

ВОПРОСЫ:

1. В первой строфе содержатся ассонансы, внутренняя рифма и даже игра слов: *verveelden* — *vervulden*. Какой эффект это создает?
2. Вторая строфа, напротив, отличается простотой. Почему Вестдейк пишет ее короткими предложениями?
3. Какое дополнительное значение приобретает образ расстегнутого ошейника в последней строке?
4. Вестдейк считается интеллектуальным, сложным для понимания поэтом. Согласны ли вы с этим тезисом, прочитав данное стихотворение?
5. Вестдейк всегда старался поднять автобиографический материал до уровня общечеловеческого. Ясно ли вам по этому стихотворению, в сопоставлении с тем, что вы прочитали в главе, какие события в жизни автора здесь описаны?

*И. М. Михайлова,
А. А. Пурин*

ГЛАВА 8

**ГЕРРИТ АХТЕРБЕРГ
GERRIT ACHTERBERG**

(1905–1962)

Геррит Ахтерберг (Gerrit Achterberg) — один из крупнейших нидерландских поэтов XX века, последний общепризнанный классик нидерландского модернизма. В конце жизни он застал первые триумфы «пятидесятников» (рано умерший Ханс Лодейзен, Лючеберт, Геррит Каувенар, Паул Роденко и др.), но остался чужд их новой эстетике, характерными чертами которой были свободный стих, постмодернистская игра и черный юмор. При всей экспрессионистичности и тематической новизне, Ахтерберг — поэт традиционно просодический и патетический. Более того — в зрелые годы преимущественной формой творческого выражения Ахтерберга становится сонет с точной рифмой; и в этом 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»,



Геррит Ахтерберг

праерафаэлитов, 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, словно второй Петрарка, писал свою книгу «на смерть Мадонны Лауры», используя ту же, что и Петрарка, сонетную форму.

Геррит Ахтерберг, прославившийся впоследствии яркими урбанистическими описаниями, родился в патриархальной многодетной семье, в сельской местности, вдали от больших городов: его отец был кучером и жил в доме при каретном сарае в поместье Нейрлангбрук, принадлежавшем графу Ван Линдену ван Сандебургу (относившемуся, впрочем, к своей прислуге «по-отечески» и не гнушавшемуся, например, 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. Возможно, он получил черепно-мозговую травму, что могло бы объяснить развившуюся впоследствии «повышенную раздражительность и неуправляемость». Тем не менее в начальной школе Геррит учился хорошо — и родители, в виде исключения, решили продолжить 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 г., получив затем должность в реформатской школе маленького городка Опхейсен. Здесь Ахтерберг знакомится с молодым поэтом Ари Деккером, вместе с которым издает маленькую брошюрку «Песни двух двадцатилетних» (“De zangen van twee twintigers”, 1925). В 1926 г. его стихи впервые публикует периодическое издание. Тем временем автора призывают в армию, откуда через месяц отправляют на психоневрологическое обследование. Это было началом его многолетних скитаний по психбольницам. В 1930–1933 гг. Ахтерберг учительствует в Гааге, а затем — в Утрехте. В 1931-м выходит в свет его первый сборник — «Отплытие» (“Afvaart”) — с предисловием литературного критика Рула Хауинка. Книга получает хорошие отзывы, но продается из рук вон плохо.

Длительные отсрочки издания второго сборника («Остров души» — “Eiland der ziel”, вышел в 1939 г.), постоянное ощущение

одиночества, рутина школьной службы, которой он тяготился, личная бедность на фоне общего экономического застоя середины 1930-х — все это отрицательно сказывается на эмоциональном состоянии Ахтерберга.

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. 15 декабря 1937 г. разыгрывается трагедия — поэт убивает из револьвера Рултье и ранит Беп. Газета «Утрехтские новости» сообщила об этом следующее: учитель, видимо, намеревался совершить самоубийство на глазах у любовницы, она же распахнула окно и стала звать на помощь, тогда он дважды выстрелил в женщин, после чего попытался застрелиться, но оружие дало осечку. По словам писателя Эдуарда Хорника, много сделавшего для популяризации творчества поэта в 1940–1950-е гг., без этой осечки мы не имели бы лучшей части 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 г., как уже говорилось, выходит наконец сборник «Остров души», за которым следуют “Dead end” (англ. «Тупик», 1940), «Осмос» (“Osmose”, 1941), «Фивы» (“Thebe”, 1941), «Путешественник посещает Голгофу» (“Reiziger doet Golgotha”, 1943), «Эвридика» (“Eurydice”, 1944), «Радар» (“Radar”, 1946), «А Иисус писал на песке» (“En Jezus schreef in 't zand”, 1947), «Белоснежка» (“Sneeuwitje”, 1949), «Ода Гааге» (“Ode aan Den Haag”, 1953), «Баллада о газовщике» (“Ballade van de gasfitter”, 1953), «Автодром» (“Autodroom”, 1954), «Пьеса о Дикой Охоте» (“Spel van de wilde jacht”, 1957), несколько книг, составленных из ранее опубликованных произведений, под названием «Криптогамы» (“Cryptogamen”, 1946, 1951, 1954, 1959, 1961) и др., — всего более трех десятков изданий. Растет его читательская аудитория, укрепляется авторитет среди коллег по перу и критиков, принимавших деятельное участие в судьбе поэта.

В 1946 г. Ахтерберг заключает брак с подругой своей юности Катрин ван Бак (он безуспешно просил ее руки в середине 1920-х — родители Катрин были против), но и после женитьбы,

вплоть до 1955 г., 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 признания нидерландских читателей и критиков творчества Ахтерберга служит присуждение ему двух самых престижных литературных премий — П.К. Хофта (1949) и Константина Гейгенса (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 Хорник. Одержимость поэта этой темой объясняется, разумеется, событием рокового декабрьского дня 1937 г., однако мотив убийства возлюбленной звучал уже в его первом сборнике: стихотворение «Баллада об убийстве» (“Moordballade” — (позже, во избежание прямых ассоциаций с собственной биографией, переделанное и переименованное поэтом в «Балладу о сне» — “Droomballade”) 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», усматривает сходство между Собранием стихотворений¹ нидерландского поэта, насчитывающим 1001 страницу, и восточными 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 примерно 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 г., то есть до освобождения из-под надзора.

Поэты-эксперименталисты поколения 1950-х, при всех упомянутых 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, вновь стала целым живым человеком. Роденко считал, что фанатичная вера Ахтерберга в слово, способное оживить мертвую материю, сродни религии.

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» (“Electrolyse”, 1947), «Квадратура» (“Kwadratuur”, 1949), «Эмбрион» (“Embryo”, 1946)). Естественнонаучные 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 размножения... не имеют цветков: папоротники, хвощи, мхи, водоросли, бактерии» (Глоссарий.ru)) — метафорой невидимого для окружающих слияния с нематериальной возлюбленной. Эффект мистического восприятия повседневных вещей

¹ Gerrit Achterberg. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1963.

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 прочитать и как «автодром» (в цикле сонетов говорится о поездке на автомобиле), и как «само-сон», «авто-дрёма» (*droom* — по-нидерландски «сон», «мечта»).

История создания этого цикла такова. В 1952 г. вместе с Э. Хорником 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 Хорника, 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 в 1954 г. получил Поэтическую премию города Амстердама. Этот цикл считается, с одной стороны, главным шедевром Ахтерберга, с другой — одним из самых загадочных его произведений. Из нескольких десятков посвященных ему работ, назовем статью нобелевского лауреата Дж. М. Кутзее «“Баллада о газовщике” Ахтерберга. Тайна “я” и “Ты”» (1977), недавно опубликовавшего собственный перевод «Баллады» на английский, и две диссертации: А. Й. Болхейс «“Земля покрывает его”». Интерпретация “Баллады о газовщике” и “Оды Гааге” Г. Ахтерберга в свете психологии Юнга» (1990) и Х. Дебюссер «“Баллада о газовщике” Г. Ахтерберга» (1993). Кроме того, убедительную трактовку «Баллады» дал один из ее первых исследователей А. Мидделдорп в статье «Трагедия газовщика» (1966).

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 каноном оформления

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 (-когого) «Янсен (-на)» (самая распространенная голландская фамилия, аналог русского «Иванова»), «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 толчка при резкой остановке. Описание верхнего этажа, где распахиваются двери и появляются «люди всех народностей и рас», отсылает к изображению Пятидесятницы (Деяния, 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» (“Typiste”, 1946), «Уборщица» (“Werkster”, 1949), «Баллада о продавце» (“Ballade van de winkelbediende”, 1950)), и, во-вторых, игрой слов: омонимией глаголов *dichten* («сочинять стихи») и *dichten* («заделывать дыры», в четвертом сонете) и созвучием слов *gat* («дыра», «щель», «щель») и *God [got]* («Бог»), между которыми ставится знак равенства в сонете девятом: “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» (Книга пророка Иоилия, 2:28)).

Интерпретация цикла в психоаналитическом ключе позволяет воспринять работу газовщика — заделывание 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 начала.

Баллада содержит еще множество образов и мотивов, встречающихся в других произведениях Ахтерберга, — например, мотив уличного торговца, выкликающего 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. Всё 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.



Обложка русского издания Геррита Ахтерберга

ТЕКСТЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ:

ТНЕВЕ

Met leven toegerust voor beiden,
liep ik vannacht de gangen in,
die naar u leiden.
Het ondergronds geburchte droeg
een stilte, die met tegenzin
mijn tred verdroeg.
De muren stonden als verzadigd
van ruige schimmel; lucht en licht,
voorgoed beschadigd,
beten mij uit; de wil alleen
bij u te zijn in 't jongst gericht,
hield mij ter been.

Het labyrinth verliep in schroeven
van eender, blinder cirkeling.
U ten behoeve?
Ik weet niet meer hoe lang ik ging.
Hoe brachten zij, die u begroeven,
zover een ding?

Totdat mijn voeten op u stuitten:
uit een volslagen duisternis
zag ik uw ogen opensplijten;
uw handen, die ik niet kon tillen,
voelde ik langs het leven strelen,
dat in mij sloeg;
uw mond, in dood verholen, vroeg.

Een taal waarvoor geen teken is
in dit heelal,
verstond ik voor de laatste maal.

Maar had geen adem meer genoeg
en ben gevluht in dit gedicht:
noodtrappen naar het morgenlicht,
vervaald en veel te vroeg.

(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 не 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.

DRAAIDEUR

Nu gij niet meer afzonderlijk bestaat,
maar uw hoeveelheid in de dode sommen
van al het andere wordt opgenomen:
een rijk van nullen dat gij binnengaat;

totaliteit, die gij alleen verlaat
de keren dat ik van u lig te dromen,
om tot het oude onderscheid te komen:
een vrouw die voor en in de spiegel staat;

wandel ik slapend langs de winkelramen,
opdat zij u weerkaatsen in de straten,

doe ik de glazen toegang langzaam open,
of gij me achterop zoudt komen lopen,

en in de draaideur kijk ik achterom:
uw lippen zeggen: jai k kom, ik kom.

(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.

Uit **BALLADE VAN DE GASFITTER**

I

Gij hebt de huizen achterom bereikt.
Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
wanneer ik langs kom en naar binnen kijk.

Al moet ge in 't voorbijgaan weer verdwijnen,
het volgend raam geeft me opnieuw gelijk.
Daar wonen ene Jansen en de zijnen,
alsof ge mij in deze naam ontwijkt.

Maar dat zegt niets. De deuren zijn geduldig;
hebben een bel, een brievenbus, een stoep.
De appelkoopman lokt u met zijn roep.
En valse sleutels zijn er menigvuldig.
Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep.

(1953)

Из **БАЛЛАДЫ О ГАЗОВЩИКЕ**

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.

RIVIÈRA

De helling schuift met bloemkastelen dicht.
Wegen die ik niet wist dat verder konden
hebben hun col de wolken in gevonden
naar deze zee waaraan het zuiden ligt.

Ik overstroom van louter vergezicht.
Tegen het Estérelle-gebergte ronden
de blauwe baaien zich op kristalgronden.
Tot in Italië schijnt het zonlicht.

De auto klimt en daalt in de rotonde
en open galerijen van de lucht,
spiraalen trekkend door het hemelhuis.

De lange vasteland-cadans ontbonden,
komt het reisbeeld tot staan onder zijn vlucht.
Wij stappen er in en uit. De wereld ruist

(1954)

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 блестят.

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.

SOUVENIR

Schip van brillanten voor de cap d'Antibes;
lust om te liggen in de blauwe nacht;
onder de kust, boven zijn eigen pracht,
waarop de spiegelingen het verhieven.

Langs de landzijde tot aan Nice de dracht
der paarden die de zachte verte klieven;
verkoren snoeren, naar hun vrij believen
dalend en rijzend over berg en schacht.

Dit is de côte d'azur, een flonkerhal.
De lange limousine in 't fluweel
wordt zelf een diamant bij dit geheel;
een broche tussen de gitten op het kleed
van zilver, dat de hoogte zich aanmeet
en reikt tegen der sterren goudgetal.

(1954)

СУВЕНИР

Сверкающий корабль вблизи Антиба
у побережья ночью голубой
над зеркалом любит себя собой:
роскошно-бриллиантовая глыба.

Вдоль суши вплоть до Ниццы вразной
жемчужных бус две нити, два изгиба
змятся — 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.

ONLAND

In 't onland stond een hert zo groot als God.
Men kon ook zeggen klein als duimelot.
Tussen zijn horens flikkerde een kruis.
Het sprak, en ik werd minder dan een muis:

Geen jager ooit spandeert aan mij een schot,
want ik zit kogelvrij in het komplot.
Hoe meer je op mij schiet, des te meer kruis
er in mij opschiet. Lever het bewijs.

Ik legde aan. Maar uit de struiken trad
de heilige Hubertus die daar zat.
Hij schreeuwde lachend: Zonde van je kruit.
De jachttijd is gesloten. Weg die spuit.

Ik zette het geweer tegen een boom;
Een achterlader, nog van mijn oudoom.

(1957)

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, прятавшийся там,
смеясь, выходит и кричит мне: «Брось
грешить! Охоты время пресеклось!»

И я к березе прислонил мое
смешное, еще дедово, ружье.

НОРЕВ

We zijn er bij gaan zitten op het mos
en deden alle twee de schoenen los.
Er klonken een paar woorden overentweer,
die snel verzwonden in de atmosfeer.

Onder het kreupelhout verschoot een vos.
Ik zag de bomen niet meer door het bos.
Het hert sprong naar ons toe, licht als een veer,
en legde zich voor St. Hubertus neer.

Hij zei: Aanbidden wij op deze plek.
En ook het dier boog daar de ranke nek.

Belijden wij. En we beleden schuld,
Getroffen door Gods kinderkatapult.

Geef Gode eer. Wijd open mond en bek,
Hebben we daar staan zingen als een gek.

(1957)

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.

(Переводы И. Михайловой
и А. Пурина)

ВОПРОСЫ:

1. Внимательно переведите нидерландские стихи. В них много малоупотребительных слов. Найдите их значение в словаре и/или в интернете. Как вы считаете, зачем поэт их использует, и не мог ли он писать проще?
2. На какие три тематические группы можно разделить приведенные стихи?
3. Как было сказано в главе, для Ахтерберга характерно мистическое восприятие повседневных вещей. Подтвердите этот тезис примерами из стихов.
4. Что роднит Ахтерберга с экспрессионизмом?
5. Почему поэты-эксперименталисты поколения 1950-х видели в Ахтерберге своего предшественника? Что означает термин «автономная поэзия»?
6. Почему П. Роденко назвал свое эссе о поэте «Тысяча и одна ночь Геррита Ахтерберга»? Что он видел общего между нидерландским поэтом и Шехерезадой?