

**ЛИТЕРАТУРА
РУБЕЖА XIX—XX веков
(1880—1916)**

ДВИЖЕНИЕ «ВОСЬМИДЕСЯТНИКОВ»

В последней трети XIX века в Нидерландах и в Бельгии (как, впрочем, и во всей Европе, включая Россию, а также в Америке) начинается стремительное развитие во всех сферах: в экономической, политической и культурной. Происходит модернизация производства, ведущая к индустриализации, множество крестьян переселяются в города и становятся рабочими, возникает рабочее движение, распространяются идеи социализма. Стремительно растет торговля, развивается транспорт; Нидерланды расширяют, а Бельгия приобретает колониальные владения, что также способствует процветанию метрополий. Совершенствуется система народного образования, в связи с созданием знаменитых школ типа *hbs* (*hoge burgerschool*) хорошее среднее образование становится доступным для широких слоев населения, открываются высшие учебные заведения, подготавливающие инженеров. В разрастающихся городах гигантские масштабы приобретает строительство: например, в Амстердаме в 1870—1880-х гг. были возведены такие городские доминанты? как Рейксмузеум, Центральный вокзал и здание филармонии Консертгебау. В бельгийских городах вырастают целые кварталы, застроенные в эклектическом стиле и стиле модерн.

Такое бурление и кипение жизни не могло не привести к всплеску в области искусства. В Северных Нидерландах впервые после Золотого века наблюдается расцвет живописи. Ярчайшим явлением этого периода стало творчество художников-импрессионистов Гаагской школы, возникшей по аналогии с Барбизонской школой

во Франции. К Гаагской школе принадлежали, в частности, Йозеф Израэлс (Jozef Israëls), трое братьев Марис (Jacob, Matthijs, Willem Maris), Хендрик Виллем Месдах (Hendrik Willem Mesdag) и Антон Мауве (Anton Mauve). Мауве, женатый на двоюродной сестре Ван Гога (Van Gogh), в начале 1880-х гг. давал уроки своему младшему родственнику и всячески помогал ему войти в мир искусства.

В литературе настоящую революцию произвели амстердамские поэты и критики, объединившиеся для издания журнала “De Nieuwe Gids” (*Досл.* «Новый вожатый»). Они основали этот журнал в 1885 г. в противовес безнадежно устаревшему и закосневшему, по их мнению, старому журналу “De Gids”. Поскольку эти литераторы выступили как группа единомышленников в 1880-е годы, их стали называть «восьмидесятниками» (Tachtigers), а все это литературное явление в целом — Движением восьмидесятых годов (De Beweging van Tachtig).

Следует уточнить, что термин «восьмидесятники» часто употребляется и в более широком значении, а именно применительно к авторам того же поколения, хоть и не связанных с журналом “De Nieuwe Gids”, но близких к этой группе по творческим принципам. Так, важнейшими «восьмидесятниками» в узком смысле слова были амстердамцы: рано умерший Жак Перк (Jacques Perk, 1859–1881), лидер движения Виллем Клос (Willem Kloos, 1859–1938), поэты Алберт Вервей (Albert Verwey, 1865–1937) и Херман Гортер (Herman Gorter, 1864–1927), поэт и прозаик Фредерик ван Эден (Frederik van Eeden, 1860–1932) и критик и прозаик Лодевейк ван Дейссел (Lodewijk van Deysse, 1864–1952). В широком смысле слова с понятием «поколение 80-х годов» связывают также творчество гаагских прозаиков Марселлуса Эмантса (Marcellus Emanis, 1848–1923) и Луи Куперуса (Louis Couperus, 1863–1923).

По художественным воззрениям и по силе влияния на умы современников литературная эпоха «восьмидесятников» во многом переключается с русским Серебряным веком. Подобно тому, как и в нашем Серебряном веке сосуществовало множество литературных течений (символизм, акмеизм, имажинизм и т. п.), так и движение «восьмидесятников» не было однородным. Тем не менее можно выделить ряд черт, объединявших их на раннем этапе, когда они выступали единым фронтом против бесцветной и без-

душной нравоучительности литераторов старшего поколения, мечтающая поднять нидерландскую поэзию до лучших образцов английской и французской словесности.

Во-первых, они настаивали на индивидуальности творческого процесса: «Искусство должно быть индивидуальнейшим выражением индивидуальнейшего чувства», — утверждал вслед за своим кумиром Шелли лидер движения Виллем Клос. Его знаменитый сонет начинается такими словами:

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
Over mij zelf en 't al...

Я Бог в глубине моих мыслей
И сижу в самом центре моей души на троне
Царя над самими собой и над всеми...

Во-вторых, «восьмидесятники» исповедовали идеал «искусства ради искусства»: поэзия призвана вызывать эстетическое переживание, а не заниматься морализаторством. Главное для поэта — красота, утверждали Жак Перк, Алберт Вервей и их соратники:

Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij;
Naast u aanbidde de aarde geen andren god!
(*Jacques Perk*)

Красота, о ты, чье имя да будет свято,
Да будет воля твоя, да придет царствие твое;
Да не поклоняется земля, кроме тебя, никакому другому богу!

Ik ben een dichter en der Schoonheid zoon.
Alles wat schoon is, is me een vreugd altijd.
Mijn hart is menslijk, maar of 'k lach of lijd,
Mijn lachen en mijn leed zijn beide schoon.
(*Albert Verwey*)

Я — поэт и сын Красоты.
Все, что прекрасно, — для меня всегда радость.
Мое сердце — человеческое, но смеюсь ли я или страдаю,
Мой смех и мое страдание равно прекрасны.

При этом форма произведения не менее важна, чем его содержание, ибо, как гласит важнейший тезис «восьмидесятников», «форма и содержание едины» (“vorm en inhoud zijn één”). В их пристальном внимании к изящной форме, в которую облечено изящное содержание, заметна их связь со стилем модерн.

И, наконец, важнейшее требование «восьмидесятников» к произведению искусства состояло в том, что художник должен вдохновляться тем, что видит вокруг себя, а не высасывать образы из пальца. Этот требование свидетельствует о родстве течения «восьмидесятников» с натурализмом (Эмиль Золя был одним из их кумиров) и с импрессионизмом (многие поэты-«восьмидесятники», в первую очередь Херман Гортер, стремились зафиксировать в стихах свои впечатления прежде, чем их начнет осмыслять разум).

В самом начале 1880-х гг. в амстердамском кафе “De Karseboom” («Вишня») по вторникам собиралась компания друзей, в которую входили литераторы Виллем Клос, Фредерик ван Эден, Лодевейк ван Дейссел, Алберт Вервей и др. и художники Виллем Витсен, Ян Вет и др. Они дискутировали об искусстве, критиковали старшее поколение писателей, читали собственные произведения. «Похоже, что новые представления об искусстве должны рождаться в табачном дыму, под звон бокалов, пока туда-сюда снуют официанты, а рядом сидят безразличные незнакомые посетители», — вспоминал один из друзей. Они называли свой кружок “Flanor” («Фланёр») и вместе придумывали, как бы подразнить литературный истеблишмент. Одним из способов была пародия. Кроме уже цитированного в главе о Николасе Бейтсе пародийного сборника стихов Фредерика ван Эдена «Травинки» (“Grassgrietjes”, 1885), надо назвать поэму «Юлия» (“Julia”, 1885), написанную в основном Вервеем и Клосом (остальные друзья участвовали в меньшей мере). Это была длинная романтическая поэма, изобилующая стереотипными красотами. Они разослали ее в разные журналы, некоторые из которых (в том числе “De Gids”) никак на нее не отреагировали, зато другие, к радости авторов, дали положительный отзыв. Это стало поводом для Клоса и Вервея написать статью «О некомпетентности голландской литературной критики» (“De onbevoegdheid der Nederlandsche literaire kritiek”). В этом же 1885 г. они вместе с Ван Эденом и еще двоими еди-

номышленниками начали издавать журнал “De Nieuwe Gids”. На его страницах стали печататься Херман Гортер и Лодевейк ван Дейссел. «Мы — черные люди с бледными лицами и красными флагами в дрожащих руках. Мы — революция в литературе» — так описал Ван Дейссел себя и своих соратников, произведших переворот в нидерландской поэзии.

“De Nieuwe Gids” сразу вызвал бурную реакцию в литературном мире. Он быстро приобрел авторитет у современников, да и для последующей литературы значение «восьмидесятников» было огромным. Тем не менее расцвет журнала был недолг: к середине 1890-х гг. из состава редакции вследствие изменений в собственных эстетических взглядах вышли все, кроме Клоса. Фредерик ван Эден отходит от принципа искусства ради искусства, увлекшись общественной деятельностью и борьбой за справедливость; Гортер становится социалистом и отказывается от творческого индивидуализма; Алберт Вервей, более не удовлетворенный импрессионистским видением мира, эволюционирует в направлении символизма, Лодевейк ван Дейссел проходит путь от натурализма через символизм к своеобразному мистицизму, описанный им в статье «От Золя к Метерлинку» (“Van Zola tot Maeterlinck”, 1895). В итоге в 1893 г. “De Nieuwe Gids” фактически прекратил свое существование в прежнем виде. Стараниями Клоса и его жены-писательницы журнал под тем же названием выходил до самой смерти поэта в 1938 г., но по сути это уже был другой журнал.

Троим ярчайшим авторам поколения 80-х годов — Фредерику ван Эдену, Гортеру и Куперусу — посвящены отдельные главы, здесь же вкратце расскажем еще о пятерых литераторах этого периода — в надежде, что читатель заинтересуется этими именами и уже сам продолжит знакомство с их творчеством.

Непосредственным предшественником «восьмидесятников», во многом предвосхитившим их выступление, был **Марселлус Эмантс** — первый натуралист в нидерландской прозе, чьи мрачные психологические романы до сих пор не утрачивают своей актуальности. Свое юридическое образование он так и не закончил, так как искусство и литература интересовали его больше, чем право. Эмантс много путешествовал и чувствовал себя за границей лучше, чем на родине. Его литературными образцами

были Золя, Ипполит Тэн и Тургенев, с которым Эманс состоял в переписке. В своих произведениях он следует канонам натурализма и прослеживает логику духовного развития своих оказавшихся в тупике персонажей, учитывая их наследственность и сформировавшую их характеры среду. Так, его роман «Заползлое признание» (“Een pagelaten bekenenis”, 1894) по форме представляет собой записки человека, недавно отравившего жену, который анализирует свою безрадостную жизнь с самого детства с целью разоблачить, что же привело его к этому преступлению.



Жак Перк в 1870 г.
(худ. Х. ван дер Ворт)

Поэт **Жак Перк** умер прежде, чем движение «восьмидесятников» набрало силу, но именно с его стихов начинается история этого движения. Его перу принадлежит цикл сонетов «Матильда» (“Mathilde”-cyclus), который посмертно был издан его другом Виллемом Клосом. Предисловие Клоса к этим стихам считается манифестом «восьмидесятников». Перковское пантеистическое понимание природы, идеализация любви, идея «вечной красоты», увлечение формой сонета, игра рифмами и звуками — все это оказалось близким и важным для поэтов нового поколения.

Кроме сонетов к Матильде, «восьмидесятники» высоко ценили стихотворение Перка “Iris” («Радуга»): Ирис и Зефир любят друг друга, но встреча между ними невозможна: едва начинает дуть ветерок, радуга сразу развевается. Это стихотворение, изображающее одиночество прекрасного создания, вознесшегося от земли к небу, отличается особой музыкальностью.

Ik ben geboren uit zonnegloren
En een zucht van de ziedende zee,
Die omhoog is gestegen, op wiken van regen,
Gezwollen van wanhoop en wee.

Я родилась из солнечного света
и (облачка) дыхания бушующего моря,
которое поднялось вверх, на крыльях дождя,
разросшись от отчаяния и горя.

Виллем Клос, лидер «восьмидесятников», по образованию филолог-классик, обладал тяжелым эгоцентричным характером, а также склонностями к гомосексуализму и алкоголизму. На раннем этапе движения «восьмидесятников» эти особенности скорее способствовали его поэтическому успеху; в 1880-е гг. он полон творческих сил и создает прекрасные, полные страсти и ярких образов стихи, которые становятся эталоном для других участников движения: это поэма о древнегреческом титане «Океан» (“Okeanos”, 1884) и множество сонетов, изображающих состояния природы в соответствии с душевным состоянием самого поэта:

Ik ween om bloemen in de knop gebroken
En vóór den uchtend van haar bloei vergaan,
Ik ween om liefde die niet is ontloken,
En om mijn harte dat niet werd verstaan.

Я плачу о цветах, сломанных не раскрывшись,
и погибших до утра своего расцвета,
я плачу о любви, которая не распустилась,
и о своем сердце, что осталось непонятым.

Однако к 1890-м гг. психическое здоровье Клоса расстраивается, он вынужден прибегнуть к помощи докторов и лечится, в частности, у Фредерика ван Эдена, основавшего в Амстердаме психиатрическую клинику. Клос пытается бороться как с собственным гомосексуализмом, так и с пристрастием к алкоголю. В 1900 г. он женится на писательнице Жанне Рейнке ван Стуве, болевшей психикой, что стимулирует его как поэта. После этого начинается спокойный период его жизни, когда супруги вместе продолжают издавать журнал “De Nieuwe Gids”, Клос пишет критические статьи и стихи, которым, как считается теперь, уже недостает новизны и силы. Однако современники продолжают чтить его как высший авторитет в области поэзии. Именно ему посылает стихи своей дочери мать юной А. М. Х. Шмидт, будущей знаменитой



Виллем Клос.
Фото Виллема Витсена
(ок. 1900 г.)

детской писательницы, и в ответ получает от Клоса предсказание большого литературного успеха. В 1918 г. Клос был награжден литературной Толленсовской премией (Tollensprijs), в 1935 г. ему присудили звание почетного доктора Амстердамского университета. На стихи Клоса писал музыку современный нидерландский композитор Луи Андриссен.

Алберт Вервей окупнулся в литературную деятельность совсем молодым человеком и стал соредактором «De Nieuwe Gids» уже в 20 лет. Он не получил университетского образования и своей эрудицией обязан лишь собственной настойчивости и таланту. В начале творческого пути испытывал сильное влияние Клоса и свой первый сборник «Персефона» («Persephone», 1885) опубликовал по его настоянию. Восхищение Клосом легло в основу цикла сонетов «О любви, называющейся дружбой» («Van de liefde die vriendschap heet»), среди которых и его знаменитый сонет об Иисусе Христе:

O Man van Smarte met de doornenkroon,
O bleek bebloed gelaat, dat in den nacht
Gloeit als een grote, bleke vlam, — wat macht
Van eindloos lijden maakt uw beeld zo schoon?

О Человек Страданий в терновом венце,
о бледный окровавленный лик, который в ночи
сияет, точно большое белое пламя, — какая сила
бесконечного страдания делает твой образ столь прекрасным?

Вскоре дружбе между двумя поэтами приходит конец, Алберт Вервей освобождается от воздействия личности Клоса и углубляется в изучение мировой литературы, философии и истории, чтобы найти собственный путь в литературе. Теперь поэзия становится для него способом проникнуть в суть вещей, в Идею (de Idee — обратите внимание на грамматический род этого слова!), лежащую в основе мира и творческого начала в человеке. Уйдя



Алберт Вервей. Фото 1924 г.

из журнала «De Nieuwe Gids», Вервей основывает вместе с Лодевейком ван Дейсселом новый журнал «Tweemaandelijks Tijdschrift» (Досл. «Журнал, выходящий раз в два месяца», 1894–1902), а потом и собственный журнал «De beweging» (Досл. «Движение», 1905–1920): в названии выражено представление Вервея о культуре как едином поступательном процессе. С 1908 г. в состав редакции вошел архитектор Х.П. Берлаге, с которым они подружились еще раньше, вместе работая над проектом знаменитой Биржи в Амстердаме (четверостишия Вервея украшают ее стены). Журнал «De beweging» оказался важен для многих поэтов последующих поколений (таких как Жак Блум, П.Н. ван Эйк, М. Нейхоф, Х. Марсман), которые опубликовали в нем свои дебютные произведения. С 1924 по 1935 г. Алберт Вервей был профессором по кафедре нидерландской литературы в Лейденском университете. Он подготовил и издал первое в истории полное собрание сочинений Вондела, а также перевел на нидерландский язык «Божественную комедию» Данте. Большую часть жизни Вервей жил в приморском городке Нордвейк-ан-Зее, куда к нему часто приезжали его ученики и последователи.

Лодевейк ван Дейссел — псевдоним К.Й.Л. Албердинка Тейма (K. J. L. Alberdingk Thijm), сына упоминавшегося ранее писателя-католика. Ван Дейссел прославился как острый публицист и прозаик-натуралист. Его критические статьи 1880-х гг. обычно обозначают словом «scheidskriteken» — «бранные критические статьи», потому что они представляют собой не столько анализ каких-либо конкретных произведений, сколько пылкие обвинения литераторов старшего поколения в глупости и пресной буржуазности. Такую манеру критики он отчасти заимствовал у Бюскена Хюэта (вспомним статью Хюэта о Якобе Катсе), частично разрабатывал сам, — в любом случае при чтении его «бранной критики» невольно вспоминается еще более радикальное требование русских футуристов «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». Так, в эссе «Новая Голландия» («Nieuw Holland», 1884) Лодевейк ван Дейссел писал:

В Голландии в последние пятьдесят лет некоторое количество бюргеров напечатало на бумаге и распространяли по книжным магазинам гигантское множество слов и предложений, частично без рифмы, частично в рифму, и стали утверждать, что это проза и поэзия, хотя ни то, ни другое не имеет ни малейшего отношения ни

к прозе, ни к поэзии; в лучшем случае это можно назвать слабой пародией на литературу. Эти бюргеры поставили в книжные магазины горы своей продукции, которую теперь можно купить где угодно и о которой пишут в газетах и журналах, а жители Голландии всё читают, обдумывают и обсуждают, серьезно и благоговейно. Такое положение вещей вызывает лишь досаду и отвращение. Вся официальная литературная жизнь современных Нидерландов — это одно большое оскорбление, наносимое литературе.

Поэтому мы встаем против всего предшествующего поколения голландских литераторов, кроме Мультиули и Хьюэта, для которых я делаю исключение: для Мультиули, художника-лирика в силу его человечности, и Хьюэта, который хоть и не был ни художником, ни крупным критиком, но оставался единственным здравомыслящим литератором во всей своре глупцов.

Собственная проза Ван Дейссела, написанная в соответствии с требованиями натурализма, — роман «Любовь» (“Een liefde”, 1888) и повесть «Маленькая республика» (“De kleine republiek”, 1889) — уступает по значению его эссеистике.

Объявив в 1891 г. о смерти натурализма (“De dood van het naturalisme”) и пройдя путь «От Золя к Метерлинку» (“Van Zola tot Maeterlinck”, 1895), Ван Дейссел увлекается мистицизмом, изучает сочинения Рюйсбрука, считая, что мистическое откровение дается художнику в момент экстаза. Прежде чем достичь экстаза, художник, по мнению Ван Дейссела, должен пройти три ступени взаимодействия с миром: наблюдение, впечатление и ощущение (observatie, impressie, sensatie). Об этих ступенях хождения пойдет речь далее, в связи с поэзией Гортера.

ПОКОЛЕНИЕ 90-Х ГОДОВ

Мы уже видели, что поэты, в 1880-е годы начавшие писать как импрессионисты, не смогли долго ограничиваться фиксацией своих ощущений и к 1890-м гг. эволюционировали либо в направлении поисков потусторонней основы бытия, либо в сторону идеи всеобщей справедливости. Авторы, вступившие на литературную стезю в 1890-е гг., также делятся на символистов и социалистов. К символистам принадлежат поэты Ян Хендрик Леополд, которому посвящена отдельная глава, и Питер Корнелис Баутенс. Борь-

ба против социальной несправедливости занимает центральное место в творчестве драматурга-реалиста Хермана Хейерманса (см. главу в следующей Части) и чрезвычайно важна для поэтессы Хенриетты Роланд Холст.

Питер Корнелис Баутенс (P. C. Voutens, 1870–1953) по образованию был филологом-классиком и какое-то время преподавал латынь и греческий в гимназии. Он много переводил греческих авторов — Эсхила, Гомера, Платона, а также Гёте. От «восьмидесятников» Баутенс воспринял культ красоты, внимание к природе и музыкальность стиха. Однако не меньшее влияние на его мироощущение оказал Платон с его представлением о том, что земная красота есть лишь слабый отблеск красоты потусторонней, которую способны лицезреть избранные, причем их проводником в высшую реальность служит Любовь. В знаменитом стихотворении Баутенса «Час любви» (“Liefdesuur”) понятия Красота и Любовь перетекают одно в другое. Постоянное ощущение связи с потусторонним миром звучит в стихотворении «Добрая смерть» (“Goede dood”), заканчивающемся такой строфой:

Alle schoon dat de aard kan geven,	Вся красота, которую может дать земля,
Blijkt een pad dat tot u voert,	оказывается тропой, к тебе ведущей,
En alleen is leven leven	жизнь — это жизнь лишь в том случае,
Als het tot den dood ontroert.	Если она трогает человека до смерти.

Приведем также знаменитое стихотворение Баутенса «Ночная тишина» (“Nachtstilte”, 1912):

Stil, wees stil: op zilveren voeten	Тихонько, притихни: серебряными стопами
Schrijft de stilte door den nacht,	тишина шагает в ночи,
Stilte die der goden groeten	тишина, которая приветы богов
Overbrengt naar lage wacht...	приносит нижней вахте...
Wat niet ziel tot ziel kon spreken	Чего не смогла сказать душа душе
Door der dagen ijf gegons,	из-за суетного дневного гула,
Spreekt uit overluchtsche streken,	говорит из заоблачных краев,
Klaar als ster in licht zoü breken,	с того мига, когда вот-вот загорится звезда,
Zonder smet van taal of teeken	без помех (в виде) языка или знака,
God in elk van ons.	Бог в каждом из нас.

Лирика Баутенса выходила в сборниках «Стихи» (“Verzen”, 1898), «Прелюдии» (“Praeludien”, 1902), «Голоса» (“Stemmen”, 1907), «Забывтые песенки» (“Vergeten Liedjes”, 1910) и «Карми-

на» («Sartina», 1912). Особое место занимает сборник «Строфы и прочие стихи из наследия Андриса де Хохе» («Strophën en andere verzen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe», 1932), который Баутенс выдавал за чужой, якобы принадлежащий перу некоего умершего поэта. Такая мистификация потребовалась потому, что в некоторых прекрасных стихах этого сборника прочитывается гомосексуальность их автора. О поэме Баутенса «Беатрейс» («Beatrijs», 1909) уже говорилось ранее, в главе о средневековой легенде.

Хенриетта Роланд Холст ван дер Схалк (Henriëtte Roland Holst van der Schaik, 1869–1952) опубликовала свой первый сборник «Сонеты и стихи, написанные терцинами» («Sonetten en verzen in terzinen geschreven», 1895) под своей девичьей фамилией Ван дер Схалк.

Позднее, выйдя замуж за художника и писателя Р. Н. Роланда Холста, дядошку будущего поэта-неоромантика Адриана Роланда Холста, подписывала свои произведения фамилией мужа. Виллем Клос приветствовал ее вступление в литературу в восторженных выражениях: «Меюффрау! Вы можете стать первой поэтессой нашей страны. Другие женщины мурлычут мелодии или исполняют арии, но ваш голос величественен, точно органная музыка». Хотя молодая поэтесса внимательно прислушивалась к мнению поэтов-«восьмидесятников», в собственном творчестве она с самого начала исходила из других принципов: страстность ее стихов всегда имеет рациональную философскую основу, поэзия для нее — способ постижения мироздания и роли человека в нем. Уже в первом сборнике отчетливо звучит ее увлечение Данте (у которого она и заимствовала форму терцин) и Спинозой. На рубеже веков для многих голландцев «Этика» их соотечественника Спинозы была шагом на пути к марксизму: мысль о том, что человек может и должен приносить пользу окружаю-



*Хенриетта Роланд Холст.
Потрет работы мужа,
Р. Н. Роланда Холста
(1921)*

о том, что человек может и должен приносить пользу окружаю-

щим, конкретизировалась до стремления облегчить участь самой обездоленной части общества — рабочих. Этот же путь прошел «восьмидесятник» Гортер, будущий товарищ Хенриэтты Роланд Холст по коммунистической партии.

Этапы внутреннего развития поэтессы четко прослеживаются по названиям ее важнейших сборников: «Новое рождение» («De nieuwe geboort», 1902 — участие в социалистическом движении дает ощущение возрождения), «Пути вверх» («Opwaartse wegen», 1907), «Женщина в лесу» («De vrouw in het woud», 1912 — поэтесса ищет выход из духовной чащи, где оказалась после раскола в социалистической партии и размежевания между менее радикальным крылом и более радикальным — будущей коммунистической партией). В этот трудный период жизни ее ориентиром остается Данте:

Ook ik ben omstreeks 't midden mijner dagen
verdwaald geraakt in levens donker woud,
maar mij heeft geen aardsche wijsheid ontvouwd
den weg uit smart en twijfel... <...>

Mij leidt geen gids, als het eigen gemoed,
mij schoort geen steun, dan d'enk'le trouwe handen
die mij orbeuren als de kracht bezwijkt;
mij sterkt geen afgezant uit beete landen
dan soms het ruischen, als een vleugel doet,
van zachte hoop die langs mijn wangen strijkt.

Я тоже в середине жизни
заблудилась в темном жизненном лесу
но мне никакая земная мудрость не показала
выхода из боли и сомнений... <...>

У меня нет другого проводника, кроме собственного духа,
у меня нет никакой поддержки, кроме нескольких преданных мне рук,
которые подбадривают меня, когда силы иссякают,

мне не добавляя силы никакие посланники из лучшего мира,
кроме дуновения, словно от движения крыла,
нежной надежды вдоль моей щеки.

После долгих сомнений она вступает в партию коммунистов, занимается партийной работой, участвует вместе с рабочими в майских демонстрациях, приветствует первую русскую революцию 1905 г., потом Октябрьскую революцию, пишет «Лирические

драмы», действие которых происходит в революционной России, где народный комиссар Устойчив, хор рабочих, хор работниц и т. п. ведут теоретические дискуссии о путях революции. Однако после поездки в Москву в середине 1920-х гг. и известий о голоде в Поволжье поэтесса покидает коммунистическую партию. В итоге она пришла к идее социализма гуманистически-христианского толка.

НЕОРОМАНТИЗМ В СЕВЕРНО-НИДЕРЛАНДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

После 1900 г. в нидерландской литературе на первый план выходит неоромантизм: как и в эпоху романтизма в начале XIX в., проявляется стремление убежать от будничной повседневности, писателей манят экзотические страны и мир прошлого, подвиги, совершаемые сильными личностями, — либо им помогает смириться с действительностью чувство юмора.

Нидерландский неоромантизм укладывается в общеевропейскую и американскую тенденции: достаточно вспомнить героев Джека Лондона, Рафаэля Сабатини, Стивенсона. В России в это же время создавал свою романтическую «Песню о буревестнике» Максим Горький, Николай Гумилев опубликовал свой дебютный сборник, а Александр Грин — свои первые рассказы.

В прозе виднейшим неоромантиком был **Артур ван Схендел** (Arthur van Schendel, 1874–1946). Герой его книг — бродяга-монах Тамалоне, странствующий по дорогам Италии («Влюбленный бродяга» — “Een zwever verield”, 1904, «Заблудившийся бродяга» — “Een zwever verdwald”, 1907), парусных дел мастер Адриан Браувер, знающий одну цель в жизни — плавать на прекрасном паруснике «Иоганна-Мария» («Клипер Иоганна-Мария» — “Het fregatschip Johanna Maria”, 1930), феноменальные танцоры Марион и Даниэл, созданные друг для друга, ибо их внутренние ритмы идеально совпадают («Мир — праздник танца» — “De wereld eep dansfeest”, 1938), — принадлежат к числу самых ярких образов в нидерландской литературе. Книги Ван Схендела переведены на множество языков мира (в том числе на русский) и регулярно переиздаются в Нидерландах. Их проблематика — экзистенциальное одиночество, поиски нравственной чистоты — и их чарующая

атмосфера романтической грусти и сегодня продолжают привлекать все новых и новых читателей.

В наше время рассказы **Нескио** (Nescio, т. е. «Не знаю», псевдоним Й. Х. Ф. Грёнло — J. H. F. Grönloh, 1882–1961) входят в число самых любимых книг большинства голландцев. Они, восхищающиеся необыкновенным языком Нескио, знают целые страницы из его книг наизусть. Нескио использует необычную, отражающую разговорную манеру речи орфографию, стили приближен к стилю устной речи; его произведения, написанные от первого лица, окрашены легким налетом абсурдности:

Jongens waren we — maar aardige jongens. Al zeg ik 't zelf. We zijn nu veel wijzer, stakkerig wijs zijn we, behalve Bavink, die mal geworden is. Wat hebben we al niet willen opknappen. We zouden hun wel eens laten zien hoe 't moest. We, dat waren wij, met z'n vijven. Alle andere mensen waren 'ze'. 'Ze', die niets snapt en niets zagen. 'Wat?' zei Bavink, 'God? je praat over God? Hun warme eten is hun God.' Op enkele 'goeie kerels' na werd iedereen door ons veracht. Heel stillefjes zeg ik daar nu bij: 'En niet ten onrechte', maar dat mag niemand hooren. Ik ben nu geen held meer.

Мы были мальчишками — но симпатичными мальчишками. Хотя и говорю это я сам. Теперь мы стали умные, до безобразия умные мы теперь, кроме Бавинка, который лишился ума. Чего только мы не мечтали исправить! Рано или поздно мы им покажем, думали мы, как надо устроить мир! Мы — это мы, мы пятеро. А все остальные люди были «они». «Они», которые ничего не понимали и не видели. «Что-то? — говорил Бавинк. — Бог? Ты говоришь о Боге? Их обед — это их Бог». За исключением парочки «славных ребят», всех остальных мы презирали. Тихо-тихо добавлю теперь: «И по заслугам», — но так, чтобы никто не услышал. Ведь я больше не герой.

Действующие лица в рассказах Нескио — пятеро «титанчиков» (titaantjes), юных идеалистов-художников, вбирающих в себя красоту природы (особенно закатов) и не воспринимающих мир людей, в котором им вопреки их желанию приходится жить, — покоряют своей искренностью, чистотой и максимализмом. Они отказываются смириться с существующим порядком вещей, при котором вместо того, чтобы созерцать Бога в Его творениях, приходится служить в конторе и зарабатывать деньги. Автор изображает своих титанчиков с глубокой симпатией, но и с юмором, их бунт

сводится к тому, что в свободное от работы время они гуляют по окрестностям Амстердама и ругают самодовольных и благополучных сограждан. Самый последовательный из них, талантливый художник Бавинк, остается верен идеалам молодости и вновь и вновь до иступления пишет закаты, пытаясь передать на полотне то божественное ощущение, которое он испытывает, глядя на заходящее солнце. В итоге Бавинк сходит с ума и уничтожает свои картины. Япи, друг пятерых титанчиков, тоже по-своему последователен: большую часть времени он не работает и питается тем, чем его кормят друзья (рассказ о нем называется «Объедатель» («Uitvreter»), а также выкуривает все их сигареты. Жизнь его оканчивается трагично, как и жизнь безмерно влюбчивого «Поэтика» («Dichtertje»).

Сейчас кажется удивительным, что при жизни автора его книги («Dichtertje. Uitvreter. Titaantjes», 1918; «Mene tekel», 1946; «Boven 't dal», 1961) не вызвали отклика. Грэнло, работавший директором экспортной фирмы в Амстердаме, пытался скрыть, что иногда грешит сочинительством. Нескио стал по-настоящему зна-



Скульптура, изображающая троих «титанчиков» в амстердамском Оостерпарке. Установлена в 1971 г.

менит в 1960-е годы, в эпоху хиппи, которые полностью разделяли идеалы титанчиков.

Адриан Роланд Холст (Adriaan Roland Holst, 1888–1976), племянник художника Р.Н. Роланда Холста, по образованию был специалистом по кельтской, в частности по ирландской филологии (в 1908–1911 гг. учился в Оксфордском университете). Его кумиром был ирландский поэт Уильям Батлер Йейтс, которого он увлеченно переводил на нидерландский язык. Писать и публиковать свои стихи А. Роланд Холст начал с двадцати лет, а первый сборник «Стихи» («Verzen») выпустил в 1911 г. Затем последовали сборники «Исповедь тишину» («Belijdenis van de stilte», 1913) и «Избегай дорог» («Voorgbij de wegen», 1920). В этих сборниках уже отчетливо слышится собственный голос поэта, а также процитируется тот неоромантический миф, который создал для себя А. Роланд Холст, в значительной мере на основе кельтской мифологии. Он видит земную жизнь как разновидность тюрьмы, где человек закован в кандалы времени и пространства. Лишь освободившись от этой жизни, избранные попадают в прекрасный мир, на «остров блаженных» («het eiland der gelukzaligen»). Остров этот находится в море, на западе от побережья. С Острова блаженных до нашего мира иногда долетают звуки, но слышат их лишь избранные. В нашем мире, обреченном на гибель, потому что все думают лишь о наживе и об успехе, большинство людей остаются глухими к далеким голосам с Острова блаженных. Эти голоса можно различить в шуме волн и ветра, в криках чаек, их слышат арфисты и поэты; высший долг поэта — излечить окружающих от глухоты и тем самым предотвратить гибель мира. Такую картину мира А. Роланд Холст рисует, в частности, в программном стихотворении «Зимние сумерки» («Een winteravondval») из сборника «Избегай дорог»:

Eeuwig land — o, der zaligen domein,
Waarheen onder zeilen humner laatsten droomen
Slechts de stervende vervoerden overkomen —
Waar de mensen eenzamer en schooner zijn.

Вечный остров — о, владения блаженных,
куда под парусами их последних мечтаний
добираются лишь умирающие восхищенные,
где люди одиноки и прекрасны.

(Пер. Е. Витковского)

Во всем дальнейшем творчестве, в том числе в сборниках «Дикий горизонт» (“De wilde kim”, 1925) и «Зима на море» (“Een winter aan zee”, 1937), море, прибой, ветер и чайки служат символами связи с «другим миром», снег символизирует чистоту и непорочность, гроза — борьбу между тем, что вечно, и что обречено на гибель. Мир может спасти красота, и в качестве символа красоты в его стихах появляется героиня из греческой мифологии — прекрасная Елена, из-за которой началась Троянская война. В единственном прозаическом произведении А. Роланда Холста «Дейд্রে и сыновья Уснеха» (“Deirdre en de zonen van Usnach”, 1920) — вольном пересказе ирландской легенды таким же символом служит сама Дейд্রে.

А. Роланд Холст продолжал писать до самой смерти, его перу принадлежит более сорока книг. Он был награжден всеми важнейшими литературными премиями Нидерландов, в том числе премиями К. Гейенса (1948), П. К. Хоффа (1955), трижды — Литературной премией города Амстердама (1927, 1961, 1964). В 1945 г. он получил Литературную премию Сопровитления (Verzetsprijs voor letterkundigen), присуждавшуюся авторам, которые внесли вклад в борьбу против нацистской оккупации во время Второй мировой войны. Именно ему было поручено сочинить стихотворение для Национального монумента в центре Амстердама, установленного в 1956 г. в память о жертвах войны. Но «визитная карточка» поэта, стихотворение, которое любят и знают многие голландцы и которое в 1970-е гг. полюбилось многим русским читателям благодаря переводу Е. Витковского, — это изящная и грустная «Любовь странника» (“Zwerversliefde”, 1920):



Адриан Роланд Холст.
Фото без даты

Laten wij zacht zijn voor elkander, kind,
want, o de maatloze verlatenheden,
die over onze moegezworven leden
onder de sterren waaie' in de oude wind.

O, laten we maar zacht zijn, en maar niet
het trotse hoge woord van liefde spreken,
want hoeveel harten moesten daarom breken
onder de wind in hulpeloos verdriet.

Wij zijn maar als de blaren in de wind
ritselend langs de zoom van oude wouden,
en alles is onzeker, en hoe zouden
wij weten wat alleen de wind weet, kind —

En laten wij omdat wij eenzaam zijn
nu onze hoofden bij elkander neigen,
en wijl wij same' in 't oude waaien zwijgen
binnen een laatste droom gemeenzaam zijn.

Veel liefde ging verloren in de wind,
en wat de wind wil zullen wij nooit weten;
en daarom — voor wij elkander weer vergeten —
laten wij zacht zijn voor elkander, kind.

Друг с другом будем мы нежны, дитя,
о горечь нашей жизни одинокой.
Что с древним ветром осенью глубокой
Летит меж звезд, как листья, шелестя.

О, мы с тобою будем лишь нежны.
Слова любви да будут позабыты:
Столь многие сердца уже разбиты
И ветром, словно прах, унесены.

Мы — как листва, что, тихо шелестя,
Покоится на ветках в сонной дреме, —
И все неведомо на свете, кроме
Того, что знает ветер, о дитя.

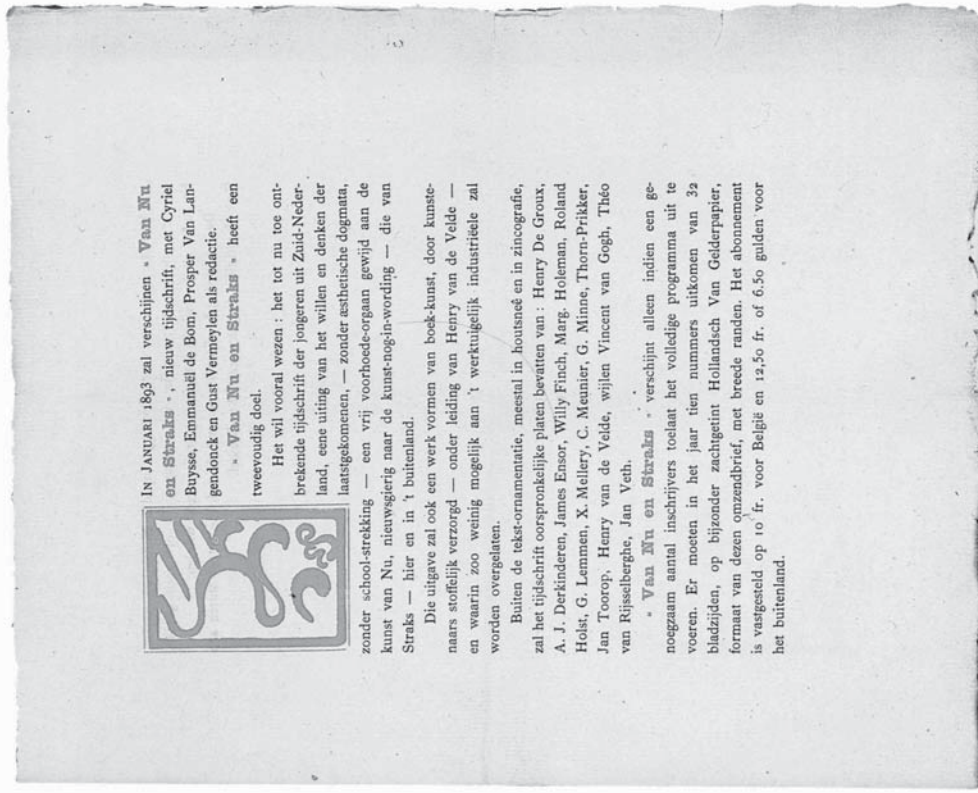
Мы оба одиноки — потому
Я взгляду твоему отвечу взглядом.
И меж последних снов мы будем рядом,
В молчанье погружаясь и во тьму.

Уйдет любовь, под ветром шелестя,
А ветер принесет еще так много, —
Но прежде чем нас различит дорога,
Друг с другом будем мы нежны, дитя.

ЮЖНО-НИДЕРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЖУРНАЛ "VAN NU EN STRAKS"

На рубеже XIX—XX веков в южно-нидерландской словесности происходит поразительный расцвет. Если до этого литература на фламандском языке делала лишь первые шаги и за весь XIX в. дала миру лишь двух-трех значительных авторов, то начиная с 1890-х гг. можно говорить о возникновении полноценной литературной жизни, в которой участвовало множество талантливых писателей, участвовавших достижения собираясь по перу в других странах и осознававших свое творчество как часть общеевропейского художественного процесса. Этот расцвет в огромной мере связан с изданием журнала "Van Nu en Straks" («Сейчас и вскоре»). Название подразумевает, что журнал посвящен искусству, которое существует «сейчас» и которое будет «вскоре». Значение этого журнала для фламандской литературы даже превосходит значение журнала "De Nieuwe Gids" для северно-нидерландской: контраст между уровнем литературной жизни до его возникновения и после еще более разителен. "Van Nu en Straks" стал тем центром, вокруг которого выкристаллизовалась новая словесность на фламандском языке. В 1906 г., через тринадцать лет после основания журнала, Лодевейк ван Дейссел так оценил ее со своей северно-нидерландской точки зрения: «Крепко стоит на ногах ваша литература рядом с нашей и внутри нашей... Вы, наверно, и представить себе не можете, насколько хорошо вас здесь знают! <...> То, что изначально было объединением писателей вокруг журнала "Van Nu en Straks", с годами стало ядром богатой, разнообразной, процветающей Литературы».

Новым во втором этапе Фламандского движения, связанном с идеями журнала "Van Nu en Straks", была устремленность в будущее. Если участники первого этапа (до 1890 г.) постоянно оглядывались на величие средневекового фламандского наследия, то деятели второго этапа смотрят вперед, туда, что будет «вскоре».



Объявление 1892 г. о создании нового журнала "Van Nu en Straks"

Журнал "Van Nu en Straks" начал выходить в свет в 1893 г. Одним из стимулов для его создания послужил пример франкоязычного журнала "La Jeune Belgique" («Молодая Бельгия», 1881—1897), с которым сотрудничали, среди прочих, Морис Метерлинк и Эмиль Верхарн. Одновременно фламандские авторы следили за успехами «восьмидесятников»-голландцев и их журнала "De Nieuwe Gids". "Van Nu en Straks" выходил в 1893—1894 гг. (первая «серия») и за-

тем, после изменений в составе редакции, с 1896 по 1901 г. (вторая «серия»). В редакцию журнала входили такие крупные фламандские писатели, как Огюст Вермейлен и Сирил Бейссе (см. о них далее). В проспекте, сообщавшем о проекте нового журнала и объявлявшем подписку, говорилось следующее:

“Van Nu en Straks” ставит перед собой двоякую цель. В первую очередь быть тем, чего нам до сих пор не доставало, — журналом для молодежи Южных Нидерландов, выражением мнений и стремлений тех, кто пришел [в литературу] последними, — журналом без каких-либо эстетических догм, без школьной ориентации, свободным передовым печатным органом, посвященным Искусству Сегодняшнему и пытающимся заглянуть в Искусство Будущего как у нас, так и за границей. Издание будет произведением книжного искусства, разработанным художниками под руководством Анри ван де Вельде <...> В нем появятся репродукции работ Джеймса Энсора, Роланда Холста, Яна Торопа, Анри ван де Вельде, покойного Винсента ван Гога <...>

Действительно, изящно оформленный “Van Nu en Straks” (шрифт в стиле модерн, которым было набрано название, разработал Анри ван де Вельде) стал литературно-художественным изданием с очень широким диапазоном: в нем публиковались не только литераторы, но и художники, не только «южане», но, как видно по перечню художников, и «северяне», не только католики, но и протестанты с неверующими, приверженцы самых разных художественных направлений, объединенные одним общим стремлением: вдохнуть новую жизнь в литературу на фламандском языке, дать ей новые крылья.

Вектор развития Фламандского движения на втором этапе в огромной мере задавал **Огюст Вермейлен** (August Vermeylen, 1872–1945) — блестящий искусствовед и литературовед, прирожденный лидер, профессор Брюссельского университета, а с 1923 г. — ректор Гентского университета. Программный характер носили его ранние статьи «Критика Фламандского движения» (“Kritiek van de Vlaamse Beweging”, 1895) и «Фламандское и европейское движение» (“Vlaamische en Europese beweging”, 1903),

¹ Когда “Van Nu en Straks” в 1901 г. прекратил свое существование, его линию продолжили журналы “Vlaanderen” («Фландрия») и “Dietse waaende en Belfort” («Нидерландские сад и башня»).



Огюст Вермейлен
(худ. И. Олпсомер, 1946)

в которых он сформулировал следующие тезисы: «Наше призвание — это, оставаясь укорененными в родной почве, освоить также культурную жизнь наших соседей и сделать ее частью нашей собственной жизни»; «Мы хотим быть фламандцами, чтобы стать европейцами».

В его литературном наследии важнейшее место занимает аллегорическая поэма в прозе «Вечный жид» (“De wafelende Jood”, 1906) — плод размышлений автора о месте человека в мире. Вермейлен написал ее под впечатлением от одноименной поэмы Гёте (“Der ewige Jude”). Книга состоит из четырех частей. Первая называется «Агасфер и назарянин»: иерусалимский сапожник Агасфер мечтает отомстить богачам, из-за которых он живет так бедно и убого. Услышав речи Иисуса Христа, он ошибочно думает, что тот проповедует восстание против власти имущих, и следует за ним. Но когда через несколько дней он видит Иисуса со связанными руками, покорно идущим за своими конвоирами, и узнает, что тот даже не пытаясь сопротивляться, когда его повязали, сапожник проклиная его покорность. За это он обрекается на вечные скитания. В следующих двух частях — «Агасфер на пути в ад» и «Агасфер на пути на Небо» — мы видим, как Агасфер пытается забыть в угаре чувственных страстей, затем обрести душевное равновесие в общении с отшельником, но нигде не находит покоя и не может понять, в чем смысл человеческой жизни. И только в четвертой части — «Агасфер среди людей» — Вечный жид осознает свое предназначение: жить с такими же людьми, как он сам, и помогать им в их горестях.

Из искусствоведческих исследований Вермейлена следует назвать его труд «От катакомб до Эль Греко» (“Van de catacomben tot El Greco”, 1946), для литературоведов большую ценность представляет его книга «От Гезелле до сегодня» (“Van Gezelle tot heden”, 1923). В 1951–1955 гг. было издано шеститомное собрание его сочинений.

Далее следуют главы о четырех крупнейших фламандских авторах рассматриваемого периода: Сириле Бейссе, Кареле ван де Вустейне, Стейне Стрёвелсе и Феликсе Тиммермансе. В завершение этой обзорной главы интересно сопоставить самые общие тенденции в литературе Южных и Северных Нидерландов.

Существенное отличие “Van Nu en Straks” от “De Nieuwe Gids” состоит в том, что при всей открытости фламандского журнала для различных течений, в нем публиковалось существенно меньше приращенцев «искусства ради искусства», а тезис об индивидуализме понимался как требование оригинальности звучания, а не как повод для самолюбования. Практически все фламандские авторы, даже такие лирики-интеллектуалы, как Карел ван де Вустейне, культивировали в себе чувство единства со всем фламандским народом. Отсюда же проистекает актуальность для фламандских авторов созданного Хендриком Консьянсом жанра «деревенской повести», который особенно важен для Бейссе, Стрёвелса и Тиммерманса.

Что же касается интернациональных направлений и тем в литературе рубежа XIX—XX вв., таких как натурализм, символизм, внимание к социальной проблематике и неоромантизм, то все они прослеживаются и во фламандской литературе. Натурализм был отправной точкой для Сирилы Бейссе, Стрёвелса и раннего Тиммерманса. Крупнейшим поэтом-символистом был Вустейне, отдельные попытки подражать символистам можно найти у Тиммерманса. Тема беспартия сельскохозяйственных рабочих занимает важнейшее место в произведениях Стрёвелса. Обращение к истории Фландрии и к фламандскому фольклору, а также изображение идилической фламандской жизни вне связи со временем, которое мы находим в романе «Паллитер», свидетельствует о принадлежности Феликса Тиммерманса к неоромантизму.

Таким образом, рубеж XIX и XX веков был в высшей степени плодотворным периодом для литературы как Северных, так и Южных Нидерландов. Сохраняя национальное своеобразие, поэты и прозаики Нидерландов и Фландрии впитали новейшие обще-европейские тенденции и включились в мировой литературный процесс. Не случайно именно в этот период на русский язык были переведены многие десятки произведений нидерландских и фламандских авторов.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ:

1. Найдите в интернете картины художников и здания, построенные по проектам архитекторов, упомянутых в этой главе. Найдите изображения стенов росписей и витражей Р. Н. Роланда Холста. Заметно ли стилистическое родство между этими произведениями изобразительного искусства и современной им литературой?
2. Прочитайте в интернете о строительстве Биржи Берлаге в Амстердаме и расскажите о роли поэта Алберта Вервея в разработке концепции этого здания.
3. Уточните для себя значение терминов «натурализм в литературе» и «стиль модерн» (по-нидерландски *Jugendstil*). Сталкивались ли вы со смешением этих терминов с быговыми понятиями «натуралистичный» и «модерновый»?
4. Прислушайтесь в интернете к исполнению стихов Виллема Клоса и других упомянутых в этой главе поэтов.