские термины, заимствованные голландским языком, как и русским, из итальянского. *...все солоней стрекошет пленный дух* — намек на морскую соль — один из инвариантов в поэтической системе Нейхофа, знак Вечности. *Глянь, вписано не то, что мы вписали* — одна из самых знаменитых строк во всей голландской литературе, в дословном переводе звучит как «Читайте, здесь написано не то, что написано»; постоянно цитируется в качестве формулы неоднозначности смысла поэтического текста. *В больницу, мама... С тех пор как умер брат мой...* — на образ Аватера спроецированы реальные события из жизни Нейхофа: поэма завершает сборник «Новые стихотворения», посвященный памяти матери и брата. *У базальтовых ступеней / стою смущенно... Как со скалы, он спешно / сбегает вниз, касаясь медных змей... Сухой волчец...* — медные змеи (лестничные перила), сухой волчец (составленные в вестибюле трости) — отсылки к Ветхому Завету (Исход 34, Числа 21): Моисей спускается с горы Синай, Моисей спасает народ с помощью медного змея; у подножия горы — пустыня современного города. *Машины протекают караваном* — здесь и далее разработка темы городской пустыни. *...где речено над входом: «Парикмахер»* — архаизм призван поднять детально изображенную обыденность до уровня библейского откровения. *Никогда / Аватера так близко, как сейчас, / не видел я, но в этом зазеркалье / он и — как никогда — недосыаем* — лирический герой смотрит на Аватера с минимального расстояния, но через зеркало; знаменитые строки, часто цитируемые в разных контекстах — в связи с рассуждениями о соотношении реальности и искусства, «я» и «ты/он», сознательного и бессознательного в человеке и т.п. *...Аватер вдруг зашел / в одно кафе* — «Аватер гуляет по городу, он побрился в парикмахерской и теперь сидит у Лапондера», — писал Нейхоф в письме своему знакомому 1 августа 1934 г. 27 августа он пишет другому корреспонденту: «Расскажи ему, что Аватер, уйдя от Лапондера, зашел в ресторан Хека и в <кинотеатр> «Рембрандт», а сейчас сидит в парке, и мне никак не удастся оттащить его от этой девушки. Впрочем, он прав, девушка стоит того» (*A. L. So 'temann. «Awater» na vijftig jaar // A. L. So 'temann. Over poetica en poëzie. Groningen, 1985. p. 238–239*). Таким образом, нам известен адрес кафе в Утрехте, куда зашел Аватер (как, впрочем, и другие адреса его посещений в тот вечер), однако неизвестно, действительно ли в каком-то предварительном варианте поэмы он ходил в кино и сидел с девушкой на парковой скамейке. *«Да, времена не те уже»* — в лекции «О собственном творчестве» Нейхоф описывает этот же эпизод в кафе, где бывал и брат «с собакой на цепочке», но там слова кельнера относятся к экономическому кризису 30-х гг. *Песок рассыпан по полу все тот же* — характерная деталь голландского быта и одновременно напоминание о мотиве пустыни и о теме времени (песочные часы). *И ветерок из сказки* — имеется в виду сказка Андерсена «Вальдемар Дааэ и его дочери», где ветерок рассказывает о смерти всех членов семьи, но герой философски смиряется с ходом вещей. *Крупница льда в круговращенье крови* — в карманных шахматах «черные» фигуры часто бывали красного цвета. Для Нейхофа белый и красный цвета наполнены символическим содержанием; ср. в стих. «Песенка» (*Liedje*, 1923). «Знаток он греческого». — «Нет, я слышал — / ирландского» — кроме указания на ученость Аватера строки несомненно содержат отсылку к ирландцу Джойсу, а также намек на Эверта Страата (1898–1972) — знакомого Нейхофа, журналиста, обладавшего редкой эрудицией, переводившего греческие трагедии, отлично игравшего в шахматы и бывшего всегда, как и Аватер, подтянутым и гладко выбритым. *Всегда она, как утешенье, в сны* — песня Аватера — переделка 250-го сонета Петрарки. Нейхоф меняет и форму (обращает сонет в монолог на гласный «ie»), и содержание (во-первых, возлюбленная становится больше похожа на мать, во-вторых, появляется строка о вере, плохо согласующаяся с мрачной тональностью песни Аватера, в-третьих, петраркианская «разлука» трансформируется в смерть). *Точно змей воздушный... Уже листву ночную / роса покрыла... придерживает шляпу — сильно дует* — воздушный змей (см. «Перо на бумаге»), роса (Исход 16:13, Исаия 45:13), ветер (Иоанн 3:8, где одно и то же греческое слово по-русски переведено как «дух», а по-голландски как «ветер») в поэтической

системе Нейхофа служат знаками переключения в метафизический план. Там женщину я вижу молодую / из Армии Спасения — мать Нейхофа, увлекшаяся после смерти дочери религией, была активисткой Армии Спасения. Обязательная ассоциация с умершей матерью — еще один переключатель в метафизический план. И тот же ветер распускает кудри / солдатики — А. Л. Сётеманн усматривает здесь намек на «Рождение Венеры» Боттичелли и задается вопросом о соотношении христианского и языческого начала в проповеди любви, заставляющей Аватера остаться на площади (A. L. So 'temann. Op. cit., p. 244). Ухожу / я, торопясь на поезд — каким бы неожиданным ни казалось решение лирического героя уйти прочь именно теперь, когда Аватер узнал его, — это краеугольный камень замысла поэмы: «Следование за Аватером, любовь, которой я проникся к нему, сделали для меня выносимой жизнь в пустыне или, во всяком случае, путь через пустыню. Путешествие началось вслед за ним, но любовь не переросла в привязанность. Любовь дала мне сил ровно столько, сколько нужно было для продолжения путешествия. Надеюсь, что поэма более или менее передает эту мысль» («О собственном творчестве»). Нет, не твоим желаньям / машина потакает — об этой «машине» (локомотиве, поезде, в оригинале конкретизированном до «Восточного экспресса») написано много страниц. В ее одухотворенном описании А. Л. Сётеманн видит стремление Нейхофа, восхищавшегося современной техникой, изобразить технизированную Нику Самофракийскую XX века (A. L. So 'temann. Op. cit., p. 246). Другие трактовки (не исключющие друг друга) — это «поезд жизни», несущий человека внутри себя; это Иона во чреве китовом; это то, как человек уходит из жизни — как и приходит, в капсуле (материнского лона, гроба). В любом варианте значимо возвышенное безразличие «машины» и к пассажиру, каким бы образом он ни решал для себя загадку бытия, и к проблеме «спутника», ее неодолимая устремленность в лазурь бесконечности и одновременное подчинение силе еще более высокого порядка, назначающей срок отправления поезда от перрона.

ИЗ СТИХОВ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Ни свет ни заря. Voor dag en dauw. 16 января – 6 сентября 1936. Первая публикация: «De gids» (октябрь 1936). Перевод выполнен по кн. M. Nijhoff. Gedichten. Assen - Maastricht, 1993 (3 dln). Восьмой сонет – переработка более раннего сонета «Тупик». Хёйзинга – см. вступит. статью.

На смерть Альберта Фервея. Bij de dood van Albert Verwey. Начало июля 1937. Первая публикация: «De stem» (июль-август 1937). Поэт Альберт Фервей (см. эссе К. Верхейла) умер 8 марта 1937 г. Перед самой его смертью из его кабинета, где собирались делать ремонт, была вынесена вся мебель. В день похорон 11 марта шел снег (что для Голландии весьма необычно). Дочь Альберта Фервея Меа выразила Нейхофу свое недовольство тем, что Нейхоф написал о снегопаде в день смерти, а не похорон, и о запахе капусты в доме, что, по словам ее матери, возможно только в мещанской среде. Почтительно извинившись перед вдовой Фервея за недоразумение, его дочери Нейхоф написал довольно резкое письмо: «То, что Фервей видит не реальный снег, а снег будущего, как дань небес на его могилу, - это выше вашего разума. То, что капуста у римлян была главным блюдом на всех священных праздниках, вам тоже, конечно же, неизвестно». И в следующем письме тому же адресату: «Фервей в этом стихотворении живет живого, действие происходит в один из последних дней его жизни, когда все дела окончены, впервые все завершено, в конце концов, действие происходит в день смерти, но не позднее. Это не Хеопс, погруженный в воспоминания. Если я правильно понял и вы восприняли его фигуру в этом стихотворении как "revenant", то я понимаю ваше возмущение; но, повторяю, это значит лишь, что вы не так прочитали».

Камень. De steen. Январь – март 1932. При жизни поэта не публиковалось. Ср. со стих. «Каменное дитя»

Мерседес. Mercedes. До 7 мая 1934. При жизни Нейхофа не публиковалось. Одно из трех стихотворений, написанных по картинам друга поэта живописца Пейке Коха к его свадьбе. Песни на эти тексты (музыку сочинил их общий друг Ханс Филиппс) исполнялись во время праздника, при этом на экран проецировались изображения самих картин.

Дом. Het huis. 1 мая 1944 г. При жизни Нейхофа не публиковалось. Имеется в виду дом Нейхофа в Биххекерке (см. письмо к Хёйзинге, предпосланное циклу «Ни свет ни заря»), который во время войны был конфискован немцами.

Время «Ч». Het uur u. Ноябрь 1936 – до 28 мая 1937. Первая публикация: «Groot Nederland» (июль 1937). *Время «Ч»* — военный термин, сохраняемый армейским командованием в тайне час начала операции. «Приготовления уже идут, все находится в боевой готовности, однако наступление начинают лишь тогда, когда командование оповещает о наступлении времени „Ч”. Сигналом часто служат, особенно в позиционной войне, ракеты, пускаемые с самолета. (В поэме обитатели «улицы» принимают облачко в небе за такой световой сигнал)» (из письма Нейхофа к г-же Н. С. ван Дис от 24 января 1944 г.; цит. по: J. de Poortere. Martinus Nijhoff. Brugge, 1965. Р. 33). *Человек вышел из-за угла* — «Улица — образ нашего сытого общества. От лени, неспособности или суетности здешние жители стали всего лишь обитателями улицы вместо того, чтобы оставаться живыми людьми. Человек, идущий по улице, как раз и есть такой живой человек... Пока он идет, обитатели признают себя побежденными жизнью, каждый видит на какой-то миг, в чем его собственный изъян, однако затем тотчас же вновь «пробуждается» к мертвенному существованию в качестве обитателя улицы», — писал Нейхоф в том же письме. ...с утра / до трех... — три часа пополудни считается временем смерти Христа. ...тут ямы копал / для саженцев... — исследователи отмечают полную нереальность ситуации: в середине лета деревьев не сажают (А. Л. So 'temann. Het uur u. Р. 6). *Ибо ни вор, ни тать...* — отсылка к Новому Завету: «Если же не будешь бодрствовать, то Я найду на тебя, как тать, и ты не узнаешь, в который час найду на тебя» (Откровение Иоанна Богослова, 3:3); «Итак, бодрствуйте, потому что не знаете, в который час Господь ваш придет. Но это вы знаете, что, если бы ведал хозяин дома, в какую стражу придет вор, то бодрствовал бы и не дал бы подкопать дома своего. Потому и вы будьте готовы, ибо в который час не думаете, придет Сын Человеческий» (Матфей, 24:41-44). ...вышла звезда / из облачка... — здесь и далее, с одной стороны, сигнал начала военной операции, с другой — отсылка к Новому Завету: «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому» (Откровение, 14:14); «И тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке с силою и славою великою» (Лука, 21:27). ...веком прикрытый глаз / ... таился в каждом окне — то, как обитатели улицы встречают незнакомца (по-голландски — «vreemdeling»: «странник»), голландские литературоведы увязывают с евангельским текстом: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть... был странником, и не приняли меня» (Матфей, 25:41-43). ...младенцем, кинутым в пруд... — Следующая часть начинается с утверждения, что внутренние «голоса» теперь тоже становятся слышны, что давно подавленные стремления оживают в сердцах обитателей улицы. Убитый младенец — это, разумеется, асиндетическое сравнение, а не «настоящий» ребенок... По комментарию рассказчика ясно, что, если человек пренебрег своим жизненным предназначением, он страдает. Кто выполнил дело своей жизни, тот умрет легко, но кто свое человеческое начало задушил, убил свои стремления, тот в час конца испытывает как боль от неизжитой жизни, так и боль от невозможности полноценной смерти» (А. Л. So 'temann. Op. cit. Р. 9). *И стекла стояли все / в испарине и росе...* — роса (Исход, 16:13, Исаия, 45:13) — для Нейхофа один из любимых образов, знак перехода в метафизический план. ...живая вода... — «Иисус сказал ей в ответ: если бы ты знала дар Божий и Кто говорит тебе: дай Мне пить, то ты сама попросила бы у Него, и он дал бы тебе воду живую» (Иоанн, 4:10). ...и сквозь ушко / игольное, что верблюд, / пройдя... — «И еще говорю вам: удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Матфей, 19:24). В данном случае евангельский образ вывернут наизнанку. *И остается лишь / Духу бодрому в тишь...* — «Дух бодр, плоть же немощна» (Матфей, 26:41). *И все, кроме одного...* — судьи — голландские литературоведы почему-то придают большое значение тому, что «остался хорошим» именно судья. ...как раз до детей дошел... — «Пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие» (Марк, 10:14); тема Крысолова. *Хорош? Хороша ль? — Бог весть. / Не бог весть что? — Весть-то есть!* — «Заключительные строки начинаются со вздоха по поводу красоты «природной» жизни (о цветках, впрочем, нигде выше не было речи, о листве — только имплицитно). Последние две строки следует воспринимать в традиционном смысле, как шаблонные выражения, которые произносят, когдажимают плечами: «Насколько они хороши на самом деле? Понятия не имею и не собираюсь по этому поводу горячиться». Если бы Нейхоф не стремился к передаче такого смысла, это значило бы, что он сказал не то, что хотел. Но в то же время маловероятно, чтобы стихотворение, где он явно горячился по поводу человеческого убожества, кончалось двумя циничными банальностями. Поэтому я полагаю,

что он снова, как и в «Аватере», старался передать здесь свою идею амбивалентности. Эти строчки можно интерпретировать и так: Бог и вправду это знает, но пока мы там не окажемся, мы этого не поймем» (*A. L. So 'temann. Op. cit. P. 12*).

ДРУГИЕ ВАРИАНТЫ СТИХОТВОРЕНИЙ И ПЕРЕВОДОВ

Солдат, распявший Христа. *De soldaat die Jezus kruisigde.* Ноябрь 1916 – январь 1917. Ранний вариант одноименного стих. из сборника «Формы». См. примеч. к разделу «Из сборника “Формы”».

Созвездия. *De gesternten.* Ноябрь – декабрь 1931. Ранний вариант стих. «Новые звезды».

ПРОЗА

Перо на бумаге. *De pen op papier.* 1926. *Вейверберг* (дословно: Прудовая гора, гора у пруда) – название аллеи у пруда перед зданиями парламента в Гааге. В контексте рассказа ассоциируется с Коппельберг, горой близ города Гаммельн, на которую, согласно сказке, Крысолов завел детей, и с Венериной горой, где жил *Тангейзер*, герой народной песни XV–XVI вв. (см. прим. ниже). *Вильгельм* (Виллем) II (1792–1849) — король Нидерландский и великий герцог Люксембургский (1840–1849); в 1815 г., будучи наследным принцем, командовал нидерландскими войсками в боевых действиях при *Катр-Бра* (Quatre-Bras, на территории современной Бельгии) и в битве при Ватерлоо, где был легко ранен. *Ян де Витт* (1625–1672) — государственный деятель, в 1653–1672 гг. — великий пенсионарий Голландии (глава представительства провинции Голландия в парламенте Республики Соединенных провинций; второе, после штатгальтера, должностное лицо в государстве); в 1654 г. отстранил штатгальтеров — принцев Оранского дома — от реальной власти; растерзан толпой, подстрекаемой политическими противниками. *Посох Тангейзера* : «Тангейзер жил в Венериной горе и был возлюбленным «госпожи Венеры». Раскайвшись, он совершил паломничество в Рим, но папа проклял грешника за его неслыханное преступление. «Как этот посох в моей руке не зацветет, - сказал папа, - так и тебе нет прощения на земле». В отчаянии Тангейзер вернулся к Венере, но посох в руках папы зацвел, обличая несправедливое жестокосердие “наместника божия”». (*В. М. Жирмунский. Миннезанг // М. П. Алексеев и др. История зарубежной литературы. Изд. 3-е. М., 1978. С. 118*). *«Воррхаут»* (1621) — поэма государственного деятеля, поэта и композитора Константейна Хейгенса (1596–1687), воспевающая красоты этого уголка Гааги.

О собственном творчестве. *Over eigen werk.* 1935. Статья представляет собой переработанный текст лекции, прочитанной 27 ноября 1935 г. в Народном университете г. Энсхеде. *Перк Жак* (1859—1881) — голландский поэт, посмертное издание его стихов, осуществленное его другом В. Клоосом, положило начало движению «восьмидесятников». *Вондел Йоост ван ден* (1587—1679) — знаменитый голландский поэт и драматург, автор грандиозных барочных драм на библейские сюжеты и злободневных сатир; важнейший представитель Золотого века нидерландской литературы. *Хоофт Питер Корнелис* (1581—1647) — второй по значимости поэт и драматург Золотого века, историк. *Будир-Баккер Ина* (1875—1966) — голландская писательница, автор романов и повестей о жизни среднего класса, последовательница реализма XIX века. «Восьмидесятники» исповедовали принцип искусства для искусства, культ природы и красоты. Использовали достижения европейского натурализма, импрессионизма, отчасти символизма. *Клоос Виллем* (1859—1938) — поэт, глава движения «восьмидесятников», группировавшихся вокруг основанного Клоосом журнала «Де Ниуве Хидс» (1885). *Гортер Герман* (Хортер Херман) (1864—1927) — участник движения «восьмидесятников». Его импрессионистская поэма «Май» (1899) считается вершиной поэзии 1880-х годов. Увлекался социализмом, был знаком с Лениным, в 1920 г. нелегально приезжал в Москву на конгресс Коминтерна. *Дейссел Лодевейк ван*, псевдоним К. Й. Л. Албердинка Тейма (1864—1952) — литературный критик и прозаик, теоретик движения «восьмидесятников», сотрудник журнала «Де Ниуве Хидс». *Баутенс Питер Корнелис* (1870—1943) — поэт и филолог-классик. В молодости испытал влияние поэтов «восьмидесятников», в дальнейшем был близок к символизму. Его поэзия отличается музыкальностью, богатством образов и отточенностью формы. *Роланд Холст-ван дер Схалк*

Генриетта (1869—1952) — крупная поэтесса, автор стихотворных драм и прозаических биографий. Увлекалась религиозной мистикой и социализмом. В конце 20-х годов разочаровалась в путях построения социализма в России и вышла из коммунистической партии. *Вустейне Карел ван де* (1878—1929) — фламандский поэт и прозаик, филолог-германист. Был близок к символизму. *Леополд Ян Хендрик* (1865—1925) — поэт, специалист по классическим языкам. По духу близок к сенситивизму (аналитическому импрессионизму) и символизму. Увлекался Спинозой и Омаром Хайямом, которого переводил на голландский. *Хоссаарт Хеертен*, псевдоним Ф. К. Херретсона (1884—1958), — поэт и историк, отвергал достижения «восемидесятников», примыкал к неоромантикам. *Роланд Холст Адриан* (1888—1976) — поэт-неоромантик, «принц голландских поэтов», лауреат многочисленных литературных премий, племянник Генриетты Роланд Холст. Увлекался кельтскими сагами, на их основе создавал собственную картину мироздания. *Марсман Хендрик* (1899—1940) — один из важнейших поэтов предвоенного времени. Начал как экспрессионист (жил в Берлине), позднее стал исповедовать витализм. Стремился к синтезу античного мироощущения и христианской этики. Погиб, когда в корабль, на котором он эмигрировал в Англию, попала немецкая торпеда. *Слауерхоф Ян* (1898—1936) — поэт и прозаик романтического склада, судовой врач, много плавал по тропическим морям близ Нидерландской Индии, увлекался восточной, особенно китайской, культурой. *Хаан Якоб Израэл де* (1881—1924) — поэт, прозаик и журналист, в начале жизни — ортодоксальный иудаист, затем социалист. Позднее вновь вернулся к религии и увлекся идеями сионизма, переехал в Палестину, преподавал в Иерусалиме, где и был убит при невыясненных обстоятельствах. В 1900-е годы сенсацией в голландской литературе стали его натуралистические романы, разрабатывающие тему гомосексуальности. *Верюмеус Бюнинг Й. В. Ф.* (1891—1958) — поэт, прозаик, автор поваренных книг, театральный и балетный критик. Его романтическая по характеру поэзия отличается ясностью и простотой языка. *Блум Якоб Корнелис* (1887—1966) — знаменитый поэт-неоромантик, лауреат всех самых престижных литературных премий. Излюбленные темы его меланхолической поэзии — осень мира, неясная тоска, смутное томление по неведомому.

И. М., А. П.

ГЕРРИТ АХТЕРБЕРГ

О Д А Г А А Г Е

и другие стихотворения

*Перевод с голландского, составление, предисловие и примечания
Ирины Михайловой и Алексея Пурина*

**Филологический факультет СПбГУ
Санкт-Петербург
2007**

ТЫСЯЧА И ОДИН СОН ГЕРРИТА АХТЕРБЕРГА

Геррит Ахтерберг (Gerrit Achterberg, 1905—1962) — один из крупнейших нидерландских поэтов XX века, последний общепризнанный классик голландского модернизма. В конце жизни он застал первые триумфы «пятидесятников» (рано умерший Ханс Лодейзен, Люцеберт, Геррит Каувенар, Паул Роденко и др.), но остался чужд их новой эстетике, характерными чертами которой были свободный стих, постмодернистическая игра и черный юмор. При всей экспрессионистичности и тематической новизне, Ахтерберг — поэт традиционно просодический и патетический. Более того — в зрелые годы почти исключительной формой творческого выражения Ахтерберга становится сонет с точной рифмой; и здесь он в голландской поэзии первой половины прошлого века далеко не одинок — достаточно вспомнить его старшего собрата Мартинуса Нейхофа (1894—1953), блестящего мастера сонетных циклов. Сонет для этих поэтов — знак причастности к высокой европейской культуре, еще полной отзвуков лирики парнасцев и «проклятых», прерафаэлитов, Малларме, Валери и Рильке. Но в случае Ахтерберга эта формальная особенность несет и еще один тайный и патетический смысл: едва ли не всю свою сознательную жизнь он писал книгу «на смерть Мадонны Лауры».

Геррит Ахтерберг, прославившийся впоследствии яркими урбанистическими описаниями и своего рода «всемирной отзывчивостью» его поэзии, родился в многодетной патриархальной семье, в сельской местности, вдали от больших городов: его отец приглядывал за каретником и конюшней в поместье Нейрлангбрук, принадлежавшем графу Ван Линдену ван Сандебургу (относившемуся, впрочем, к своей прислуге «по-отечески» и не гнушавшемуся, скажем, быть посаженным отцом на деревенских свадьбах). В этих местах поэт провел большую часть юности, да и позже любил туда наведываться.

В пятилетнем возрасте Геррит упал с лестницы и потерял сознание. (1) Возможно, был поврежден мозг, что объясняет развившуюся затем «повышенную раздражительность и неуправляемость». Тем не менее в начальной школе Геррит учился хорошо — и родители, в виде исключения, согласились продолжать его дальнейшее обучение. В то время и в том социальном слое это означало стать в итоге кальвинистским священником либо учителем.

Будущий поэт выбрал второе — педагогическое училище в Утрехте, которое и закончил в 1924 году, получив должность в христианской школе маленького городка Опхейсен. Здесь Ахтерберг знакомится с молодым поэтом Ари Деккером, вместе с которым издает крохотную брошюрку «Песни двух двадцатилетних» (1925). В 1926 году его стихи впервые публикует периодическое издание. Тем временем автора призывают в армию, откуда через месяц отправляют на психоневрологическое обследование. Это было началом его постоянных скитаний по психбольницам. В 1930—1933 годах Ахтерберг учительствует в Гааге, а затем — в Утрехте. В 1931-м выходит в свет его первый сборник — «Отплытие» — с предисловием литературного критика Рула Хауинка. Книга получает хорошие отзывы в критике, но продается из рук вон плохо.

Длительные отсрочки издания второго сборника («Остров души», вышел в 1939 году), постоянное ощущение одиночества, рутина школьной службы, которой он тяготится, личная бедность на фоне общего экономического застоя — всё это отрицательно сказывается на эмоциональном состоянии Ахтерберга в середине тридцатых годов. В это время у поэта возникает любовная связь с его квартирной хозяйкой Рултье (он даже признается Хауинку, что новый сборник посвящен ей и ее

16-летней дочери Беп). В их сложных отношениях что-то нарушается: на несколько месяцев Ахтерберг переезжает на другую квартиру, но потом возвращается назад. Однако 15 декабря 1937 года разыгрывается трагедия — поэт убивает из револьвера Рултье и ранит Беп. По поводу этого происшествия газета «Утрехтские новости» сообщала следующее: учитель, видимо, намеревался совершить самоубийство на глазах любовницы, она же распахнула окно и стала звать на помощь, тогда он дважды выстрелил в женщин, а потом попытался застрелиться, но оружие дало осечку. По словам писателя Эдуарда Хоорника, много сделавшего для популяризации творчества поэта в сороковые-пятидесятые годы, без этой осечки мы не имели бы подлинной поэзии Ахтерберга.

Суд признал его невменяемым и направил на принудительное лечение в психиатрическую клинику. Там он работает над стихами намного интенсивнее, чем на воле. В 1939 году, как уже говорилось, наконец выходит сборник «Остров души», за которым следуют «Dead end» (1940), «Осмос» (1941), «Фивы» (1941), «Путешественник посещает Голгофу» (1943), «Эвридика» (1944), «Радар» (1946), «А Иисус писал на песке» (1947), «Белоснежка» (1949), «Ода Гааге» (1953), «Баллада о газовщике» (1953), «Автодром» (1954), «Игра о Дикой Охоте» (1957), несколько книг, составленных из ранее опубликованных произведений, под названием «Криптогамы» (1946, 1951, 1954, 1959, 1961) и др., — всего более трех десятков изданий. Стихи его становятся востребованными читателем, укрепляется его авторитет среди коллег по перу и критиков, принимающих деятельное участие в судьбе поэта.

В 1946 году Ахтерберг заключает брак с подругой своей молодости Катрин ван Баак (он безуспешно просил ее руки в середине двадцатых — родители Катрин были против), но и после женитьбы, до 1955 года, остается под надзором психиатров и Министерства юстиции. Умер поэт рядом со своим домом в городке Ауд Лейдзен — скоропостижно, в результате сердечного приступа, не успев выйти из автомобиля по приезде из Амстердама.

Свидетельством восхищения нидерландских читателей и критиков творчеством Ахтерберга служит присуждение ему двух самых престижных литературных премий — П. К. Хоофта (1949) и Константина Хейгенса (1959).

Центральная тема творчества Ахтерберга — своеобразная вариация темы Орфея и Эвридики: стремление вернуть возлюбленную из царства мертвых, вступить в мистическое взаимодействие с ней через слово, найдя некое «поэтическое заклинание». «Посредством слова он отчаянно силится проникнуть в “Jenseits” (“инобытие, потусторонность”), чтобы вернуть оттуда умершую, дать имя мнимому, изобразить неизобразимое, — в стихах, где и безжизненные предметы служат медиумами и призывают к ответу», — писал Хоорник. Одержимость поэта этой темой объясняется, разумеется, событием рокового декабрьского дня 1937 года, однако мотив убийства возлюбленной звучал уже в его первом сборнике: стихотворение «Баллада убийства» (позже, во избежание слишком прямых ассоциаций с собственной биографией, переделанное и переименованное поэтом в «Сонную балладу») начиналось словами: «О, Ты, которую я убил».

Большой почитатель Ахтерберга поэт-эксперименталист Паул Роденко подчеркивал архетипичность главной темы Ахтерберга, в основе своей совпадающей с темой спасения рыцарем красавицы, плененной драконом, в фольклоре разных народов. Роденко, назвав свой эссе «Тысяча и одна ночь Геррита Ахтерберга» (2), усматривает сходство между «Собранием стихотворений» голландского поэта (Gerrit Achterberg. Verzamelde gedichten. Amsterdam, 1963), насчитывающем 1001 страницу, и арабскими сказками в невероятном разнообразии разработок этой пратемы, в изобилии и неожиданности сюжетных поворотов, в увлекательности повествования, а

также в значимости мотива темноты (ночи) у Ахтерберга. К этому можно добавить, что для Ахтерберга писать стихи в психиатрической лечебнице во время немецкой оккупации, означало то же самое, что для Шехерезады рассказывать сказки: поэт выжил только благодаря участию в его судьбе именитых литераторов, ценивших его творчество, и вопреки периодическим нападкам пронацистских критиков, открыто призывавших «убрать из литературы» этот «дегенеративный элемент». Биографы обращают внимание на то, что Ахтерберг оставался по-настоящему плодовитым стихотворцем только до 1955 года, то есть до освобождения из-под надзора.

Поэты-эксперименталисты поколения 1950-х годов, при всех указанных нами выше коренных отличиях, видели в Ахтерберге своего предшественника, создававшего, как и они, «автономную» поэзию: «Самое главное — это обнаружение автономного слова — слова, которое есть не отражение действительности, а *созидание* действительности — и тем самым посредник между духом и материей, идеалом и реальностью» (П. Роденко). С помощью каждого стихотворения поэт старается так перераспределить, пересоздать действительность, чтобы умершая возлюбленная, растворенная в окружающих предметах материального мира или, к примеру, в буквах вывесок и афиш, снова стала целым живым человеком. Роденко считал, что фанатичная вера Ахтерберга в слово, способное оживить мертвую материю, имеет религиозный оттенок.

Близкий к экспрессионизму, Ахтерберг зачастую отвергает традиционный поэтический язык с эпитетами и прочими «красивостями» и пользуется сугубо деловым языком, с сокращениями, цифрами и обыденными образами. Он любит употреблять научные и технические термины из области химии и физики, ботаники, психиатрии и т. д. (в частности, в названиях стихотворений и даже сборников — «Электролиз» 1947, «Квадратура» 1949, «Эмбрион» 1946). Естественнаучные понятия становятся неожиданными метафорами разных аспектов центральной темы. Так, осмос — «односторонний перенос растворителя через полупроницаемую перегородку-мембрану, отделяющую раствор от чистого растворителя или раствора меньшей концентрации» (БЭС. М., 1997), — оказывается метафорой однонаправленного общения с потусторонним миром; криптогамы («"тайнобрачные", растения с очень мелкими, незаметными глазу органами оплодотворения. ...не имеют цветков: папоротники, хвощи, мхи, водоросли, бактерии» (Глоссарий.ru)) — метафорой невидимого для окружающих слияния с нематериальной возлюбленной. Эффект мистического восприятия повседневных вещей часто усугубляется игрой слов, возможностью их двоякого понимания: то же слово «криптогамы» воспринимается не столько как ботанический термин, сколько как греческое слово со значением «тайный брак».

Точно так же и название цикла-сборника «Autodroom» (1954) можно прочесть и как «автодром» (в цикле сонетов говорится о поездке на автомобиле), и как «само-сон», «авто-дрёма» («droom» — по-голландски «сон», «мечта»).

История создания этого цикла такова. В 1952 году вместе с Хоорником Ахтерберг предпринял путешествие на Лазурный берег, едва не закончившееся их ссорой. Как-то высоко в горах они увидели скалистую глыбу с очертаниями женской фигуры. По словам Хоорника, тем, кто знает стихотворения Ахтерберга, должно быть ясно, какие ассоциации возникли у поэта: он словно увидел воплощенным центральный образ своей поэзии. Однако, когда спутник заговорил об этом, Ахтерберг пришел в ярость... Тем не менее эта поездка обогатила поэта впечатлениями для создания одного из наиболее цельных и совершенных его произведений. А срединный (седьмой из тринадцати) сонет «Контрапункт», являясь кульминацией цикла, как раз и описывает встречу лирического «я» с каменным олицетворением «Ты».

Более подробно остановимся на «Балладе о газовщике» (1953), за которую поэт получил в 1954 году «Поэтическую премию города Амстердама». Она считается с одной стороны главным шедевром Ахтерберга, с другой — одним из самых загадочных его произведений. Из нескольких десятков работ, посвященных этому циклу, назовем статью нобелевского лауреата Й. М. Кутзее «"Баллада о газовщике" Ахтерберга. Тайна "я" и "Ты"» (1977) (3), недавно опубликовавшего собственный перевод «Баллады» на английский (4), и две диссертации: А. Й. Болхейс. «"Земля покрывает его". Интерпретация "Баллады о газовщике" Г. Ахтерберга и "Оды Гааге" в свете психологии Юнга» (1990) (5) и Х. Дебюссер, «"Баллада о газовщике" Г. Ахтерберга» (1993) (6). Кроме того, убедительную трактовку «Баллады» дал один из ее первых исследователей А. Мидделдорп в статье «Трагедия газовщика» (1966) (7).

Цикл состоит из четырнадцати сонетов, то есть представляет собой как бы сонет в квадрате. В этом «большом сонете» действие распределяется по строфам в соответствии с канон оформленности мысли в сонете. Первый «катрен», то есть первые четыре стихотворения содержат самостоятельный законченный сюжет, служащий завязкой к последующим событиям: «я» обнаруживаю «Тебя» в домах, стоящих вдоль улицы, «Ты» конденсируешься в облике некой (-кого) «Янсена (-на)» (самая распространенная голландская фамилия, вроде русского «Иванов»), «я» принимаю вид газовщика, чтобы под этим предлогом войти к «Тебе» в дом. Но контакт не может состояться.

В следующем «катрене» происходит развитие: однажды приняв вид газовщика, «я» уже не может выйти из этой роли, становится элементом структуры муниципальной службы, над которым появляется вышестоящая инстанция в лице «директора».

В следующих двух сонетах происходит кульминация — подъем газовщика на лифте на верхний этаж, к Господу Богу, выпадение из пространства, возвращение в повседневность. А. Мидделдорп считает девятый сонет одним из самых ярких изображений мистического переживания собственной ничтожности перед величием Бога в творчестве Ахтерберга благодаря сочетанию психического напряжения с физическим ощущением «стоп-толчка». Описание верхнего этажа, где распахиваются двери и появляются «люди всех народностей и рас», отсылает к изображению Пятидесятницы (Деяния Апостолов, 2). «Я» выпадает из пространства, лишаясь верха и низа и приобретающего вид вращающейся сферы.

Одиннадцатый и двенадцатый сонеты — окончательное разрешение конфликта, в потрясающе обыденной форме: на собрании «христианского профсоюза газовщиков».

Последние два сонета — кода, эпилог баллады, где «я» и газовщик снова, как и в первом сонете, оказываются разными людьми, да и Янсен из первого сонета оказывается реальным человеком, не связанным с «Тобой». Баллада заканчивается классически: смертью и похоронами газовщика.

Таким образом, перед читателем проходят три эпизода из жизни газовщика: сначала его сотворение ради встречи с «Тобой», затем его служба в городском хозяйстве, подъем к Господу Богу, надежда узнать от Него слово-пароль, возврат в повседневность и осуждение на профсоюзном собрании, — и, наконец, его жизнь на пенсии и смерть. Все эти эпизоды существенно отстоят друг от друга во времени, что соответствует жанру: баллада — это «сюжетное стихотворение, построенное на фантастическом, <...> бытовом материале, с мрачным таинственным колоритом» (БСЭ), для которого характерно описание лишь отдельных, самых ярких моментов действия и перескоки в повествовании.

Выбор газовщика в качестве главного героя объясняется, во-первых, тем, что Ахтерберг вообще часто писал стихи, посвященные людям простых профессий («Машинистка» (1946), «Уборщица» (1949), «Баллада о продавце» (1950), «Маклер»

(1957) и т. д.), и, во-вторых, игрой слов: омонимией глаголов «*dichten*» («сочинять стихи») и «*dichten*» («заделывать дыры»; в сонете 4) и созвучием слов «*gat*» («дыра», «свищ», «щель») и «*God [got]*» («Бог»), между которыми ставится знак равенства в сонете 9: «*God is een gat en stort / zijn diepten op mij uit*» («Бог — это дыра и изливает / на меня свои глубины»; ср.: «Излию от Духа Моего на всякую плоть» (Деяния Апостолов, 2: 5)).

Интерпретация цикла в психоаналитическом ключе позволяет воспринять работу газовщика — закрывание дыр — как метафору сексуального толка. А. Й. Болхейс, рассматривающий «Балладу» в свете психологии Юнга, считает, что происходящее в ней есть описание сна, приснившегося балладному «я», выход на поверхность подсознательного, иррационального уровня.

Баллада содержит еще множество образов и мотивов, встречающихся в других произведениях Ахтерберга, — например, мотив уличного торговца, выкрикивающего свой товар и тем самым зовущего «Тебя»; мотив названий улиц, в которых прячется «Твое» имя; мотив цифр, смысл которых надо разгадать, чтобы получить от «Тебя» весть, и т. п. Все вместе создает уникальное ахтерберговское ощущение четвертого измерения в повседневных предметах и явлениях, воплощенное ясным и прозрачным, но при этом двусмысленным языком в совершенной сонетной форме.

На русском языке было опубликовано около пятидесяти стихотворений Ахтерберга, однако это были публикации разрозненных произведений, извлеченных из авторских циклов, а потому не дающие достаточно полного представления о творчестве поэта.(8)

Сонетные книги-циклы «Ода Гааге», «Баллада о газовщике» и «Автодром», являющиеся несомненной вершиной творчества Ахтерберга, переведены нами полностью.

Перевод выполнен по изданию: Gerrit Achterberg. *Verzamelde gedichten*. Dertiende druk. Amsterdam: Athenaeum—Polak and Van Gennep, 2003. 1062 p.

1. Целый ряд жизненных обстоятельств Ахтерберга, по вполне понятным причинам, долгое время был скрыт от широкой публики. Лишь спустя четверть века со дня смерти поэта появилось исследование Вима Хазё, проливающее свет на многие факты биографии поэта: W. Hazeu. *Gerrit Achterberg: een biografie*, Amsterdam, 1988 (последнее, 3-е издание вышло в 2006 г.)

2. Rodenko P. *De duizend-en-een nachten van Gerrit Achterberg* / In: *Nieuw kommentaar op Achterberg*. Den Haag, 1966: 29—50.

3. Coetzee J. M. Achterberg's "Ballade van de gasfitter". The mystery of I and you. In: *PMLA*, 92 (1977): 285-296. Ook in: J. M. Coetzee. *Doubling the point. Essays and interviews*. Ed. D. Attwell. Cambridge (Mass.) etc., 1992: 69—90.

4. Achterberg G. *Ballad of the Gasfitter*. In: *Landscape with Rowers. Poetry from the Netherlands*. Translated and introduces by J. M. Coetzee. Princeton University Press, 2004: 3—29.

5. Bolhuis A. J. *De aarde dekt hem toe. Een interpretatie van Gerrit Achterbergs Ballade van de gasfitter en Ode aan den Haag in het licht van de psychologie van C. G. Jung*. Den Haag, 1990.

6. Debussche G. *De Ballade van de gasfitter van Gerrit Achterberg*. Proefschrift KU Leuven, 1993.

7. Middeldorp A. *De tragedie van de gasfitter*. In: *Nieuw kommentaar op Achterberg*. Den Haag, 1966: 175—188.

8. В кн.: *Из современной нидерландской поэзии*. М.: Прогресс, 1977. С.185—240. Переводчики А. Орлов и Л. Фрухтман.

ИЗ КНИГИ «ОТПЛЫТИЕ» (1931)

Быть может

Быть может, Ты и ныне там,
где разлучиться вышло нам, —
осталась там, откуда я
в чужие взят края
тем, кто, лишь вняв Твоим словам,
освободит меня.

О, одинокий этот край!

И по каким узнать следам:
ушла ли Ты, меня казнив,
одна в далекий рай —
иль снизойдешь к моим мольбам?

Быть может, Ты и ныне там,
где разлучиться вышло нам,
рыдаешь, голову склонив.

Снег

Стене наклонной снега
легко с плечом тягаться:
она — с морозом-братцем,
с сестрицей-тишиной;
на что мне опереться? —
там, за белесой пеленой,
где только бой часов и вой,
родное есть ли сердце
в холодной тьме ночной?

Сонная баллада

О, Ты, кого я поджидал!
Я ветром горло обмотал
Твое во тьме ночной —
Твой танец в ноги мне упал
и смех Твой стал
немым под дикий хохот мой.

.....
Дома впитали черноту.
И неба погребальный плат
собой укрыл их страх и дрожь,
а у меня во рту
лил долго-долго черный дождь.
.....

Потом Ты поднялась, от пут
освободила руки мне.
И несказанная ладонь
прикрыла мой увечный глаз.

Я на свету Твоём затих,
обдут Тобой, и излучала
свет плоть моя, что на Твоих
коленях, слабая, лежала.

Глаза, как два зеркальных зала,
роняли слезы. Словно сон:
Ты снова танцем обладала.
И я — о, сны! — освобожден.

Картина

Слепое это полотно
над койкою моей.
Оно и днем почти черно,
в ночи — черней.

Фигур совсем не различить —
в стране их всё темней.
О, полотно, о, полотно
над койкою моей.

Мне смутно помнится теперь:
там — двое, слившихся в одно,
и луг, эдема зеленей, —

всё, что прошло давным-давно, —
слепое это полотно
над койкой, нет мрачней.

ИЗ КНИГИ «ФИВЫ» (1941)

Фивы

Запасшись жизнью для Тебя, я
проник в те лазы, что вели
к Тебе, петляя.
Полуночный безмолвный мрак,
пластами сдавленный земли,
терпел мой шаг.

Гнилая цвель плыла по стенам.
Был воздух мертвым, словно тень,

навек растленным.
Но вожделением одним —
с Тобою встретить Судный день —
я был гоним.

Вел лабиринт, винтообразно
круговращаясь, как спираль.
Я долго шел, устав ужасно:
не Ты б — едва ль!
Как донесли Тебя — неясно —
в такую даль?

Но вот колени в гроб уткнулись —
и видел я сквозь полутьму,
как веки, щелкнув, разомкнулись;
и руки шею мне обвили —
и жизнь едва ни задушили,
что я таил;
и рот из смерти возопил.

Язык, не равный ничему
здесь, на земле,
в последний раз открылся мне.

Но смрад дыханье мне сдавил —
и я скользнул в стихотворенье:
в спасительное восхождение
к заре, забрезжившей без сил.

ИЗ КНИГИ «MORENDO» (1944)

Комната

Не комната — сестрица
Твоя: Тобой дурманит.
Пусть мне женою станет —
и буду я любиться
со всякой тут вещицей.

Мой пыл не истощится,
пока немым приветом
Твоим сияет мгла
из каждого угла —
и тающим приметам
подмигивает светом,
которым Ты была.

ИЗ КНИГИ «ЭВРИДИКА» (1944)

Орфей

Границу смерти наконец
преодолел я без огня.

Тончайший слой вошел в меня
и стал тяжелым, как свинец.

Я развернул то, что мертво, —
и к всматриванию свелось
мое слепое естество.

И весь дневной сокрылся прах
как бы завесою волос.

Последний эластичный взмах
того, что на земле сбылось.

Город

Могла на встречного поклон
с улыбкой Ты кивнуть —
в нем образ Твой запечатлен, —
и мне, пока не умер он,
искать его, чтоб увидеть
в его зрачке Тебя опять.

С детьми играла где-нибудь —
в один прекрасный день я
увиджу их, но не забудь
обжить их сновиденья.

Дома, что виданы Тобой,
спят в паутине городской.

И улица одна к другой
Тебя ревнует: Ты — на той! —
зовя: «Газеты!»,
«Земляника!».

Теперь весь город сам не свой:
он — план, начавшийся Тобой.

ИЗ КНИГИ «ЭНЕРГИЯ» (1946)

Песня камня

Наоборот записано
слово, Тебе привет,
дабы могло услышано
быть: ведь ушей-то нет.

Фразе изжить значение
должно: Твой разум — тень.
Песня соединенья
нам — кремень о кремень.

Ландшафт

Внутри картин гуляю я.
Здесь всё, древней Творца,
лежит до бытия.
Места рожденья до конца
обнажены; и под пятою —
дно, что соляной кислотой
мой дух прожег дотла,
чтоб мог найти я то, чем Ты была.

Микробы

Он весь кишит микробами Твоими —
весь город, мне не спрятаться, весь мир;
везде — от магазинов до квартир,
в сигарных лавках — всё покрыто ими.

Ван Хаутен-кондитер, рыбий жир,
микстуры, шпик — к Тебе любое имя
ведет и держит на Тебя ранжир,
как будто в них — Ты, их зовешь своими.

Теперь брожу по улицам часами,
из букв афиш на тумбах и реклам
Тебя сложить пытаюсь целиком.

Да, мертвецы молчат. И всё же нам
доступны, став товаров именами:
мы продавцу заплатим шепотком.

Микробы (вариант)

Как эти микробы на стеклах и раме
оконной, теснятся вокруг меня сами —
Ты их говорила — слова языка.

И в них Ты еще существуешь пока.
В их функцию Ты включена, и рекламой
своею Ты в них выступаешь — той самой,

что тянет меня в магазин, где я снова
могу за любое купить Тебя слово —
из тех, что сказала Ты мне на века.

ИЗ КНИГИ «ХООНТЕ» (1949)

Искусство поэзии

Нетрезвых чувств и мыслей рой гудящий
находит строй в той речи, где искал,
в холодный конденсируясь кристалл,
в пригодном слове, словно в чаше, спящий.

Но лишь поэт предвидит предстоящий
момент, когда включится интеграл
таких чудес; словесный матерьял
вокруг него вращается, творящий.

Возможности спешат со всех сторон.
С стремленьем совпадает понимание.
Вступает смысл с эмоцией в комплот.

Шкала дрожит. Симметрия растет.
И вот пучок меридианов знания
к рожденному экватору сведен.

Девочка и барабан

Чтобы в него ударить, барабан
она нашла — и стала из металла,
и к кулачкам пульсация пристала,
чтоб палочками бацать в барабан.

И вот стоит на сцене, барабан,
с которым дрожь их общая связала,
неся с трудом, откинувшись устало,
как будто гулкий орган Богом дан.

Ее глаза закрыты; и она
полна триумфа ритма, о потере
не помышляя, ритмом пленена, —
и жертва и палач в один момент.
И грохотаньем спарены, как звери,
живой ребенок, мертвый инструмент.

Уборщица

Привычны ей с исподу шкаф, кровать,
та щель, где пыль слежалась слоем плотным.
Она ползет, подобная животным —
ей с четверенек, как и им, не встать.

Ей на полу, в неволи, вековать,
чтоб здесь комфортно было чисто плотным
попам, купцам, поэтам беззаботным;
ведь равенству сословий не бывать.

Однажды Бог узрит ее — устало
бредущей райской посреди толпы,
бряцающей ведерком о совок.

Смерть превращает символы в кимвалы.
Но поглядите, сколь насмешлив рок:
в толпе — купцы, писатели, попы.

Детский страх

Знал и не глядя, что здесь она —
белая ведьма в стекле окна.

Много ночей ее не видать,
но если страшно, то — здесь опять.

Я отвернулся, укрылся — ей
дум не прочесть в голове моей, —

но леденит мою спину страх —
крикнул бы кто, чтоб мне крикнуть, — ах,

белая ведьма парит в окне —
это танцует боязнь во мне —

и издевается надо мной,
и всё хохочет вдвоем с луной.

Распутин

Он, лежа с женщинами в роще, занят блудом.
Тела их словно воспаряют под руками
его — им кажется: они на службе в храме,
и сладострастья ритуал им мнится чудом.

Вельможи гордые бредут покорным стадом

к святому мужику, себя бичуя сами:
он может излечить царевича очами,
он заклиняет зло своим зеленым взглядом.

Юсупов. Западня. Застолья гул по кругу.
Бокалов с ядом семь. И двадцать метких пуль.
И связанным в Неве его потом найдут.

И всё-таки из пут он высвободил руку,
хотя пошел ко дну, как камень или куль.
Империи судьба и разрешилась тут.

ИЗ КНИГИ «БЕЛОСНЕЖКА» (1949)

Вращающаяся дверь

Теперь, когда Ты канула в ином
и, как число, сошла к исчезновенью
в безмерной сумме, недоступна зренью
в стране нулей, став вряд ли даже сном, —

Тебе из мертвой общности окном
готов я быть, отдавшись сновиденью,
в котором Ты мелькнуть могла бы тенью, —
как женщина у зеркала и в нем:

заглядываю в сонные витрины —
вдруг Ты в них отразишься без причины;

вращаю осторожно стекла двери,
не Ты ли следом? — веря и не веря, —

и оборачиваюсь на ходу —
Твои уста мне шепчут: да, иду.

ИЗ КНИГИ «КЕНОТАФ» (1953)

Ихтиология

Над пойманным реликтом кистеперым,
двух видов рыб связующим звеном,
застылловец в восторге неземном:
вся цепь Природы вдруг открылась взорам,

еще вчера казавшаяся сном.
И все вокруг немой застыли хором,

летающим в бездны времени, которым
названия нет в наречье ни одном.

Шкала от человека до рептилий
и от рептилий к тайнам вещества, —
куда еще никто взглянуть не смог.

Зато, смекнув, мы может без усилий
тянуть прямую вверх как дважды два —
и к Богу заглянуть на огонек.

ОДА ГААГЕ (1953)

Ноордэйнде

Бреду Гаагой в смертном полусне.
Моим здесь всё в витринах может стать.
Скупить весь мир — и в нем Тебя искать?
Но брать с лихвою вещи — не по мне.

В разбросе цен везде лежат оне.
Нет смысла цены складывать, считать
их сумму. Вещи все — Тебе под стать:
любая — Твой посол в текущем дне.

Владельцы магазинов мне кивнут:
мы общей тайной спаяны в комплот,
равнодовольства чувствуем уют.

А продавщицы-девушки снуют,
ища на полках то, что подойдет.
Глаза горят; стоит, как в улье, гуд.

«Герзон»

Глаза горят и на щеках румянец.
От быстрых рук — искрение и зной.
Кто покупает — словно заводной:
на всё глядит он, точно иностранец.

Дизайнер с манекеном странный танец
ведет — как в спальне вечером с женой.
Смотреть неловко. Но восторг — со мной;
и радости на лицах общий глянец.

Ряды витрин сюда со всех сторон
ведут лучи системой сложной призм,
способной сочинить из ничего

любой предмет — и видим мы его;
напором света в этот механизм
Твой облик многократно вовлечен.

«Galleries Modernes»

Я в глубину торгующих теплиц
вхожу, чтоб отыскать Тебя в их игре.
Толпа струится, шаркая ногами,
спешит неспешно шелестом страниц.

Со свистом лифты упадают ниц;
опорожнились; вновь набиты нами;
мы, при подъеме, стиснуты боками,
переживаем ощущение птиц.

А наверху, свободно разлетясь,
легко порхая вдоль хрустальных троп,
друг с дружкой мы почти теряем связь —
почти в раю. И можно бросить взгляд
на там внизу кишачий общий гроб
с высокого обрыва балюстрад.

«Бейенкорф»

Первочастиц движение и брожение.
Всё суетится, чтоб Тебя создать,
как в пляске Вита. Иерархов рать
парфюмов производит всеожжение.

Детишки хнычут от изнеможенья.
Карманники стараются смешать
себя с толпой. Велик и мал опять
творит себе кумира в помраченье.

Кого-то выкликают в микрофон:
менейр Ван Дам — известно — в этой массе.
Вот-вот и Ты возникнешь наяву.

Я отстою положенное к кассе
и назову Твое в чреде имен,
оставив точный адрес — где живу.

«Liberty»

Случается, что Ты как манекен
стоишь в витрине посреди товаров:
наряд Твой нов, пленителен и ярок;
и на груди Твоей — одна из цен.

Тогда я знаю, сколько мне взамен
Тебя платить — самым собой вдобавок;
отсчитываю молча на прилавок —
за час. И этот час благословен.

А вечером витринное окно
во весь Твой рост затягивают флером —
и лишь глаза мне светят сквозь рядно.

Там духов злых готовится изгнать
немая нежить из Тебя с позором,
дабы мужчину кукле не познать.

НТМ

Как на картинке в три утра стоит
ночная тишь. И лишь велосипед
вожатого трамвайного. Чуть свет
белеет нечто, вещее на вид.

Он не глядит. И кто предупредит,
удержит? Ничего на свете нет
бесповоротней, чем велосипед
того, кто каждый день на службу мчит.

Своим путем он едет. Сквозь извив
другого сна я слышу: на углу
трамвай свернул и дальше покатился.

А нашему герою и не снился
тот призрак, помаячивший сквозь мглу,
что стоял, столкновение отменив.

Рождество

Колоколами пробужден от сна
я: полночь над Гаагой, Рождество.
Того, собою мыслил я кого,
теперь мне суть отдельная ясна.

И жизнь моя — как не моя; она
другим как будто прожита, его.
И вроде легкой ясности — сродство
меж мною и фрамугою окна.

Всё смолкло. Но мечта меня ведет
по колокольням в дальний Вифлеем,
где родился 2000 лет назад
младенец. Заворачивает в плат

ребенка мать. Присутствуют при сем
осел и старец. Ангелок поет.

Уборщики мусора

В этаж подвальный утра я сошел
и делаю на волю первый шаг.
Нет связи с днем прошедшим. Полумрак.
Тебя я у подъезда не нашел.

С Тобой мы, нет, — не как с послом посол —
как булочник с клиентом или как
с авто регулировщик. Кавардак.
Я сквозь ушко игольное прошел.
Всем расплачусь за всё я только так.

Столичные чиновники — в пути:
всяк при перчатках, и в руке — портфель;
кишит их важным роем городок.

Всё сказанное мною извести,
стереть всё то, что было, — вот их цель.
У каждой двери — мусорный бачок.

«Du vieux Doelen»

На взгляды встречных отвечать бравадой
и выглядеть важнее, чем я есть, —
как в юности — разыгрывая спесь
и пряча страх; тот опыт был отрадой.

Или казаться пешкой небогатой,
что лишь пинка заслуживает здесь,
кому богатых панибратство в честь —
их снисхождение кажется наградой.

Обслуги я боюсь сильней всего:
они, чуть стоит сбиться в этикете,
так глянут, что сгораешь со стыда.

Стараюсь должно двигаться всегда,
но за версту с сомненьем смотрят эти —
и нет страшней их взоров ничего.

«Иннемей»

Они хоронят там без промедленья,
как будто смерть за ними — по пятам.
И — что ввергает нас в недоуменье —

так малоллюдно при прощаньях там.

Что ж, только дальний родственник — к гробам,
таким же чуждым, снова пополненье;
там самый ближний каждому — он сам,
и вновь в свое спешит уединенье.

У нас же, помню, бил в колокола
служитель — чтоб и отрок осознал;
и все в молчанье стыли подле тела;

потом деревня долго холодела;
и холодок по спинам пробегал —
лишь так душа придти в себя могла.

Больные

Возможно, Ты — не главное, не ость
всего — и мне пора освободиться? —
Но тотчас мир грозит испепелиться —
и ангел смерти всюду сеет злость.

Даль улицы торчит, как рыбья кость.
Зияют люки. Впору оступиться.
Дверных табличек зеленеют лица —
на них все буквы сгнили, всё слилось.

Повсюду — гибель. Город — лишь скелет.
Жизнь кончилась, поскольку отзвучал
и смолк сердечный стук Твоих шагов.

И если образ Твой сойдет на нет,
мои стихи погибнут, словно кров,
все этажи обрушивший в подвал.

Ночной сторож

Он из подъезда движется в подъезд
и трогает запретные запоры,
по сторонам бросая властно взоры —
в нелепой тяге к перемене мест.

Он — человек дневной, и не до звезд
ему совсем, его движенья споры.
Но странно: мраком взят он под арест,
чуждак безвестный, а отнюдь не воры.

Свой собственный двойник, самоулов —
как д-р Джекилл или крысолов.

По паукам лишь ведомой причине
он, ткущий сеть, сам вязнет в паутине.

Огромные ловушки — города:
их смертный не минует никогда.

Схюддегейст

Бензоколонки «Шелла» в тьме ночной
освещены, как в полдень, вроде боен.
Кровавой свадьбы вязкий звук глухой
в кромешных шахтах улиц упокоен.

Солдатики игральные это строй.
Стоит на страже оловянный воин
пред домиком игрушечным. Устроен
сквер из папье-маше. Я сам не свой.

Глаз лампы «Филипс» (лопнувший сосуд)
следит из магазинов стародавних.
Как дециметр, полиция ползет.

Покуда жизнь моя во мне течет,
иду на ощупь (все фасады — в ставнях), —
и, что ходули, ноги вдаль несут.

«Лейка»

Весь город как чертеж в полдневный час:
на «синьке» белым линии горят,
оконных рам просвечивает ряд, —
всё это мой снимает «Лейка»-глаз.

Вот-вот и Ты проявишься сейчас.
Твои глаза за камерой следят.
И друг от дружки мы не прячем взгляд —
ведь объективом поглотило нас.

Под вечер — синь в сверкающих огнем
каменьях, легших в твердь краеугольно.
Ты — навсегда осталась в стеклах дня.
И бесконечность звездного огня
с Твоею тьмою сцеплена невольно:
мерцанье тьмы, Ты существуешь в нем.

Пассаж

Гаага, Бордевейк — навеки твой;
в Схевенингене — всюду аромат

Куперюса, и урны вилл хранят
Элины Вере образ как живой.

Но в центре с прямою сторожевой
дома судебных приставов стоят,
что Катадрёфе непреклонный взгляд.
Два мира пью из чаши я одной.

Гаага, ты чуть стукнешь — он звенит, —
пассаж, под чей стеклянный потолок
взлетает гулко отзвук сотен ног,
весь день-деньской шуршащих о гранит.
И камера сердечная в три рта
пьет город, насыщеньем занята.

БАЛЛАДА О ГАЗОВЩИКЕ (1953)

I

Ты обитаешь с тыльной стороны
и возникаешь в доме ниоткуда —
в просвете штор и в комнатах, покуда
я прохожу снаружи вдоль стены.

Ты вряд ли предсказуема — как чудо, —
и вот в проем очередной видны
мне Янсены какие-то, посуда:
Ты — Янсен? в прятки мы играть должны?

Но суть не в этом. Двери — не преграда:
есть скважина замочная. Ну вот —
Тебя торговец фруктами зовет.
Отыщется отмычек сколько надо.
И я войду с невинным видом ада:
ваш газовщик, позвольте, профобход.

II

И вот я у Тебя средь бела дня
лежу: работой занятый своей
один из коммунальных слесарей.
А кухня — словно гроб вокруг меня.

И стены земляные всё тесней.
Здесь всё душней. Ни света, ни огня.
Всё — как в поту. Я под плитой плашмя
затягиваю фланцы всё сильнее.

И друг для друга мы инкогнито,
пока вожусь я, не жалея брюк,
на животе, не покладая рук,
решая поминутно: так! — не то!
Звук молотка молчанья будит слух.
Стук молотка в молчанье мертвом глух.

III

Не затопить ли комнаты водою?
Пробить отверстия в газовой трубе?
Нет, здесь дефект мышления, бедою
грозящий всем нам, — говорю себе.

Потом в газетах было б: «Не изве-
стно почему и с целью он какою
опасный газ пустил своей рукою —
самоубийство, случай? Жертвы две:
он, газовщик (на кухне, под плитой),

и (за стеною, но невдалеке)
хозяйка дома, сжавшая в руке
записку (начинается словами
“Огромен мир, но снова буду с вами”);
причина смерти — не закрыта дверь
из комнат в кухню. Вряд ли адюльтер».

IV

Свищ стих, заделан мною до конца.
Я собираю с пола барахло.
Всё тело, как те трубы, тяжело.
И пот свинцовый падает с лица.

И тело поворачивается —
сказать: вот то-то там произошло.
Но нет Тебя — лишь солнца, что пошло
уже на спад, вечерняя ленца.

Я с инструментом на плечо баул
беру. И выхожу. И коридор
моих шагов переполняет гул.
Дверь хлопает. Щелчок замка. И хор
далеких улиц. В дымке тонет глаз.
Выходит, я ошибся в этот раз.

V

Но вдруг, когда, домой вернувшись, ем,

звонит неугомонно телефон —
и голос мне, как будто вправе он,
дает приказ, хоть не знаком совсем.

Директор, да. Сухой и властный тон.
«Так. Будь с утра — я и звоню затем —
в многоэтажном доме, рядом с тем,
где ты работал нынче». Что за сон!

Какой осел ступает в свой же след!
Останусь завтра дома... Или — нет,
сегодня же, сейчас же, не потом,
я должен видеть возведенный дом:
по списку квартирантов — мысль прекрасна! —
само собою всё мне станет ясно.

VI

В ту ночь я только созерцал сквозь двери,
как спал консьерж. Он до того устал,
что числа в голове перемешал
и уронил ее. По меньшей мере

с час я смотрел снаружи. Лепетал
в листве легчайший ветер, как в портьере.
А там, забыв о долге и карьере,
единственный живой спокойно спал,

который мог бы мне помочь. Увы,
его будить я не решился свистом:
он потерял бы голову — так мгlisto
и поздно было. Да и головы
тогда бы не сносил директор мой.
Ушел я. Он потрянул ли головой?

VII

Хоть улицы ничьи, а мрак ночной,
переходящий медленно в рассвет,
бесптичен, цель вдали, как амулет,
хранит меня: пусть я, не спав, смурной, —

и чувство защищенности со мной.
Скользит навстречу мне велосипед —
как, секретарь дирекции? Привет!
Он не кивнул. Опять разлад с женой?

Или ему неловко, не поймешь,
узнать меня на улицах квартала,
где персоналу шляться не пристало:

живет здесь бесшабашно молодежь —
а я с чего бы? На заметку взят.
Уж лучше к центру поверну назад.

VIII

Последний шанс — предчувствие не врет.
И там, где кнопки, выстроившись в ряд,
как зубы в челюстях вставных, блестят,
мой палец устремляется вперед.

И робко водворяется назад.
Но вдруг с ведром уборщица идет —
и отпирает дверь. Иначе б вряд
ли я решился. Но судьба не ждет.

Я спрашиваю быстро: где тут щель?
Смеется, указуя вверх: не смог,
чумной, ты догадаться неужель?
Я знаю, что чумной, но — с нами Бог!
Лифт ввысь летит — к заглушкам и замкам,
не снившимся досель газовщикам.

IX

Чем выше я, тем более далек
я от Тебя. Жизнь — в никеле и стали
заключена: сверкают все детали,
вся сфера; в полной норме каждый блок.

Утечки нет. А щель и цель — сам Бог.
Он вырастает, как на пьедестале:
я возношусь в бездоннейшем провале,
чтоб оценить Его величье мог.

Летит к земле этаж за этажом.
Где я? Как быть? В своем последнем слове
молить раскрыть пароль к первооснове,
просить снабдить словарным багажом?
Но стоп-толчок. Мой выход. Я иду,
себя вверяя Высшему суду.

X

Все комнаты распахивают двери.
И люди всех народностей и рас
кричат, как видя привиденье: «Нас
не проведешь так запросто — не верю!»

Я для того ль высот понес потерю,
в подземный опустившись плексиглас,
где вижу лишь узлы с бельем сейчас?
Но слышу я — спуют там, в верхней сфере.

Пойду пройдуся я. Полдень наступил.
Час пик. Из школ уже выходят дети,
рассказывая что-то матерям.
Гудки, звонки, автомобильный гам.
Под носом мчатся на велосипеде,
как будто тут я издавна застыл.

XI

Газгольдеры похожи на юлу.
Я вижу: план мой потерпел крушение;
бреду, как пес побитый, раздраженье
сглотнув, и мне не светит утешенье;

давление спало — газа разряженье
теперь во мне, нет места ремеслу.
И дети, взявшись за руки в кружок,
как в памяти, танцуют со всех ног.

А я иду в контору прямиком.
Директор сам к себе меня впускает,
расспрашивает, мягко упрекает.
К чему мне лгать — о чем или о ком?
Слеза ль сверкает за стеклом пенсне —
иль это он подмигивает мне?

XII

Сзывает христианский профсоюз
газовщиков на общее собрание:
с одним из нас, достойным порицанья,
произошел досаднейший конфуз —

нарушил он инструкцию, старанья
повсюду к трубам прилагая; груз
вины — на всех нас в свете наших уз,
всем нам необходимо покаянье.

Впервые на коленях видим тут
газовщиков с отмытыми руками —
и не один из них не ищет свищ.
И говорит им лидер этих тыщ:
«Идите же! Господь да будет с вами!» —
и, до смерти чисты, они идут.

XIII

Спустя немало лет газовщика
найдем в приюте. Впавший в детство, он
бормочет, схемой улиц увлечен —
весь день по ней скользит его рука.

Кассир, водопроводчик, почтальон
с ним делят стол и кров. И свысока
глядит на них, желая дать пинка,
обслуга: им не нравится бульон!

До смерти он имеет право жить:
ему пособий, к счастью, больше платят,
чем на него самаритяне тратят,
не то сподручней было б задушить.
И нюхательный жертвует табак
ему «Благое Дело» как-никак.

XIV

Газовщика на свете больше нет.
Глаза закрыли, челюсть подвязали.
Измерили, сочли и заказали
длиной в шесть футов ящик. И чуть свет

ему последний отдали привет.
Консьерж, директор, Янсен — все стояли
с кассиром и смотрителем в печали;
и всяк, как я, был в черное одет.

При погребенье не было речей.
Все, сгрудившись, критически смотрели,
как он уходит в землю: нет ли щели,
свища ли нет над крышкой гробовой.
Но он заделал всё, до мелочей.
Покойся в Боге. Скрыто всё землей.

АВТОДРОМ (1954)

Валюта

Дороги в путь слились. И мы в пути.
Реальность для меня азартом зверя
заслонена — невелика потеря.
Я ехать полон манией, идти,

чтобы Тебя за рубежом найти:
жива, в бюро Ты служишь на Ривьере;
его проспекты клали мне под двери —
я мог бы их верней перевести.

С валютой твердой будешь Ты живой.
Я получаю пестрые банкноты.
Но их надолго может не хватить.

Что делать мне тогда? Перехватить
на почтах всех все письма: где Ты, что Ты? —
но почерк на конвертах всех — не Твой.

Нанесение на карту

Что карта, мир белеет перед нами
и раскрывает линий новизну.
Всё — в натуральную величину,
с сетями автострад, с ж.-д. узлами.

За реками следим мы и полями,
с машиной встречной включены в одну
взаимосвязь, — и видим всю страну,
за горизонт запавшую краями.

Всё глубже мы в Европу держим путь,
неспешно вместе с глобусом дрейфуя.
Все будут там, где надлежит им быть.

Картограф ищет тонкое как нить
перо для нас — и щурится, рисуя, —
чтоб быть и нам на свете где-нибудь.

Растущий обзор

Из никеля, и лака, и стекла
глазами «опель» наш глядит вперед.
Нигде мой взор прорехи не найдет
в овале освещенного пятна.

Округа пробуждается от сна,
становится рельефнее, плывет
опять в потемки позади; и вот,
когда мы тормозим, — сплошная мгла;

и лишь отель — как островок во тьме.
Места поездки снятся мне потом —
ручей, платан; но всё на этот раз —

крупней и неподвижней; чей-то дом:
рожденный в нем, хоть не держал в уме
его в скитаньях, отыскал сейчас.

Trace

Под вечер четче всё освещено.
Я мог бы дату своего рожденья
на айфельских скалах без напряженья
очков вписать графитом: не темно.

Их ломаную линию давно
слежу; она — как смутное сомнение —
недвижна, неизменна в поле зренья,
но в памяти движение ей дано.

Я целен и един как никогда.
Своей поездкой я скрепил союз
с тем, что сокрыто временем во мгле.
Я будущ, едущ, прошл — сейчас, всегда.
Я вечностью сквозь миги проношусь.
Бог — это я в единственном числе.

Ривьера

В шато цветочных проплывает скат.
Дороги — мы уж и не уповали —
сквозь облака прошли на перевале
и снова к морю южному спешат.

Весь вид из берегов выводит взгляд.
У гор Эстрель овалом на овале
заливы голубеют, как эмали.
И дали до Италии блещут.

Парит в ротондах воздуха, легка,
машина — опускается, взлетает:
спиралью трассы край небес подшит.

Но вот допет каданс материка.
Бегущий кадр поездки замирает.
Дверь отперта, мы в кадре. Мир шуршит.

Сувенир

Сверкающий корабль вблизи Антиба
у побережья ночью голубой
над зеркалом любит себя собой:
роскошно-бриллиантовая глыба.

Вдоль суши вплоть до Ниццы вразнобой
жемчужных бус две нити, два изгиба
змеятся — либо ввысь взбегая, либо
ныряя ниц в мерцающий прибой.

Лазурный Берег, зал для жадных глаз.
Не лимузин — на бархате алмаз
сияет, ослепляя, в темноте,
как брошь — на платье, чьи размер, и рост,
и в блестках ткань по мерке высоте
и золотой бесчисленности звезд.

Контрапункт

В меня нисходят горы, как ступени,
из смерти восходящие Твоей.
Мир — запись временных соотношений,
я — средним пропорциональным в ней.

Грядущее всё ближе; всё ясней
прошедшее. Как верх и низ, не в смене —
они, но в равновесье превращений,
став твердым склоном под стопой моей.

Я сквозь Тебя ступаю там, где весь
открыт обзору неба, где изгиб
меня вот-вот отрежет острием.
Начало и конец, конечно, здесь.
Мы здесь вдвоем, пока я не погиб
в пространстве нескончаемом Твоем.

Deja-vu

Вода лежит так тихо, как никто,
гладка в часы отлива, что плато,
у побеленных крошечных шато,
сверкая сонно. Колесит авто.

Из детской книжки всюду разлита
в реальность претворенная мечта,
настойчивый, назойливый повтор;
на голое «сейчас» гляжу в упор.

Я еду вдоль изогнутых зеркал
и узнаю в себе, чего не знал —
тот реверс, что всегда существовал.

С боков — всё те же виды старых рам;
а сердце — лишь одна из амальгам, —

и мы стоим друг против дружки там.

Gorge de Loup

Вверху, на склонах оголенных скал —
безликие глазницы, волчьи пасти,
клыки, существ окаменелых страсти —
всей допотопной фауны оскал, —

он здесь застыл наследием, застал
нас, хочет скинуть путы, рыкнуть «здрате», —
но воля камня тверже, чем кристалл,
и гирей — эра мамонтовой власти.

Здесь пахнет прелым сеном и водой
из доначальной древности седой.

Здесь при зеваках всё равно слепа,
как до рожденья зрения, тропа.

И слову внове здесь всегда звучать,
где Бог готов всё заново начать.

В пути

Пейзажи спят, как будто их забыли,
во мне. Названья незнакомых мест —
упущенных возможностей — проплыли,
недостижимы, вписаны как жест

в шести километровые и шпили.
Мы на проселки не поворотили,
и тут и там сновавшие окрест, —
нам перст не указал. На норд-норд-вест

наш курс. Пряма дорога впереди.
Вот мы уже теряемся из виду —
сюда мы не вернемся никогда.

А шанс, когда упущен навсегда,
похож на полуболь-полуобиду,
на замиранье сладкое в груди.

Бедекер

Пока машина мчится, сверху вниз
гляжу на доли, снизу вверх — на горы.
Твой след не обнаруживают взоры —
лишь сил природы буйство и каприз.

Так и когда-то было: низ и высь;
у самых губ и глаз Твоих узоры
ландшафтов лунных, каменные поры
(см. выше) начинались и плелись.

Объединяют странствия. Мертва
вселенная, хотя она всё шире
вокруг меня. И новую черту
Бог переходит, обрета едва.
Всё больше то, что существует в мире,
себя распространяя в пустоту.

Телекс

Деревья, ночь, шумящая листвой,
все листья и стволы, в руке рука, —
везде с Тобой, пускай Ты далека, —
повсюду путь отслеживают Твой.

А в городах дома наперебой —
от крайнего до крайнего рядка.
И точно так же — воды, облака.
Всё в мире преисполнено Тобой.

Мы за Тобой спешим по всей Земле.
Я получаю ворох сообщений
из дальних мест Твоих перемещений:

Ты только что замечена во мгле —
рассвет случился тих как никогда.
Теперь я в курсе дел Твоих всегда.

Роршах

Твои следы, возможно, обрету я —
в Уэльсе ли, в Голландии родной.
Кто знает, где с материей земной
пересечется смерть, сосуществуя.

Ты можешь выбрать широту любую
для проявления. И любой ценой
я должен тур купить очередной,
а до того жить знаемым вслепую.

Когда-нибудь увижу цепи гор,
которые мой сможет карандаш
изобразить, и мой отыщет взор
долины Твоего существования —
мир, точно в складке, отразивший наш, —

тест Роршаха не для истолкованья.

ИЗ КНИГИ «ИГРА О ДИКОЙ ОХОТЕ» (1957)

Дриада

Добился я — священной объявили
ту липу, что в мечтах всегда была
мне женщиной: живая плоть ствола,
наряд листвы; соцветия увили,
как золото волос, печаль чела.

О, если бы мгновенье уловили,
когда метаморфоза не прошла,
но эффигия таять начала, —
сфотографировали, сохранили!

Засняли бы на пленку, чтобы я
любую фазу на большом экране
увидеть мог, — и Ты сама бы, а не
свечение то, чей вид Ты приняла,
шла, скинув ветви, сути не тая,
навстречу мне из инобытия.

Егерь

Я егеря знакомого, в именье
служившего, увидел и спросил —
так, между прочим — как дела оленье?
А он молчал и в сторону косил.

Мы были с ним всегда в расположенье
взаимном и честны по мере сил, —
я с болью понял: он давно носил
в уме проблему, пребывал в сомненье.

«На одного их больше, чем я смог
пересчитать», — сказал, впиваясь взглядом
в меня тревожным. И безумье в нем
перемежалось истины огнем.
Деревья наклонялись к нам всем садом.
Но тут к обеду прозвенел звонок.

Геката

Над полем белый стелется туман.
Ты — там, где мчится в дымке рать сильфид.

Распутье ночью, как в дозоре, бдит.
И ива иве сообщает план.

Теперь, когда Геката — в небесах,
я — лишь профан, чей жребий и чей страх
записаны издревле на грибах.
На руны я спидометра взгляну:
все числа означают там длину
окружности, что не переступить.
И как табу леса стоят вокруг.

Я размышляю — час нечист! — как быть:
не надлежит ли кролика заклать? —
пусть ниспошлет богиня благодать —
чтоб с четырех сторон пришла Ты вдруг.

Пустошь

Олень стоял — огромен, как Господь,
или, пожалуй, меньше, чем щепоть.
И меж рогами жаркий крест парил.
Я с мышку стал, лишь он заговорил.

«Не жалко ль пули слать вам в эту плоть —
ведь заговора им не побороть?
Тем выше крест, чем больше тратит сил
стрелок. Проверь», — меня он попросил.

Я вскинул ствол. Но шорох — по кустам:
святой Хубертус, прятанный там,
смеясь, выходит и кричит мне: «Брось
грешить! Охоты время пресеклось!»

И я к березе прислонил мое
смешное, еще дедово, ружье.

Хорив

Мы опустились здесь на мох и прах,
сняв обувь, и сидели босиком.
Словами обменялись ни о чем —
те без следа исчезли в небесах.

Лисица шустро юркнула в кустах,
но я не видел ив за ивняком.
К нам подлетел олень одним прыжком —
чтоб у Хубертуса прилечь в ногах.

Святой сказал: помолимся теперь.
И голову склонил в молитве зверь.

Покаемся. И камешков щепоть,
как из рогатки, в нас пустил Господь.

Творца восславим. Пасть раскрыв и рты,
мы пели — чуть безумны, но чисты.

ПРИМЕЧАНИЯ

Реалии, легко находимые в общедоступных словарях, не комментируются.

Morendo (ит. «умирая») — музыкальный термин; постепенное уменьшение звука до его полного исчезновения.

Хоонте — городок, где Ахтерберг жил в течение нескольких лет после женитьбы.

Ноордэйнде — богатый район Гааги, где располагается, в частности, дворец

Ноордэйнде — резиденция нынешней нидерландской королевы Беатрикс.

«Герзон» — торговая фирма, специализирующаяся на модной одежде и аксессуарах; названа по фамилии основателя.

«*Galeries Modernes*» — галерея модных магазинов в Гааге.

«Бейенкорф» — (досл.: «пчелиный улей») знаменитая сеть универмагов в Нидерландах. Здание универмага «Бейенкорф» в Гааге, построенное в 1924—1926 гг., примечательно своей архитектурой.

«*Liberty*» — так часто называли нидерландскую торговую фирму «Metz & Co», специализировавшуюся на продаже в Нидерландах тканей английской компании «*Liberty*».

HTM (Haagse Tramweg—Maatschappij) — «Гаагская трамвайная компания».

«*Du vieux Doelen*» — роскошный отель в Гааге.

«Иннемей» — крупная погребальная контора.

«Лейка» — фотокамера компании «Leica» (сокращение от «Leizsche Camera» — «камера (Эрнста) Лейца»). Фотоаппараты «Лейка» были чрезвычайно популярны в Европе начиная с 1925 г.

Схюддегейст — (дословно: «сотрясающий дух») комплекс домов в Гааге, построенный в 1854 г. в качестве жилья для рабочих.

Пассаж — торговый пассаж в центре Гааги, напротив зданий парламента, построенный в 1882—1885 гг., городская достопримечательность.

Бордевейк — Фердинанд Бордевейк (1884—1965), нидерландский писатель, живший в Гааге.

Схевенинген — приморский курортный район Гааги.

Куперюс — Луи Куперюс (1863—1923), крупнейший нидерландский писатель, живший в Гааге, где и происходит действие большинства его романов.

Элина Вере — героиня одноименного романа Л. Куперюса (1889), обаятельная аристократка, страдающая расстройством нервов.

Катадрёфе — герой знаменитого романа Ф. Бордевейка «Характер» (1938), сын судебного исполнителя и чрезвычайно амбициозный юноша, стремящийся сделать карьеру в деловом мире.

Tracé (фр.) — трасса; набросок, план, чертеж.

Айфельские скалы — Айфель (Eifel), западная часть Рейнских сланцевых гор (Германия).

Déjà-vu (фр.) — уже виденное, дежавю.

Gorge de Loup (фр.) — Волчье горло, ущелье вблизи Лазурного берега.

Бедекер — название путеводителей, выпускаемых немецкой книгоиздательской фирмой «К. Бедекер» (по имени ее основателя Карла Бедекера, 1801—1859).

Роршах (тест *Роршаха*) — психодиагностический тест, изобретенный швейцарским психиатром Германом Роршахом в 1921 г. и популярный в европейской психиатрии в 1940—50-х гг. Состоит в том, что пациенту предлагается рассмотреть листок бумаги с чернильными кляксами случайной формы, получившимися после того как листок был сложен пополам, и рассказать, какие образы эти «изображения» ему навевают.

Дикая Охота — согласно верованиям германских народов, в ветреные и пасмурные ноябрьские ночи по небу проносятся сонмы нечистой силы, иногда вместе с душами грешников, под предводительством Дикого Охотника.

Эффигия (от фр. «effigie») — изображение (на монете, медали).

Святой Хубертус — канонизированный католический епископ (655—727), живший и служивший в Маастрихте и Льеже и весьма почитаемый в Бельгии. Считается покровителем охотников, в его день (3 ноября) принято благословлять охотничьих собак. Изображается чаще всего с оленем, у которого на голове крест, с лошадью или собаками.