

и «общение». Важнейшим поэтом этой группы был Херман де Конинк (Herman de Coninck, см. Главу 00), чей первый же сборник «Гибкая любовь» (“De lenige liefde”, 1969) немедленно завоевал признание рецензентов, отметивших его стилистическую виртуозность, простоту и оригинальность. Де Конинк не использовал никаких ready-made, сборник состоит в основном из изящной игривой любовной поэзии. Де Конинк был популярен среди молодежи, но настоящим культовым поэтом стал **Йоти 'т Хофт** (Jotie 't Hoof, 1956–1977). Его короткая жизнь, оборвавшаяся из-за передозировки героина, идеально соответствовала саморазрушительной рок-культуре тех дней. После первого же сборника «Кричащий ландшафт» (“Schreeuwlandschap”, 1975) читатели и критики оценили его талант. В его стихах читатель видит темную сторону романтики рок-культуры, полное отчуждение от родных и близких, самого себя и жизни. Только смерть, звучащая во всех его стихах как навязчивая идея, дает надежду на избавление.

Творчеству **Люка Грювеса** (Luuc Gruwez, р. 1953) присущи неоромантизм и меланхоличность. В сборнике «Ах, немного ласки в тихой скорби» (“Ach, wat zacht geliefkoos om een mild verdriet”, 1977) он изображал жизнь как путь от расставанья к расставанью. Грювес стремился достичь «эротической интенсивности» с помощью самой формы своего стиха, создавая многочисленные звуковые повторы и гармоничный ритм, чтобы казалось, что «слова как бы ласкают друг друга». **Леонард Ноленс** (Leonard Nolens, р. 1947) в начале своего творческого пути принадлежал к числу фламандских радикальных эксперименталистов, но в 1970-е гг. совершил поворот в направлении романтической поэзии.

Приблизительно к середине 1980-х гг. острота прежней борьбы между течениями осталась в прошлом. Неоромантики, неореалисты и неоэксперименталисты эволюционировали в одном общем направлении, и новые сборники Де Конинка, Грювеса и Ноленса сосуществовали теперь в общем широком русле фламандской поэзии. Оставалось ждать, когда заявит о себе следующее поколение.

*И. М. Михайлова*

## ГЛАВА 10

### ДВИЖЕНИЕ «ПЯТИДЕСЯТНИКОВ»: ЛЮЧЕБЕРТ, ГЕРРИТ КАУВЕНАР И ДРУГИЕ

Несмотря на то, что в 1910-е и в начале 1920-х годов общеевропейские авангардистские течения (конструктивизм, дадаизм и т. п.) имели в Нидерландах своих приверженцев (особенно в архитектуре и живописи, вспомним группу «Стиль» и Пита Мондриана), в предвоенное десятилетие они полностью отошли на задний план. В Нидерландах довоенное искусство, включая литературу, носило в основном традиционный, реалистический характер и почти не воспринимало новых веяний. Прорыв современного искусства, сопровождавшийся настоящими баталиями между сторонниками традиции и теми, кто открыл для себя экспериментальное, абстрактное искусство, произошел в конце 1940-х — начале 1950-х гг. и был в огромной степени связан с деятельностью искусствоведа Виллема Сандберга, который в 1945 г. стал директором амстердамского музея современного искусства Стеделик-музеум. Виллем Сандберг не только коллекционировал произведения авангардистского искусства (благодаря ему Стеделик-музеум обладает сейчас уникальными собраниями, например Малевича), но и оказывал поддержку поэтам молодого поколения, которых он приглашал выступать в музее с литературными программами. Нидерланды наверстывали упущенное: выступления поэтов в Стеделик-музее по сути мало чем отличались от выступлений Тристана Тцара во Франции или Маяковского, Бурлюка и Каменского в России 1910-х гг. По творческим принципам «пятидесятники» во многом сродни ленинградским ОБЭРИУтам конца 1920-х — начала 1930-х гг. (Хармс, Введенский и др.) и группе неофициальных

ленинградских поэтов «УВЕК» (Уфлянд — Виноградов — Еремин — Кулле), образовавшейся также в 1950-е годы. Знаменитое Движение «пятидесятников» (Beweging van de Vijftigers) встало на ноги и окрепло во многом благодаря В. Сандбергу.

После Второй мировой войны в Нидерландах — как и во многих других странах Европы — сформировалось целое поколение поэтов и художников, чье вступление в самостоятельную жизнь в возрасте около двадцати лет пришлось на военные годы (ср. с «потерянным поколением» после Первой мировой войны). Столкновение со смертью, насилием и всеми остальными жестокостями войны и оккупации в молодом возрасте привело к тому, что в их мировосприятии произошел надлом, “breuk”, как назвал его Геррит Каувенар, из-за которого мир перестал восприниматься чем-то простым и само собой разумеющимся. Ощущение надлома Каувенар считает «самым чувствительным компасом» в жизни и главной движущей силой поэзии его поколения. В Нидерландах эти поэты громко заявили о себе в 1950-е гг. и потому стали называться «пятидесятниками». Их роднило в первую очередь неприятие традиционного искусства; они вместе вели поиски принципиально новых способов выражения. Ядро «пятидесятников» составляли поэт и художник Лючеберт (Lucebert, 1924–1994), который в России в 1970-е гг. стал известен как Люсеберт; поэт, прозаик и переводчик Геррит Каувенар (Gerrit Kouwenaar, р. 1923); поэт и прозаик Ремко Камперт (Remco Campert, р. 1929); а также Ян Элбург (Jan Elburg, 1919–1992) и Берт Схирбеёк (Bert Schierbeek, 1918–1996). Все они тесно общались друг с другом (а также с близкими им по духу художниками): вместе снимали дешевые комнаты в Амстердаме или жили в неотопливаемых складских помещениях в послевоенном Париже, вместе питались гороховым супом (о котором пишут в своих стихах) и курили, вместе пытались продавать недоумевающим прохожим на улицах экземпляры своих отпечатанных на машинке альманахов. Чувство товарищества, юношеский задор, самореализация в творчестве и вера в собственные силы оказались действенным противовесом тому глубоко трагическому переживанию глобальных проблем бытия, которое звучит в их произведениях.

Формированию группы «пятидесятников» предшествовало несколько других объединений, в том числе «Ячейка Маяковского»

(“Cel Majakovski”) в конце 1940-х гг., в которую входили Лючеберт, Каувенар и Элбург. Они стремились создать новое искусство, в котором, как у Маяковского (знакового им по переводам на французский и английский), бунт против всякой косности и поэтический эксперимент будет сочетаться с социально-политической вовлеченностью. Позже «Ячейка Маяковского» вошла в состав созданной в 1948 г. “Experimentele Groep Holland” («Экспериментальная группа Голландии»), объединившей поэтов и художников. Из художников, входивших в эту группу, наиболее известны Карел Аппел (Karel Appel, 1921–2006), Корней (Corneille, 1922–2010) и Констант (Constant, 1920–2005).

Позитивная программа эксперименталистов определялась стремлением вникнуть в истоки человеческого естества, не затуманенные цивилизацией и насилием разума. Отсюда — внимание к детскому и примитивному народному творчеству, к неевропейским культурам, ассоциации вместо логики, «автоматическое письмо» (écriture automatique) и «изысканный труп» (cadaver exquis) сюрреалистов, расчленение пространства кубистов, экспрессионистские деформации реальности и т. п. Голландские эксперименталисты открывали для себя самые разнородные нерационалистические течения в европейском искусстве и, синтезируя те черты этих течений, которые оказывались им близки, нащупывали свою собственную стилистику. Они устанавливали контакты с единомышленниками за границей: осенью 1948 г. «Экспериментальная группа Голландии» включилась в международное движение «Кобра».

Слово «КоБрА», с одной стороны, отражало дух этого движения — наступательность, обозленность на всех предшественников, антирационализм, антиэстетизм, эпатаж, а с другой стороны, было аббревиатурой, составленной из названий трех столиц: Копенгаген, Брюссель, Амстердам. В Дании художники Э. Якобсен, К.-Х. Педерсен, Х. Хееруп, К. Хенниг и А. Йоргенсен, в отличие от голландцев, уже до войны исповедовали принципы антиреалистического искусства (журнал “Helhesten” и объединение “Host”) и добились признания в своей стране. В Бельгии сюрреализм, прочно связанный с французским искусством, также имел многолетнюю историю — достаточно вспомнить такие известные еще до войны имена, как Магрит и Дельво, преемниками которых фактически стали бельгийские члены «Кобры» — художники Пьер Альшинский, Кристиан Дотрмон и Жозеф Нуаре. Последние двое

пригласили в «Кобру» писателя и художника Хюго Клауса (см. посвященную ему главу), который сразу стал добрым другом и соратником эксперименталистов-голландцев.

Сегодня «Кобра» как объединение художников считается одним из ярчайших явлений художественной жизни XX века. Наши соотечественники имели возможность познакомиться с живописью «Кобры», в том числе Лючеберта, на выставках в Третьяковской галерее (Москва, 1997) и в Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2003). В Эрмитаже при входе на выставку в стеклянной витрине красовалась живая кобра.

Для голландских эксперименталистов участие в «Кобре» было существенным шагом вперед. Хотя уже через год Лючеберт, Кауверан и Элбург вышли из этого объединения, связь с авангардистским изобразительным искусством наложила отпечаток на их творчество.

Значимой вехой в формировании движения «пятидесятников» был выход в свет подготовленной Симоном Винкенохом антологии современной поэзии «Атональное» (“Atonaal”, 1951), включавшей стихи одиннадцати поэтов, которые, по мнению составителя, произвели революцию в нидерландском стихосложении, в том числе Лючеберта, Кауверана, Камперта, Хюго Клауса. Другой важной вехой стало издание поэтом и критиком Паулом Роденко (Paul Rodenko, 1920–1976) сборника, содержащего как авангардную поэзию, так и теоретические статьи о ней, «Новые грифели, чистые доски. От Гортера до Лючебера, от Гезелле до Клауса» (“Nieuwe griffels, schone leien. Van Gorter tot Luceber, van Gezelle tot Hugo Claus”, 1954). Для Роденко было важно проследить истоки экспериментальной поэзии, родство «пятидесятников» с предшественниками.

Чрезвычайно важным элементом деятельности «пятидесятников» были всевозможные игры. Пряча собственную серьезность и лиричность за шутку и шутовство, они противопоставляли себя старшему поколению с его прямолинейной серьезностью и лиричностью.

Жизнерадостными скандалами и возмущением прессы сопровождалась публичные выступления поэтов-«пятидесятников» в амстердамском Стеделик-музее. В ноябре 1949 г. в день открытия выставки современного искусства поэты устроили в одном из

залов своеобразную инсталляцию: в полутемном помещении из досок было сооружено нечто вроде клетки, на стенках которой висели стихи молодых поэтов. В глубине клетки были выставлены книги авторов старшего поколения, крест-накрест перечеркнутые двумя полосами, а сверху белела надпись: «есть лирика, которую мы отменяем» (“er is een lyriek die wij afschaffen”). В марте 1951 г. в этом же музее был назначен вечер поэзии журнала «Подיום», на который пригласили и старших, и младших поэтов. Но старшие отнеслись к приглашению невнимательно, многие вообще не пришли, зато младшие хорошо подготовились к выступлению. Неизгладимое впечатление на присутствующих произвело выступление Лючеберта, сразу после перерыва. Для начала он прочитал два стихотворения: «Безграмотный» (“De analphabeet”), состоявшее из букв алфавита, которые он произнес все подряд чрезвычайно торжественно, и «Смерть премьер-министра» (“De dood van de minister-president”), в котором было всего две строки:

De minister-president is een kanon  
piep piep piep piep piep



Экспозиция «Кобры» в Стеделик-музее (1949). Констант. Каверан, Лючеберт, Схирбейк и Элбург перечеркивают лирику предшественников

Затем Лючеберт надел черную маску и объявил следующее стихотворение — «Осень» (“Herfst”). Он взял стоявший на кафедре стакан воды для докладчиков и вылил себе на голову. Потом снял маску и по красному словарю карманного формата прочитал ряд неприличных слов во всех приведенных в словаре грамматических формах и с определениями. Поэт достиг своей цели: на следующий день многие газеты опубликовали возмущенные репортажи об этом поэтическом вечере.

Еще большее возмущение «новой поэзией» — разумеется, только способствовавшее ее популярности, к немалой радости самих «пятидесятников» — звучало во время обсуждения в верхней палате парламента стихотворения “Oote” Яна Ханло, близкого к «пятидесятникам» по творческим принципам. Один из парламентариев высказал негодование по поводу того, что подобную «детскую бессмыслицу» опубликовал журнал “Roeping” («Призвание»), получающий государственную дотацию. Приведем начало этого стихотворения, не нуждающегося в переводе:

Oote oote oote	Oote oote oote
Voe	Eh eh euh
Oote oote	Euh euh etc.
Oote oote oote boe	Oote oote oote boe
Oe oe	etc.
Oe oe oote oote oote	etc. etc.
A	
A a a	
Oote a a a	
<...>	

В 1954 г. Лючеберту была присуждена Литературная премия города Амстердама, вручаемая в Стеделик-музеуме. Получать ее он пришел в маскарадном костюме (императорская мантия и корона — Лючеберту незадолго до этого присвоили титул «Императора пятидесятников» — “Keizer der vijftigers”) и в сопровождении разряженной свиты, за что был выдворен полицией из зала.

«Пятидесятники» обыгрывали все, что только можно было обыграть: имена, числа, даты, само слово «пятидесятники». По-нидерландски оно пишется как “vijftiger”, они писали его как “5-tigers”, т. е. почти «пять тигров». В 1955 (!) г. Каувенар составил книгу из стихов пяти поэтов, составлявших ядро группы, и озаглавил ее

“Vijf 5 tigers”, а на обложке была помещена фотография пяти поэтов с тигриными хвостами.

Все эти игры с внешним миром находили свое продолжение в главных для поэтов-пятидесятников играх — играх со словами, которые и составляли суть их экспериментальной поэзии.

Важно понимать, что они были эксперименталистами не только в том смысле, что упражнялись в использовании новых художественных средств, отвергая опыт предшественников, но также и в том, что создание произведения искусства было для них равнозначно постановке физического или химического опыта, цель которого — понять, как устроен мир. Стихотворение — не изображение чего-то, заранее продуманного или прочувствованного, не самовыражение, а шаг на пути познания, подобно детскому рисунку (связь с дадаизмом). Язык — не столько средство общения, сколько самостоятельный материал, как мрамор у скульптора, который надо ощупать и изучить, прежде чем браться за резец. Слово — не столько знак, сколько сущность, как в средневековой схоластике, его звучание — не случайность, не пустая факультативная обертка, но часть этой сущности (так, например, ни один русский ребенок не поверит, что слова *машина* и *шина* не связаны между собой). И целое стихотворение — не знак, оно не отсылает к какому-то смыслу, оно само по себе автономно, его можно, как картину потрогать, как хлебный мякиш размять между пальцами, от него можно откусить кусочек, пожевать, почувствовать его вкус, утолить голод. По признанию Р. Копланда, проследить за ходом экспериментов, которые ставят «пятидесятники», бывает так же трудно, как проследить за мыслью математика, работающего с нагромождением формул.

В том, что «пятидесятники», отказавшись от достижений предшественников и провозгласив возврат к истокам, сами стали создавать невероятно сложную поэзию, видится ирония судьбы. Статьи и книги, исследующие творчество пятидесятников, в большой мере сводятся к дешифровке их словесных ребусов. Восхищение их стихами — впрочем, как и всякой настоящей поэзией, но в еще большей мере — всегда содержит элемент непонимания (как у А. Кушнера: «Никто не понял, что к чему, // но долго хлопали ему»). Примерно об этом же говорил теоретик «пятидесятников» Кейс Бюдинг (Kees Budding), настойчиво призывавший не пугаться из-за непонятности образов в их стихах (“Als lezer moet men zich

hierdoor echter vooral niet laten afschrikken”), во-первых, потому что зачастую в этих образах со временем все же удается разобраться, во-вторых — и это главное — потому что важно не понимание, а эмоциональная реакция: «поэзия способна сообщить нечто читателю еще до того, как будет понята», — цитирует Бюддинг Т. С. Элиота.

Стихи «пятидесятников» впечатляют яркостью всегда неожиданных образов и оригинальностью звучания уже при первом, поверхностном чтении. Но когда пытаешься вникнуть в игру смыслами в этих стихах, погружаешься в океанские глубины поэтического мировосприятия.

Каждый поэт изобретал свои собственные способы игры со словами, так что конкретные примеры приведем по ходу рассказа о жизни и творчестве некоторых из них.

**Лючеберт** (Lubertus Jacobus Swaanswijk, 1924–1994), поэт, художник и «Император пятидесятников», родился в Амстердаме в самой простой семье: его отец работал маляром, мать — буфетчицей, отношения между родителями были весьма неровные, что усугублялось постоянными материальными проблемами. Дарования Бертуса проявились уже в средней школе, где, благодаря учителю немецкого, он увлекся поэзией, а учитель рисования, ценивший его художественный талант, даже давал ему бесплатно частные уроки. Сразу после школы Бертус Свансвейк стал работать вместе с отцом и как-то раз нарисовал на подлежащей покраске стене большую картину. Один из прохожих был так поражен увиденным, что принял участие в одаренном юноше и добился для него стипендии для поступления в амстердамский Институт прикладных искусств (Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs). Большое влияние на формирование будущего поэта оказал директор института, архитектор Март Стам, читавший лекции о современном искусстве: Баухаузе, сюрреализме, дадаизме. Однако через четыре месяца



Лючеберт, император «пятидесятников»

учебы Бертус Свансвейк по настоянию отца ушел из института, чтобы зарабатывать деньги для семьи. Он сменил множество мест работы; отдушиной же для него было чтение книг в амстердамской публичной библиотеке, а также еженедельные встречи с друзьями (в их числе с Йоханом ван дер Зантом — будущим поэтом «Хансом Андреусом», см. ниже), интересовавшимися, как и он, литературой, искусством и философией.

Во время оккупации, по достижении 18 лет, Бертус Свансвейк был отправлен в Германию, где работал конторским служащим на заводе по производству взрывчатых веществ. После окончания войны в отцовский дом он уже не вернулся. В послевоенное время пытался зарабатывать на жизнь как художник, изредка получая заказы или продавая свои работы, жил в крайней бедности, в Амстердаме ночевал у друзей, а то и под мостом в парке Вондела. В эту пору своей жизни Бертус познакомился с Герритом Каувенаром, который пустил его, нищего художника, жить к себе на чердак. Каувенару он представился как Лючеберт (о значении этого псевдонима см. ниже). Геррит Каувенар, работавший тогда журналистом и уже опубликовавший свой первый поэтический сборник, с удивлением рассказывал своему другу Яну Элбургу о своем жильце, странноватом молодом человеке, который все время пишет в блокнотике, а как-то раз подобрал оброненный Лючебертом листок, и вместе с Элбургом они прочитали написанное. Они были поражены: стихи Лючеберта с их новаторской поэтикой превосходили все, что они читали до сих пор и к чему стремились сами. Однако пришлось приложить немало усилий, чтобы уговорить обитателя чердака показать и другие свои стихи.

В 1947 г. Лючеберт получил заказ на роспись католической часовни Св. Франциска в Амстердаме, а зимой 1947/48 г. он принял предложение расписать огромную стену в женском монастыре Св. Франциска в г. Хемскерке — в качестве платы монастырь обещал еду и кров. Известно, что в декабре 1947 г. Лючеберт крестился как католик, но сам он об этом никогда не рассказывал.

Летом 1948 г. Лючеберт вместе с еще одним художником получил заказ расписать лестницу в здании школы близ Парижа. Работая во Франции, он нащупал совершенно новую для себя поэтику, «намного более свободную, и в выборе слов, и в плане грамматики, — писал он друзьям. — Революция, происходящая со мной, — это нечто совершенно особое».

После возвращения обоих художников домой в Амстердаме была устроена выставка их работ, на которой Лючеберт с помощью Каувенара, познакомился с другими членами «Экспериментальной группы Голландии». О дальнейших вехах в становлении движения «пятидесятников» уже говорилось выше.

В 1954 г. Лючеберт, постоянно страдавший от безденежья, особенно после женитьбы в 1953 г., принял приглашение Бертольда Брехта пройти двухгодичную стажировку в его театре в Восточном Берлине. Но вместо двух лет он прожил в ГДР всего полгода, так как чувствовал себя в этом чуждом для себя мире крайне плохо и ничего не мог ни писать, ни рисовать.

По возвращении в Нидерланды Лючеберт снова начинает активно работать и участвовать в выставках. В 1960 г. он заключает контракт на шесть лет с одной художественной галереей в Лондоне, что впервые в жизни избавляет его от бедности. Параллельно с успехом на поприще живописи к Лючеберу приходит признание как поэта. В 1965 г. и 1967 гг. он получает две высшие литературные премии Нидерландов — премии К. Гейгенса и П. К. Хофта. С конца 1960-х до начала 1980-х он почти ничего не сочиняет, но потом снова берется за перо и пишет четыре новых сборника стихов. В 1983 г. король Бельгии Бодуэн лично вручил ему Премию по нидерландской литературе. В начале 1990-х гг. у Лючеберта обнаружился рак, и в 1994 г. он умер.

В наше время никто уже не ставит под сомнение, что Лючеберт входит в тройку крупнейших нидерландских поэтов второй половины XX века. Уникально не только его новаторство в области стихотворной формы, но и диапазон его поэтической вселенной. Он сумел сочетать острую политизированность, бунт против устаревших и несправедливых социальных отношений и закоснелых форм религиозности в обществе и против отживших стихотворных форм в поэзии — с неким зашифрованным мистицизмом (он утверждал, что не раз слышал «голоса») и орфизмом. В 1999 г. большинство нидерландских литературоведов с интересом прочитали книгу Яна Угема «Лючеберт, мистик» (Jan Oegema “Lucebert, mysticus”, 1999). Самое первое опубликованное стихотворение Лючеберта 1949 г. касалось колониальной политики Нидерландов — самого большого политического вопроса того времени: «Любовное письмо нашей замученной невесте Индонезии» (“Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia”). В часто цитируемом стихотворе-

нии 1952 г. «я стараюсь поэтическим способом...» (“ik tracht op poëtische wijze...”) громогласно провозглашаемая эстетическая программа не затмевает обертонів визионерства (хотя некоторые литературоведы читают эти строки иначе):

ik tracht op poëtische wijze  
dat wil zeggen  
eenvouds verlichte waters  
de ruimte van het volledig leven  
tot uitdrukking te brengen

in deze tijd heeft wat men altijd noemde  
schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand  
zij troost niet meer de mensen  
zij troost de larven de reptielen de ratten  
maar de mens verschrikt zij  
en treft hem met het besef  
een broodkruimel te zijn op de rok van het universum  
<...>

ik heb daarom de taal  
in haar schoonheid opgezocht  
hoorde daar dat zij niet meer menselijks had  
dan de spraakgebreken van de schaduw  
dan die van het oorverdovend zonlicht

я стараюсь поэтическим способом  
иначе говоря  
простоты освещенными водами  
пространству полномерной жизни  
дать выражение

в наше время то, что всегда называли  
красотой сожгла красоте лицо  
она больше не утешает людей  
она утешает личинок рептилий крыс  
но человека она пугает  
и поражает сознанием  
что он — хлебная крошка на юбке вселенной  
<...>

поэтому я речь  
навестил в ее красоте  
услышал что в ней человеческого не больше  
чем косноязычия у тени  
чем его же у оглушительного солнечного света

Как художник Лючеберт охотно писал о других художниках — о Клее, Максе Эрнсте, Таможеннике Руссо, Жане Арпе, о скульпторах (об Осипе Цадкине) и о конкретных картинах. Самое знаменитое стихотворение посвящено рисунку «Рыбак» китайского художника Ма Юаня (1160–1225):

**VISSER VAN MA YUAN**

onder wolken vogels varen  
 onder golven vliegen vissen  
 maar daartussen rust de visser

golven worden hoge wolken  
 wolken worden hoge golven  
 maar intussen rust de visser

**РЫБАК МА ЮАНЯ**

плавает под облаками птица  
 под волнами рыба вьется  
 но рыбак не шелохнется

станут волны облаками  
 станут облака волнами  
 но рыбак не шелохнется

(Пер. Д. Сильвестрова)

Некоторые знаменитые строки Лючеберта начертаны на крышах и стенах домов: строка “Alles van waarde is weerloos” («Все ценное беззащитно») из стихотворения 1974 г. — в Роттердаме и в Генте, стихотворение «Поэзия — это детская игра» (“Poëzie is kinderspel”) — в Лейдене (по адресу Apollolaan 262).

Стихи Лючеберта переведены более чем на десять языков, в том числе на английский, французский, немецкий, испанский, польский. В нашей стране в 1970–1980-е гг. пользовались популярностью переводы его стихов, вошедшие в книгу «Из современной нидерландской поэзии» (М., Прогресс, 1977, пер. В. Топорова),



Ма Юань. Рыбак

где его псевдоним был передан как «Люсеберт». Позднее отдельные стихотворения Люсеберта печатались в переводе Д. Сильвестрова (1997) и Д. Закса (1999). Однако настоящее знакомство русских читателей с поэзией Лючеберта еще впереди.

Языковые игры Лючеберта начинаются с его собственного имени: он добавляет в свое данное при крещении имя Lubertus единственный слог *-se-* и объясняет всем друзьям, что в его новом имени дважды повторено слово «свет»: по-итальянски (*luce*) и на древнегерманском языке (*bert*, откуда англ. *bright* — «яркий, светлый»). В образной системе Лючеберта свет занимает важнейшее место. Кроме того, игра слов есть почти во всех названиях его сборников, и многие названия можно понять двумя, тремя, четырьмя способами. Так, в 1959 г. выходит сборник “Val voor vliegengod”. Это богатое аллитерациями словосочетание можно понять как «Ловушка для мушиного бога» (и в предисловии, и в стихах фигурируют мухи, с вездесущностью которых сравнивается вездесущность поэзии), или «Падение [ниц] перед мушиным богом», или «Ловушка для Вельзевула» или «Падение [ниц] перед Вельзевулом». Любой из этих вариантов вполне согласуется с содержанием стихов в сборнике.

Разумеется, словесная игра присутствует и в самих стихах Лючеберта. Так, его знаменитое стихотворение «Детям» (“aan de kinderen”, 1955), неоднократно положенное на музыку и дважды переведенное на русский, при ближайшем рассмотрении оказывается полностью составленным из слов «с двойным дном». Рассмотрим первую строфу:

kinderen der roomse schoot  
 kromgefluisterd door gereformeerde dood  
 neem af het kruis sta op  
 kneed aardse duiven uit het dagelijks brood<sup>1</sup>

чада римско-католического лона  
 покореженные шепотом реформатской смерти  
 снимите крест встаньте  
 слепите земных голубей из (мякиша) хлеба насущного

<sup>1</sup> Если и бессмертны ваши души // это ли причина бить баклуши // божий дух не высеит пшеницы // и сикстинская за вас не разродится (пер. В. Топорова, 1977). «Отпрыски римского лона // реформаторской смертью нашептанные наветы // сними крест распрями колена // из насущного хлеба слепи голубиные крылья светлые (пер. Д. Закса, 1999).

Слово *shoot* обозначает по-нидерландски и материнское лоно, и лоно церкви (в данном случае католической) — тот же образ, что и в русском языке. *Kromfluisteren* — неологизм Лючеберта, составленный по модели глагола *krompraten* «говорить с плохой дикцией», где *krom* значит «кривой, согнутый»; причем глагол это непереходный, его употребление в форме пассивного причастия вызывает улыбку. Словосочетание *gereformeerde dood* метонимично, оно означает нечто вроде «проповеди пасторов реформатского вероисповедания о смерти». Нарушение правила порядка слов в третьей строке (следовало бы сказать “neem het kruis af”) явно указывает на наличие подводного камня: *kruisafneming* — это «снятие с креста», эпизод из страстей Господних; *sta op* тоже отсылает к Евангелию: пасхальное приветствие «Христос воскрес!» звучит по-нидерландски как “Christus is opgestaan!”. Слова *dageelijks brood* заимствованы из молитвы «Отче наш», голубь — общепринятый символ Святого духа. Уловив, что Лючеберт играет скрытыми цитатами, понимаешь строфу несколько иначе, чем при буквальном прочтении: это призыв не просто отказаться от религиозного смирения и снять с груди крест, но и воскреснуть, подобно Христу, для реальной земной жизни.

**Геррит Каувенар** (р. 1923) — в первую очередь поэт, но также и прозаик («Я не был солдатом» (“Ik was geen soldaat”, 1955), «Падай, бомба!» (“Val bom!”), 1956)), работал, как и его отец Давид Каувенар, журналистом и серьезно занимался переводами (особенно примечательны его переводы Брехта и Дюрренмата 1960-х гг.). Дебютировал во время Второй мировой войны: в 1941 г. был подпольно издан его сборник стихов «День ранней весной» (“Vroege voorjaarsdag”). За это и другие подпольные издания был посажен оккупационными властями на полгода за решетку, после выхода из тюрьмы скрывался от оккупационных властей.



Геррит Каувенар  
на открытии выставки  
о Движении пятидесятников  
(Гаага, 1972 г.)

В первые послевоенные годы, с 1945 по 1950 гг. Каувенар вместе с Лючебером и другими поэтами левого толка тоже приложил немало усилий к ниспровержению авторитета власть имущих и существующей системы ценностей. В то время он работал в отделе культуры газеты “De waarheid” («Правда», орган Нидерландской коммунистической партии), в то время очень популярного периодического издания в Нидерландах. Во многих стихах того времени нашли отражение его впечатления от жизни в оккупации и после войны. Но постепенно в его поэзии на первом плане оказываются общефилософские экзистенциальные вопросы: жизнь и смерть, конечность и бесконечность, время, познаваемость / непознаваемость мира, материальное и духовное в человеке, одиночество. Характерная черта стихов Каувенара — их диалектичность, умение в каждом явлении жизни увидеть борьбу и единство противоположностей. Яркий пример — его знаменитое стихотворение 1958 г. «Я никогда» (“Ik heb nooit”):

Ik heb nooit naar iets anders getracht dan dit:	Я никогда не стремился ни к чему другому кроме этого:
het zacht maken van stenen het vuur maken uit water het regen maken uit dorst	делать мягкими камни делать огонь из воды делать дождь из жажды
ondertussen beet de kou mij was de zon een dag vol wespen was het brood zout of zoet en de nacht zwart naar behoren of wit van onwetendheid	между тем холод кусал меня солнце было днем полным ос хлеб был солон или сладок а ночь черна как положено или бела от незнания
soms verwarde ik mij met mijn schaduw zoals men het woord met het woord kan verwarren	иногда я путал себя со своей тенью как можно спутать слово со словом
het karkas met het lichaam vaak waren de dag en de nacht eender gekleurd en zonder tranen, en doof	скелет с телом часто день и ночь были одного цвета и без слёз, и глухие
maar nooit iets anders dan dit: het zacht maken van stenen het vuur maken uit water het regen maken uit dorst	но никогда ничего другого кроме этого: делать мягкими камни делать огонь из воды делать дождь из жажды
het regent ik drink ik heb dorst	идет дождь я пью я жажду

Литературовед Рейн Блум так писал об эволюции творчества Геррита Каувенара: «Начиная со сборника “Голос с третьего этажа” (1960) усиливается его стремление к автономной, внутренне самодостаточной поэзии. Творчество Каувенара свободно как от эмоций, так и от реальных фактов — по крайней мере, оно не зависит от них прямо — и это дает поэзию, трудную для восприятия. Однако, внимательно вчитываясь в его сборники, приходишь к пониманию целого — благодаря тому, что Каувенар пользуется специальными языковыми приемами и ключевыми словами, раскрывающими картину происходящего. В своих донкихотских попытках превратить абстрактное в конкретное, сделать слово материальным, рельефным, Каувенар часто пользуется превращениями (так, черное у него трансформируется в белое), переходными состояниями (например, из мягких предметов получают твердые), парадоксами и каламбурами».

Перу Геррита Каувенара принадлежит несколько десятков поэтических сборников, среди них: «Доброе утро, петух» (“Goede morgen haan”, 1949), «За словом» (“Achter een woord”, 1953), «Аутопсия / анонимно» (“Autopsie / anoniem”, 1960), «Даты / декорации» (“Data / decors”, 1971), «Полностью совершенный несъедобный персик» (“Volledig volmaakte on eetbare perzik”, 1978), «Запах сожженных перьев» (“Een geur van verbrande veren”, 1991), «Совершенно белая комната» (“Totaal witte kamer”, 2002), «Наступающая тишина» (“Vallende stilte”, 2008).

Сборник «Совершенно белая комната» поэт посвятил памяти своей недавно умершей жены Паулы. И читатели, и критика очень высоко оценили это сборник за его лирическое звучание и эмоциональность (до 2002 г. Каувенара порой критиковали за чрезмерную рассудочность и сухость).

Каувенар — лауреат всех престижных литературных премий Нидерландов, включая премии М. Нейхофа (1967, за переводы) и П. К. Хофта (1970).

Русские переводы стихов Каувенара выходили в 1977, 1996 и 2002 гг. В 1996 г. поэт приезжал в Петербург и выступал в музее Ахматовой. К этому выступлению журнал «Звезда» напечатал подборку переводов, в том числе, по желанию автора, его цикла, написанного под впечатлением от фотографии Есенина на смертном одре “Le poète Y. son lit de mort” (франц. «Поэт Е. на ложе смерти»). Приведем фрагменты из этого цикла с переводом:

## 1

De kamer moet men verzinnen: wat zwart is  
is niet gezien  
moet men dus tikken  
op de machine

en het verduisterd behangsel moet men verzinnen  
uit verbleekte herinneringen  
en tot ogenblik indikken

met al dat wit van lakens lampetkannen vergeelde  
waarheden in laden verbandgaas wit  
van oogballen speeksel witboeken, nu al dat rood  
grijs werd en het ritselen van sneeuw  
dood stil is

en jawel de flessen moet men verzinnen  
de vele flessen die voorafgingen  
aan de kringen die zij nalieten  
op te verzinnen dingen

en in al dit pikzwarte wit dat al dit  
gehaaste bezit inpikt overbelicht ligt  
dan op de gegeven gebloemde onsterfelijke sofa  
het onderschrift —

## 1

Комнату сами сочините: что черно  
того не видно  
так что сами стучите  
на машинке

сочините обои темные  
из выцветших воспоминаний  
до мига стуженных

со всей белизной белья и тазов пожелтелых  
истин в ящиках марли с белизной  
яблок глазных, слюны, раз уж цвет  
красный стал серым а снег хоть шуршит  
звука нет

сочините побольше бутылок винных  
много бутылок при свете не видных  
понаоставлявших кружков на предметах  
что вы сочините

и средь черной как смоль белизны вкривь и вкось  
 что украла немало вещей вокруг вдруг  
 на бессмертной кушетке в цветочек  
 лежит роспись

2

Van alle maken is doodmaken  
 wel het volmaaktste

hier schieten woorden te kort, logisch  
 dat men present roept en dood  
 leuk zit op zijn wip

toch zonder tegenwicht zitten zakt  
 al gauw onderuit, dus sprakeloos liggen  
 in overal zwart, zo ook

wie doof is spelt opgelucht  
 zijn reddende medeklinker

<...>

2

Из мыслимых творений убиение  
 всех совершеннее

бывает смажет и слово меткое  
 в кого целились кричит «я» а смерть его  
 висит себе на волоске качается

ей нет противовеса так что  
 враз навзничь наземь весь в черном  
 лежишь бессловесный а тот кто

глухой тот твердит облегченно глухой  
 но спасший его согласный

<...>

(Перевод И. Михайловой)

**Языковые игры Геррита Каувенара.** Как верный соратник и ценитель уникального таланта Лючеберта, Геррит Каувенар во многих стихах как бы ведет диалог с «Императором пятидесятников». Возможно, не случайно в названии его уже упомянутого сборника 1978 г. “Volledig volmaakte oneetbare perzik” использова-

но то же трудное для перевода слово *volledig*, что и в рассмотренном выше стихотворении Лючебера «Любовное письмо нашей замученной невесте Индонезии». Последнее стихотворение сборника Каувенара называется “het meesterwerk: lichtrose maan, vol” — «шедевр: светло-розовая луна, полная». Как весь сборник, так и данное стихотворение названы по его двум последним строкам:

... alles  
 zit fit in zijn schil onder de lichtrose maan, vol  
ledig volmaakte oneetbare perzik —

В стихотворении описывается идиллический ночной пейзаж с розовой полной луной на небе, а в конце подводится итог описания. В зависимости от того, где провести границу между словами и к какому существительному отнести слово *vol* (... *maan vol* или *vol-ledig oneetbare perzik*), строки приобретают совершенно разный смысл:

...все  
 замечательно сидит в своей коже под розовой луной, полностью совершенным несъедобным персиком —

или:

...все  
 замечательно сидит в своей коже под розовой луной, полной, [под этим] пустым совершенным несъедобным персиком.

Иными словами, в первом варианте мы читаем о совершенстве круглой луны; во втором — о ее пустоте (нереальности) внутри оболочки. Примечательно, что сборник назван в соответствии с первым вариантом прочтения, а стихотворение — со вторым. Тем самым Каувенар фиксирует правомерность двоякого восприятия слова, оказавшегося на стыке строк. Подобные языковые приемы можно сравнить с приемами, используемыми нидерландским художником Маурицем Эшером, чьи картины — как картинки-обманки — можно и нужно увидеть несколькими способами.

Стихотворение для Каувенара — это предмет. Каждый предмет, с одной стороны, имеет некую оболочку, часто очень красивую, но, с другой стороны, заключает внутри себя свое собственное небытие, собственную смертность, конечность, сливающуюся со всеобщим небытием, пустотой. И стихотворение можно прочитать «оптимистичным» способом (в плане оболочки) и «пессимистичным» (в плане внутренней сущности). Причем оба способа про-

чтения одинаково верны, как могут быть одинаково верными разные взгляды на жизнь.

Другим излюбленным приемом Каувенара служит игра сложными словами или устойчивыми словосочетаниями (фразеологизмами), также допускающими двойное прочтение: входящие в их состав слова можно понять в их прямом значении — или все выражение можно понять в переносном смысле. Например, в приведенном выше стихотворении о Есенине на смертном одре выражение “te kort schieten” (часто пишется слитно) означает «терпеть фиаско», а если прочитать слова по отдельности, то получится «стрелять на слишком короткое расстояние». Но максимальное количество смыслов возникает в тех случаях, когда словосочетание или сложное слово, допускающее двойное прочтение, оказывается на стыке строк, также допускающем, как мы видели, двойное прочтение. Например, дальше в том же стихотворении мы видим на стыке строк сложное слово *doodleuk*, что значит «спокойненько», «как ни в чем не бывало», состоящее из слов *dood* «смерть» и *leuk* «приятный». А в следующей строке использован еще один фразеологизм: “op de wip zitten” — «висеть на волоске», дословно: «сидеть на качелях».

hier schieten woorden te kort, logisch  
dat men present roept en dood  
leuk zit op zijn wip

Существует два варианта прочтения первой строки, содержащей уже разобранный фразеологизм, и  $2 \times 2 = 4$  варианта прочтения второй и третьей строк вместе:

здесь слова терпят фиаско / слова стреляют недостаточно далеко, логично,  
что человек кричит «Я!», а смерть  
миленько сидит на своих качелях

или:

что человек кричит «Я!» и преспокойно  
висит на волоске

или:

что человек кричит «Я!», а смерть  
миленько висит на волоске

или:

что человек кричит «Я!» и преспокойно  
сидит на своих качелях.

Во всех четырех вариантах прочтения по-настоящему важно противопоставление «смерть тут» — «смерти тут нет», которое остается основополагающим для всего творчества Каувенара. Игра слов в его стихах — это тщательно продуманная проекция многомерности мира на плоскость бумаги.

**Ремко Камперт** (Remco Campert, р. 1929) — сын поэта Яна Камперта, автора знаменитого стихотворения «Восемнадцать казненных» (“Achttien doden”), погибшего в концлагере, — начал литературную деятельность как поэт, но вскоре занялся также прозой (писал колонки для газет и журналов, затем рассказы и романы). Р. Камперт, наряду с «чистым эксперименталистом» Бертом Схирбейком, — крупнейший прозаик из всех «пятидесятников». В его произведениях юношеский задор, любовь к джазу, бьющее через край счастье от снятия всех табу безусловно преобладают над нотками меланхолии и «самоедства». Его часто называют «самым понятным пятидесятником» (“de meest verstaanbare Vijftiger”),



Афиша с объявлением  
о выступлении  
Ремко Камперта

его произведения намного реалистичнее и анекдотичнее, чем криптограммы Лючеберта и Каувенара, они часто имеют автобиографическую основу и всегда ироничны и остроумны. В итоге Ремко Камперт — единственный «пятидесятник», который сегодня по-настоящему популярен среди молодежи. Популярности способствуют также его выступления перед разными аудиториями с чтением собственных произведений. За свою долгую жизнь он опубликовал более ста книг, значительную часть из которых составляют сборники колонок и рассказов, в числе которых «Все дни праздник» (“Alle dagen feest”, 1955), «Мальчик с ножом» (“De jongen met het mes”, 1958), «Никчемный бедолага» (“Een ellendige nietsnut”, 1960). Его наиболее известные романы написаны в 1960-е гг. и несут на себе явную печать именно этого оптими-

стичного времени в истории Европы: «Жизнь восхитительна» (“Het leven is vurgtukluluk”, 1961), «Обманные движения любви» (“Liefdes schijnbewegingen”, 1963) и «Вот это да! или Лишьё в стране ленивой словесности» (“Tjeempie! of Liesje in luilletterland”, 1968). Все эти книги полны иронии, несуразных событий и невероятных совпадений, ведущих главных героев к неожиданной счастливой развязке. В книге «Вот это да!» пятнадцатилетняя девочка Лишьё, крайне благовоспитанная, из «хорошей семьи», получает задание от учителя литературы Ван Дале взять на пасхальных каникулах интервью у кого-нибудь из современных писателей. Ее чопорная мать, госпожа Ван Зейлен, запрещает Лишьё выполнять это задание: ведь современные писатели пишут только о сексе. Лишьё не знает слова «секс» (хотя само явление знакомо ей не понаслышке благодаря ее приятелю Патрику) и тайком от мамы едет в Амстердам, где надеется разыскать писателей и заодно выяснить, что такое секс. Писатели со смешными прозвищами, которых пытается интервьюировать Лишьё, — это нарисованные Кампертом карикатуры на популярных в 1960-е годы писателей: Волкерса, Мулиша, Яна Кремера, Герарда Реве и даже самого себя (человек в клетчатом пиджаке и в очках с толстыми стеклами). Знакомясь с этой литературной «Страной чудес», Лишьё то и дело восклицает “Tjeempie!”. Все писатели (кроме человека в клетчатом пиджаке) так или иначе отвечают на волнующий Лишьё вопрос как словом, так и делом, а писатель Хищный Зверь (Ян Кремер), пребывающий в хандре, улетает на золотом вертолете, чтобы развеяться, и случайно приземляется в саду у госпожи Ван Зейлен, когда у него кончается топливо. Госпожа Ван Зейлен и Хищный Зверь находят друг в друге родственные души, писатель остается жить в доме, куда вскоре возвращается Лишьё. Теперь она может не спеша взять у него интервью и вернуться в школу после каникул с выполненным домашним заданием.

По произведениям Ремко Камперта снято два фильма: «Гангстерша» (“Het gangstermeisje”, 1966) и «Все дни праздник» (“Alle dagen feest”, 1976). Ремко Камперт — лауреат множества литературных премий, в том числе премии П. К. Хофта (1976).

Языковые игры у Ремко Камперта намного прозрачнее, чем у Лючеберта и Каувенара. Они ставят целью не столько постичь

мир путем эксперимента со словом, сколько порадоваться возможностям нидерландского языка. Камперт любит играть в орфографическую игру, записывая слова другими буквами, чем того требуют школьные учебники. «Капертовская» фонетическая орфография отражает реальное произношение слов и создает иронический эффект. В названии романа “Het leven is vurgtukluluk” (по правилам было бы *verrukkelijk*) графический облик слова *vurrukkulluk*, с четырьмя одинаковыми гласными буквами и тремя удвоенными согласными, не может не вызвать улыбку.

Другой вид словесной игры у Камперта — создание неологизмов за счет изменения одной-двух букв в слове. Название книги “Liesje in luilletterland” — это и парафраз названия «Алиса в стране чудес», и игра со словом *luilekkerland* — обозначение сказочной страны, где не надо работать, а еда и питье хватает на всех: буквально *lui-lekker-land* значит «ленивая вкусная страна». В этом слове Камперт заменяет *k* на *t* и получается «ленивая литературная страна» — идеальное обозначение для мира нидерландских литераторов, сатирически изображенного в романе. Свою фамилию на обложке этой книги он написал, в соответствии с собственными правилами, как «Kampurt». В названии сборника рассказов 1986 г. “Tot Zoens” легко прочитывается формула прощанья: “Tot ziens”, «до свиданья». Заменяв букву *i* буквой *o*, автор говорит: «До поцелуев».

Кроме того, Камперт часто обыгрывает фразеологизмы, создавая комический эффект. Например, в рассказе «Застенчивые люди» (“Verlegen mensen”) некий застенчивый человек регулярно надувает щеки и делает вид, будто он молчит от важности. Но стоит задать ему самый пустячный вопрос, как он садится в калошу: краснеет и начинает заикаться. По-нидерландски выражению «садиться в калошу» соответствует фразеологизм “doog de mand vallen”, т. е. «провалиться сквозь корзину». Описывая состояние этого человека, от смущения неспособного ответить на заданный вопрос, Камперт говорит: “...valt hij met een zware plof door de mand”, т. е. «Он проваливается сквозь корзину с громким стуком».

Рассказ о Ремко Камперте завершим фрагментом из его знаменитого стихотворения 1955 г. «Поэзия — это поступок» (из сборника “Het huis waarin ik woonde” — «Дом, где я жил»).

POËZIE IS EEN DAAD

Poëzie is een daad  
van bevestiging. Ik bevestig  
dat ik leef, dat ik niet alleen leef.

Poëzie is een toekomst, denken  
aan de volgende week, aan een ander land,  
aan jou als je oud bent.

Poëzie is mijn adem, beweegt  
mijn voeten, aarzelend soms,  
over de aarde die daarom vraagt.

<...>

Elk woord dat wordt geschreven  
is een aanslag op de ouderdom.  
Tenslotte wint de dood, jazeker,

maar de dood is slechts de stilte in de zaal  
nadat het laatste woord geklonken heeft.  
De dood is een ontroering.

**Ханс Андреус** (Hans Andreus, настоящее имя Johan Wilhelm van der Zant, 1926–1977), поэт и прозаик, писавший для взрослых и для детей, друг молодости Лючеберта. Первый стихотворный сборник «Музыка для смотрящих животных» (“Muziek voor Kijkdieren”), содержащий в основном стихи о любви, вышел в 1951 г. За ним последовали две иллюстрированные книги: «Круглая сторона земли» (“De ronde kant van de aarde”, рисунки Карела Аппела, 1952) и «Италия» («Italië», рисунки Лючеберта, 1952). Ханс Андреус был очень плодовитым писателем, его перу принадлежит около шестидесяти книг, большую часть из которых составляют рассказы для детей. Наиболее известны его увлекательные истории об Учителе Помпелмусе (Грейпфруте) — цикл книг “Meester Pompelmoes en de pompelproes” («Учитель Помпелмус и бормочущая кошка»), “Meester Pompelmoes en het tijgervel” (Учитель Помпелмус и тигриная шкура) и т. д. Учитель Помпелмус старомоден, чудаковат, по отношению к ученикам справедлив и немного умеет колдовать. За книги для детей Ханс Андреус получил две премии — «Золотой грифель» (1969) и «Серебряный грифель» (1971). Самое знаменитое стихотворение Ханса Андреуса — это, несомненно, написанный в 1959 г. «гимн любви» “Voort

een dag van morgen” («Когда-нибудь завтра»). Приведем фрагменты:

Wanneer ik morgen doodga,  
vertel dan aan de bomen  
hoeveel ik van je hield.  
Vertel het aan de wind,  
die in de bomen klimt  
of uit de takken valt,  
hoeveel ik van je hield.  
Vertel het aan een kind  
dat jong genoeg is om het te begrijpen.  
Vertel het aan een dier,  
misschien alleen door het aan te kijken.

<...>

Maar zeg het aan geen mens,  
ze zouden je niet geloven.  
Ze zouden niet willen geloven dat  
alleen maar een man  
alleen maar een vrouw  
dat een mens een mens zo liefhad  
als ik jou.

Если я завтра умру,  
расскажи деревьям,  
как я тебя любил.  
Расскажи ветру,  
взбирающемуся на деревья  
или спрыгивающему с веток,  
как я тебя любил.  
Расскажи это ребенку  
который достаточно мал, чтобы понять.  
Расскажи зверю  
может быть, только взглядом.

<...>

Но не говори об этом людям,  
они тебе не поверят.  
Они не захотят тебе поверить, что  
один-единственный мужчина  
одну-единственную женщину  
что человек человека так любил  
как я тебя.

**Ханс Лодейзен** (Hans Lodeizen, 1924–1950) хоть и не был «пятидесятником» в узком смысле слова, но Симон Винкенох включил его стихи в упомянутую в начале обзора антологию «Атональное» и тем самым причислил его к этой группе. Лодейзен принадлежал к тому же поколению, но умер от лейкемии еще до того, как движение эксперименталистов успело набрать силу. Он был поэтом-одиночкой, чья поэзия напоминает дневник тонко чувствующего человека, в силу обстоятельств (слабое здоровье, гомосексуальность, сложные отношения с отцом) не способного реализоваться в действительной жизни.

Йоханнес Август Фредерик Лодейзен родился в 1924 г. в городе Нардене в семье директора процветающей международной торговой компании. После Второй мировой войны какое-то время изучал право в Лейденском университете, в 1947–1948 гг. — биологию в университете в США, где сблизился с будущим известным поэтом, прозаиком и драматургом Джеймсом Мерриллом (1926–1995). В 1948 г. в связи с ухудшением здоровья вернулся в Ни-

дерланды и стал работать у отца. В марте 1950 г., благодаря стараниям поэта и критика Адриана Морриена, вышел его единственный прижизненный поэтический сборник «Внутренняя обивка» (“Het innerlijk behang”, датирован 1949 г.). Через три месяца, в июле 1950 г., поэт умер в швейцарской клинике. В 1951 г. ему была посмертно присуждена Премия им. Яна Камперта. Но настоящее признание пришло после 1952 г., когда по инициативе того же А. Морриена был издан второй сборник Лодейзена — «Внутренняя обивка и другие стихотворения» (“Het innerlijk behang en andere gedichten”), в который вошло множество ранее не опубликованных стихов.

«В поэзии Лодейзена находит выражение «романтическая устремленность к недостижимому. Ощущение, что “этот мир — ненастоящий”, заставляет поэта искать дорогу в мир мечты, но и тот призрачен. Лодейзен передает свое меланхолическое мироощущение при помощи ряда повторяющихся мотивов (сад, порт, море) в форме верлибра, образность Лодейзена сродни образности ранней сюрреалистической поэзии Поля Элюара», — писал поэт и эссеист Рейн Блум.

Среди наиболее известных произведений Лодейзена — стихотворный цикл «Гибкость печали», по которому назван русский сборник его стихов (2007) в переводе Светланы Захаровой:

#### DE BUIGZAAMHEID VAN HET VERDRIET

in een wereld van louter plezier  
kwam ik haar tegen, glimlachend,  
en ze zei: wat liefde is geweest  
luister ernaar in de bomen  
en ik knikte en we liepen nog lang  
in de stille tuin.

de wereld was van louter golven  
en ik zonk in haar als een lijk  
naar beneden het water sloot  
boven mijn hoofd en even  
voelde ik een vis langs mij strijken  
in de stille zee.

dag zei ik tegen haar dag kom  
ik je nog eens tegen, glimlachend

#### ГИБКОСТЬ ПЕЧАЛИ

в мире чистой радости  
я встретил ее, улыбаясь,  
и она сказала: то, что было любовью  
прислушайся к ней в деревьях  
и я кивнул и мы гуляли долго  
в тихом саду.

вселенная была из чистых волн  
и я погружался в нее безжизненным телом  
всё глубже вода сомкнулась  
над моей головой и в какой-то миг  
я почувствовал касание рыбы  
в тихом море.

прощай я сказал ей давай  
встретимся еще, улыбаясь

maar de wind blies weg  
haar gezicht in het water  
en ik knikte en ik werd onzichtbaar  
in het stille leven.

но ветер подул  
и пропало ее лицо в воде  
и я кивнул и стал невидим  
в тихой жизни.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что объединяло группу «пятидесятников»?
2. В каком смысле эти поэты были «эксперименталистами»? Какие эксперименты они ставили?
3. Какие языковые игры используют «пятидесятники» в своих произведениях?
4. Найдите на интернет-портале YouTube художественное чтение стихов, приведенных в главе.