

*И. М. Михайлова,
А. А. Пурин*

ГЛАВА 4

МАРТИНУС НЕЙХОФ MARTINUS NIJHOFF

(1894–1953)

Поэтическое творчество Мартинуса Нейхофа 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, просуществовал до конца XX века. Отец поэта, Ваутер Нейхоф, известен не только как талантливый руководитель знаменитой компании, 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. Но после смерти младшей дочери в месячном возрасте в 1902 г. их мать переживает духовный кризис: «В 1902 г. 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 вместе с ней наизусть. <...> Отец же так и остался прежним либералом. Когда мы были уже взрослыми, в 1918 г., мама перешла в католичество». 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.

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 “De Gids”.

Во время обеих мировых войн Нейхофа призывали в армию; в мае 1940 г. 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 технический 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» (1935).

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 по 1950 г. на писательнице Антуанетте Нейхоф (урожденной Винд), а после развода с ней, с 1952 г. и до своей смерти в 1953 г. — на драматической актрисе и певице Жоржет Хахедорн. К великому сожалению поэта, его жена Антуанетта и их сын Стефан почти всегда жили отдельно от него, в основном за границей.



*Мартинус Нейхоф
в своем доме в Гааге (1946)*

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 изменения — как в отдельные стихотворения, так и в состав сборников в целом.

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», — писал Нейхоф в 1925 г.

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 (зачитывается Т.С. Элиотом и Джойсом, переводит Андре Жида). Увлечшись 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 нидерландской литературы (в 1932 г. — в возрасте тридцати восьми лет — становится студентом Утрехтского университета по специальности «нидерландская филология»). В «утрехтский» 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 «специфически голландскую смесь “новой вещественности” и сюрреализма, которую принято называть “магическим реализмом”» (К. Верхейл).

К этому времени относится 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. Это сочинение Нейхофа вызвало бурю восторженных отзывов: «“Перо на бумаге” потрясающе хорошо написано, это же По, это же Пушкин!» — писал нидерландский 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 души как невесты Христовой, в чем можно усмотреть отголосок воззрений нидерландского мистика XIV в. 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 об участии рабочего класса. Нельзя упускать из виду, что за прошедшее после «Форм» десятилетие социально-экономическая и политическая обстановка в Европе изменилась: 1934 г. — время глубокого экономического кризиса (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. Заканчивается она едва ли не самой известной в нидерландской литературе XX в. поэмой «Аватер» (“Awater”).

Фабула поэмы донельзя проста, что нисколько не отражает мыслительного и эмоционального накала текста, заданного вступлением, где автор сравнивает себя с библейским пророком, и завершающемся финальным описанием уходящего поезда, которое один из исследователей (А. Л. Сётеманн) сравнил с изображением летящей Ники Самофракийской — богини Победы. Лирический герой поэмы обращает внимание на незнакомца, ежедневно проходящего мимо его окон (на службу и со службы), и решает за ним проследить. Он поджидает Аватера (“А” и “water” — дважды «вода») у подъезда банка, где тот служит, следует за ним в парикмахерскую, затем в кафе, а затем в ресторан, где Аватер не только ужинает, но и поет со сцены романс с текстом сочиненного им сонета. После этого Аватер и его преследователь идут к вокзалу, возле которого происходит митинг Армии Спасения, слушают выступающую. Аватер остается на митинге, лирический герой бросает его и спешит на поезд, уходящий в неизвестном направлении.

О том, насколько почитаем «Аватер» в Нидерландах, говорит огромное число исследований, посвященных этой поэме: так, в 1984 г., к 50-летию ее публикации, вышла книга избранных статей о поэме — объемом около четырехсот страниц. Поэма переводилась на иностранные языки, особенно известен ее последний английский перевод. Нейхофа — именно как автора по-

эмы «Аватер» — Иосиф Бродский называл в числе наиболее значительных поэтов XX века.

Поэма «Аватер» — самое яркое воплощение мучившего ее автора вопроса о путях развития человечества и о месте поэта. «Одиноким 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, ситуациях. «...Созерцание... сюрреалистических картин и чтение современной прозы, где повседневные действия, совершаемые нами бессознательно, изображаются как нечто, имеющее большее вселенское значение, чем конфликты и душевные излияния, при которых мы оказываемся рабами нашей индивидуальности, — эта живопись и эта проза доставляли мне великую радость, бившую разом из обоих источников — абстракции и толпы» («О собственном творчестве»).

Нейхоф рассказывал о напряженных поисках формы для своей поэмы и 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. <...> 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 «оказалась 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, вневремен-

ного, героико-эпического измерения путем использования моно-римв средневековых *chanson de geste*.

Разумеется, под пером талантливого поэта XX века эта примитивная форма строф-тирад 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 нидерландском языке девять; в каждой тираде звучит свой гласный, так что один дифтонг нидерландского 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 сделали 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 в уже не раз цитированной нами лекции «О собственном творчестве» и во многочисленных письмах знакомым.

С этой лекцией он выступил перед слушателями Народного университета городка Энсхеде 27 ноября 1935 г. по просьбе его директора Ван Лееуена. Текст выступления не предназначался автором для печати. Но поскольку общественная и нравственная проблематика, обсуждаемая в лекции, в значительной мере перекликалась с трактатом нидерландского мыслителя Йохана Хейзинги «В тени завтрашнего дня» (имеющим подзаголовок «Диагноз духовного недуга нашей эпохи»), 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. Статья была частично подготовлена, но тоже осталась неопубликованной при жизни автора (реакция Нейхофа на хейзинговский трактат приобрела в конце концов вид стихотворного цикла под названием «Ни свет ни заря» (“*Voor dag en dauw*”, 1936)).

8 марта 1937 г. умер крупнейший нидерландский поэт старшего по отношению к Нейхофу поколения Алберт Вервей (1865–1937). Для посвященного Вервею номера литературного журнала “*De Stem*” (досл. «Голос», июль–август 1937) Нейхоф пишет цикл

стихотворений «На смерть Алберта Вервея», 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 существенно переделывалась, чтобы обрести свой «канонический» вид в издании 1942 года.

Фабула этой поэмы ограничивается буквально *минутой* («час Ч» — военный термин, обозначающий засекреченное время начала операции): на безлюдной улице играют дети, появляется незнакомец и идет по улице, дети из баловства следуют за ним (как за гаммельнским Крысоловом), в конце улицы незнакомец оборачивается и сворачивает за угол, дети остаются целы. Но в описаниях событий «до» (нагнетание ужаса) и «после» (восстановление гармонии мира) словно участвуют запредельные силы — события описаны как бы с высоты ангельского полета.

О том неизменном пиетете, с каким нидерландские 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 — «Что возвещает время Ч». В эту книгу включены переводы поэмы на английский и французский языки. Существует перевод поэмы на немецкий. Примечательно, что у самого Нейхофа мечты об успехе именно этой поэмы связывались с мыслью и о русском языке. Писатель Тён де Врис вспоминает слова автора: «...если бы такая поэма, как “Время Ч”, была написана по-английски, по-французски или по-русски, поэт прославился бы на весь мир».

Толчком для написания поэмы послужил сон, приснившийся сыну Нейхофа Стефану. 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-нидерландски *wind* означает «ветер» и наводит на мысль о поговорке, 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 нидерландском 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 сможет утверждать, что отыскал таковую у Нейхофа?» — пишет тот же Тён де Врис.

Но художественная игра была для поэта игрой не на жизнь, а на смерть. Это подтверждает высказывание другого знаменитого 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... Он и вправду боялся “Времени Ч”. <...> 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...».

Так же как и в «Аватере», написанном моноримическими строфами 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 нидерландской поэзии, с ее важным для Нейхофа стиранием индивидуального. 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» (А. Л. Сётеманн). Поэма полна будничных речевых оборотов и анжамбманов — случаев, когда пауза на конце строки не совпадает с естественной паузой в конце предложения, что создает разговорный эффект. Однако вопросы, ремарки и обращения к читателю характерны и для средневековых текстов. Таким образом, форма, найденная Ней-

хофом 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, а также цикл пьес на евангельские темы, который был опубликован позже под названием «Святое дерево» (“*Het heilige hout*”, 1950).

В конце жизни уделял большое внимание подготовке к переизданию стихов прежних лет, занимался стихотворной обработкой псалмов (по заказу Синода) и поэтическим переводом — в первую очередь произведений Т. С. Элиота.



Руки Мартинуса Нейхофа

Именем Нейхофа названа самая престижная литературная премия в Нидерландах, вручаемая переводчикам на нидерландский и с нидерландского языка (*Martinus Nijhoff Prijs*). Премия была учреждена сразу после смерти поэта в память о его переводческом мастерстве: благодаря авторитету Нейхофа перевод в Нидерландах стал восприниматься как высокое искусство.

ТЕКСТЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ:

HET LIED DER DWAZE BIJEN

Een geur van hooger honing
verbitte de bloemen,
een geur van hooger honing
verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
in het azuur bevrozen,
die geur en een zacht zoemen,
een steeds herhaald niet-noemen,

ried ons, ach roekelozen,
de tuinen op te geven,
riep ons, ach roekelozen
naar raadselige rozen.

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.

Ver van ons volk en leven
zijn wij naar avonturen
ver van ons volk en leven
jubelend voortgedreven.

Оставив дом родимый,
мы устремились к тайнам,
оставив дом родимый,
томлением гонимы.

Niemand kan van nature
zijn hartstocht onderbreken,
niemand kan van nature
in lijve den dood verduren.

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

Steeds heviger bezweken,
steeds helderder doorschenen,
steeds heviger bezweken
naar het ontwijkend teeken,

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

stegen wij en verdwenen,
ontvoerd, ontlijfd, ontzworven,
stegen wij en verdwenen
als glinsteringen henen. —

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

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
wij dwarrelen naar beneden.
Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
het sneeuwt tusschen de korven.

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

(1925)

(Пер. И. Михайловой и А. Пурина)

НЕТ KIND EN IK

Ik zou een dag uit vissen,
ik voelde mij moedeloos.
Ik maakte tussen de lissen
met de hand een wak in het kroos.

РЕБЕНОК И Я

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

Er steeg licht op van beneden
uit de zwarte spiegelgrond.
Ik zag een tuin onbetreden
en een kind dat daar stond.

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

Het stond aan zijn schrijftafel
te schrijven op een lei.
Het woord onder de griffel
herkende ik, was van mij.

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

Maar toen heeft het geschreven,
zonder haast en zonder schroom,
al wat ik van mijn leven
nog ooit te schrijven droom.

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

En telkens als ik even
knikte dat ik het wist,
liet hij het water beven
en het werd uitgewist.

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

(1934)

(Пер. И. Михайловой и А. Пурина)

FLORENTIJS JONGENSPORTRET

Olijf-ovaal, met van de olijf ook mee de
steenharde koelte, zijn gelaat; zijn ogen,
de twee juwelen, in hun dunne bogen
ver uit elkander glanzend losgesneden.

Zijn haar, aanhoudend als door wind bewogen,
vertrouwt zijn oor iets toe, iets waar beneden
zijn mond, zijn meisjesmond, om lacht; geen tweede
dauw heeft ooit druiven als zijn kin betogen.

Voor ú buigt de rivier zich door de stad;
voor ú, in wijn en brood, stremt de natuur
haar zware stroom; en 't is alleen opdat

gij zorgloos zingt, een hand in uw ceintuur,
dat de ezel zwoegt langs 't ongebaande pad
en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur.

(1934)

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, подбоченься, оду, —
храня тебя, дрожит у костерка
старик, тебе таскает ослик воду.

(Пер. И. Михайловой и А. Пурина)

IMPASSE

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
naar de glycine door het tuimelraam.

Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaam
druppelend water op de koffie giet
en zich de geur verbreidt: ik weet het niet.

(1934)

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».

(Пер. И. Михайловой и А. Пурина)

DE MOEDER DE VROUW

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer bureu. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd —
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

(1934)

ЖЕНЩИНА-МАТЬ

На мост пришел я в Боммель посмотреть.
Увидел новый мост. Друзьями стали
два берега, что прежде избегали
рукопожатья. 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.

(Пер. И. Михайловой и А. Пурина)

BIJ DE DOOD VAN ALBERT VERWEY

‘...vertelde hij mij, hoe hij voor het eerst sedert vele jaren tijdelijk zijn werkkamer had moeten ontruimen, die moest worden geschilderd en opgeknapt. Ik zag hem in het vernieuwde werkvertrek een nieuwe reeks van jaren van vruchtbaren arbeid beginnen, maar zijn tijd was daar, voor de groote ontruiming voor altijd.’ —

Huizinga.
‘Verwey herdenkend,
in de Leidse Universiteit’

De slaapkamer

De boeken lagen kriskras door elkaar
deinend in lange rijen op de vloer
van ’t slaapvertrek: bed, wasstel, kanapee,
halfoverspoelde verre eilanden —

De werkkamer

Daarnaast, in ’t leeggehaald studeervertek,
en op dezelfde plek waar veertig jaar
de tafel waar hij werkte had gestaan,
stond nu, wijdbeens, een ladder, en daarop,
zacht fluitend, stond een man in witte kiel
’t plafond te witten, dopende de kwast
in de besneeuwde emmer. ’t Was er koud,
de kachel uitgegaan. Waar was de tafel?
In een hoek stond hij, onder een wit laken.
De deur viel achter wie stil heenging dicht.

De trap

De smalle trap afdalend, hield, halfweegs,
hij luistrend halt, en klemde zijn twee handen
naar weerszij aan de gladde leuning vast.
Er klonken uit de keuken jonge stemmen
en de stem van z’n vrouw, maar wat zij zeiden
werd door de onafgebroken ondertoon
van ’t hakken op een hakbord ondersteund
maar tevens onverstaanbaar. — Plotseling
weerklonk de voordeursbel, ’t gehak hield op,
en, achter zich de keuken open latend,
kwam ’t meisje, een leeg mandje in haar arm,
de gang in en ging onder hem voorbij.
Hij hoorde haar staan lachen aan de voordeur,
geld tellen, en intussen, in de keuken,
klepperde een deksel en steeg uit de damp

die als een zoete nevel zich door ’t huis
verbreidde, een geur op van gekookte kool.
Zijn vrouw, onzichtbaar achter de open deur,
sprak voort, blijkbaar zich tot de werkster richtend,
die, een bak op haar schoot, naast het fornuis,
zwijgend te schillen zat en telkens knikte.
Toen kwam, met in haar mandje een tros druiven
afglijdend langs een losse stapel noten
zo bruin als ’t mandje zelf, Persephone,
zoals hij voor zichzelf het meisje noemde,
weer onder hem voorbij en sloot de keuken.
En hij, na nog wat wachten, daalde verder,
zo zacht dat bij zijn tred geen trede kraakte.

De stoel

— ‘Hoe vreemd dat het niet vreemder is dan ’t is,
dat ik hier op dit ongewone uur
in de achterkamer zit, en, zonder werk,
zonder papieren voor me, mijn gedachten
de vrije loop laat. — Neen, gij wolken buiten,
al neemt gij boven ’t veld de schoonheid aan
van de ongenaakbare godin, ik strek
mijn hand niet naar u uit, neen, ik zal wachten
tot gij in vlokken ongerepte sneeuw
langs ’t venster daalt en ’t uitzicht mij beneemt.
O, sneeuw, wees smetteloos, en gij, mijn naam,
wees op mijn graf zo smetteloos als sneeuw.’ —

(1937)

НА СМЕРТЬ АЛБЕРТА ВЕРВЕЯ

...мне рассказывал, как он, впервые после многих лет, должен был 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 жилище навсегда.

Хэйзинга.

«Вспоминая Вервея
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
открытую, 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, дождавшись, 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».

(Пер. К. Верхейла)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В статье «Двойной рекем. Иосиф Бродский и Мартинус Нейхоф» К. Верхейл перечисляет мотивы, характерные для поэзии Нейхофа: мотив дома, мотив кухни, мотив движения по вертикали, мотив облаков, мотив снегопада. Найдите эти мотивы в приведенных стихах. Какое символическое значение они имеют?
2. Магический реализм, к которому относится творчество зрелого Нейхофа, подразумевает возможность прочтения произведения в двух плоскостях: обычной, повседневной — и сюрреалистической. Найдите эти два плана в стихах «Тупик», «Женщина-мать» и в цикле «На смерть Алберта Вервея».
3. «Песнь неразумных пчел» и «Ребенок и я» — стихи о поэте и поэзии. Аргументируйте свое согласие или несогласие с этим тезисом.
4. Проследите принцип построения «Песни неразумных пчел», написанной вариантом формы терцины из романского средневековья. Что такое «терцина»? За счет чего в «Песни» в строфах по четыре строки? Замечаете ли вы эффект звукоизобразительности в этом стихотворении?