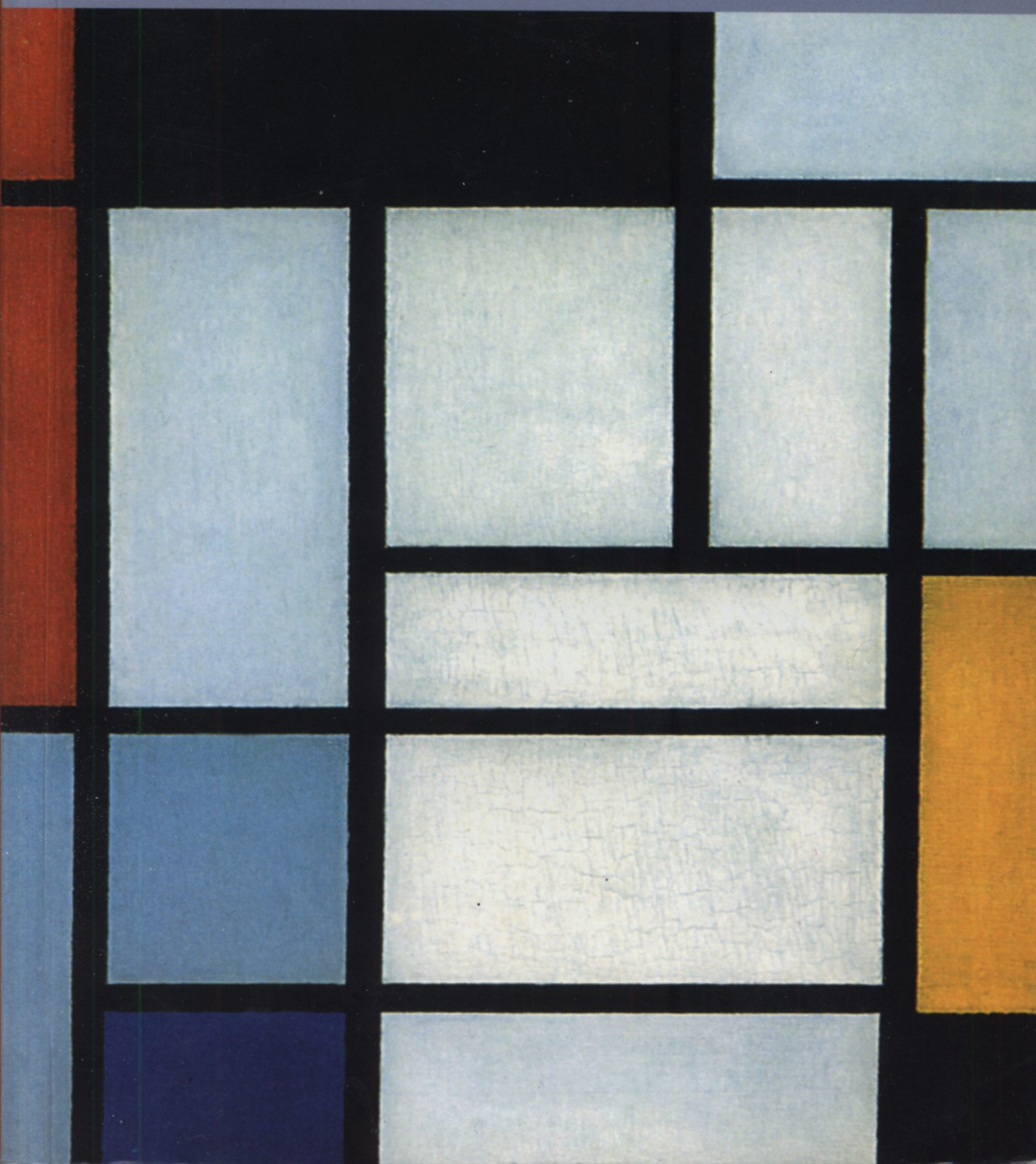
НАРИС ІСТОРІЇ НІДЕРЛАНДСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ



Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології

НАРИС ІСТОРІЇ НІДЕРЛАНДСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Київ
Видавництво
"Юніверс"
2002

ББК 83.34НІД.я73

Н28

Рецензенти: професор Т.Н. Денисова (Інститут літератури НАН України), доцент М.О. Кудін (КНУ імені Тараса Шевченка)

Нарис історії нідерландської літератури: Навч. посібник / О.Б. Алексеєнко, Я.М. Довгополий, Н.Ю. Жлуктенко, Л.Я. Мірошниченко та ін. – К.: Юніверс, 2002. – 192 с.

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України (протокол № 14/18.2-679 від 01.04.2002 р.).

Цей навчальний посібник є першою в Україні спробою науково-критичного огляду історії та сучасного стану нідерландської літератури. Історико-літературний нарис супроводжує художній додаток – міні-хрестоматія, що складається з творів нідерландських письменників різних періодів в українських перекладах. Більшість із поданих у додатку перекладів друкується вперше.
Для студентів вищих навчальних закладів.

Це видання здійснене за сприяння Посольства Королівства Нідерланди в Україні.

© О.Б. Алексеєнко,
Я.М. Довгополий,
Н.Ю. Жлуктенко,
Л.Я. Мірошниченко

ISBN 966–7305–69–4

Зміст

Передмова 5

Розділ 1
ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (IX–XIV СТ.)
1. Історико-культурний контекст 8
2. Перші писемні свідоцтва 9
3. Гендрік ван Фелдеке 11
4. Лицарський роман 12
5. Тваринний епос 17
6. Дидактична поезія 18
7. Клерикальна література 20
8. Середньовічна лірика та драма 25

Розділ 2
ДОБА РЕНЕСАНСУ У НІДЕРЛАНДАХ (XV–XVI СТ.)
9. Історико-культурний контекст 28
10. Рух редерейкерів 30
11. Пісні гезів 32
12. Міракль та зіннеспел 33
13. Еразм Роттердамський 37
14. Латинська поезія Іоанна Секунда 49
15. Нідерландська лірика кінця XVI ст. 52

Розділ 3
ЛІТЕРАТУРА XVII СТ.
16. Історико-культурний контекст 55
17. Хербранд Бредеро 56
18. Пітер Гоофт 60
19. Константейн Гейґенс 63
20. Якоб Катс 65
21. Емблематична поезія 66
22. Йоост ван ден Вондел 68

Розділ 4
ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII СТ.)
23. Нідерланди у XVIII ст. 77

24. Література XVIII ст. у Нідерландах 78
25. Класицизм у нідерландській літературі 1-ї половини XVIII ст. 79
26. Публіцистика: Юстус ван Еффен 82
27. Просвітницький роман 83
28. Поезія сентименталізму: І. ван Алфен, Р. Фейт, Я. Белламі 86

Розділ 5
ЛІТЕРАТУРА XIX СТ.
29. Історико-культурний контекст 88
30. Нідерландський романтизм 89
31. В. Білдердейк і романтична поезія 1810–1820-х рр. 90
32. Романтичні тенденції у літературі 1820–1840-х рр. 93
33. Проза 1830–1840-х рр.: Ніколаас Беетс 94
34. Мультатулі та його роман "Макс Гавелаар" 96

Розділ 6
ЛІТЕРАТУРА XX СТ.
35. Натуралізм і символізм у нідерландській літературі 106
36. Неоромантизм: Артур ван Схендел, Ян Слауергофф 111
37. Тенденції модернізму в нідерландській літературі: Фердинанд Бордевейк 114
38. Повоєнна нідерландська література 117
39. "Щоденник Анни Франк" і тема Холокосту в нідерландській літературі 118
40. Херард ван гет Рефе 121
41. Віллем Фредерік Германс 124
42. Сімон Фестдейк 129
43. Філософія Белькампізму 130
44. Гаррі Муліш 133
45. Сейс Ноотебоом 137
46. Поезія XX ст. 140

Додаток
Тексти для читання 149

Список рекомендованої літератури 186

Передмова

За останні роки розширилися й зміцніли зв'язки України з різними європейськими державами: зокрема, активно розвиваються ділові контакти між Україною та Королівством Нідерланди. Подальше співробітництво наших країн зумовлює зростання потреби у вивченні в Україні нідерландської мови, у розвитку нідерландистики як розділу філології. Варто зазначити, що цю галузь германістики в незалежній Україні доводиться розвивати майже з нуля: адже за радянських часів вважалося, що підготовка фахівців з так званих рідкісних мов, як і розробка стратегії художнього перекладу з цих мов, є виключно прерогативою метрополії. На відміну від російських навчальних закладів чи академічних інститутів, де внаслідок особливих стосунків із Голландією ще з петровської доби існувала певна традиція гуманітарних досліджень духовного досвіду й суспільної практики далекої північноєвропейської держави, в Україну знання про Нідерланди надходили здебільшого опосередковано.

Однак на початку 1980-х Інститут мовознавства ім. акад. О. Потебні НАНУ та Фризька Академія (Ґронінген, Нідерланди) розпочали пряме співробітництво, в результаті якого українські лінгвісти професор Юрій Жлуктенко та доцент Олександр Двухжилов випустили монографію, присвячену фризькій мові, низку статей з порівняльного мовознавства. Активна праця Юрія Жлуктенка над проблемами розвитку фризької та нідерландської мов і літератур була відзначена в Нідерландах: його було обрано Почесним членом Фризької Академії.

Уже близько двадцяти років минуло з того часу, як у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка доцент кафедри германської філології Олександр Двухжилов (нині почесний член Фризької Академії, Нідерланди) розпочав викладати курс нідерландської та фризької мов. Із факультативу для ентузіастів, яких одразу виявилося чимало, програма вивчення

нідерландської мови скоро перетворилася на всебічний університетський курс, набула статусу спеціалізації. Здійснити це без сприяння нідерландської сторони було б неможливо, вона надає гранти, які забезпечують стажування київських студентів і викладачів у нідерландських вузах, надсилає учбову та критичну літературу. Завдяки фінансовій підтримці Посольства Королівства Нідерланди, Міністерства освіти й науки, Фризької Академії було здійснено публікацію двох видань – наукової збірки "Мови європейського ареалу: розвиток і взаємодія" (1995) та антології фризької поезії в українських перекладах "Над озерами білі вітрила" (1997).

За загальноєвропейською традицією підготовка філологів університетського рівня передбачає знайомство студентів із культурним контекстом, у якому мова функціонує і розвивається. Тому ще в 1995–1996 рр. кафедра зарубіжної літератури Київського національного університету почала розробляти курс історії нідерландської літератури, пропонувати студентам-нідерландистам теми курсових і дипломних робіт, присвячені окремим аспектам літературного процесу в Нідерландах. Така практика триває й повинна поглиблюватися надалі, тим більше, що викладання нідерландської мови започатковано й в інших вузах України. Не менш цікавим і корисним знайомство з історією та сучасним станом нідерландської літератури буде також для фахівців такої відносно нової в Україні літературознавчої галузі, як компаративістика.

Ідея цього "Нарису історії нідерландської літератури", таким чином, підказана потребами часу, а її реалізацією авторський колектив великою мірою завдячує координатору проекту, кандидату філологічних наук Лілії Мірошниченко. Всебічну підтримку проект видання навчального посібника з історії нідерландської літератури знайшов у Посольства Нідерландів, зокрема, в особі Onno Hattinga van't Sant, Jeroen van Drunen, Monique Frank та Henry Kol.

Структура й методологія організації матеріалу посібника відповідає сучасним стандартам гуманітарної освіти в Україні. Так само, як і у вивченні загального курсу історії світової літератури, періодизація літературного процесу в Нідерландах відповідає принципу зміни культурних епох. Характеристиці літературного життя певної культурно-історичної доби в більшості розділів посібника передує стислий огляд історичних явищ часу, що має допомогти студенту краще зорієнтуватися в культурних реаліях періоду й глибше сприймати самобутність духовного досвіду Нідерландів серед інших європейських літератур. У розділі, присвяченому літературі XX століття, автори відійшли від цього принципу, оскільки історичний шлях малих країн Північної Європи органічно інтегрований у драматичні колізії світової історії. У виборі авторів і творів, запропонованих для розгляду, авторський колектив спирався на концепцію національного літературного по-

ступу, зафіксовану в сучасній нідерландській учбово-критичній та науковій літературі, а також на досвід попередників – європейських, у тому числі вітчизняних, дослідників нідерландської літератури. Враховано при доборі матеріалу і наявність українських перекладів та значимість окремих літературних явищ для подальшого порівняльно-типологічного аналізу.

Історико-літературний нарис у цьому виданні супроводжує художній додаток – міні-хрестоматія, що складається з творів нідерландських письменників різних періодів в українських перекладах. Більшість із поданих у додатку перекладів друкується вперше. Практична потреба в літературних ілюстраціях такого роду є особливо великою на ранніх етапах вивчення нідерландської мови, коли студенти ще не готові сприймати твори мовою оригіналу.

При укладанні списку рекомендованої бібліографії автори обмежилися найважливішими джерелами в переліку науково-критичної літератури, проте намагалися подати вичерпний список перекладів тих художніх творів, які представлені в посібнику. Зрозуміло, що деякі з них, як в українських виданнях 1920-х рр., так і в російських дореволюційних виданнях, належать до раритетів Центральної наукової бібліотеки НАН України імені академіка Вернадського та інших книгозбірень. Однак, згадуючи їх, автори сподіваються, що нова генерація філологів-нідерландистів продовжуватиме традиції інтерпретації нідерландського слова мовою Т. Шевченка, І. Франка, В. Стуса.

Над розділами посібника працювали: "Література Середньовіччя (IX–XIV ст.)" – А. Феоктистова; "Доба Ренесансу у Нідерландах (XV–XVI ст.)" – Н. Жлуктенко, О. Алексеєнко; "Література XVII ст." – Л. Мірошниченко (§21 за участю О. Авдєєвої); "Література Просвітництва (XVIII ст.)" – Л. Мірошниченко (за участю Н. Білик); "Література XIX ст." – Н. Жлуктенко; "Література XX ст". – Я. Довгополий (§35, 39 за участю Н. Жлуктенко; §46 – О. Буценко).

Цією колективною монографією українська нідерландистика робить лише перші кроки. Авторський колектив сподівається на те, що робота триватиме.

Наталя Жлуктенко

Література Середньовіччя (IX–XIV ст.)

1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

В епоху Середньовіччя ще не існувало Королівства Нідерланди. Говорячи про літературу IX–XIV ст., маємо на увазі перш за все ті творчі процеси, які відбувалися на території сучасних Нідерландів та Фландрії (Бельгія). Йдеться про дельту трьох великих річок Європи: Рейну, Схелде та Маасу. Внаслідок Великого переселення народів територію узбережжя Північного моря заселили германські племена – франки та сакси. Першою династією у Франкському королівстві були Меровінги. Коли у середині VII ст. вони втратили свій вплив, влада перейшла до майордомів – землевласників, найвищих посадових осіб у королівстві франків. У 751 р. майордом Піпін Короткий захопив владу у свої руки, поклавши початок правлінню династії Каролінгів. Назва династії походить від імені одного з найвидатніших її представників Карла Великого (742–814), котрий в результаті численних воєн із лангобардами, саксами, арабами, аварами та слов'янами створив величезну імперію. Франкська імперія, до складу якої входили території сучасних Франції, західної та південної Німеччини, північної та центральної Італії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландів, Австрії та північно-східної Іспанії, проіснувала до 843 р. Цього ж року у місті Вердені було укладено угоду між онуками Карла Великого – Лотарем, Людовіком Німецьким та Карлом Лисим про розподіл імперії. Верденська угода стала початком існування трьох держав – Франції, Німеччини та Італії.

В епоху феодалізму територія сучасних Нідерландів та Фландрії була децентралізована, тобто складалася з окремих графств, єпископатів та герцогств, що входили до складу Германської імперії або Французького королівства. Період 1100 1300 рр. характеризується зростанням самостійності феодальних володінь та їхньою боротьбою між собою, в основі якої лежала економічна конкуренція.

Розвиток міст і пов'язаного з ними мануфактурного виробництва приводить до появи нового класу – бюргерів: торговців, ремісників і

т. п. У центрі текстильного виробництва – Фландрії – виникає соціальний конфлікт. Бюргерство шукає підтримки у французького короля. Граф Фландрії Гі ван Дамп'єр, котрий спирається на міські низи, знаходить покровителя в особі короля Англії. У 1302 р. у битві при Кортвейку військо селян і ткачів перемагає добре озброєну французьку армію, що на ціле століття призупинило вплив Франції на півночі Нідерландів.

Столітня війна 1337–1453 рр. призвела до захоплення нідерландських земель герцогами Бургундськими. А з кінця XV ст. ця територія потрапляє під владу династії Габсбургів.

Нідерландська мова у середні віки пройшла три етапи свого розвитку. Давньонідерландський період тривав приблизно до 1100 р. З цих часів не залишилося майже жодних писемних свідоцтв, за винятком окремих імен та германських слів, що подекуди зустрічаються у латинських текстах (приміром, у "Hebban olla vogala", див. §2). У середньонідерландський період існувала не мова, а сукупність споріднених між собою діалектів. На цих діалектах і були створені шедеври нідерландської літератури епохи Середньовіччя (не враховуючи латинських текстів). Основними з цих діалектів були фламандський (ним користувався Якоб ван Марлант, автор поеми "Про Лиса Рейнарда"), брабантський (поезія Хадевейх, абелеспели), лімбурзький (творчість Гендріка ван Фелдеке) та голландський (доробок Дірка Поттера). Свого роду центрами розвитку літератури та культурного життя стають Фландрія та Брабант, де поступово й зароджується літературна нідерландська мова. Саме у цих провінціях відчувається найбільший вплив французької мови та культури, що відіграло неабияку роль у формуванні нідерландської національної літератури та зумовило її роль посередника між романським та германським світом.

2. ПЕРШІ ПИСЕМНІ СВІДОЦТВА

Осередками зародження та розвитку середньовічної літератури в Нідерландах, як і в інших європейських країнах, були перш за все монастирі та замки феодалів. Що латина була основною мовою спілкування освічених людей та митців, то й перші пам'ятки нідерландської літератури створювалися саме латиною. У Нідерландах досить рано, на відміну від решти країн Західної Європи, послабився вплив латинської традиції на міську літературу. Потужним творчим джерелом стає усна народна творчість. Відомий російський дослідник нідерландської літератури Володимир Ошис[1] наводить кілька обґрунтованих гіпотез щодо **нідерландського походження**

[1] В.В. Ошис. История нидерландской литературы. М., Высш. шк., 1983. С. 8–10.

деяких пам'яток давньогерманського епосу. Цілком можливо, що в основу літературних обробок, у яких до нас дійшли англо-саксонська поема "Пісня про Беовульфа" (VIII ст.) та німецька поема "Пісня про Нібелунгів" (±1200), були покладені нідерландські епічні пісні.

Диявол відносить душу грішника у пекло. Розпис церкви в Торпо. Норвегія. XIII ст.

Події одного з епізодів "Пісні про Беовульфа" розгортаються у Фрисландії, вірогідно, це стосується також і "Пісні про Нібелунгів" та іншої великої німецької епічної поеми "Кудруна" (1230–40). Існує версія, що "Кудруна" була створена спершу давньонідерландською мовою[2], а героїчна "Пісня про Гільдебранта" (VIII ст.) – це пам'ятка давньонідерландського епосу. На нідерландських теренах відбуваються і події франкського сказання про Зігфріда, отже, воно цілком могло ввібрати в себе нідерландські народні пісні.

Традиційно початок історії нідерландської писемної літератури пов'язують з ім'ям Гендріка ван Фелдеке. Щоправда, 1933 р. було знайдено більш давні писемні свідоцтва. Британський учений Кеннет Сізем, вивчаючи в Оксфордській бібліотеці середньовічні рукописи, натрапив на останній сторінці одного з них на поетичні рядки, написані латинською та фламандською мовами у 1050 р.:

hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic enda thu wat unbidan we nu

hebben alle vogelen nesten begonnen behalve ik en jij wat verwacht en wij nu

усі пташки звили гніздечка крім нас з тобою чому зволікаємо ми

Латинський та фламандський тексти збігаються за змістом і за формою. Ці поетичні рядки, т. зв. **"Hebban olla vogala"**, не пов'язані зі змістом книги, зазвичай на останніх вільних аркушах середньовічні писарі робили своєрідну пробу пера, переносячи на папір здебільшого те, що першим виринало з пам'яті. Ймовірно, ці рядки

[2] Німецький учений В. Юнґандреас у 1940-х роках висунув припущення, що німецька поема "Кудруна" поєднує два давні німецькі вірші про Кудруну: швабський та баварський, які, у свою чергу, сягають своїм корінням брабантського та фламандського оригіналів, датованих приблизно 1100 р. (W. Jungandreas. Die Gudrunsage in den Oben- und Niederlanden. Gottingen, 1948).

були створені західнофламандським ченцем-бенедиктинцем, котрий вступив до Рочерстерського абатства. Скоріше ж за все, йдеться про старовинну ліричну пісню XI ст., а можливо й X чи навіть IX ст. Існують дві інтерпретації її змісту. Згідно з першою, і найбільш переконливою, це зразок середньовічної любовної поезії, у якій закоханий закликає свою кохану наслідувати пташок, що вже звили свої гніздечка. За іншою версією пташок слід інтерпретувати як уособлення ченців, а їхні гнізда – як монастирі. Тоді перед нами ранній зразок клерикальної поезії.

Найдавніша з відомих нам **нідерландських книг** – це коментар до "Пісні над піснями" іншого ченця-бенедиктинця Віллерама (поч. XII ст.). Книга має три частини-рівні: центральна – латинський біблійний текст, ліворуч – його обробка латинським гекзаметром, праворуч – прозовий коментар, написаний давньоверхньонімецькою мовою та середньовічною латиною. Рукопис Віллерама потрапив до Еґмонта, де невідомий писар переписав ліву та центральну частини, а праву змінив, наблизивши її до нідерландського звучання.

3. ГЕНДРІК ВАН ФЕЛДЕКЕ

Гендрік ван Фелдеке (±1140-±1210) – перший поет в історії нідерландської літератури. З його іменем пов'язані найвищі досягнення у жанрі куртуазної поезії – **міннезангу** (від середньоверхньонім. minne – "кохання", sing – "пісня"), яскравими представниками якого були німці Вальтер фон дер Фогельвейде, Кюренберг, Дітмар фон Айст та ін. Міннезанг – явище німецької літератури XI–XII ст. Через те Фелдеке, уродженця Лімбурга, рівною мірою відносять як до нідерландської, так і до німецької літератури.

Батьківщиною куртуазної, чи лицарської поезії було королівство Прованс на півдні Франції. Її творці називали себе трубадурами. Лицарська поезія розповсюдилася по всій Західній Європі, справивши значний вплив на зародження нових поетичних шкіл. Фелдеке був одним із перших міннезингерів, які наслідували у німецькомовних областях куртуазну лірику трубадурів і труверів. У трьох збірках верхньонімецьких міннезангів близько тридцяти пісень належать Фелдеке.

Стрижневим у лицарській літературі було поняття лицарського кохання. Це перетворена форма васально-сеньйоріальних відносин, у яких сеньйором, чи сюзереном є "дама серця", а лицар є її васалом. Тобто лицарське кохання вважалося служінням дамі. Згідно з естетикою лицарського кохання лицар мав завоювати серце коханої дами. Невід'ємною частиною існування лицаря було страждання, викликане чи то невзаємністю почуття, чи навіть байдужістю його обраниці. Нова естетика вимагала від лицаря бути не лише мужнім, героїчним, а й здатним до естетичного сприйняття світу. Слідом за

трубадурами Фелдеке оспівує кохання як природне почуття, що охоплює людину й водночас ушляхетнює її. У своїх ліричних творах Фелдеке використовує риси фольклорного стилю: мотиви природи, гумор. Його лірика, світська за своїм характером, вплинула на цілу низку творів духовної літератури – лірику Хадевейх та Беатрейс ван Назарет (див. §7) і твори, присвячені вшануванню Діви Марії.

Фелдеке, який стояв біля витоків середньовічної німецької куртуазної літератури, є автором першого нідерландського лицарського роману (див. §4). Першим твором Фелдеке була легенда про святого Серватія, написана на замовлення на маастрихтському діалекті, завдяки якому його автор став першим відомим нідерландським письменником.

Особливе значення доробку Фелдеке полягає у тому, що він був маасландським поетом. З культурно-історичної точки зору Маасланд – область між річками Рейн та Маас – був значно прогресивнішим за Германську імперію. Він знаходився на межі романського та германського світу, забезпечуючи своєрідну культурну трансмісію. Можливо, що при дворах у Брабанті та Фландрії перевага віддавалась франкомовній літературі, в той час як на сході Європи дізнавалися про мовно-літературні тенденції у Франції саме завдяки перекладам та обробкам нідерландських авторів. На думку нідерландського дослідника Франка Вілларта, Фелдеке був одним із перших, але не єдиним поетом, який став свого роду посередником між обома культурами.

4. ЛИЦАРСЬКИЙ РОМАН

Лицарський роман зародився у Франції, про що свідчить назва. У середні віки словом "роман" позначали будь-який віршований, а згодом і прозовий твір, написаний романською мовою, а не латиною – мовою освічених людей.

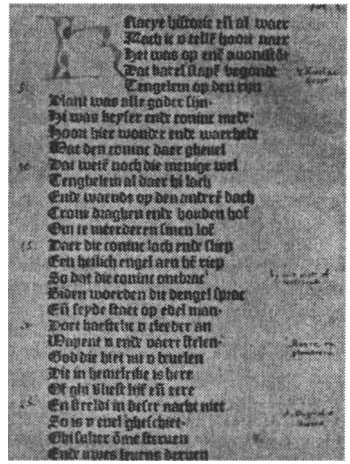
Перший лицарський роман у нідерландській літературі – **"Енеїда"** Фелдеке (заверш. у 1189 р.). Це вільний поетичний переклад анонімного "Роману про Енея", який з'явився у Франції у середині XII ст., він, у свою чергу, сягає "Енеїди" Вергілія. Це зразок т. зв. античного циклу романів, які швидко поширилися по всій Європі[3]. Події римської епопеї нідерландський поет переносить у середньовічну Німеччину.

На відміну від класика Фелдеке не ставить собі за мету оспівувати величність Рима. Його роман – відображення нових ідеалів: кохання, куртуазії, лицарства. Автор намагається у своїй обробці ще сильніше підкреслити ці ідеали: його персонажі ще більш ідеалізовані, ще вишуканішим постає придворний етикет, відсутні будь-які

[3] Крім "Роману про Енея" популярними були й інші романи, в яких римська історія чи давньогрецька міфологія перепліталися з новими ідеями куртуазії, такі як "Роман про Олександра" та "Роман про Фіви".

лайливі слова, а яскраві емоційні спалахи притлумлені. Фелдеке глибше за свого французького попередника розробляє тему кохання у лінії Енея та Лавінії й приділяє більше уваги сценам з описанням розкоші та багатства (приміром, сцена весілля наприкінці роману).

Історія створення роману "Енеїда" була своєрідною пригодою. Приблизно у 1174 р. Фелдеке запросили до Тюрингського двору на весілля. Він прихопив із собою рукопис роману – п'яту переробку англо-нормандської "Енеїди", три чверті тексту. Хтось із запрошених, читаючи роман, так захопився ним, що поцупив рукопис, а його автор, засмучений крадіжкою, облишив працювати над власним романом. Лише через дев'ять років йому повертають рукопис "Енеїди", і між 1184 та 1190 рр. він дописує роман. Його твір відобразив новий куртуазний дух, що до нього прилучилася останніми роками й німецька аристократія.



Початок інкунабули ("Карл та Елеґаст"). ±1487

Цікавим явищем в історії нідерландської літератури є **франкський лицарський роман**, або роман про Карла Великого, який займає суміжне місце між героїчним епосом та лицарським романом. Нідерландська література не культивувала героїчний епос.

Як відомо, куртуазний роман прийшов у Францію у XII ст. на зміну героїчному епосу у формі т. зв. chansons de geste (фр. "пісні про героїчні подвиги")[4]. Героїчна жеста носила історичний характер. Її епічний час – епоха Карла Великого. Вона оспівувала Карла Великого, короля франкської держави, та його васалів. Найбільш ранній зразок жести, яка дійшла до нас, датується приблизно 1100 р. У ній ідеться про події 778 р., пов'язані з походом армії Карла на Піренейський півострів, більша частина якого тоді була окупована арабами. На зворотному шляху у Ронсенвальській ущелині ар'єрґард армії франків, очолюваний Роландом, потрапляє у пастку. На допомогу приходить військо Карла, яке розбиває сарацинів. У поемі франки, всупереч історичній правді, отримують перемогу. Цикл романів про Карла Великого виник через 250 років після його смерті, та історичні факти не завжди правдиві, і не стільки через часову віддаленість. Жеста пройнята патріотичним і релігійним пафосом: Роланд захищає "милу Францію" та розбиває ворогів Христової церкви – мусульман.

[4] Е.М. Мелетинский. Средневековый роман. М., Наука, 1983. С. 29.

Через майже сто років "Пісню про Роланда" було перекладено нідерландською мовою. А ще через півстоліття в Нідерландах (у Брабанті) з'явився власний твір про Карла Великого – **"Карл та Елеґаст"** (Karel ende Elegast, ±1250). Це – єдиний твір про Карла Великого, що дійшов до нас у повному обсязі; роман зберігся у вигляді рукописних фрагментів XIV та XV ст., а також друкованих видань XV та XVI ст.

"Карл та Елеґаст" має такі ознаки жести: історична тематика, особливе значення дії, васально-сеньйоріальна етика, відсутність теми кохання. З іншого боку, звернення до історії не поєднується з патріотичним пафосом, наявні казкові та фантастичні мотиви і, нарешті, твір має автора. Хоч літературознавча традиція Нідерландів визначає роман "Карл та Елеґаст" як класичну форму середньовічного лицарського роману, все ж маємо справу з його ранньою формою.

Читаючи роман, слід зважити на те, що насправді йдеться про легенди, які усно передавалися протягом століть, поки не були записані приблизно у 1200 р. Саме через це його не можна вважати достовірним відображенням суспільного життя за часів Карла Великого. Королю приписуються вчинки інших людей та участь у подіях, що з ним не відбувалися. Зрештою, історичні події у "Карлі та Елеґасті" не мають такого значення, як у "Пісні про Роланда". У сюжет вплетено загальновідомі розповіді та мотиви. Що ж до опису побуту, звичаїв та культури спілкування, одягу тощо, перед нами постає правдива картина часів, коли жив сам оповідач, а не Карл Великий – середина XIII ст. Крім того, відчутною є християнська тема, адже на момент створення рукопису християнство у житті персонажів роману набуває іншого значення, ніж це було за часів Карла Великого, визначаючи не лише світогляд, а й входячи у їх безпосередній досвід.

"Карл та Елеґаст" – єдиний з відомих нам романів про Карла Великого, який зберіг віршовану форму, на відміну від інших творів із цього циклу, що дійшли до наших часів вже у прозовій обробці. Текст був створений для декламування, а значить, повинен був легко сприйматися слухачами. Тому кінець речення або висловлювання збігається з кінцем вірша чи строфи. Середньовічний вірш містить найчастіше чотири наголошених склади. Сучасний чотиристопний вірш, який ми знаємо з часів Відродження, має вісім або дев'ять складів, чотири з яких наголошені. За Середньовіччя загальна кількість складів була нефіксованою і варіювалася за бажанням автора залежно від того, яке враження він хотів справити на слухача. Наголошені склади, в свою чергу, відрізняються між собою силою наголосу, що впливає на ритм вірша та його художню виразність. У романі "Карл та Елеґаст", як і в інших творах, часто зустрічаються тристопні вірші, які автор використовує для більш динамічної передачі дій та почуттів.

Оригінальний текст роману не зберігся, як не збереглося й ім'я його автора. Допускають, що поет походив чи то з Брабанту, чи з Фландрії. Щодо часу створення тексту теж не існує єдиної думки. Більшість учених датують його серединою XIII ст. – через підкреслено визначну роль християнства та деякі особливості розповіді, що були характерними саме для того часу. Інші дослідники, звертаючи увагу на докуртуазний характер роману та часте вживання тристопного вірша, вважають, що текст був створений наприкінці XII ст.

Вступна частина роману є доволі короткою, автор майже одразу переходить до опису подій. Карл Великий, що живе у Інгельхаймі на Рейні, вночі, напередодні великого свята, уві сні чує голос янгола, який тричі наказує йому здійснити крадіжку. Наймогутніший та найславетніший король сумнівається у достовірності почутого, одначе підкоряється наказу Бога і, коли настає ніч, вирушає красти, не усвідомлюючи своїх дій. Заїхавши до лісу, Карл замислюється над нелегким життям грабіжників – на них чатують постійний страх і небезпека і, зрештою, важке покарання за злочини. Згодом із пам'яті короля виринає образ його васала Елеґаста, лицаря, якого він за незначну провину позбавив майна й наказав назавжди вигнати зі своїх земель, примусивши його, таким чином, заробляти на життя розбоєм. Елеґаст являє собою взірець "шляхетного" розбійника, який грабує лише багатих і лише для того, аби прогодувати вірних йому людей. Тим часом дорогою Карл зустрічає молодого чоловіка. Не схотівши назвати свого імені, Карл вступає з ним у двобій, ще не знаючи, що його супротивник і є "чорний лицар" Елеґаст. Після важкого поєдинку король, немов уступаючи, представляється грабіжником Адельбрехтом, і далі вони разом вирушають до замку зятя короля – Ерґеріка. Уночі Карл пересвідчується в тому, що Елеґаст і досі зберігає йому вірність, вважаючи себе його васалом: Елеґаст, випадково дізнавшись про змову Ерґеріка та інших лицарів проти короля, ризикує своїм життям заради свого сеньйора.

Твір пройнятий пафосом васальної вірності, яка була чи не найвищою цінністю за часів Середньовіччя згідно з васально-сеньйоріальною етикою. Визначальними є також сила та войовничість лицаря: головний герой лицарського роману долає найрізноманітніші перешкоди в ім'я короля.

У романі по-іншому інтерпретовано образ короля. Це не знайомий нам з "Пісні про Роланда" мудрий і розважливий правитель, навпаки – грішна й доволі слабка людина. "Карл та Елеґаст" є швидше романом про Елеґаста. Хоч і розбійник, він наділений усіма чеснотами, які імпонують читачеві. Він – сміливіший, хитріший та сильніший за Карла, хоч і програє у двобої з ним. Елеґаст – щирий, прямий та вірний, у той час як Карл постає у романі дещо безпорадним та неправдивим. Елеґаст перемагає Ерґеріка, викривши його підступні плани. Порівняно з Ерґеріком Карл інтригує невміло, зрештою, сам

заплутується у власній брехні. Автор не засуджує його, а, скоріше, представляє як інструмент у руках Бога, до якого звертаються й Елеґаст перед битвою, і Карл, прохаючи вирішити, кому дістанеться перемога, коли двобій між Елеґастом та Еґеріком триває надто довго. У сюжеті "Карла та Елеґаста" визначну роль відіграє християнська ідея. Бог керує діями персонажів: саме за його наказом Карл вирушає у дорогу, аби згодом викрити змовників і запобігти заколоту, по його волі королю вдається вийти непоміченим із замку й зустріти Елеґаста, він, врешті-решт, повертає честь і статус Елеґасту за те, що той зумів продемонструвати свою відданість королю.

У XII ст. у Франції виникає новий тип роману, в якому лицар – головна дійова особа – вже не просто мужній герой, а розвинена й витончена людина. Зазнають змін і лицарські ідеали. На зміну мужності та вірності приходять співпереживання, допомога слабшому, відстоювання справедливості. **"Бретонський"**, чи "артурівський" цикл ознаменував розквіт французького середньовічного роману. Оправою більшості романів цього циклу була легенда про короля Артура та лицарів Круглого столу, детально розроблена у латинській хроніці Гальфріда Монмаутського "Історія королів Британії" (1136). Через двадцять років англо-нормандський трувер Вас здійснив віршований переклад хроніки французькою. Переможна хода короля Артура та лицарів Круглого столу європейськими літературами розпочинається з опублікування циклу романів Кретьєна де Труа (±1170–±1191). У кожному з п'яти романів описано один епізод із часів правління короля Артура, де головним героєм виступає не сам володар, а один із його лицарів. Пізніші обробки німецькою, нідерландською, англійською та навіть давньоєврейською мовами носять куртуазний характер і завдячують своєю макро- та мікроструктурою творам Кретьєна де Труа.

Численні романи про короля Артура схожі між собою. Для середньовічного читача оригінальність твору полягала перш за все у тому, як комбінуються вже відомі елементи. Саме варіювання відомих елементів є характерним для середньовічних романів про короля Артура. Нідерландською поетичною обробкою кельтського циклу про короля Артура є **"Роман про Валевейна"** (Roman van Walewein). Цей роман мав двох авторів: перші 7830 віршованих рядків написані Пеннінком (бл. 1200), наступні – Пітером Фостартом. З невідомих причин Пеннінк доручив завершити твір Фостарту. Зрештою, саме це призвело до незначних розбіжностей у деталях частин. Автори використовували при написанні різні джерела: усні оповідання, французьку лицарську епіку та інші середньовічні нідерландські романи про короля Артура – найчастіше вони звертаються до "Роману про Ланселота". Про це свідчать не тільки запозичені імена, спільні місця, а й цілі епізоди. Опрацьовуючи цей матеріал, Пеннінк та Фостарт намагаються навіть конкурувати з автором джерела свого натх-

нення. Читач, котрий вочевидь був знайомий з цілою низкою творів про короля Артура, повинен був оцінити майстерність обох поетів у їхній спробі створити свій роман, а не переклад з французької.

Головний герой – Валевейн (Гавейн) – небіж короля Артура, здійснює героїчний похід, що починається та закінчується при дворі короля. Лицар повинен здобути три речі: коштовну літаючу шахову дошку, чарівний меч та індійську красуню Ізабель. Структура роману запозичена з казки і є унікальною для романів "артурівського циклу": виконання кожного наступного завдання залежить від успіху попереднього. Літаючу дошку Валевейн отримає щойно здобуде чарівний меч у короля Аморена, котрий погодиться віддати меч в обмін на принцесу Ізабель. Логічна для казки кінцівка – одруження героя та принцеси – ставиться Фостартом під сумнів, оскільки це суперечить традиційному зображенню образу Валевейна, неодруженого лицаря на службі у свого сеньйора. Унікальним для європейського континентального роману є кельтський мотив перетворення зі зворотним перетворенням: принца Роґеса мачуха перетворює на розмовляючого лиса, а тітка принца перетворює мачуху на жабу. Про кельтське коріння свідчить і той факт, що військове виховання Валевейна здійснювалось його матір'ю. На відміну від інших авторів, Пеннінк та Фостарт наділяють Валевейна всіма позитивними рисами. Їхній герой протиставляється охопленому почуттям "низького" кохання Ланселоту. Автори віддаляються від містичного мотиву Грааля та релігійної символіки, пропагуючи тим самим куртуазний ідеал, в основі якого лежить не грішне кохання чи містичне пізнання божественного, а мужність, самовладання, щедрість та самовідданість.

"Роман про Валевейна" став творчим поштовхом для багатьох фламандських поетів. Ціла низка їхніх романів про короля Артура у скороченому вигляді дійшла до нас у т. зв. Гаазькому рукописі чи "компіляції Ланселота" (XIV ст.).

5. ТВАРИННИЙ ЕПОС

Захоплення героїчною тематикою та розквіт фантастичної літератури викликає у Фландрії серйозну критику. У другій половині XIII ст. бюргерська мораль з її ідеалами практичної користі та прагненням життєвої правди замінює нереалістичних та казкових героїв-лицарів персонажами західноєвропейської тваринної, чи анімалістичної епіки. Щодо походження тваринного епосу свою версію запропонував Якоб Грімм: він наполягав на давньогерманському корінні цього жанру. Пізніше цю теорію витіснила інша, згідно з якою тваринний епос має східне походження.

Середньовічні автори тваринного епосу спочатку писали латиною, а пізніше – народною мовою. Найдавніший текст, у якому фігурують

персонажі-тварини, походить з VIII ст. Це обробка Паулусом Діаконусом оповідання про лиса та хворого лева. Приблизно у 936 р. в абатстві Сент-Евр (Лотарингія) був написаний перший епічний твір про тварин – "Утікач із стійла". Автором найдавнішого вірша з анімалістичними персонажами "Ізенґрім" (1151) був гентський чернець магістр Нівардус. Дев'ять із дванадцяти його новел лягли в основу французьких творів про тварин, створених уже народною мовою.

Справжньою віхою у розвитку західноєвропейської тваринної епіки стала нідерландська поема **"Про лиса Рейнарда"** (Van den vos Reynaerde), вона є і найбільш відомим твором цього жанру. Найстаріші рукописи, що містять уривки тексту про Рейнарда, т. зв. Дармштадтські фрагменти, датуються XIII ст. Отже, вірогідно, що сама історія виникла раніше – ще наприкінці XII ст.

В основу першої частини поеми лягло одне з французьких оповідань про лиса. Щодо авторства нідерландського твору існує кілька припущень. Поема могла бути написана одним або двома фламандцями: Віллемом та Арно, проте остаточно це питання ще не з'ясовано.

Героями виступають казкові персонажі – тварини, що вміють говорити. Читач легко впізнає у цих образах людей, які зловживають красномовством, грають словами та, переслідуючи егоїстичні цілі, поводяться достоту, як тварини. Лис Рейнард – шахрай та вбивця, він не визнає ні законів, ні честі, хитрістю йому вдається уникнути шибениці, він обіцяє королю Нобелю приховані скарби. Лис повинен піти на прощу, однак сам утікає разом із сім'єю у сусідній ліс. Перед нами постає майстерна сатира на феодальне суспільство. Поема виникає як комічна, багато в чому пародійна паралель лицарського роману. Уже початок має нагадати читачеві відомі романи про короля Артура. Іронія пронизує ввічливі та гарні діалоги, а схема відносин між володарем та його васалом має нетрадиційний характер: хитрий лис одержує перемогу над своїм королем, підбиває його покарати вірних васалів, а сам вирушає у добровільне заслання.

У поемі немає морального переможця. Лиса Рейнарда навряд чи можна назвати симпатичним шахраєм, інші ж персонажі – нерозумні тварини. Майстерне описання світу тварин повинне було стати повчанням для читачів.

6. ДИДАКТИЧНА ПОЕЗІЯ

Засновником дидактичної поезії у нідерландській літературі був **Якоб ван Марлант** (Jacob van Maerlant). Його доробок дійшов до нас у повному обсязі, існують припущення, що він був найбільш плодовитим поетом Середньовіччя з-поміж тих, хто творив народною мовою. Якоб ван Марлант (1235–1300) народився поблизу міста Брюгге, де спочатку був паламарем у селищі Марлант. Можливо там і були напи-

сані його романи "Олександр", "Історія Грааля", "Книга про Мерлейна" – переклад відомого прозового роману Роберта де Борона про Граль. Пізніше були створені лицарські романи "Торек" та "Роман про Трою". У 1266 р. Марлант переїхав до Дамме, де служив статс-секретарем. Там він написав свій великий труд – трактат "Квіти природи", "Римовану біблію", "Житіє св. Франциска" та "Житіє св. Клари".

Цілком можливо, що Марлант відвідував престижну школу св. Донаса у Брюгге, де й сформувалися його життєві погляди і де виник інтерес до літератури. Завдання автора він убачав у тому, щоб донести до своїх читачів знання, тобто у популяризації наукової думки. Саме завдяки його творам витончений читач з оточення голландського графа Флоріса V мав змогу отримати ті відомості про світ, які до цього часу були доступні лише духівництву. Марлант пише про географію та біологію, медицину та історію, звертаючись до латинських джерел, але не просто перекладаючи їх, а римуючи свої тексти, аби полегшити сприйняття пересічною людиною наукового матеріалу. В основі **"Римованої біблії"** (Rijmbijbel, бл. 1271) лежить "Historia scolastica" Петруса Коместора. Часто твір Марланта називали "скороченим перекладом" Коместора, хоч насправді маємо справу з оригінальною обробкою латинського тексту, де основний акцент зроблено не на дискусійних питаннях теології, а на історичних фактах. До того ж, з дидактичною метою автор не просто розповідає про події історії людства, а вказує, що є добро, а що – зло. Найвищою цінністю є справжня віра – християнська. "Римована біблія" (і це підтверджують ілюстрації до його рукописів) відображає настрої епохи хрестових походів.

Відсутність історичної правди у романах про короля Артура не могла не викликати критики з боку Марланта, оскільки подібні фантастичні розповіді розходилися з його дидактичною концепцією літератури. У "Римованій біблії" він визнає, що раніше захоплювався неправдивими історіями на кшталт "Мерлейна", й відмовляється від ідеалів французького лицарського роману: "Фальшиве все валлійське".

З 1282 р. Марлант працював над своєю найвидатнішою книгою **"Дзеркало історії"** (Spiegel historiael) – яскравим зразком дидактичної поезії. Він завершив першу частину, відклав працю над другою (у ній мовиться про історію церкви до часів Костянтина Великого), у 1284–1286 рр. закінчив третю та написав ще вісімнадцять тисяч віршів до четвертої частини. Марлант помер, не дописавши книгу. У 1869 р. у Відні була знайдена друга частина книги, написана Філіпом ван Утенбруке. Антверпенська аристократка Марія ван Берлар замовила Лодевейку ван Велтему закінчити четверту частину, що він і зробив досить недбало до 1315 р.

"Дзеркало історії" – це римована хроніка суспільства Західної Європи та Нідерландів, зокрема. Марлант спирався на "Speculum historiale" Вінсента ван Бове.

У трактаті **"Квіти природи"** (Der Naturen Bloemen, 1269) автор підсумував знання людини у XIII ст. про природу. Твір складається з 13 книг і є обробкою фундаментального твору Томаса ван Кантімпре "De Naturis Rerum". Марлант розглядає природу через призму корисності її для людини – вершини божественного творіння. Рослини й тварини описані і з точки зору їх цінності як для харчування, так і для медицини, з віршів можна вилучити цілу низку лікарських порад та рецептів.

У **"Строфічних віршах"** (Strofische gedichten) Марлант зосереджується на релігійних питаннях (возвеличує Діву Марію як зразок благочестя) та критикує недостойну поведінку духівництва. Автор намагається не лише донести до широкого загалу теологічні знання, а й розмірковує над морально-етичними питаннями.

Творчість Марланта набула великого розголосу, він мав своїх послідовників, як, наприклад, **Ян ван Бундале** (Jan van Boendale). Як більшість його сучасників Ян ван Бундале значною мірою залежав від своїх меценатів. Його високі покровителі, антверпенські патриції Роже ван Лефдале та Агнес ван Клеф, не тільки надавали йому кошти, а й намагалися визначати зміст його творів. В **"Янових переконаннях"** (Jans teestye) автор згадує тих, хто критикував його пасажі про слабкість жінки. Вірогідно, критика стосувалася великого твору **"Дзеркало мирян"** (Der leken spieghel), у якому Бундале дозволив собі говорити про жінку в образливому тоні, поклавши на її плечі відповідальність за всі біди, що спіткали людство через моральну слабкість Єви. Ця критика змусила його бути надалі обачнішим і розрізняти "жінок" та "баб" (vrouwen та wiven), говорячи про "жінок" лише добрі слова. "Дзеркало мирян" – це спроба представити історію світу не просто як ланцюг правдивих подій, а й сформулювати універсальні закони історії, віднайти причини (наприклад, фатальна помилка Єви) єдиного історичного процесу та показати їх актуальність для сучасності. При цьому Ян ван Бундале має на меті не тільки передати знання, а й виховувати публіку, висловлюючи свою думку про відносини чоловіка та жінки, про сім'ю та виховання дітей, протиставляючи поняття багатства та честі тощо. Бундале вперше в історії нідерландської літератури звертається у своїх творах до представників середнього класу.

7. КЛЕРИКАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

У XII ст. у Європі виникає т. зв. "armoedebeweging" (букв. "рух за бідність"), учасники якого пропагують аскетизм, посилаючись на той спосіб життя, яким жили Христос та його апостоли. До цього руху приєдналося чимало жінок. Крім того, в колах прихильників аскетичного способу життя зустрічається багато містиків, які

стверджують можливість пізнання Бога людиною ще під час земного життя на противагу церковному вченню про зустріч із Богом після смерті. Нові ідеї стали підґрунтям для виникнення цілої низки т. зв. "жебрущих" чернечих орденів (норбертинців, цистерціанців, домініканців, францисканців). Саме цистерціанці заснували жіночі монастирі на півдні Нідерландів. Однією з ранніх авторок містичних творів була засновниця кількох таких монастирів **Беатрейс ван Назарет** (1200–1268), яка походила з брабантської бюргерської родини.

Важливими представницями руху за аскетизм були т. зв. "бегинки" – жінки, котрі об'єднувалися у групи й жили разом, не приєднуючись, однак, до чернечого ордену, але дотримуючись певних правил. **Хадевейх** (бл. 1200–1269) – письменниця містичного напрямку – була, вірогідно, бегинкою. Вона жила у Брабанті або в Антверпені і писала як прозу, так і вірші.

Твори Беатрейс ван Назарет та Хадевейх є найбільш ранніми середньовічними прозовими творами, які дійшли до нас, а **"Строфічні вірші"** (Strofische gedichten) Хадевейх можна вважати найдавнішою містичною лірикою у Європі. Власне жінкам належить першість у написанні текстів неофіційного характеру нідерландською мовою. Існує багато свідоцтв про те, що жінки зі шляхетних родин були чи не найпершими у світських колах, хто навчився читати. Знання латини дозволяло їм знайомитись з літературою релігійного характеру, проте письмовий діалог на духовні теми вони провадили народною мовою.

У своїх творах Беатрейс та Хадевейх роз'яснюють ті внутрішні духовні процеси, які супроводжують людину у її сходженні до Бога, а також застерігають від небезпек на цьому шляху. Важливу роль у творчості містиків відіграє поняття "minne", любові до Бога, їй Беатрейс ван Назарет присвячує свій трактат **"Сім сходин святої любові"** (Van Zeven manieren van Minnen). Авторка говорить про сім ступенів любові людини до Господа і тлумачить це почуття як дар божий. Часто поняття любові персоніфікується. У строфічних віршах Хадевейх це іноді надміру ускладнює сприйняття тексту. Як відомо, персоніфікація використовується в епоху Середньовіччя для того, щоб зробити наочним абстрактний, невидимий світ. Цей прийом у контексті любові людини до Господа допомагає підкреслити присутність самого Бога. Важливу роль у містичних текстах відіграє фігура Христа, який постає у **"Книзі видінь"** (Vizioenen) Хадевейх і дитиною, і чоловіком, і Царем небесним, але перш за все – мучеником, чиє життя має бути взірцем для кожного. Справжній містик готовий слідувати за Ісусом, нести його хрест і прийняти його страждання заради спасіння роду людського, бо лише так можна віднайти Господа.

Беатрейс та Хадевейх писали для різних кіл читачів і з різною метою. Трактат Беатрейс "Сім сходин" призначався для послушниць. Листи Хадевейх (усього 31) – це звернення до конкретних людей, хоч

вони і містять роздуми загального порядку. Завдяки конкретним деталям життєвих обставин самої Хадевейх та людей, яким було адресовано листи, перед нами постає чітка картина суспільного життя тих часів. У чотирнадцяти "Видіннях" Хадевейх змальовує себе як обраницю Бога для передачі його послання. Авторка описує свої видіння як господнє одкровення. Строфічні вірші мають дидактичний характер. У житті кожного містика неминуче виникає відчуття самотності й відсутності Бога. Хадевейх вдається відобразити за допомогою формальної техніки світської куртуазної лірики всі нюанси та грані цих переживань, які були такі знайомі людям її кола. При цьому вона витлумачує самотність як важливу складову служіння Господу.

Ані Беатрейс, ані Хадевейх не винайшли нових жанрів. Вони, скоріше, надали нового звучання уже відомим жанрам. Їхня творчість значно вплинула на розвиток нідерландської літературної мови. У спробі виразити й описати невидиме вони наповнили її новими формами, парадоксами, протиставленнями та образами. Сформована двома видатними письменницями літературна традиція дійшла без суттєвих змін аж до наших часів.

Для Середньовіччя характерне вшанування культу Божої матері. Ще до 476 р., дати, від якої ведеться відлік епохи Середньовіччя, 22 червня 431 р. церковним собором було визнано, що Діву Марію потрібно вшановувати як Матір Божу. З цього моменту Марія виступає заступницею роду людського перед Богом, "спасінням грішників", які сподіваються за її посередництвом отримати прощення. Те важливе місце, яке культ Діви Марії посідає у середньовічному духовному житті, підтверджується творами мистецтва, зокрема, численними розповідями про чудеса, які вона творила заради людей. Своєрідною перлиною середньовічної нідерландської літератури є римований міракль **"Беатрейс"** ("Beatrijs"). Текст міраклю є унікальним ще й тому, що зберігся лише в одному примірнику.

У 1225 р. **Цезаріус ван Хейстербах** уніс до своєї збірки "Dialogus Miraculorum" історію про Беатрейс. Ця історія була сумною і через те справляла сильне враження на читача. Цезаріус представив її так, нібито вона сталася нещодавно. Проте не можна надто буквально розуміти це твердження, оскільки середньовічні автори завжди наполягають на правдивості своїх історій. Наприклад, роман "Карл та Елеґаст" теж починається зі слів "Цікаву історію – і все це правда – я зараз вам розповім". Однак невідомо, чи лежить в основі історії конкретний факт і якою була перша редакція. У певний момент легенда була відома сотням людей у різних місцях, вони переповідали її іншим, додаючи власні деталі. Лише деякі з цих версій були записані прозою або у віршованій формі.

До збірки Цезаріуса ввійшли релігійні та дидактичні тексти, переклади "Отче наш" і "Аве Марія", десяти заповідей та семи смертних

гріхів, а також твори Якоба ван Марланта. Проте легенда не випадає з ряду, оскільки її ідейне навантаження збігається із завданням збірки – повчати. Легенда народилася у монастирях як оповідання, що включалося до проповіді як приклад.

У міраклі "Беатрейс" ідеться про черницю, котра народилася в аристократичній родині й була віддана до монастиря у юному віці. Там вона ревно виконувала покладені на неї обов'язки служки. Проте їй не давало спокою кохання до юнака, якого вона знала вже давно; численні молитви не допомогли їй позбутися цього почуття. Врешті-решт вони домовляються про втечу. Вісім днів юнак готується до втечі. Коли опівночі він приходить до монастирського саду, Беатрейс звертається з молитвою до Діви Марії: їй несила терпіти життя у монастирі, ані піст, ані молитви не допомогли їй, і вона повинна жити світським життям. Після цього дівчина знімає своє черниче вбрання, кладе його на вівтар Марії, а ключі від сакристії вішає поряд з образом пресвятої Богородиці, аби їх швидше знайшли. Утікачі вирушають до прекрасного міста, сім років вони живуть у щасті та злагоді, у них народжуються двоє дітей. Та через сім років, коли гроші було витрачено, у сім'ї почалися всілякі негаразди. Чоловік зраджує Беатрейс та дітей і вирушає до рідних місць. Вона ж залишається наодинці з бідністю та гризотами сумління за скоєні гріхи. Аристократичне походження не дозволяє їй заробляти гроші ремеслом (зрештою, вона цьому не навчена), а тим більше – жебрувати. Далі трапилося те, чого дівчина завжди боялася. Єдине, що залишилося – просити Діву Марію захистити її та дітей. Протягом наступних семи років Беатрейс намагається прогодувати їх, продаючи своє тіло. Але як би вона не грішила, все ж не забуває щодня молитися Діві Марії. Серце бідної жінки розривається від почуття провини та бажання спокути гріхів. Вона йде з дітьми по світу і живе з милості людей. Та одного дня нещасні опиняються поряд з монастирем, тим, у якому Беатрейс жила раніше. Від бідної вдови вона дізнається про служку з найчистішою душею у краях між Ельбою та Жіронде. Раптом у цій служці Беатрейс упізнає саму себе. Всю ніч бідолашна вимолює собі прощення і нарешті знесилена засинає. Уві сні вона чує голос, який закликає її до монастиря: двері будуть відчинені, свій одяг та ключі від сакристії вона знайде там, де їх колись залишила. Пресвята Діва Марія змилувалася над грішницею і сама служила замість неї у монастирі всі ці роки, а тепер наказує ім'ям Господа повернутися до своїх обов'язків. Лише з третього разу Беатрейс вірить почутому і переконується в тому, що виконує волю Божу. Уночі, поцілувавши сплячих дітей, вона повертається до монастиря.

Здавалося б, поверненням Беатрейс оповідь вичерпується: після довгих грішних років існування у несправедливому та жорстокому

світі грішниця, картаючи себе, повертається до монастиря, де ніхто не помітив її відсутності і де, завдяки Марії, вона не буде покарана за свою неслухняність. Досить вірогідно, що на цьому насправді історія й закінчувалась, а решта оповідання була додана пізніше. Та середньовічний читач запитував, що було далі. По-перше, яка доля синів Беатрейс. Але ще важливішим було питання про її душу. Вона залишилася грішницею: їй вдалося уникнути кари земної, але не небесної. Згідно з релігійними уявленнями, абсолютно необхідною умовою прощення є сповідь. Кінцівка міраклю дає відповідь на обидва запитання. Вдовиця звертається до абатиси монастиря з проханням по допомогу, оскільки не може утримувати покинутих матір'ю дітей. Абатиса обіцяє допомагати бідній жінці у вихованні хлопчиків. Щорічно монастир відвідує абат, до якого Беатрейс і звертається з проханням сповідати її. Той відпускає їй усі гріхи, проте історія його настільки вражає, що він обіцяє розповідати її усюди, але так, щоб ніхто не здогадався, про кого йдеться. Двох синів Беатрейс абат забирає із собою та віддає до монастиря. Наприкінці розповіді автор закликає помолитися Марії, заступниці роду людського перед судом Божим.

Для досягнення найбільшої виразності середньовічний поет користується риторичним прийомом ампліфікації (від лат. amplificatio – "розширення"), тобто нагнітанням у фразі епітетів, образів, синонімів, порівнянь; він прикрашає свою розповідь деталями та описами, додає діалоги, пояснює поведінку героїв і робить усе можливе, щоб полегшити сприйняття тексту. А ще автор додав цілу низку куртуазних сцен, у героїні аристократичні манери, її відносини з коханцем подаються як куртуазне кохання. Зрештою, твір має напередусе повчальний характер і містить чимало релігійних моментів. За словами автора, він зробив усе можливе, щоб розповісти одну тільки правду. Очевидно, йшлося про правду моральну.

Уже на початку міраклю автор вказує на ілюзорність та плинність земного кохання на противагу вічній небесній любові: Беатрейс щасливіша як Христова наречена, ніж наречена смертного. У творі детально розроблено контраст між мораллю честі та сорому (що фіксується у зовнішніх проявах) і зорієнтованими на вічність християнськими нормами та цінностями. Беатрейс страждає, переживаючи дилему – світське чи духовне життя, перемогу здобуває віра. Автор наголошує, що шляхом таїнства сповіді можна отримати прощення найтяжчих гріхів.

За структурою текст нагадує релігійне оповідання. У міраклі описується шлях від падіння до повернення грішника, починаючи з тривіальної життєвої ситуації, за якою слідує гріхопадіння та накопичення гріхів. Після цього через каяття, сповідь та спокуту грішник знаходить прощення. Метою цього твору є вшанування Діви Марії, яка захистила душу та добре ім'я Беатрейс.

8. СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІРИКА ТА ДРАМА

Джерелом натхнення для багатьох середньовічних поетів слугувала народна поезія, поширена по всій Західній Європі. Мандрівні поети та менестрелі складали свої пісні, беручи за основу історичні сюжети або давньогерманські саги. Найдавніші рукописи датуються XIV ст. Популярними були романси та балади: віршовані оповідання з куртуазним сюжетом, у яких важливу роль відіграють почуття, із здебільшого сумною кінцівкою. Новий етап розвитку міської літератури у Нідерландах розпочинається з появою у XV ст. нового жанру, близького до французького **фабліо** та німецького **шванку** – короткого гумористичного віршованого оповідання про життя селян, міських низів тощо, яке отримало назву **бурде** (нід. boerde від boer – "селянин"). Серйозними та повчальними були **спроки**, за сюжет правили історичні оповідання, міфологія та лицарські романи. Спроки можна знайти у таких латинських збірках як "Vitae Patrum", "Gesta Romanorum", "Dialogus Miraculorum" тощо. Шістдесят спроків та бурде ввійшли у поему Дірка Поттера ван дер Ло "Поприще кохання" (бл. 1400).

Найважливішими джерелами, з яких ми дізнаємося про історію драми у Нідерландах, виступають книги бухгалтерського обліку та інші фінансові документи міст і приватних осіб. Вони містять детальну інформацію про кошти, що витрачалися на виступи окремих артистів і труп, про відвідини вистав, у тому числі й лялькових театрів, іноді й про характер цих вистав. На жаль, ці документи не дозволяють нам скласти враження про те, що відбувалося у селах. Скоріше за все, театральне життя у другій половині XIV – першій половині XV ст. було зосереджене у великих містах. Існували більш-менш стабільні акторські колективи, часто у виставах поряд із дорослими грали школярі. Іноді у ролі акторів виступали представники духівництва (йдеться про духовну драму). Глядачі – міські жителі, дворянство та приїжджі. Вистави проходили чи просто неба, чи на міській площі, чи у залі палацу, ратуші або у церкві. Існує гіпотеза, що як сцену використовували останній поверх будинку, але слово "zolre" (нід. – "горище") могло означати не лише горище, а й трибуну. З рахунків можна скласти уявлення й про те, які п'єси були популярними у ті часи. Передовсім, **літургійна драма**. Спочатку інсценувалися різдвяні та великодні події, згодом – й інші епізоди Нового та Старого Завітів. Літургійна драма виконувалася здебільшого латиною під час церковної служби, але поступово вона стає більш доступною для масового глядача, оскільки місце дії переноситься на площу перед храмом. З часом вона перетворюється на містерію (від лат. ministerium – "служба"), улюблений жанр редерейкерів (див. §12).

1450 роком датуються дві містичні п'єси, що входили до циклу **"Радощі Марії"**, утвореного сімома творами, присвяченими життю

Діви Марії. До наших днів дійшли лише перша та сьома містерії. Щороку у Брюсселі з нагоди свята вшанування Богородиці ставилася одна із семи п'єс, і ця традиція проіснувала понад сто років. Перша містерія присвячена історії людства до народження Христа, а саме, до появи архангела Гавриїла, який приніс Марії звістку про те, що вона стане матір'ю Сина Божого. У сьомій містерії йдеться про останні дні Марії, її поховання та вознесіння. Апостоли приходять до могили і бачать, що вона порожня. Це єдина містерія редерейкерів, у якій не фігурують персонажі-алегорії. Літургійна драма мала на меті виховання у глядача християнських цінностей і повинна була сприяти зростанню слави міста.

Важливим свідченням про середньовічне театральне життя стали десять світських п'єс, що дійшли до наших часів у рукописі 1410 р. Йдеться про чотири **абелеспели** (нід. abele spelen – "серйозні або витончені п'єси") та шість **соттерні** (sotternieen). Твори представлено у рукописі попарно: за кожним абелеспелом слідує соттерні, а два останні соттерні формують п'яту пару. Абелеспел походить із згаданих спроків, а соттерні, відповідно, – з бурде. Той факт, що ці п'єси датуються початком XV ст., особливо виділяє абелеспели в історії драматичного мистецтва, оскільки вони є найдавнішими відомими нам п'єсами у Західній Європі.

Перші три абелеспели – це "**Есморейт**" (Esmoreit), "**Ґлоріант**" (Gloriant) та "**Ланселот Данський**" (Lanseloet van Denemarken). Це короткі, втім, завершені драми. Автор нам невідомий; однак їхня наступність, передусім за формальними ознаками, дозволяє допустити, що вони були написані однією рукою.

Зміст абелеспелів переказується вже у пролозі. Есморейта, кронпринца Сицилії, викрав його дядько Роббрехт, аби сісти на трон, та продав арабському королю Дамаску. Через багато років принц, дізнавшись від доньки короля – принцеси Даміет – про своє походження, вирушає до Сицилії на пошуки батьків; там його впізнає мати. Есморейт стає королем Сицилії, одружується з Даміет, а зрадника карає.

Для головного персонажа другої п'єси – герцога Ґлоріанта – немає на світі жодної гідної його жінки. Все ж він закохується у магометанку – принцесу Флорентейн ван Абелант. Подолавши чимало перешкод, він одружується з нею, уже хрещеною.

Лицар Ланселот, данський кронпринц, закохується у чарівну Сандерейн – придворну даму своєї матері. Королева чинить опір шлюбові з дівчиною нижчого походження, а потім улаштовує так, що Ланселот зваблює дівчину і нехтує нею. Нещасна Сандерейн їде з данського двору і бере шлюб з лицарем далекої країни. Ланселот тим часом надсилає слугу на пошуки коханої, а той, дізнавшись, що дівчина одружилася, не наважується повідомити Ланселоту про те, що сталося, натомість каже йому, що вона померла. Не в змозі змиритися зі смертю коханої, лицар помирає від суму.

Перші три абелеспели побудовані за принципом протиставлення; персонажі уособлюють або тільки добро, або виключно зло. Вони мають куртуазний характер, усі три – про кохання. Чоловіки – принци з християнських країн – закохані у жінок із далеких країн. В основу конфлікту покладено загрозу королівській династії. У п'єсах відображено той самий світ, що й у лицарських романах. Про це свідчать імена героїв і тематика: у центрі уваги дворянська честь, вірність та кохання. Слід зазначити, що традиційну концепцію куртуазного кохання автор доповнює новим повчальним змістом, підносячи бюргерську мораль та кохання у шлюбі. Особливо яскраво це проявляється у драмі "Ланселот Данський": принц і його гарні, однак пусті освідчення у коханні засуджуються, він протиставляється далекому лицареві, котрий одружується із Сандерейн.

Зовсім іншим є четвертий абелеспел – **"Зима та літо"** (Winter ende van den Somer). Персонажі цієї драми – не люди, а поняття. В алегоричній формі відображені уявлення людей про природу. У центрі драми вічне питання про те, яка пора року важливіша для людей. Ця п'єса є прикладом переробки та пристосування характерних для села міфологічних уявлень до нових міських поглядів та ідей. Традиційний сюжет, у якому суперечка між двома порами року переходить у битву й закінчується перемогою Літа, представлений у п'єсі в іншій інтерпретації. Перед початком двобою богиня Венера роз'яснює, що обидві пори року – одна сім'я, що Літо та Зима існують згідно з установленим Всевишнім загальним порядком речей. Таким чином типова аграрна модель міфу набуває сучасних міських рис.

Соттерні були коротшими за обсягом, вони близькі до французьких **соті**. Гумор соттерні не можна назвати витонченим, інколи він навіть грубий. У більшості соттерні йдеться про розподіл ролей між чоловіком та жінкою, а також розробляються інші характерні для фарсу теми. Пізніше соттерні розвинулися у клухти – балаганні народні вистави або фарси (див. §10), які, у свою чергу, переросли у XVII ст. у комедії Бредеро, Гоофта та ін. (див. §17, 18).

Доба Ренесансу у Нідерландах (XV–XVI ст.)

9. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У XV–XVI ст. Нідерланди були чи не найбагатшою й найрозвинутішою країною Європи. Втім, шлях до консолідації роздрібнених територій тільки починався, і між феодальними державами то виникала тенденція до централізації, то спалахувала боротьба за гегемонію. Ослаблену політичними та збройними конфліктами Голландію, а згодом і ряд інших земель, прибрали до рук герцоги Бургундії, а з розпадом їх герцогства – імперія Габсбургів. При Карлі V з цієї династії Габсбургам підкорилися всі нідерландські землі, в тому числі й ті, що як Фрисландія, Утрехт, Ґронінген до того часу зберігали незалежність. З 1548 р. за комплексом територій із 17 провінцій закріпилася спільна назва – Нідерланди. Після падіння Священної Римської імперії германської нації (імперії Карла V) у 1556 р. ці землі потрапили під владу Іспанії.

Під впливом німецької Реформації в Нідерландах, що зазнали жорсткого гніту католицької реакції, виник могутній реформаційний рух. Підтримане протестантизмом прагнення національного визволення та єдності згуртувало нідерландців. У 1566 р. у Нідерландах починається буржуазна революція, що тісно переплелася з визвольною війною проти іспанців. Центрами переможного антиіспанського руху гезів були Голландія та Зеландія: повстання 1572 р. призвело до вигнання завойовників з територій усіх північних провінцій. Після Утрехтської унії 1579 р. було закладено юридичну основу існування Республіки Об'єднаних провінцій, а в 1609 р. Іспанія була змушена визнати її фактичну незалежність.

XV–XVI ст. – час формування гуманістичного руху в Нідерландах. Так само як у сусідніх Німеччині й Франції, нідерландський гуманізм виникає пізніше, ніж в Італії, і в перший період – у 1430–1470-х рр. – знаходиться під значним впливом італійського Відродження. В той же час цей ареал має свої передумови для зміцнення нових духовних тенденцій. Внаслідок піднесення середньовічної міської культури тут виникають нові форми інтелектуальної та художньої діяльності (рух реде-

Перепис у Віфлеємі. Пітер Брейгель. 1566

рейкерів). Крім того, формуванню гуманістичного світогляду сприяють певні види релігійного "оновлення", до яких можна віднести й деякі містичні теорії (Хадевейх), і рух прихильників творця ідеї "нового благочестя" Яна ван Рюйсбрука (Jan van Ruysbroeck, 1293–1381). Послідовники його "релігії серця" називали себе девотами, засновували конгрегації (братства), у яких сполучали розумову та фізичну працю з молитвою, і прагнули гармонічного розвитку особистості. Так виникла в Нідерландах нова система освіти, зокрема, школи Віндсгеймської конгрегації девотів, з однієї з яких – знаменитої Девентерської школи, заснованої Гертом Гроте, – вийшли свого часу Микола Кузанський, Вессель Гонсфорт, Рудольф Агрікола і, нарешті, Еразм Роттердамський.

Другий етап розвитку гуманізму (прибл. 1470–1629 рр.) пов'язаний з періодом визвольного антиіспанського руху. Зміцнюються етичні принципи гуманізму, що заперечують станову обмеженість, корпоративну скутість, на зміну яким приходить відчуття значимості індивідуального таланту, віра в природне обдарування людини, яке потрібно вдосконалювати й примножувати навчанням. Розвиток книгодрукування на північноєвропейських землях надає нових імпульсів формуванню тут повсюдно місцевих гуманістичних товариств. Функції, подібні до діяльності італійських академій, має об'єднання вчених у Ґронінгенському монастирі Адуерд під проводом Весселя Гонсфорта, палати редерейкерів та ін.

У середині XVI ст. нідерландський гуманізм переживає період розквіту. Зміцнюється ідея "республіки вчених": настає час зближення гуманістів північного Відродження, включаючи й англійських. Вони постійно листуються, як, приміром, Еразм і Томас Мор, відвідують один одного, разом здійснюють подорожі-паломництва до Італії або Франції. Це період найбільш активної боротьби проти схоластики, час розвитку неолатинської поезії та прози. Цей, здавалося б, наднаціональний процес сприяв і розвиткові національної мови й культури – за рахунок контактів з античною спадщиною й іншими європейськими мовами збагачується лексика, синтаксис, стилістика нідерландської мови. Водночас конфесійні полеміки, пов'язані з процесами Реформації, мають і свою тіньову сторону. Якщо раніше гуманісти об'єднувалися в боротьбі з обскурантами, то диспути Лютера розкололи їх власний рух, залежно від їхніх орієнтацій у релігійному й політичному житті нації.

Наприкінці XVI ст. гуманістична неолатинська література втрачає свій вплив, адже Реформація утвердила права національної мови у теології, а значить, у гуманітарній культурі в цілому. Це час активної диференціації наук і мистецтв. Породжений роками Реформації патріотизм все більше набирає форм суперництва з італійцями, втілюється у спроби творити свою історію, філософію й літературу, які б не поступалися античним чи італійським зразкам. У нідерландській словесності починають знову посилюватися релігійно-етичні тенденції, що знайде продовження у філософських та естетичних пошуках письменників XVII ст.

10. РУХ РЕДЕРЕЙКЕРІВ

За свідченням істориків, у XIV ст. література в Нідерландах розвивалася не надто інтенсивно. Але наприкінці XIV ст. словесність посіла гідне місце серед інших мистецьких явищ та форм. Виразним свідченням цього стала діяльність так званих "редерейкерів", що назвали себе так, утворивши кальку від французького слова "риторики". Поява їх об'єднань – яскравий феномен у формуванні ренесансної свідомості та культури в Нідерландах.

На початку XV ст. об'єднання митців, які раніше займалися постановкою церковних драм, переросли у **"палати риторів"** (Rederijkerskamers або Kamers van Rethorycke), що за своїм устроєм нагадували фахові або політичні гільдії. Почесним головою такого об'єднання літераторів проголошували принца або кайзера. Помітну роль у ньому відігравали головні члени, або декани, а також "фактор" – тобто автор п'єс та їх постановник. До складу об'єднання входили також блазень та кур'єр, чиїм завданням було скликати членів палати. Правління палати риторів обиралося з членів самого товари-

ства. Редерейкери – здебільшого вихідці з бюргерства – мали на меті зберігати мистецтво минулого (як національне, так, пізніше, й класичну античність), вивчали твори великих попередників і писали власні твори, спираючись на їхній літературний досвід. Редерейкери прославляли рідне місто під час святкових заходів та офіційних візитів, а також допомагали в організації урочистих процесій.

Міська влада підтримувала редерейкерів фінансово й надавала їм усілякі пільги, оскільки їхнім основним завданням було силою мистецтва скеровувати народ на добрі вчинки. Палати риторів довгий час зберігали релігійну спрямованість – навіть "фактором" або поетом-секретарем палати часто обирали духовну особу. З часом діяльність цих об'єднань ставала все різноманітнішою. В Ауденерде, Брюгге, з якого походив поет **Антоніс де Ровере** (Anthonis de Rovere, 1430–1482), у Мехельні, Генті, Антверпені тощо між палатами риторів проводилися святкові змагання (landjuwelen). На цих своєрідних мистецьких фестивалях, що тривали кілька тижнів, відбувалися вистави мораліте, міраклів, а також національних "зіннеспелів" та "клухтів". Окремо змагалися автори популярного ліричного жанру "рефрейнів", збирали глядачів конкурси блазнів та емблем і гербів, якими прикрашали себе редерейкери кожного міста. Гербом найчастіше слугувала квітка, рослина або природне явище. Найвпливовішими серед палат редерейкерів були "Гілка шипшини" (De Eglantier) в Амстердамі, "Джерело" (De Fontein) у Генті та "Левкої" (De Violieren) в Антверпені. У зображенні таких поетичних символів і конкурували митці, за що, нарівні з драматургами та поетами, отримували призи на заключному бенкеті.

Подібно до риториків у Франції та мейстерзингерів у Німеччині, редерейкери вважали поезію високим мистецтвом, що вимагає дотримування правил і ретельної праці над словом. Відомий редерейкер з Ауденерде **Матейс де Кастелейн** (Matthys de Casteleyn, 1485–1550) крім багатьох поезій, зіннеспелів та вагенспелів уклав поетичний трактат **"Мистецтво риторики"** (De Const van Rhetoriken). Ця перша нідерландська поетика була задумана як передмова до праці французького риторика Ж. Моліне (у часи правління Бургундської династії редерейкери взагалі підпадають під французький вплив). Але праця Кастелейна набула самостійного значення й вплинула на подальший розвиток національної поезії.

Найпоширенішим ліричним жанром, який культивували редерейкери XV–XVI ст., були **рефрейни** – вірші з чотирьох строф, кожна з яких закінчувалася рядком-рефреном, а остання, підсумкова строфа мала форму акровірша. Рефрейни писали на релігійні, дидактичні чи побутові теми. Серед майстрів рефрейну згадаймо **Анну Бейнс** (Anna Bijns, 1494–1575), черницю з Антверпена. Три поетичні збірки, перша з яких так і названа "Нові рефрейни", прославили цю пристрасну поборницю католицизму. Анна

Бейнс полемізувала з ідеями Лютера і Реформації, проте вірші, в яких вона керувалася власними релігійними почуттями, звучали щиро й зворушували читачів.

Розпочавшись на зорі Відродження, рух редерейкерів зберігав своє значення і на пізніших його етапах. Так, редерейкери XVI ст. долучилися до Реформації та патріотичного опору іспанському поневоленню. У цей час особливої ваги набула амстердамська палата редерейкерів. На початку XVI ст. під її егідою успішно творив поет та релігійний філософ **Дірк Фолкертс Коорнгерт** (Dirck Volkertsz Coornhert, 1522–1590). Крім трактатів з проблем моралі, першої нідерландської епічної поеми **"Мандри Улісса"** (1561), перекладів праць Боеція та промов Цицерона, Коорнгерт уславився як укладач нової граматики нідерландської мови. У часи іспанської навали та героїчного опору іноземній експансії товариства редерейкерів підтримували у співвітчизників інтерес і повагу до рідної мови, сприяли усвідомленню того, що самостійність мови, відчуття її глибинних витоків є ключовим питанням й у самовизначенні нації. "Любов до чистого вітчизняного слова наснажувала людей усіх станів, – так характеризував мовнокультурну ситуацію того періоду один із перших дослідників нідерландської літератури в Росії П. Коротков. – Купець і орач, воїн і урядовець захоплено займалися національною мовою, і література стала для них спочинком після праці".

Наприкінці XVI ст. продовженню традицій амстердамських риторів сприяли літератори та меценати, зокрема, **Гендрік Лоренц Спіхель** (Hendrick Laurensz Spiegel, 1549–1612). Останній залишив помітний доробок: низку п'єс, дидактичну поему **"Дзеркало серця"**, сім частин якої названо іменами семи муз, і критичний нарис **"Діалог про нідерландську літературу"** (1584). І в XVII ст. – у золоту добу нідерландської поезії – з діяльністю амстердамської палати риторів були пов'язані видатні митці Пітер Гоофт та Йоост ван ден Вондел. Рух редерейкерів зберігався до кінця XIX ст., але формуючу роль відіграв саме у переломний для нідерландської літератури та культури час – час відродження й гуманістичного підйому.

11. ПІСНІ ГЕЗІВ

Під час національного повстання проти іспанців у Нідерландах з'являється підпільна література опору, передовсім пісні. Ці так звані "geuzenliederen" ("пісні гезів"), які поширювали у формі анонімних памфлетів, були спрямовані як проти іспанської влади, так і проти римо-католицької церкви. Значну частину їх було надруковано у збірці **"Een nieuw geuzenliedenboekskor"** приблизно 1575 р. За формою вони наслідують поетичним традиціям редерейкерів, за змістом відповідають духовним запитам часу: у войовничих маршах

лунають заклики до боротьби проти поневолювачів, протест проти переслідувань вільнодумців, у них із сумом згадують загиблих або злостиво висміюють главу римо-католицької церкви та католицькі обряди, зокрема, поклоніння святим.

Один із віршів збірки – "Wilhelmus" – так само перейнятий духом героїки, у XX ст. став офіційним національним гімном Нідерландів. "Вільгельмус" – акровірш: перші літери 15 строф утворювали ім'я "Willem van Nassov". Ідея вірша – оспівати правління Вільгельма Оранського, який постає в ньому як релігійний лідер, котрий волею Бога очолив опір народу; віра ж бо в Бога є вірою в короля.

Серед можливих авторів "Вільгельмуса" називають **Філіпа Марнікса ван Зінт Альдегонде** (Philip Marnix van St. Aldegonde, 1540–1598) – цей воїн та державний діяч теж належав до амстердамської палати редерейкерів. Автор політичного трактату "Акт союзу", спрямованого проти іспанського панування, памфлету "Вулик католицької церкви" (1569), в якому завдано нищівного удару нідерландському католицизму, Марнікс відомий також перекладами на рідну мову Давидових псалмів та інших релігійних текстів.

Нідерландська поезія Опору під час другої світової війни невипадково звернеться до спадку XVI ст., відновлюючи давні жанри поезії редерейкерів. Повертається і характерна ідея зв'язку Бога та монаршої родини Оранських, релігії та національної ідеї. Назви підпільних збірок – теж данина старим назвам: "Nieuw geuzenliedboek" (1941), "Het vrij Nederlands liedboek" (1944).

12. МІРАКЛЬ ТА ЗІННЕСПЕЛ

Майже всі зразки драматичних творів доби редерейкерів датовані другою половиною XV ст. Редерейкерська драма, що дійшла до нашого часу, поділяється на три групи: **містерії** (п'єси, які розповідають про події життя Христа та Марії), **міраклі** (жанр, заснований на житті, діяннях і чудесах святих та Богородиці або дивовижних подіях із життя міст, монастирів, замків) та **мораліте**, які в Нідерландах називали ще **зіннеспелами** (від нід. zinnespelen – "гра розуму"), алегоричні п'єси повчального змісту. Всі названі жанри і в XV ст. зберігають тісний зв'язок з канонами середньовічної драми. Тим виразніше сприймаємо у формі чи змісті цього консервативного виду мистецтва народження гуманістичних мотивів.

Міракль **"Марікен ван Ніумеген"** (Marieken van Nieumeghen) написаний невідомим поетом-редерейкером. Про це свідчать введені у текст нові словоформи та особлива увага, яку автор приділяє римі (поряд із традиційною суміжною римою у драмі вживаються внутрішня та парна рима, такі архітектонічні форми вірша, як строфа та рондель), а також рефрен про зневагу до справжнього

поетичного мистецтва. Вживання брабантських діалектизмів, очевидне знайомство автора з Антверпеном та натяки на девіз антверпенської палати риторів вказують на те, що поет входив до її складу. Прозові вставки, можливо, були додані іншим письменником для того, щоб цей текст був придатний для читання.

Твір написаний приблизно у 1500 р., а найбільш ранній відомий нам варіант був надрукований Віллемом Фостерманом у 1515 р. в Антверпені. У цей же час вийшов переклад англійською мовою у прозі.

Міракль "Марікен ван Ніумеген" написаний на матеріалі з життя міста Ніумеген і розповідає історію одного дива (miraculum у перекладі з латини – "диво"), яке сталося з дівчиною-сиротою на ім'я Марікен[5]. Вона – головна героїня. Дядько Марікен – священик – відправляє дівчину до міста за покупками. Затримавшись у Ніумегені, вона не знаходить притулку у тітки і через те змушена вночі йти з міста. Коли Марікен присіла перепочити, перед нею з'являється Мунен, диявол. Він позбавляє дівчину відчуттів страху та безнадії, а далі пропонує навчити її "семи вільним мистецтвам" (риториці, музиці, логіці, граматиці, геометрії, арифметиці, астрономії) та мовам світу, але за умови, що вона зречеться свого імені (воно нагадувало ім'я Марії) та ніколи більше не хреститиметься. Марікен пристає на пропозицію та умови Мунена й укладає з ним угоду, бо прагне знань. Вибір героїні спричинений не тільки образою на людей, але й духом пізнання невідомого.

Епізод з міракля "Марікен ван Ніумеген". Гравюра на дереві. 1518

Тепер у неї інше ім'я – Еммекен. Протягом семи років разом зі своїм компаньйоном Еммекен сіє біду та смерть в Антверпені. Коли лиховісна пара повертається до Ніумегена, героїня бачить епізод з вистави про Бога, Марію (захисницю людей) та Маскеруна (адвоката Люцифера). У ній Маскерун дорікає Богові, що той ніколи не відпустить гріхи Люциферу, в той час як люди отримують відпущення завдяки Марії, хоч би яким важким був скоєний гріх. Побачене змушує Марікен замислитися над останніми сімома роками свого життя і збагнути: шлях назад є. Аби вимолити собі прощення у папи, Марікен вирушає до Рима, і лише після багатьох років чернецтва у Маастрихті, спокутування гріхів їй вдається заробити повне прощення. Міракль має релігійно-дидактичну мету, він проповідує аскетизм і дає надію тим, хто кориться всім настановам

[5] Обробку цієї п'єси зробив видатний фламандський письменник Гуґо Клаус. Прем'єра його п'єси "Маскерун" спричинила скандал у 1967 р. на театральному фестивалі у Клокке.

церкви. Шлях до порятунку людської душі лежить тільки через каяття, а милість Божа – безмежна. Втім, поряд із цим традиційним підсумком постає тема виправдання гріховної натури, органічна для віротерпимості гуманістів.

Класичним зразком зіннеспела є **"Елкерлейк"** (Elckerlijc – букв. "кожен, будь-хто"). Текст п'єси дійшов до нас у вигляді трьох друкованих творів і одного рукопису. Друковані тексти датовані приблизно 1495, 1501 та 1525 рр., а рукопис – 1494-м.

Щодо авторства й точного часу створення п'єси єдиної думки не існує. У латинському перекладі "Елкерлейк" (Homulus – маленька людина, 1536) згадується його автор Петрус ван Діст. Більше про нього нічого не відомо. Гіпотеза про те, що йдеться про вікарія Дорландуса, котрий служив у Фландрії, має як своїх прихильників, так і супротивників. Якщо Петрус Дорландус насправді є автором, то п'єса була написана у 1480 р. Якщо ж авторство належить іншому, то існують аргументи щодо виникнення тексту кількома десятиріччями раніше.

П'єса користувалася великою популярністю. Її часто ставили та неодноразово видавали у різноманітних обробках і перекладах. Окрім уже згаданого перекладу латиною 1536 р. існує й інший латинський переклад та обробка німецькою мовою 1539 р. Німецький варіант, у свою чергу, було перекладено нідерландською у 1608 р., але адаптовано до традиції північнонідерландського протестантизму. Найдавнішим та найбільш інтригуючим перекладом є англійський, "Кожна людина" (Everyman), 1493. Довгий час існували сумніви щодо того, який із текстів – нідерландський чи англійський – первинний. У наші часи дослідники виходять з того, що "Everyman" є перекладом більш давнього, власне, первинного варіанта нідерландського "Елкерлейк".

"Елкерлейк" – повчальна алегорична драма. Її персонажі – це не якісь конкретні історичні чи вигадані особи, а уособлення абстрактних понять, вад або чеснот. Успіх мораліте залежав від того, наскільки його автору вдається перетворити персоніфіковані фігури у справжні дійові особи: якщо алегорії не "оживуть" на сцені, то п'єса як театральне дійство не матиме успіху. Автору "Елкерлейка" вдалося впоратися із завданням; швидка зміна дійових осіб, жваві діалоги, написані зрозумілою розмовною мовою, та відсутність довгих монологів-роздумів надає динамізму й переконливості всьому твору. Окрім розважати, мораліте мало й повчати, давати моральний урок кожному глядачеві, котрий прийшов на виставу. "Елкерлейк" не стільки повчає, скільки застерігає: смерті нікому не уникнути.

Бог побачив, що люди його забули, вони живуть лише заради земних радощів та багатства. Якщо люди житимуть так і надалі, то перетворяться на тварин і почнуть пожирати один одного. Він відправляє Смерть до Елкерлейка з дорученням. Прийшовши до чоловіка, Смерть наказує йому вирушати у далеку мандрівку, з якої ніхто не

повертається. Він повинен відповісти перед Господом за всі свої земні справи: добрі та погані. Елкерлейк може взяти із собою супутника. Він шукає того, хто забажає піти з ним. Проте Друзі, Близькі та Далекі Родичі, а також Майно відмовляються, дізнавшись про мету подорожі. Лише Чесноти готові йти, але вони надто слабкі для такого важкого переходу. Та Каяття наснажує їх. Елкерлейка супроводжують до Бога Чесноти, Сила, Краса, Мудрість (здоровий глузд) та П'ять Чуттів. Мандрівник молиться, і янгол забирає його душу на небо. Повчання виведено у післямові до зіннеспела: "Помолимось, щоб ця п'єса дала сили у боротьбі з гріхами, щоб ми постали перед Отцем небесним чистими".

"Елкерлейк", насамперед, є інсценізацією розвиненої на той час філософської ідеї "ars moriendi" – тобто "мистецтва добре вмерти". Сформульована теологами поч. XV ст., ця етична концепція цікавила духовенство і мирян, середньовічних схоластів і гуманіста Еразма, який присвятив цьому поняттю один із пізніх трактатів. У художній інтерпретації в "Елкерлейку" особливо вражав персоніфікований образ Смерті, що його відомий медієвіст XX ст. Гейзінга називає найвиразнішим у літературі пізнього середньовіччя. Смерть в "Елкерлейку" виступає як активна й всевладна сила:

"Я смерть, яка нічого не жаліє,
Але кожний за наказом Бога
Звітуватиме переді мною" (рядки 97–99).

Могутність Смерті передає й мотив рівності перед нею:

"Я не дивлюсь на майно, скарби і багатства,
не пошкодую ні пана, ні герцога,
ні короля, ні графа за волею Бога" (рядки 106–108).

Середньовічна монументальність образу Смерті контрастує з психологічними муками Кожного, котрий проходить "велику дорогу, важку й небезпечну" (рядок 218) у гіркій самотності. Дружба, Родина й Майно відразу відмовилися супроводжувати його. Краса, Розум, П'ять Чуттів і Знання залишають людину на краю могили.

Кожний: Сюди я спущуся, в цю яму, і стану землею.
Краса: Що?! В цю яму?
Кожний: Так, сюди зійдемо, цим маємо стати, малі й великі.
Краса: Що?! Тут задихнутися?
Кожний: Так, тут задихнутися і вмерти для світу, але залишитися живим для найвищого Господа.
Краса: Я йду від тебе! Прощавай! (Рядки 749–777).

У поведінці й репліках алегоричних постатей проявляються риси живого людського досвіду, екзистенційний характер індивідуального почуття. Так в образах "осені середньовіччя" творча думка фіксує моменти нового світосприйняття.

13. ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ

Найвидатнішою постаттю в літературі нідерландського гуманізму був Дезідерій Еразм Роттердамський (справже ім'я та прізвище – Герхард Герхардс, 1466 або 1469–1536). Одначе слава письменника, богослова, філософа, перекладача і педагога з Роттердама вийшла далеко за межі національних кордонів. Кінець XV – початок XVI ст., позначений розквітом ренесансної культури й обірваний подіями Реформації, по праву можна назвати "Еразмовим". Сучасники бачили в роттердамському мислителеві взірець ренесансної людини – "універсальну людину", гуманісти всієї Європи визнавали його авторитет.

Загальноєвропейською є і "географія" життя письменника. Еразм побував в Італії, Франції, Англії, Німеччині, Австрії та Швейцарії. "Я хочу бути громадянином світу, який належить всім, або, радше, подорожнім по всіх усюдах, – писав він у листі до швейцарського богослова-реформатора У. Цвінглі. Все ж саме в Нідерландах починається становлення світосприйняття майбутнього автора "Похвали Глупоті".

Початкову освіту він одержав у латинській школі при девентерському "братстві спільного життя". Пізніше була школа девотів Хертогенбоса, розташована в Стейнському монастирі біля Гауди. Конгрегації девотів, які сповідували так зване "нове благочестя", були поширені як в Нідерландах, так і за їх межами. Новий рух проповідував значення особистої віри людини, виступав за відмову від традиційної церковної обрядності. Започаткував це вчення Ян ван Рюйсбрук ("Краса духовного шлюбу", 1350), а продовжив його учень Герт Гроте. Ще в 1387 р. було створено перший монастир конгрегації девотів. Братчиками були й безпосередні попередники Еразма, зокрема, відомий гуманіст Рудольф Агрікола, лекції якого Еразм міг слухати у девентерській школі. І хоча пізніше Роттердамець відійшов від "нового благочестя", інтерес до християнської антропології та етики залишився незмінним протягом усієї його творчості.

Важливою складовою світосприйняття Еразма була відданість античній культурі, зокрема, класичній філології, перше знайомство з якою теж відбулося в латинській школі братства. В Стейнському монастирі було написано і перші Еразмові латинські вірші. Ці твори мали ще наслідувальний характер. Так, **"Буколічний вірш"** (1483), яким, власне, і розпочинається художня творчість письменника, було написано під впливом "Буколік" Вергілія. Орієнтація на античні взірці, передусім, на твори Вергілія, Горація та Овідія, визначає

жанровий діапазон ранньої поезії Еразма: анакреонтична лірика, елегії, оди. До написання латинських віршів Еразм звертатиметься й пізніше, віддаючи перевагу релігійно-етичним проблемам. Ним було написано 136 віршів і кілька невеличких поем.

Портрет Еразма Роттердамського. Альбрехт Дюрер. 1526

Творча спадщина Еразма є величезною. Вона складається з філософських і богословських трактатів, творів на етичні або педагогічні теми, перекладів, авторських компендіумів, коментарів, поетичних і прозових художніх текстів. При всій жанровій різноманітності її відзначає особлива внутрішня цілісність. Це завжди роздум над людською природою. В кожному творі письменник звертається до того самого кола питань: самоцінність людської особистості, людина і світ, виховання людини тощо. Ця антропологічна орієнтація проявляється вже в такому ранньому творі Еразма, як **"Адагії"** ("Прислів'я").

"Адагії" вийшли друком 1500 р. у Парижі й одразу набули величезної популярності. Тільки до 1536 р. книга зазнала 4 перевидання і 31 передрук. В кожному виданні збільшувалася кількість прикладів. Так, у першому їх було 818, а в наступному – 4151. Пізніше "Адагії" доповнили "Параболи" (1514) та "Апофтегмата" (1531).

"Адагії" є збіркою крилатих висловів і сентенцій античних та ранньохристиянських авторів. Включено до книги також окремі цитати з Біблії. Представлені і власне прислів'я, серед них – народні голландські. Витлумачуючи значення та походження прикладу, автор наводить кілька його схожих варіантів, звертає увагу на орфографічні та етимологічні деталі. Про складність роботи над "Адагіями" Еразм, до речі, згадує в коментарі до прислів'я "Геркулесова праця".

Збірку задумано не як довідник, а як книгу для читання. Велике значення має авторський коментар, насичений побутовими, філософськими, науковими та історичними матеріалами. Прагнучи передати читачеві якнайбільше просвітницької інформації, письменник наводить в "Адагіях" навіть науково-природничі відомості з Аристотеля,

Плінія Старшого, Теофраста та ін. Наскрізною є тема знання, отримуваного переважно з книжок. В коментарі до крилатого вислову "Німі наставники" стверджується: "Якщо хтось вчиться з книжок, він є більш освіченим і знає більше. Кожен вивчає стільки, скільки встигає схопити і затримати пам'ять... Адже кожну подробицю можна розглянути уважніше, знову повертатися до початку, все зважити ще раз".

"Адагії", таким чином, можна співвіднести з педагогічними працями Еразма, суголосними його етико-філософським розробкам. Серед них – методично-навчальні посібники ("Про подвійне багатство слів та предметів", 1512), граматичні розробки з латини ("Книжечка про об'єднання 8 частин мови", 1515), власне педагогічні тексти ("Про метод навчання", 1512; "Про раннє та гідне виховання дітей", 1529; "Книжечка про пристойність дитячих звичаїв", 1530) тощо.

Один із провідних теоретиків педагогіки XVI ст., Еразм сприяв формуванню поняття світського виховання, яке базується на використанні спеціальної навчальної літератури. Враховується при тому і вікова специфіка дитини. Ці погляди письменника буде розвинено пізніше, вже за доби Просвітництва.

Тональність "Адагій" варіюється від легкого жарту до гострої сатири. Залучаючи читача до щирої розмови, Еразм розповідає про себе та своїх сучасників, говорить про жорстокість війн, фальшиве благочестя і зажерливість духівництва. Цікавим є коментар до прислів'я "Війна є солодкою для того, хто її не звідав". Крім гостро-публіцистичного засудження війн, мислитель хоче зрозуміти причини їх виникнення, що коріняться в недосконалості людської вдачі, знайти шляхи розбудови людської свідомості. Як пізніше в "Енхіридіоні", він звертається до християнської етики, передусім до послань апостола Павла. Посилаючись на слова апостола про єдність християн у лоні єдиної віри, Еразм протиставляє Священне писання твердженням правителів та ієрархів церкви. Замість того, щоб вести нескінченні війни, духівництво повинно плекати своє найцінніше багатство – Євангеліє, а правителі мають дбати про своїх підданих. Говорячи про обов'язки правителя, Роттердамець стверджує: "Я хочу, щоб він перевершував інших людей мудрістю, цією істинною славою царів, і щоб він був далеким від усіх низьких пристрастей. Я хочу, щоб він був для держави тим, чим Бог – для всесвіту". До речі, ця теза повторюється у "Вихованні християнського государя", трактаті 1516 р. Співзвучність думок Еразма духовним пошукам гуманістів засвідчила популярність коментаря, який передруковувався латиною і в перекладах на національні мови окремими виданнями. Співвідносяться "Адагії" і з усіма наступними творами самого Еразма: "Енхіридіоном", "Похвалою Глупоті", "Домашніми бесідами", "Скаргою Миру" та ін.

Найвідоміший богословський трактат **"Енхіридіон"** ("Порадник християнського воїна") було задумано як порадник зі світського благочестя. Як згадує сам автор у листі до Іоанна Ботцхейма від 1528 р.,

претекстом для написання книги стало прохання якоїсь Іоанни, яка хотіла навернути до справжньої віри свого чоловіка. Вперше трактат побачив світ у збірці "Нічні роздуми", виданій в Антверпені Дірком Мартсеном в лютому 1503 р. Але найвищої популярності він набув після 1518 р., коли книгу було надруковано в типографії Фробена разом з Еразмовим посланням до Пауля Вольца, взятим за передмову.

Назва книги має подвійне значення. Грецьке слово "енхіридіон" означає водночас "кинджал" і "посібник, порадник". Слово "кинджал" у переносному значенні Еразм, до речі, вживає не вперше. Одночасно з роботою над "Енхіридіоном" він видає твір Цицерона "Про обов'язки" з власним коментарем. За передмову було використано лист Еразма до Якова Фехте з Парижа, в якому вже об'єднано поняття "текст" і "зброя". Невеличкий трактат Цицерона, як пише Еразм, є могутнішим за зброю Ахілла та Енея, виготовлену самим Вулканом. Щодо алегоричного зображення християнина як озброєного лицаря Христа, цей надзвичайно поширений в богословській літературі образ бере початок від "Послання до ефесян" апостола Павла: "...зодягніться у повну зброю Божу, щоб ви могли протистояти в день злий і, все подолавши, встояти" (VI, 13). Це послання було особливо близьким Еразму. Написане у формі проповіді або роздуму, послання не є зверненням до якоїсь конкретної місцевої церкви, що є характерним для інших послань Павла. Мова тут – про Вселенську Церкву Христову, метою якої є виховання кожної людини в дусі моральних принципів єдиного християнського вчення.

Неодноразово згадує філософ із Роттердама також інші слова апостола, вже з "Послання до галатів": "Христос для волі нас визволив. Тож стійте і не піддавайтесь знову в ярмо рабства" (V, 1). Старе життя має поступитися місцем новому, побудованому на засадах християнської любові до ближнього. Взагалі лише в "Енхіридіоні" є понад сто посилань на послання апостола Павла. Чимало їх і в інших творах письменника, хоча б у "Похвалі Глупоті". Можливо саме вони стали своєрідним підґрунтям для антропологічних студій Еразма.

У листі до оксфордського вченого Джона Колета (грудень, 1504) Еразм Роттердамський так визначає задум книги: "Енхіридіон" я написав не для того, щоб вихвалятися гостротою розуму або красномовством, але заради того єдиного, щоб розсіяти хибну думку тієї більшості, для якої вся релігія – в обрядах, і, я б сказав, більш ніж іудейському наслідуванні зовнішніх правил. Не показне благочестя, а справжня, дійова віра має стати знаряддям оновлення людини і суспільства. Цей процес починається із самовдосконалення". Відкидаючи посередницьку місію церкви між людиною і Богом, Еразм головну увагу приділяє мирянину, який власним благочестям має досягти спасіння.

Логічним центром трактату стають роздуми про природу людини. Вона є розділеною на дві частини: дух, душа і плоть (розділи "Про зовнішню і внутрішню людини", "Про різні пристрасті", "Про

внутрішню та зовнішню людини на основі Священного писання"). Визначаючи дуалізм людської природи, Еразм не приходить до заперечення її тілесної іпостасі. Людина повинна не зрікатися своїх пристрастей, а вчитися керувати ними. Адже крім тваринних імпульсів (любострастя, заздрість, марнославство, зажерливість), які принижують людську натуру, існують і "шляхетні пристрасті" (співчуття до знедолених, милосердя, шанування батьків та ін.). Найголовніше вирізнити те, що звеличує людину, від того, що наближає її до тваринного рівня. Керівна роль у цьому процесі має належати людському розумові. Самопізнання є ключовим в етиці книги. "Двосічний кинджал", таким чином, це – молитва та мудрість. Значну роль у самопізнанні відіграє також знання, зокрема, знайомство з античною традицією.

Продовжуючи в "Енхіридіоні" пошук синтезу євангельського вчення та античної спадщини, Еразм іде далі, ніж братчики "Спільного життя", зокрема, Герт Гроте, підсилюючи у своєму трактаті гуманістичне начало.

Більш послідовно заперечує він також авторитарність, обстоюючи ідею свободи волі, особистої думки. Найближчими до Еразма у цьому плані були італійські гуманісти. Співзвучними думкам нідерландського мислителя є, наприклад, тези М. Фічіно про свободу людської волі, роздуми П. делла Мірандола про "земну" та "небесну" природу людини й необхідність її постійного самовдосконалення, визнання Л. Валлою раннього християнства за взірець для християнства сучасного.

Виступаючи посередником між південним і північним Відродженням, Еразм мав чимало прихильників і в межах саме північного гуманізму. Його найпалкішим шанувальником був Томас Мор, який поділяв більшість поглядів Еразма. Особливу підтримку Т. Мора здобуло Еразмове твердження про необхідність вивчення творів античних філософів і поетів. Адже знання античної спадщини сприяє моральному вдосконаленню людини і є, таким чином, першим кроком до розуміння Нового Завіту. Ці погляди англійський гуманіст наводить у "Посланні до Оксфордського університету". Паралелі з "Енхіридіоном" зустрічаються і в "Утопії" Т. Мора.

"Енхіридіон" став своєрідною "сумою теології" християнської етики початку XVI ст. Під час Реформації популярність трактату ще більше зростає. Послідовники Лютера вбачали в книзі підтвердження необхідності реформаційних змін в офіційній церковній доктрині. Перший контакт Еразма із самим Лютером відбувся ще 1516 р., тобто ще до віттенберзьких тез. Вже тоді Лютер працював над провідним положенням свого віровчення, згідно з яким спасіння людини залежить не від виконання обрядності, а лише від її віри в Бога. Це твердження є спільним для обох мислителів. Спиралися вони теж переважно на ті самі джерела: послання апостола Павла та ранню патристику

(Августин, Ієронім, Ориген, Діонісій Ареопагіт та ін.). Пізніше, однак, їх позиції розійшлися. Неприйнятним для Лютера виявився раціоналізм Еразма. Роттердамський мислитель закликав до свідомого волевиявлення віруючого, що підтверджується його інтелектуальним потенціалом, зокрема, знанням античності. Лютер фактор розуму в богопізнанні категорично відкидав: "Істина сильніша за красномовство, натхнення важливіше за розум, віра вища за освіту". Полеміка розпочалася й навколо питання про свободу людської волі і знайшла своє письмове вираження у двох трактатах з полемічними назвами: "Діатриба, або Роздуми про свободу волі" Еразма і "Про рабство волі" Лютера.

Як богослов-просвітник поставився Еразм і до нового перекладу Біблії. У 1504 р., тобто майже одночасно з "Енхіридіоном", Еразм зацікавився цією ідеєю під впливом історико-філологічного коментаря до Нового Завіту Лоренцо Валли, рукопис якого він знайшов у монастирі біля Лувена ("Анотації" Л. Валли). У 1517 р. роботу було завершено. Того ж року вийшов друком грецький текст з Еразмовим коментарем та його новий переклад Євангелія латиною, що вносив уточнення в канонічну Вульгату. Спираючись на науковий філологічний аналіз, Еразм намагався звільнити оригінальний текст від пізніших нашарувань, які викривляли первинне значення християнських концептів.

Власне, всі твори мислителя з Роттердама становлять єдиний антропологічний цикл, присвячений дослідженню і вдосконаленню людської природи. Наскрізною в ньому є орієнтація Еразма на синтез античної та ранньохристиянської традиції. Зберігається й етико-дидактичне спрямування творів письменника, їх активний, дійовий характер. Ці риси властиві й таким популярним текстам Еразма, як "Похвала Глупоті" та "Домашні бесіди".

"Похвалу Глупоті" було написано 1509 р., друком вона вийшла в 1511 р. Важко визначити жанр цієї книги, яка має риси філософського трактату, богословської діатриби, антропологічного дослідження та жанрових замальовок. Присутній у тексті і театральний чинник. Сміхове начало, однак, знімає цю еклектичність, надаючи текстові завершеності.

Пародійні жанри були досить поширені ще в античній літературі. Пародійні тексти писав, наприклад, один із найулюбленіших авторів Еразма давньогрецький сатирик Лукіан: пародійна ораторська промова "Похвала Мусі", комічний діалог "Розмова богів" та ін. Вплив Лукіана відчувається як у "Похвалі Глупоті", так і в "Домашніх бесідах".

Присутня в "Похвалі Глупоті" також орієнтація на середньовічну європейську сатирико-фольклорну традицію. Контакти з середньовіччям взагалі зберігаються в північному Відродженні значно довше, ніж у романському. Часто-густо нові ідеї виступають тут у традиційному вигляді, зсередини руйнуючи застарілі уявлення. Одним

з осередків такого зіткнення традицій були нідерландський та німецький театри. До речі, містерії ставили і братчики з Хертогенбоса. На час гри сцена перетворювалася на модель всесвіту: верхня – рай, середня – сфера людського життя, низ – пекло, яке мало вигляд велетенської пащі або корабля (пор. "Корабель дурнів" С. Бранта). Дія була насичена комічними та побутовими деталями. Обов'язковими дійовими особами таких вистав були чорти, які не обов'язково сприймалися лише як втілення негативного начала. Важливим компонентом цього амплуа була пародійність і сатиричність. Це був персонаж комічний, витівки якого, дурні й дотепні водночас, мали викликати у глядачів сміх. Його репліки були перенасичені народними прислів'ями, примовками, жартами. Пізніше він перетворюється на блазня або дурня, що знаходить своє продовження в т. зв. "блазенській" літературі, зокрема, в уже згадуваному "Кораблі дурнів" С. Бранта. У віршованій сатирі німецького письменника з'являється й образ країни Дурландії, до якої вирушає цілий гурт дурнів (педанти, дурисвіти, п'янички, ненажери, картярі та модниці). Проте, висміюючи різні прояви людської дурості, С. Брант обмежується сатирико-гумористичним спрямуванням тексту, типовим для картин "світу навпаки".

Позиція Еразма є значно складнішою. Не випадково письменник вважав "Похвалу Глупоті" і "Домашні бесіди" продовженням абсолютно серйозного трактату "Енхіридіон". У листі 1515 р. до Мартіна Дорпа письменник зазначав, що в "Похвалі Глупоті" мова йде про те саме, що й в "Енхіридіоні", тільки у формі жарту. Подвійність опозиції "мудрість – глупота" завжди цікавила письменника. В тому самому "Енхіридіоні" є розділ із промовистою назвою "Початок мудрості – пізнання себе", який присвячений цій проблемі. Посилаючись на слова апостола Павла з "Послання до коринфян": "Де мудрий? Де книжник? Де дослідник віку цього? Чи Бог не обернув мудрості світу цього в безумство?" (I, 20), – Еразм продовжує: "Погодься з цим, зневаживши мудрість світу цього, яка під облуднішими іменами вихваляє себе дурням, – адже за словами Павла, у Бога немає більшої глупоти, ніж земна мудрість, яку має відкинути той, хто справді бажає бути мудрим..." Ці слова звучать як епіграф до "Похвали Глупоті".

Якщо "Енхіридіон" дає пізнання себе "через віру та знання", "Похвала Глупоті" пропонує читачеві пізнати себе, вивчаючи людську природу. За ментора учневі має бути сама Глупота. Вчителька займає кафедру, і навчання починається. Її промова є взірцем ораторського красномовства. Класичні риторичні фігури в дусі Цицерона (запитання, звернення, ствердження та заперечення) співіснують у ній з примовками вуличного фігляра чи мандрівного проповідника, розрахованими на найширшу аудиторію. Яскраві приклади-ексемплі, перекодовані на фольклорний лад притчі, прислів'я та баєчки надають промові характеру невимушеної, вільної розмови.

Починається монолог Глупоти з глузливого самовихваляння. Її батьком був Плутос, бог багатства. Від його волі залежать війна і мир, судочинство і закони, а, власне, і всі стосунки між людьми. За матір Глупоті стала німфа Неотета – юність. Її годувальниці – Мете-п'янкість, Вахова донька, Апедія-невихованість, донька Пана. Народилася ж вона на блаженних островах, де не орють і не сіють, усе росте саме по собі.

Загальна тональність вступу не є гостро сатиричною. Його ключові образи – багатство, неробство, сп'яніння, відсутність сталих моделей поведінки, юність – складаються в розповсюджену у фольклорній літературі модель країни достатку й багатства, де "не орють і не сіють" (напр., "Країна дурнів" з німецьких шванків). Позареальна, але водночас дуже близька до реальності дійсність казкової країни є, власне, втіленням такої типової для нідерландського або німецького простака мрії про країну достатку й багатства, тобто про земний рай. А речником такого травестійованого раю може бути саме "мудрість світу цього" – Глупота.

У ставленні до Глупоти проявляється специфіка оцінки людської природи Еразмом. Наприкінці XV – на початку XVI ст. протиріччя між реальною дійсністю та її дещо ідеалізованим образом, створеним гуманістами кватроченто, загострюється. Зазнає поразки й ідея, що в основі всього – єдина, загальна мудрість. Усе це призводить до поширення ренесансного скептицизму ("новий пірронізм"), елементи якого ми знаходимо і в творах Еразма. Скептичну посмішку починають викликати також уявлення про ідеальну людину: "Бо хто не злякається й не втече з переляку, як від чудовиська й примари, від людини, позбавленої усіх природних відчуттів, усяких пристрастей – людини, що не знає ні кохання, ні жалю...".

Людська природа поєднує в собі високе і низьке, майже тваринне. У цій єдності – її суть. Ідея збігу протилежностей, яку розвинув ще Аристотель, визначає ставлення Еразма до подібної подвійності: "...все на світі має два обличчя, дуже не схожі між собою. Коли одне з них, зовнішнє, – ніби смерть, то внутрішнє – життя; і навпаки, якщо перше життя, тоді друге смерть. І так все в житті буває одночасно: красивим і потворним, багатим і бідним, сильним і немічним, видатним і нікчемним, веселим і сумним, щасливим і нещасливим, дружнім і ворожим, цілющим і згубним". Відмова від природних почуттів перетворює людину на нікчемну істоту, непридатну до діяльного життя. Лише похмурий схоласт намагається ігнорувати людську природу, адже найдурніша – нетямка мудрість.

З цією мудрістю й веде диспут Морія-Глупота. Як зухвалий і дотепний ярмарковий штукар вихваляє вона свої дари людям. Саме їй завдячує людина всіма веселощами та розвагами. Без неї немає ні подружнього життя, ні товариської бесіди. Є вона й винахідницею мистецтва. Одначе та сама Глупота розпочинає війни, надихаючи воїнів до бою, породжує Філавтію-самолюбивість, плекає дурні забобони.

Морія, таким чином, є життя за велінням почуттів. Мислитель далекий від їх ідеалізації. Людині притаманні любострастя, заздрощі, гнівливість, схильність до жорстокості та шахрайства. Цілком зректися своїх поганих нахилів вона не здатна. "Ми повинні їх виправляти й відповідним чином перетворювати на найближчі до них доброчесності", – вважає Еразм. Для цього необхідно пізнати себе, належно оцінивши свої позитивні та негативні якості. Те, що в попередніх трактатах було предметом етико-філософських роздумів, у "Похвалі Глупоті" виноситься на підмостки балагана: "Хіба все життя смертних не є грою, де гравці сховалися один від одного під машкарою: кожен виконує свою роль, доки хорег не забере їх зі сцени". Над усіма ж акторами панує Глупота, одягнена в яскравий блазенський костюм і капелюх з ослячими вухами. Гострими жартами, гротескною буфонадою примушує вона акторів скинути маски, відкривши свої справжні обличчя.

У наступній частині твору визивна пародія поступається місцем дошкульній сатирі. Власне, авторська позиція залишається незмінною, змінюється лише ракурс: від спостережень над людською природою Еразм переходить до роздумів над природою суспільства. Людина і світ задумані як нерозривна єдність, яку не порушує навіть подвійність людської натури. "Ніщо людське не є мені чужим," – стверджує Глупота, а власне земна мудрість на початку твору. Це є справедливим, проте, лише за умов збереження рівноваги тілесного та духовного начал. Нерозумність зречення вільного прояву людських почуттів втілює похмурий схоласт першої частини тексту, небезпечність пріоритету непогамовних пристрастей засвідчують герої його другої частини.

Особливо цікавлять Еразма ті, "хто є поважнішими": королі, духівництво, купецтво. "Вади простих людей не дуже помітні і не широко розповсюджуються. Щодо можновладців, то вони постійно перебувають у всіх на очах, а тому навіть незначне їхнє відхилення від чесності згубно впливає на всіх підлеглих". "Хто взявся за кермо правління, той мусить віднині полишити приватні справи і дбати лише про громадські інтереси" (пор. "Виховання християнського государя").

Реальна ж поведінка можновладців є зовсім іншою. Не дбаючи про підданців, королі бавлять час на полюванні, продають заради збагачення посади й чини, порушують закони. Ще гіршим за них є духівництво. Папам, кардиналам та єпископам розкоші не менш до вподоби. Замість того, щоб піклуватися про свою паству, вони втішаються розгульним життям, накопичують гроші. Охоронці миру між християнами, вони розпалюють кровопролитні війни, гублячи людські життя (пор. "Скарга Миру"). Перед нами, отже, та земна мудрість, яка, за словами апостола Павла, є гіршою за безумство і яку має відкинути кожен, хто прагне бути мудрим.

Сатирико-дидактичне спрямування другої частини "Похвали Глупоті" зумовлює і зміну її стильового забарвлення. Іронію змінює сарказм. Дотепні примовки Глупоти поступаються місцем гнівним філіппікам. Цікаво, що в цій частині скорочуються античні ремінісценції. Замість численних посилань на Вергілія, Лукіана, Федра, Цицерона в текст інтерпольовано цитати з посилань апостола Павла, Євангелій, "Книги притч Соломонових". Використано також елементи ораторської мови. Це вже радше стиль проповіді, ніж блазенської скоромовки.

Найскладнішою, однак, є третя частина книги. Глупота, увійшовши в роль теолога, звертається в ній до проблем релігії. Перенасичуючи текст цитатами зі Святого письма, вільно оперуючи посиланнями на отців церкви та античних філософів, Дурість продовжує свої зухвалі глузування з роду людського. Благочестя, вважає вона, є варіантом божевілля чи недоумкуватості. Ті, кого охоплює вогонь благочестя, розтринькують майно, уникають насолод, нехтують життям, прагнучи лише смерті.

За цією визивною блазенською балаканиною, між тим, приховані думки автора, які вже зустрічаються в попередніх творах Еразма. Цікавою є Платонова притча, яку наводить нараторка. Гурт людей знаходиться у темній печері, і може бачити лише тіні речей. Один із в'язнів спромігся вийти назовні. Повернувшись, він розповідає, що бачив справжні речі. Та йому ніхто не вірить. З нього лише кепкують, називаючи дурником. Отже, перед нами знову проблема людської природи, яка існує на межі духовності й тілесності. Нехтувати цією подвійністю людина не повинна. Як істота амбівалентна, вона неспроможна зректися своєї тілесності, адже всі людські відчуття пов'язані з тілом. Не більш розумні спроби відкинути притаманну людській натурі духовність. Перше веде до схоластичної псевдомудрості, друге – до тваринної бездуховності. Еразм, таким чином, притримується Горацієвої "золотої середини", вбачаючи нерозумність у надмірності людських бажань та вчинків.

"Похвала Глупоті" мала величезний успіх. Книгу було перекладено майже всіма європейськими мовами. Ще за життя автора вийшло сорок її перевидань. Ілюстрації до тексту було створено відомим художником Гансом Гольбейном Молодшим. До речі, саме на полях книги видання Фробена 1515 р. зберігся малюнок братів Гольбейнів, який зображував Еразма над рукописом "Адагій".

Не менш популярними, ніж "Похвала Глупоті", були і **"Домашні бесіди"**. Ще за часів навчання в Парижі, коли майбутньому філософу доводилося заробляти приватними уроками, він склав кілька невеличких посібників для своїх учнів. Так, 1497 р. було написано для синів любекського купця Нортгоффа своєрідний розмовник з латини, що складався з найпоширеніших побутових фраз та висловів. У

1518 р. на підставі цього тексту І. Фробен видав "Формули для щоденних розмов", а у 1519 р. книгу було перевидано вже в авторському варіанті. Сучасну назву текст отримав лише в 1524 р. Книга зазнала понад сто перевидань, серед них – 16 авторських. Як раніше "Адагії", "Домашні бесіди" були задумані як розважальне читання з елементами дидактики. "Я обирав теми так, щоб, даючи приємне читання і вдосконалюючи мову, "Розмови" сприяли також і моральному вдосконаленню", – пише автор.

Жанрова природа "Бесід", як і більшості інших творів, не є однозначною. Діалогічна форма тексту є безумовно спорідненою з античними діалогами, зокрема, філософсько-публіцистичними Платона та сатиричними Лукіана. Присутній тут знову і театрально-ігровий чинник. У кожному діалозі письменник створює окрему ігрову ситуацію. Об'єднані разом вони відтворюють картину світу, який грає комедію. Якщо в "Похвалі Глупоті" відчувається елемент містеріальності, "Домашні бесіди" більше тяжіють до чисто комедійного театру. Їх акцентовано театральне начало нагадує міські комічні жанри Середньовіччя та раннього Відродження, наприклад, нідерландські клухти, балаганні побутові народні вистави типу фарсів та мораліте. Не випадково деякі сюжети "Домашніх бесід" самі пізніше перетворилися на клухти, наприклад, "Клухт про бражника" камер-ритора Корнеліуса Крюла. Використання ж досвіду мораліте взагалі є типовим для нідерландської художньої традиції. Особливої виразності "Бесідам" надає, утім, побутова достовірність сюжетів. Кожен діалог являє собою невеличку жанрову замальовку, яка створюється за давнім принципом несподіваної зустрічі ("Звідкіля вертаєшся до нас, Трасімаше?", "Чому біжиш стрімголов, Йоганне?", "Або мені ввижається, або я справді бачу Кокліта..." тощо). Така побудова надає оповіді особливого динамізму і сприяє виникненню ефекту присутності. Читач начебто стає свідком несподіваної зустрічі друзів і мимохідь підслуховує чиюсь розмову.

За своїм змістом діалоги різноманітні. Письменника цікавить повсякденне життя з усією його розмаїтістю подій і людських вчинків. Герої діалогів – люди різних занять, різного віку, чоловіки, жінки, діти. Своєю багатофігурністю "Домашні бесіди" інколи, до речі, нагадують групові портрети, жанр започаткований нідерландським художником Гертгеном тот Сін Янсом у другій половині XV ст., тобто трохи раніше за твір Еразма. В тексті часто-густо з'являється нідерландський колорит, який проявляється, наприклад, у достовірності побутових обставин, ретельній конкретизації щоденності. Ця риса взагалі є притаманною саме північному Відродженню, представники якого акцентували увагу на проблемі "людина в світі", в той час як італійські гуманісти віддавали перевагу дихотомії "людина і світ".

Тематично "Домашні бесіди" не відокремлені від попередніх текстів Еразма. Питання, до яких автор звертається в книзі, вже

звучали в більшості його творів. Письменник осміює показну релігійність ("Паломництво", "Необачна обітниця"), протиприродність і жорстокість війн ("Харон", "Сповідь солдата"), людські забобони ("Алхімік", "Заклинання чорта, або Привид"), зловживання духівництва ("У пошуках прибуткової парафії"). Можливо, дещо виразніше, ніж раніше, звучить в діалогах жіноча тема ("Ганьбителька шлюбу, або Подружнє життя", "Абат і вчена дама"). Присутні в тексті педагогічні замальовки ("Настанови вихователя").

Емоційне звучання діалогів неодноразово змінюється від гостро сатиричного до суто ліричного. Деякі оповіді виникають на підставі власних спогадів автора ("Заїзди"). Лише один сюжет – "Юнак і Розпусниця" – має літературне підґрунтя і є обробкою твору середньовічної письменниці Гросвіти Гендерсгеймської (X ст.) "Пафнутій", надрукованого 1501 р. Всі інші діалоги – створені авторською фантазією побутово-дидактичні ситуації, які за своїми художніми параметрами можуть нагадувати повчальну новелу, фацетію, побутову замальовку, філологічний коментар, філософський диспут або просто анекдот.

Структура діалогів у цілому є сталою. Бесіда обмежена стислими часовими рамками теперішнього. Водночас мотив несподіваної зустрічі передбачає також оповідь про минуле. Про свої пригоди розповідає переважно один із співбесідників. Роль іншого персонажа – підтримувати розмову, задаючи питання й коментуючи почуте. Саме його устами автор висловлює свої думки про зображені події.

"Домашні бесіди" завершують своєрідний цикл, який умовно можна визначити як "трилогію самопізнання". В "Енхіридіоні", як уже згадувалося, обґрунтовується необхідність самовдосконалення людини через "віру та знання". "Похвала Глупоті" продовжує розвиток теми. Автор обирає новий ракурс. Він начебто суперечить здоровому глуздові, й, висловлюючи свої погляди, одночасно їх заперечує. Така парадоксальність, однак, має спонукати читача до глибших роздумів над людською природою. Знаряддям самопізнання має тут бути швидкий розум, схильний до несподіваних узагальнень. "Домашні бесіди" у цьому контексті відіграють роль ілюстративного матеріалу. В післямові до діалогів Еразм пише: "Значна частка мудрості полягає в тому, щоб знати нерозумні пристрасті й безглузді думки натовпу. А з ними, я вважаю, краще познайомитися з цієї книжки, ніж звертатися до власного досвіду, наставника дурнів".

"Домашні бесіди" сприяли виникненню в нідерландському мистецтві особливого стилю, в якому виразна побутова достовірність є невіддільною від дидактичного алегоризму. Вийшовши за межі літератури, цей стиль особливо поширився в жанровому живописі. Варто згадати, наприклад, картини антверпенського живописця Квентіна Массейса та його учня Марінуса ван Роймерсвала. Їх жанрові замальовки, хоча й не були прямими ілюстраціями до "Домашніх бесід",

є спорідненими з Еразмовими діалогами як особливим баченням реальності, так і окремими сатирико-алегоричними образами.

Творчість Еразма Роттердамського відіграла визначну роль у формуванні європейського гуманізму. Письменник зміг досягти гармонійного синтезу всіх існуючих на той час продуктивних тенденцій: античної, середньовічної і власне гуманістичної, створивши, таким чином, необхідне для подальшого розвитку культури підґрунтя. Блискучий знавець античності, Еразм підготував до друку з власними коментарями цілу бібліотеку грецьких і римських класиків. Чимало зробив він і для поширення латини, якою написані всі його твори, зокрема, величезна епістолярна спадщина. Тонко відчуваючи мовну специфіку, Еразм повернув латині статус живої розмовної мови, що врешті-решт зумовило збагачення європейських мовних систем. Помітний слід залишили також етико-педагогічні розробки письменника, значення яких буде відчутне і в культурі подальших епох, наприклад, у XVIII ст.

Важко обмежити коло письменників, які зазнали безпосереднього впливу Еразмової творчості. Серед них – Т. Мор, Ф. Рабле, М. Монтень, Маргарита Наваррська, Б. Паскаль та багато інших. У контексті нідерландської літератури варто згадати в цьому плані Дірка Коорнгерта і Гендріка Спіхеля.

В Україні твори Роттердамського були відомі здавна. Так, ще в 60-і рр. XVII ст. Єпіфаній Славинецький переклав педагогічну розробку Еразма "Про пристойність дитячої поведінки" під назвою "Громадянство звичаїв дитячих". З творами роттердамського мислителя були обізнані І. Вишенський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, Л. Баранович та ін. Українською мовою перекладено твори письменника: "Похвала Глупоті" (пер. В. Литвинова) та "Домашні бесіди" (пер. Й. Кобова).

14. ЛАТИНСЬКА ПОЕЗІЯ ІОАННА СЕКУНДА

Культура гуманізму в Нідерландах утвердилася наприкінці XV – на початку XVI ст. Важливим компонентом у цьому процесі було відродження інтересу до античної спадщини. Тут, на півночі Європи, так само як в Італії та інших європейських країнах, гуманісти розшукували й вивчали твори античних письменників і філософів. Літературу Давньої Греції та Рима нідерландські гуманісти сприймають як мірило довершеності, як зразок високої краси та духовності. Звичайно, готуючи Реформацію, нідерландські й німецькі гуманісти постійно звертаються також до праць батьків церкви, давньохристиянських авторів. Проте Аристотель і Пліній, Лукіан та Аристофан, Цицерон і Катулл так само наснажують їхні ідейні та духовні пошуки.

Латина в Нідерландах початку XVI ст. – мова освіти й науки, культури й літературної критики. В нідерландській мові того часу утвердилося чимало латинських максим і крилатих висловів (див. "Адагії" Еразма, §13), які вживали як мовою оригіналу, так і в нідерландському перекладі. Класичні міфи збагатили літературну мову образами амазонок, менторів, сирен та інших міфологічних персонажів. Пишучи латиною, нідерландські гуманісти сприйняли метрику та сформовані в античні часи жанри – оду, епіграму, елегію. Справою ж найвищого професіоналізму було для них уміння не тільки наслідувати античним зразкам, а й розвивати та вдосконалювати античні форми словесності.

Естетичні засади латинської поезії в Європі XV ст. засновували, звичайно, італійці – Джакопо Саннадзаро в Неаполі, Анджело Поліціано у Флоренції, а розвивали університетські уми Феррари, Болоньї, Відня. У Нідерландах неоціненний внесок у латинську культуру Відродження зробив найкращий латиніст Європи тих часів – Еразм Роттердамський. Напрочуд цікавою сторінкою цього процесу була коротка за часом, але яскрава творчість його молодшого послідовника, вихідця з північнонідерландських земель Яна Миколаєва сина Еверардса, що прийняв латинське ім'я Іоанн Секунд (Iohannis Secundi).

Ян Еверардс народився 14 листопада 1511 р. у Гаазі. Його батько Миколай Еверардс, син заможного негоціанта, здобув ступінь доктора права і почав службу в провінційній раді. Він зробив блискучу кар'єру, піднявся до поста президента Великої ради при намісниці Маргариті Австрійській, отримав орден Золотого Руна. Ян – найменший із його шести синів. Двоє старших його братів рано пішли в ченці, третій – Еверард – служив разом з батьком у Великій раді Нідерландів. Молодші ж – Миколай Грудій, Адріан Марцій та сам Ян обрали вчений шлях: отримавши добру підготовку з риторики й класичних мов, вони готувалися служити при дворах вельможних осіб.

Роки навчання та мандрів Іоанна Секунда пов'язані з південнонідерландськими землями, зокрема з Мехельном, а також із Францією. У 1529 р. у Страсбурзі вийшла його спільна з братами збірка перекладів діалогів Лукіана з присвятою батькові, Миколаю Еверардсу. Рік Ян навчався в університеті французького міста Бурже, де викладав знаменитий юрист і перекладач з давньогрецької Андрій Альціат, з яким майбутній поет був у міцних дружніх стосунках. Після смерті батька Ян вирушив шукати щастя до двору іспанського короля Карла V, де вже служив його брат Миколай Грудій і куди прокладали шлях чимало підприємливих фламандців, сподіваючись на успіх і славу. Хоч і не відразу, але Яну Еверардсу пощастило – він посів місце секретаря при архієпископі Толедському. Але іспанський клімат виявився для нього згубним. Тяжко хворий, він повертається на батьківщину, де багатьом була вже відома

його поетична майстерність і здібності урядовця. Секунда бере до себе на службу архієпископ Утрехтський, він отримує запрошення працювати в секретаріаті самого імператора, але хвороба прогресувала, і 24 вересня 1536 р. Ян Еверардс помер, не доживши кількох місяців до свого 25-річчя.

Поетична творчість Іоанна Секунда відома з 1530 р.: тоді в Антверпені у збірці панегіричних віршів польського дипломата Іоанна Дантиска (Яна Дантишека) опубліковано два твори Секунда – оду на коронацію Карла V та елегію, присвячену недавно підписаному Камбрейському мирному договору з Францією. Саме елегія, до того ж елегія любовна, стане улюбленим жанром Іоанна Секунда. Взірцем для нього були любовні поезії Катулла, Тібулла, Проперція. Всі названі майстри давньоримської елегії суворо дотримувалися законів цього жанру, створивши поміж собою класичний образ ліричного героя елегії – пристрасного юнака, відданого своєму почуттю, незалежно від того, чи є воно взаємним, чи спричиняє непогамовні ревнощі й страждання. Герої римської елегії забували про об'єкт своєї пристрасті в обіймах іншої красуні або ж зворушливо згадували про неї на чужині. Так, подібно до того, як оспівував Лесбію Катулл, писав Секунд про прекрасну Юлію, а пізніше – про її наступницю Неєру.

Книга любовних елегій про Юлію створена між 1531 та 1534 рр. Почуття, що живили поета, не змінили ні нові знайомства та інтереси під час навчання в університеті, ні від'їзд до Іспанії. Здавалося, чим далі знаходився Секунд від Мехельна, де, як припускають дослідники, жила його кохана, тим більше творів він їй присвячував. Тим часом Юлія вийшла заміж, і Секунд прагне забути її, звернувшись до зовсім несхожого образу: Неєра – об'єкт нової фази творчості Секунда, скоріше за все, була куртизанкою з Толедо. Її "хитрий розум" і примхливий норов, сині очі й русяве волосся підкорили молодого поета. Кохання до Неєри тривало також недовго, але воно надихнуло Секунда не тільки на нові любовні елегії, а й на своєрідний ліричний цикл під назвою "Цілунки" (лат. Basia). Створено його найімовірніше у 1534–1535 рр.

Збірка **"Цілунки"** – переконливе свідчення творчої інтерпретації митцем Ренесансу античних тем і мотивів. Римські поети не приділяли в любовній ліриці великої уваги цілунку: так, у Катулла лише два вірші присвячено цьому прояву кохання, в якому приховані й зізнання, й обіцянки нових любовних радощів. Дотримуючись законів античної риторики, римські поети втілювали й варіювали мотив, шукаючи міфологічних аналогій ситуації, яку відтворювали. Секунд використав цей прийом хіба що у вступному віршеві циклу. Та й у ньому, згадуючи епізод з "Енеїди", в якому закохана Венера осипає цілунками троянди, нідерландський поет дає свободу творчій фантазії.

Ще двічі, у сюжетах віршів 15 та 18, поет звернеться до міфологізації: позаздривши красі Неєри, Венера наказує Амуру вцілити в серце героя, а Неєру залишити в полоні льодяної байдужості до нього. Розробка цього поширеного мотиву у Секунда відрізняється динамікою почуттів, фіксацією найтонших переживань.

Один із аспектів збірки начебто підказаний віршем Катулла про кількість цілунків: "...Так цілуй же мене сто разів і двісті, / більше, тисячу разів і знову сотню..." – писав римський лірик. Нідерландський поет асоціює жагу поцілунків і природні явища – справді, неможливо порахувати кількість колосків у полі, краплинок дощу, крапель у морі Сицилії чи зірок на небі... Інтимне почуття таким чином співвіднесено з кругообігом стихій, з безкінечністю природних явищ. Крім того, характерною рисою ренесансної поезії є відверта апологія тілесного. Секунд розвиває цей мотив, відтворюючи властивості цілунків, обличчя під цілунками, а у віршах 12 та 14 навіть дозволяє собі іронічно знижений тон.

Ерос і Танатос, згідно з античними віруваннями, кохання і смерть у нерозривній єдності постають перед читачем "Цілунків" в описах смерті бажаної – від любовного шалу (вірш 2) та несподіваної й небажаної (вірш 13); в останньому поета рятує від Харонової ладьї той же цілунок.

Цикл Іоанна Секунда швидко отримав визнання. Знавець історії європейського віршування Михайло Гаспаров пише про хвилю перекладів, переспівів цієї перлини латинської поезії нового часу, наслідувань йому, що прокотилася Європою. Латинською мовою продовжили життя циклу нідерландські гуманісти Іоанн Дузе, Іоанн Лернуцій, Альберт Евфреній. За тим з'явилися наслідування новими мовами. Першим дар Секунда оцінили поети французької "Плеяди", зокрема Ронсар, дю Белле й де Баїф. Одна із знаменитих пісень Ронсара до Єлени – "Як в'ється виноград круг молодого дуба" – є переспівом другого вірша з циклу Секунда. Наприкінці XVII та у XVIII ст. Секунда забули, але молодий Ґете у вірші "До духу Іоанна Секунда" знову щиро захоплений "милим, святим, великим цілувальником".

15. НІДЕРЛАНДСЬКА ЛІРИКА КІНЦЯ XVI СТ.

У час найвищої гостроти релігійних і політичних конфліктів доби Реформації в Нідерландах активізується художня творчість поетів, що пишуть нідерландською мовою, а не латиною. Утрехтська унія 1579 р., що юридично закріпила державно-політичне розмежування країни на незалежну республіку Семи провінцій на півночі та південнонідерландські землі, що лишалися під іспанським пануванням, створила новий імпульс у духовному житті країни для митців-патріотів. Звичайно, у творчості поетів кінця XVI ст. відчувається

вплив як античних, так і сучасних їм італійських та французьких джерел, але не менш характерним є для них пошук національної та індивідуальної самобутності на різних рівнях поетичного стилю.

Відзначимо також, що лірика останньої третини XVI ст. стає переважно світською. Знижується у багатьох випадках пафос політичної та релігійно-філософської полеміки, поступаючись місцем ліричним інтонаціям суто "мирського" змісту. Перейняті чи то святковими та радісними, чи то сумними й трагічними настроями, вірші нідерландських ліриків цього періоду мають один спільний мотив – прагнення відновити гармонію і красу.

Серед поетів останньої третини XVI ст. важливе місце належить **Йонкеру Яну ван дер Нооту** (Jonker Jan van der Noot, 1539–1595). Сучасник буремних подій боротьби проти іспанського поневолення, молодий дворянин узяв участь у Антверпенському повстанні, а після його поразки у 1567 р. як прихильник кальвінізму змушений був емігрувати. Жив у Англії та Німеччині, перебуваючи у Франції, зустрічався з П'єром Ронсаром та іншими поетами "Плеяди". У 1578 р. повернувся до Антверпена. Саме Ян ван дер Ноот утвердив у нідерландській поезії жанри оди та сонета, а також форму олександрійського вірша, яку до того часу його співвітчизники не використовували.

У любовній ліриці ван дер Ноот віддає перевагу Петрарчиній формі сонета. Він перекладає, чи, точніше, переспівує Петрарку, можливо, навіть через посередництво французьких транскрипцій, зроблених шанувальником "співця Лаури" Ж. де Баїфом. Героїня власних творів ван дер Ноота, – як правило, створіння небесної краси, яке надихає поета на світлоносні епітети, метафори, порівняння. Серед античних алюзій та порівнянь із Флорою, Мінервою, Юноною особливо виразними постають нідерландські реалії – німфа ван дер Ноота вдивляється у "чисті води каналу", відображена в "нарцисами напоєній воді"...

У пейзажній ліриці Ян ван дер Ноот дотримувався естетичних канонів свого часу, а саме – витонченої довершеності форми. Природа для поета Ренесансу – втілення свободи і краси, сприйняття її повинно нести в собі відблиск "золотого віку", коли людина була єдиним цілим із природою. Асоціаціями з античним міфом перейнятий сонет "Я бачив лань у тихій тій воді", а в сонеті "Я німфу стрів у світлі дні весни" природну красу вкритих весняними квітами духів поет підносить над красою рукотворною, протиставляючи її "розшитому квітами покривалу".

Узагальнюючого філософського звучання тема природної краси набирає в одах ван дер Ноота. Вірш "Коли у квітні розкриває Флора" написаний під впливом сімнадцятої оди з циклу "Любов до Кассандри". Втім, якщо у Ронсара реальні життєві враження стилізуються й перетворюються на міфологічний план, нідерландець будує вірш про троянду, що розквітла й зів'яла, без акцентуйованого

алегоризму. Троянда в оді ван дер Ноота – це символ часу, що минає, і символ плинності любові та краси, але миттєва її краса переходить у спогад, і це, як спогад про любов, є знаком "достойного завершення", відновлення гармонії.

Інші аспекти ренесансного поетичного пошуку розвиває лірика амстердамця **Хербранда Бредеро** (Bredero, 1585–1618). Син ремісника, що навчався живопису, Бредеро звертається до народнопісенної традиції. Драматична "Пісня прощання", або яскравий жанровий живопис "Мужицької гулянки" викликає прямі асоціації з картинами Пітера Брейгеля або Яна Стена – це втілення ренесансної віри в добро, в духовні сили людини, в самоцінність особистості як вищий критерій існування.

Нідерландська поезія XVI ст. позначена особливим тяжінням до синтезу словесних, пластичних і музичних форм виразності, загалом властивого ренесансному мистецтву. Музичність поетичного стилю цього періоду, крім інших чинників, очевидно зумовлена впливом такого значного явища національної культури того часу, як творчість композиторів і співаків "нідерландської школи". Цей напрямок музичної культури визначив шлях розвитку не тільки національної, а й інших музичних шкіл Європи. Композитори та виконавці "нідерландської школи" розробили універсальні принципи поліфонії, зокрема складний контрапункт, заснований на математичних розрахунках інтервалів. Гійом Дюфаї, Жоскен Депре, Орландо Лассо та інші плідно сполучали традиції середньовічного співу а капелла з гуманістичною виразністю та науковим емпіризмом художньої думки Відродження.

Франко-фламандець **Орландо Лассо** (1532–1594, справжнє ім'я Ролан де Лассю) народився у Монсі, а жив і працював у різних країнах, мовами яких і створював нерідко тексти до своєї музики. Текст до пісні "Луна", що має світову славу, скоріше за все, був написаний італійською мовою. Проте його об'єднує із згаданими раніше зразками нідерландської поезії гуманістична просвітленість, використання побутових інтонацій, загальний колорит нідерландської "жанровості". У грізному 1944 р. вірш О. Лассо "Луна" переклав видатний український поет Павло Тичина, виявивши в перекладі органічну для його ранніх шедеврів здатність втілювати музику самої природи.

Література XVII СТ.

16. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У 1581 р. Північ відмовляється визнавати іспанського короля Філіпа II, і шість років по тому Генеральні Штати оголошують суверенітет. Так народилася Республіка Об'єднаних провінцій, що проіснувала до 1795 р. У центрі Республіки – багата Голландія з могутнім торговельним центром містом Амстердам[6].

Державними справами тепер управляли не Габсбурги, а патриціансько-купецька олігархія та принци дому Оранських-Нассауських, іншими словами, владу розподілили між собою представники штатів та статхаудерат. Представники штатів регулярно збиралися у Гаазі для обопільного керування. Під час 80-літньої війни з Іспанією статхаудерами були Вільгельм I Оранський (1572–1584), його сини Мауріц (1585–1625) та Фредерік Гендрік (1625–1647). Кальвіністська церква після перемоги над іспанською короною стає офіційною, хоч "кальвінізація" Республіки проходить доволі повільно (на 1672 р. лише 1/3 населення складалася з кальвіністів).

У Республіці квітла економіка, мистецтва та науки. У XVII ст., передовсім завдячуючи торгівлі зі Східною та Західною Індією, Нідерланди стають однією з наймогутніших та найбагатших країн Європи, й, обігнавши ослаблу Іспанію й Англію, котра тоді стрімко розвивалася, перетворюються на сильну морську державу. (У другій половині століття Нідерланди все ж поступляться першістю Англії). Впливові іноземці, які зазнавали переслідувань у своїх країнах через ідейні, політичні або релігійні переконання, зокрема європейські філософи Рене Декарт, Джон Локк, знаходили притулок саме у цій країні.

У той час як Північ ставала дедалі заможнішою, економічне та культурне життя Півдня йшло на спад – південні штати (серед них

[6] Населення Амстердама у 1575 р. становило близько 30 000, на початку XVII ст. воно виросло до 100 000, а у 1675 – сягло 200 000. Разом з населенням росло і місто, споруди, які ушляхетнювали його, зводили з небаченою швидкістю. Амстердам став гідною столицею Республіки.

– Фландрія, Хеннегау, Артуа) знаходилися в руках Іспанії. У цій частині католицизм був єдиною дозволеною релігією. Нідерландська мова перетворилася на другорядну мову прислуги та селян. І лише у XIX ст. нідерландська культура почне на повну силу відновлюватися на Півдні.

XVII ст. у Нідерландах – це "золотий вік" мистецтв, зазнають розвою малярство та література. Це була епоха, яка принесла Нідерландам світову славу завдяки іменам геніальних художників, – Рембрандта, Галса, Вермеєра, Рейсдала та ін. Образами епохи стають також характерні голландські пейзажі; міські – мости і мостики, фронтони житлових будинків заможних бюргерів, та провінційні – просторі сонячні луги з пасовиськами, прокрапковані вітряними млинами, піски дюн, канали. "Малі голландці" створили численні прекрасні натюрморти. Життя голландців, а не міфологічних героїв, стає предметом зображення у характерній скрупульозності. Це була епоха, в якій людина запрагла й отримала домашнє благополуччя, влаштованість та затишок.

У XVII ст. у Європі продовжується становлення національних літератур, у тому числі і в Нідерландах. Нідерландська література не виробляє власного класичного стилю, натомість продовжує розвивати національний класичний стиль літератури Італії – ренесанс (драматургія Бредеро) та засвоює національні класичні стилі Франції – класицизм (драматургія Гоофта) та Іспанії – бароко (Вондел). Був тут і свій маньєризм (поезія Гоофта і Гейґенса, жанр емблеми, що його культивувало чимало поетів). Та якщо живопис Нідерландів був відомий усім, то література через особливості функціонування тоді мовної сфери була багато в чому внутрішнім явищем; на відміну від Франції, Італії чи Іспанії, Нідерланди не були законодавцем літературної моди. Нідерландську вивчали у період розквіту країни як мову науки, техніки, передовсім кораблебудування та мореплавства, а не як мову Вондела чи Бредеро.

Літературними осередками стають міста Амстердам (тут працюють Бредеро, Гоофт, Вондел) та Гаага (Гейґенс, Катс). Голландський діалект переростає у загальновживану мову Республіки. Через значну імміграцію протестантів з Півдня голландський діалект зазнає впливу діалектів Фландрії та Брабанту. Близько 1700 р. ця стандартна мова набуває поширення на теренах Нідерландів як мова книг, з неї поступово розвивається сучасна нідерландська ABN (Algemeen Beschaafd Nederlands). Між тим, літературні твори XVII ст. менш приступні для сучасного читача, ніж тексти XVIII ст.

17. ХЕРБРАНД БРЕДЕРО

Про життя Хербранда Адріанса Бредеро (Gerbrand Adriaensz Bredero, 1585–1618) відомо мало. Він належав до середнього класу,

його батько був чоботарем. Бредеро отримав непогану середню освіту (опанував французьку, латину), далі вчився на художника. Та прославив він своє ім'я не як живописець (до речі, його малярські роботи не збереглися), а як один із представників яскравої плеяди нідерландських поетів XVII ст. За своє коротке життя, а прожив він лише 33 роки, Бредеро спробував себе у різних жанрах літератури, ввійшовши у її історію як видатний драматург і автор прекрасної поезії. Повне зібрання творів Бредеро вийшло друком 1890 р.

Літературний дебют Бредеро – лицарська драма "**Родерік і Альфонс**" (1611). Вона, як і дві наступні – "**Гріана**" (1612), "**Німий лицар**" (завершена Я. Стартером[7]) – продовжують традиції іспанської комедії "плаща і шпаги", що її започаткував Лопе де Вега. Захоплююча інтрига постає у калейдоскопі різноманітних життєво-побутових ситуацій, які автор описує з реалістичною точністю, образи його персонажів – як головних, так і другорядних – об'ємні, складні. З цими рисами пов'язують самобутній реалізм Бредеро.

Бредеро зажив слави найбільш народного митця XVII ст., насамперед, через інтерес до життя простої людини, яку він змалював у клухтах. Клухти – жанр, який народився у добу редерейкерів, продовжує розвиватися і в XVII ст., у творчості Бредеро він досягає найвищого розвою.

Найвідоміші два – "Клухт про корову" (1613) та "Клухт про Мірошника" (1613). У "**Клухті про корову**" мовиться про селянина, ошуканого міським жителем: коли провінціал потрапляє до міста, у нього викрадають корову, далі крадій так обкручує селянина, що переконує його купити нову, але крадену корову. Насамкінець лиховісний крадій знову перехитрює селянина, і бідолаха оплачує гулянку з нагоди купівлі. Цікаво відзначити, що цей клухт Бредеро фабульно перегукується з однією з новел Дж. Боккаччо ("Декамерон", II, 5). У ній Андреуччо з Перуджи приїздить до Неаполя придбати коня. Упродовж однієї ночі він, так само як Бредеровий селянин, тричі наражається на небезпеку. Завдяки своїй винахідливості Андреуччо повертається додому власником рубіна. Розв'язка історій провінціалів – прямо протилежна: у двобої міста й села Боккаччовий герой стає переможцем, а персонаж Бредеро – програє, бо виявляється жертвою устоїв підступного міста. Бредеро, як колись Боккаччо, застерігає від небезпек, що чигають на простодушного провінціала у місті, а головне обидва захоплюються винахідливою і кмітливою вдачею людини.

Клухти виросли із середньовічного фарсу і продовжують його традиції стихією гумору та карнавальністю з характерним прийомом перелицьовування. У клухтах Бредеро вирує, сміється живе життя, його герої безпосередньо діють.

[7] Ян Янсзон Стартер (+-1594–1626) – автор драм та поезії. Писав нідерландською, фризькою. На його творчість великий вплив справив Бредеро. Обидва вийшли з амстердамської камери риторів "Гілка шипшини".

"Клухт про Мірошника" розподілом ролей між чоловіком та жінкою нагадує середньовічне соттерні. Це смішна і правдива історія про підступність чоловіка та хитрість жінки. Жінку, яка залишалася заночувати у хаті подружжя Мірошника, чоловік турбує непристойними пропозиціями. Аби позбутися цих наступів, жінка вимушена влаштувати пастку – вона обіцяє Мірошнику, що вночі, коли настане сприятливий для розмелювання вітер, пустить його у свою кімнату. А сама тим часом міняється місцями з його дружиною. Коли настає обумовлений час, Мірошник відпускає свого слугу і, не помітивши зміни, приходить до своєї дружини, а та, подумавши, що чоловік прийшов удруге, бо ображений на неї, не відчиняє йому дверей. Анекдотична життєподібна сцена, в якій опиняються герої, смішила і водночас повчала читача, до того ж успішно – цей та інші клухти Бредеро користувалися неабиякою популярністю. Їхнім читачем, як і персонажем, була людина з народу. Тому і простір клухтів – вулиці міста, і сюжет – з товщі повсякденного. Бредеро майстерно витворює народний колорит мовними засобами: у клухтах багато усталених виразів тієї доби, які можна було почути у трактирах, на вулицях, ринках.

Як відомо, у XVII ст. у Нідерландах інтерес до театру лише зростає. Саме тоді написання п'єс поступово перестає бути власне захопленням, натомість стає професією. Мешканець міста чи провінції охоче відвідує вистави. У той час як інший драматичний жанр редерейкерів – моралізуючі зіннеспели – пересуваються близько 1600-х у провінції, місто розвиває комедію.

Бредеро ввійшов в історію нідерландської літератури і як перший вітчизняний комедіограф. Першою була комедія **"Мавританка"** (Moortje, 1616). Це обробка комедії "Євнух" римського драматурга Теренція, яку він знав у французькому перекладі. Бредеро переніс дію п'єси античного поета у власний час та у власне оточення, надавши давньоримському попереднику нового ренесансного змісту. Звернення до Теренція не випадкове, його комедії приваблювали життєлюбністю, динамізмом. До творчого спадку Теренція і Плавта звернулися спочатку італійські драматурги, а вже згодом їм почали наслідувати митці Північного Відродження, у тому числі нідерландські.

З іменем Бредеро, як і з іменами Самюеля Костера[8] та Яна Стартера, пов'язані реалістичні тенденції у нідерландській літературі XVII ст. Реалістичним характером вирізняються не лише клухти Бредеро, а і його комедія, в якій він дає замальовки сучасного нідерландського побуту, **"Іспанець з Брабанту"** (De Spaansen Brabander, 1617). Це його найкращий твір. Комедія про життя Амстердама – то данина улюбленому місту. У літературній роботі Бредеро Амстердам

[8] Самюель Костер (1579–1665) є автором трагедій, здебільшого на античні сюжети, віршів. Увійшов в історію нідерландської літератури як фундатор і керівник Нідерландської Академії в Амстердамі, яка проіснувала з 1617 по 1634 рр. і стала витоком національного театру країни.

відіграв важливу роль. Письменник був свідком його стрімкого зростання – з провінційного містечка до міста світового значення. Бредеро пишався тим, що є його мешканцем, називаючи себе "G.A. Bredero, Amstelredammer". У його творчості, як і у творчості двох інших видатних амстердамців – Гоофта та Вондела, місто посідає чільне місце. Створюючи комедію, Бредеро мав намір відтворити картину життя амстердамців, його сучасників. Основну частину тексту утворюють замальовки з повсякденного сповненого турбот життя Амстердама. Протагоністом твору, насправді, є не заявлений у його назві Іспанський брабантець, а місто. Розлогі розмаїті описи Амстердама та його жителів мав на увазі Йоган Гейзінґа, кажучи, що Бредеро "залишив для нас найбільш повний образ свого часу та міста".

Герб амстердамської камери риторів "Гілка шипшини", її членами в один час були Бредеро, Гоофт та Вондел

Вважають, що "Іспанець з Брабанту" не є цілісним твором. До певної міри це так. Інтригою комедії є фактично тонка нитка, що об'єднує різні картини життя міста, – це історія Єролімо. Єролімо Родріго, син іспанця та жінки з Антверпена, приїздить до Амстердама. Хоч Амстердам тоді не наводнювали натовпи селян, ремісників, дрібних збіднілих дворян, лайдаків, як це було в Іспанії, місто все ж приваблювало тих, хто мріяв про наживу, і легку теж. Одним із таких шукачів удачі був Єролімо, сюди він приїхав за своїми майбутніми позикодавцями.

Лінія Єролімо у комедії є доволі традиційною, зображає пригоди спритного й винахідливого крутія у ланцюзі перипетій. Він завойовує собі місце під сонцем, удаючи заможного чоловіка. Йому вдається отримати великі кредити завдяки шахрайству, яке вже стало його професією. Та само собою зрозуміло, що з недоброго наміру у нього нічого не вийде. Недовго вдається Єролімо ошукувати довірливих амстердамців, його велика авантюра, врешті-решт, зазнає поразки – всі кредитори враз приходять за своїми грішми. Наприкінці комедії крутія висміяно і засоромлено. Єролімо прибув у місто впевнений у своїй перемозі над ним, а залишає його невдахою.

Комедія була створена під впливом зразків іспанської літератури. У той час іспанські художні історії про героїв та шахраїв здобули свою чималу аудиторію у Нідерландах, нідерландською переклали мало не всі існуючі про них романи, а також збірки новел. Примітною є спільність між "Іспанцем з Брабанту" та шахрайським романом "Життя Ласарільйо із Тормеса" (1554). Окрім сюжетних запозичень, у комедії наявні ознаки шахрайського наративу. Героя-шахрая (до речі, іспанця) зображено як людину енергійну і тямущу. Однак ця енергія спричинена не відчаєм, а лише бажанням розжитися, Єролімо не є

жертвою злощасної долі як Ласарільйо. А ще він не одинак, з ним завжди поряд амстердамець Роббенкноль, вірний слуга.

Образ Роббенкноля цікавий не стільки сам по собі, скільки у сув'язі з образом Єролімо. Останній зневажливо ставиться до аборигена, неславить його місто. "Це вельми гарне місто, але нарід тут огидливий", таким є його найперший відгук про Амстердам. Водночас Єролімо існує за ті гроші, що їх Роббенкноль збирає жебрацтвом. Слуга вже давно розгадав усі наміри свого господаря, але не хоче покидати його, натомість готовий і надалі терпіти його грубощі і знає чому; він залишається з ним поруч, бо хоче поділяти славу чи то неславу, що її випромінює його кумир.

Інша іпостась Бредеро – поетична. За життя автора його поезії виходили чи то анонімно, чи під девізом "Усе минає". Повне зібрання його поетичних творів з'явилося після його смерті у 1622 р. під назвою **"Велика книга забавних, любовних та благочестивих пісень"** (Boertig, amoureus en aandachtig groot liedboek). Поділ на забавні (тобто анекдотичні, народні, сміхотливі), любовні та благочестиві відповідає трьом традиційним для редерейкерів поетичним ладам і канонічним темам емблематичної поезії. Ці поетичні твори виконувалися, як правило, на один із добре відомих старих мотивів. Та ніхто до Бредеро так відкрито та щиро не відкривав свою душу, свою закоханість та переживання через пісню. Найчастіше Бредеро писав пісні, є у нього й прекрасні ліричні сонети, що їх він видав у колективній збірці "Аполон, або Спів муз" (1615).

18. ПІТЕР ГООФТ

Пітер Корнеліс Гоофт (Pieter Cornelisz Hooft, 1581–1647) готувався до праці не на ниві художнього слова, а в торговельній сфері, за цим він вирушив у подорож до Італії та Франції. Але бажання займатися мистецтвом лише посилилося внаслідок трирічного знайомства з багатими культурами цих двох країн, законодавців літературної моди. Щойно повернувшись з Італії, Гоофт настільки захоплений високопоетичними пасторалями геніального Т. Тассо та його співвітчизників, що вирішує спробувати свої сили в оспівуванні шляхетних почуттів. **Пастораль "Граніда"** – про кохання пастуха Даїфіло до перської принцеси Граніди – його найбільший на той час твір, є якраз плодом натхнення італійською музою.

Після навчання на правничому факультеті Лейденського університету у 1609 р. його призначають дростом, тобто правителем Мейде-

на і бальї великого округу Ґоойланда. Це була впливова керівна та правнича посада. Зайнятість на відповідальній державній службі не завадила Гоофту і далі займатися улюбленою справою. У цей час він створює передовсім ліричні твори, в основному любовну поезію, пробуючи себе у таких жанрах, як ода, пісня, діалог, емблема (див. §21), і, звичайно, в улюбленому жанрі поетів доби Відродження – сонеті. **Любовна поезія** Гоофта – це літературні вправи, а не сублімація власного почуття автора. Особлива увага до форми, її викінченість – цей підкреслений естетизм зближує ранню поезію Гоофта з поезією **маньєристів**. Винятком були хіба що ті сонети, які автор присвятив Христині ван Ерп, своїй першій дружині.

Гоофт написав і декілька драматургійних творів. "**Херард ван Велзен**" (Gerard van Velzen, 1613) та "Бато, чи Походження голландців" (Baeto, 1626) – це зразки класичної трагедії. В основі сюжету "Херарда ван Велзена" – епізод з історії Нідерландів. Ця п'єса, як і "Бато", ставилася лише декілька разів. Разом з тим обидві є першими зразками нідерландського **класицизму** (Гоофт першим дотримався класичної триєдності) і першими **національно-героїчними трагедіями** в історії нідерландської літератури.

У трагедії "**Бато**" Гоофт розробляє особливо популярний у часи Республіки міф про батавів. Як відомо, батави були германським плем'ям, яке за часів Римської імперії заселяло дельту річки Рейн. Під час Великого переселення народів батави асимілювалися з іншими племенами. У добу Середньовіччя про їхнє існування зовсім забули. Лише гуманісти, які з особливою повагою ставилися до історії, "згадали" про батавів; Еразм Роттердамський та деякі інші голландські вчені назвали їх своїми пращурами. Після утворення Республіки "батавський міф" отримав друге життя.

У трагедії Гоофта "Бато" йдеться про легендарного пращура, першого князя батавів (а значить, нідерландців) Бато, котрий, дбаючи про свій народ і бажаючи уникнути громадянської війни, вирушає у добровільне вигнання. У трагедії витворено образ ідеального правителя, запоруки існування держави батавів, з якої потім народилася Республіка Об'єднаних провінцій.

У XVII ст. інтерес митців до батавів був неабияким. Примітно те, що витлумачення тих чи інших епізодів історії легендарного племені, як і в цілому їхнього існування, різнилися і були часто-густо сповнені політичних асоціацій сучасності. На полотні Рембрандта "Клятва Клавдія Сивіліса" (1662) опір батавів римлянам зображено як символ нідерландського опору проти Філіпа II, воєначальник батавів Клавдій Сивіліс – це ніхто інший, як Вільгельм I Оранський. Міф про батавів став сюжетом до трагедії Вондела "Батавські брати" (1663). Батавська історія зацікавила і Гуґо Ґроція.

До обробки п'єси давньоримського комедіографа Плавта "Скарб" звертається Гоофт у комедії "**Торгаш**" (Ware nar, 1617). Гоофтовий

скнара, як і Плавтовий, підпадає під владу грошей і перетворюється на раба золота; йому здається, що всі довкола зазіхають на його горщик із золотом. До образу скнари, що спирається на Плавтового Евкліона, через півстоліття звернеться Мольєр, витворивши образ Гарпагона у глибокій і гострій комедії "Скупий". Згодом цей ряд поповнять Плюшкін Гоголя, Скупий Лицар Пушкіна, Гобсек Бальзака. Гоофту вдалося блискуче передати живу реалістичну картину життя нідерландських городян, що зближує його п'єсу з п'єсою Бредеро "Іспанець з Брабанту", навіть за часом – комедії побачили світ в один рік.

З іменем Гоофта пов'язана діяльність відомого у ту добу культурного осередку Нідерландів – **"Мейденського гуртка"**. У свою резиденцію – Мейдерслот (Мейденський замок) поблизу Амстердама Гоофт вибирався на літо впродовж 38 років аж до смерті у 1647 р. Він любив це місце – наповнив замок аурою Золотого Віку і запрошував сюди своїх друзів зі світу мистецтва. Та лише після смерті першої дружини, Христини ван Ерп, коли він одружився з Елеонорою Гелеманс, котра всіляко сприяла чоловікові, це спілкування мистецтв та наук переросло у відомий культурний осередок –"Мейдеркрінґ", чи мейденський гурток. Він наслідував романські академії, тут панувала прекрасна, не позбавлена гедонізму атмосфера, письменники читали свої твори, науковці дискутували, всі музичили, а до столу подавали витончені страви. З очолюваного Гоофтом гуртка виросло багато видатних нідерландських письменників та вчених. До нього належали поет Константейн Гейґенс, драматурги Йоост ван ден Вондел та Самюель Костер, латиністи Каспар ван Барле та Герард Фоссій, архітектор Якоб Кампен, хірург Ніколай Тюлп[9], поетеси Анна Румерс та Марія Тесселсгаде – доньки Румера Фіссера, котрий теж входив до гуртка.

Роботою усього життя Гоофта стала історіографічна праця **"Нідерландські історії"**, присвячена періоду опору Нідерландів Іспанії. Перші двадцять "книг"-частин охоплюють відтинок часу між 1556-м (роком, коли на трон зійшов Філіп II) та 1584-м (роком смерті Вільгельма I Оранського), вони вийшли у світ 1642 р. Сім наступних частин, надрукованих у 1654 р., розповідають про події 1584–1587 рр.

"Нідерландські історії" – найважливіший та найскладніший прозовий твір епохи. Він написаний у найкращих традиціях давньоримської історіографії. Гоофт захоплювався видатним римським літописцем Тацитом, багато читав і частково перекладав його роботи. Назва твору Гоофта не є випадковою, вона нагадує великий історичний твір римлянина – "Історії". Гоофт хотів стати нідерландським Тацитом, пробував писати нідерландською так, як писав латиною Тацит, зберігаючи навіть спосіб побудови речень.

[9] Герой першого "Уроку анатомії" Рембрандта.

У "Нідерландських історіях" Гоофт бере на себе роль неупередженого оповідача. Не маючи доступу до офіційних державних документів, він міг мало що повідомити з того, що не було загальновідомим. Через те "Нідерландські історії" є більш цікавими з точки зору літератури, аніж історії.

Гоофт, котрий стояв на позиціях літературності мови, активно долучався до розробки нормативності мови, її ушляхетнення. Він уводить у нідерландську мову латинізми, благозвучні архаїзми, водночас позбавляється грубих, простонародних слів, таким чином очищуючи мову, а також запроваджує нові поняття і разом з ними нову лексику.

Видатний поет XX ст. Мартинюс Нейгофф сказав, що у нідерландській мові він створив найсильнішу прозу. Державна літературна премія у Нідерландах названа його іменем.

19. КОНСТАНТЕЙН ГЕЙҐЕНС

Константейн Гейґенс (Constantijn Huygens, 1596–1687) – важлива й впливова постать у політичному та релігійному житті щойно утвореної Нідерландської Республіки під час та після її боротьби за звільнення від іспанської корони. Він – один із верховних жерців літературного смаку епохи.

Про молодість Константейна Гейґенса відомо чимало, він розповів про неї у своїй автобіографії, перекладеній у 1946 р. як **"Юність Константейна Гейґенса, описана ним самим"** (De jeugd van Constantijn Huygens, door hemzelf beschreven). Написана латиною, вона є першим зразком нідерландської **сімейної хроніки**.

Гейґенс отримав блискучу освіту і був, крім того, майже вундеркіндом: в 11-річному віці писав вірші латиною, а через декілька років – французькою і нідерландською.

З-поміж усіх нідерландських гуманістів Гейґенс найбільше наблизився до втілення ренесансного ідеалу homo universalis. Він добре знав грецьку, латину, французьку, німецьку, англійську, іспанську та італійську мови. Був гравером і малярем, опанував точні науки. Чудово грав на різних інструментах, і сам створював музику. Проявив здібності архітектора під час будівництва власного заміського маєтку Гофвейк у Воорбурзі (тепер тут діє музей Гейґенса). Багато подорожував – до Італії, Франції та Англії. Товаришував і листувався з відомими вченими та художниками Європи (донині збереглося понад 7000 листів, написаних Гейґенсом), зокрема, з Рене Декартом, П'єром Корнелем. Його інтелектуальному спілкуванню багато в чому сприяла професійна діяльність; Гейґенс зробив блискучу кар'єру у дипломатичній царині. Перебуваючи декілька разів з дипломатичними місіями в якобітській Англії, він знайомиться з великим колом письменників та вчених

країни, у тому числі з головою метафізичної школи поезії Джоном Донном, драматургом Беном Джонсоном та вченим Френсісом Беконом. Англійці з повагою ставилися до вченого дипломата з Нижніх Земель. У 1622 р. Джеймс I посвячує його у лицарі.

У 31-річному віці Гейґенс одружився з Сюзанною ван Барле та оселився у Гаазі, де продовжив службу при дворі Фредеріка Гендріка, Вільгельмів II та III, виконуючи обов'язки секретаря. Цю посаду він успадкував від батька, аби потім передати своєму старшому синові.

Гейґенс залишив по собі чималий літературний спадок, передовсім поетичний. Значна частина його поезії представлена у збірці **"Волошки"** ("Koren-bloemen"), надрукованій у 1658 р., перевиданій з доповненнями у 1672-у. Назва збірки невипадкова, у ній Гейґенс висловлює ставлення до своїх поетичних вправ, державну службу він порівнює з пшеницею, а вірші – з приємними, однак не цінними "продуктами" на його життєвій ріллі.

Гейґенс-поет виробив власний стиль, літературознавці визначають його як рафінований, складний і "темний", як, приміром, у відомому сонеті **"На смерть зірки"** (1638), що його він присвятив пам'яті своєї дружини (наслідуючи Данте, у багатьох своїх поезіях Гейґенс називав її зіркою).

У поезії Гейґенса відчутні **маньєристичні** риси, як результат впливу Дж. Донна. Як відомо, він був особисто знайомий з англійцем, навіть переклав деякі його твори нідерландською. Останнє – факт визначний. По-перше, у себе на батьківщині Донн за життя майже нічого не опублікував, і, по-друге, у XVII ст. переклади з англійської мови нідерландською обмежувалися в основному богословськими працями, і те, що Гейґенс узявся за переклад художньої літератури, робило йому неабияку честь. Гейґенс, підпавши під вплив Джона Донна, багато в чому наслідує його маньєристичний стиль з характерною ускладненістю композиції, тяжінням до універсальності, настроєм скептицизму, чуттєвою напругою, біблійною інакомовністю і метафоричною насиченістю. Таким чином, Гейґенса в Нідерландах можна поставити в один ряд з Гонгора-і-Арготе в Іспанії, Дж. Маріно в Італії, Дж. Донном в Англії.

Гейґенс був неперевершеним майстром **епіграми**, за своє життя він створив їх понад 3000. Епіграма (нід. puntdicht) – це короткий вірш, як правило, двовірш чи чотиривірш, дотепного змісту з несподіваним кінцем – замком (пуантом). Свої епіграми він називав "sneldichten", буквально "швидкими думками", власне, експромтами. В епіграмі **"Sneldicht"** він так пояснює їхнє значення.

Vraagt gij wat sneldicht voor een dicht is?
Het is een dicht, dat snel en dicht is.

Експромт, спитаєш, то є вірш готовий?
Так, вірш готовий, як і вірш раптовий.

(Переклав з нід. Олександр Буценко)

Гейґенс блискуче володів грою слів та силою імпровізації. Ось один із його жартівливих експромтів.

Drukker
Mijn drukker leeft in droeven druk,
Want drukken hem weinig druk.
't Waar geen bedrukte drukker,
Viel 't drukken maar wat drukker

Цілунок
Цілунок мій залишив невиразний друк,
Оскільки був поганий притиск губ.
В передрук треба, от дізнатися б лише,
Хто винен тут – друкар або кліше.
(Переклав з нід. Олександр Буценко)

Переклади нездатні цілковито передати глибоке захоплення Гейґенса грою слова, натомість вони передають гостроту та багатство його думки. До цього жанру звернулися згодом А. Старінг (1767–1840, див. §31) та П. де Ґепестет (1829–1861).

Як і Гоофт, Гейґенс, якого називали аристократом слова, зробив чималий внесок у справу формування нідерландської мови як мови літератури, найповніше – у своїй поезії.

20. ЯКОБ КАТС

Якоб Катс (Jacob Cats, 1577–1660) був найпопулярнішим поетом свого часу. Його поезія, значною мірою утворена відомими оповідями, була зрозуміла широкому загалу і містила численні дотепні, легкі для запам'ятовування вислови, приказки, анекдоти, поради та сентенції. У віршованій формі Катс прославляє тютюн, сіль, вино, голландське масло. Вірші Катса звучали у кожній родині, за частотою вживання їх навіть уподібнювали другій Біблії.

Катс є представником **морально-дидактичного** напрямку літератури. Багато з його доробку сповнене повчання; оповідання як уроки життя, настанови щодо відносин між людьми, віри, подружнього життя тощо. Доступна форма викладу, дотепність допомогали легко засвоювати такі повчання. Він орієнтувався на смак бюргерства.

Якоб Катс є автором дидактичних віршів "**Шлюб**" (Houwelijk, 1625) та "Обручка" (Trouwring, 1637), декількох збірок емблем (див. §21) та віршованої автобіографії "**Вісімдесятидволітнє життя**" (Tweeentachtigjarig leven), що її він написав за рік до смерті.

Як Гоофт та Гейґенс, Катс вивчав право у Лейденському університеті, адвокатував у Гаазі. Зробивши блискучу кар'єру, у

59-літньому віці він обійняв перше місце в апараті Генеральних штатів, ставши великим пенсіонарієм провінції Голландія.

На схилку життя, полишивши державну службу, заможний Катс, котрий розбагатів на спекуляціях з обваловуваннями, оселився у заміському маєтку Зорґфліт поблизу Гааги, нині "Будинок Катса", службове помешкання міністра-президента.

Вплив творів Катса на читача був надзвичайно великим. Він залишався улюбленцем широкої аудиторії аж до XIX ст. З більшості видань пускалися у вжиток коштовні та дешеві, розширені та скорочені версії. Таким чином, кількість знайомих із його роботами постійно збільшувалася. Різні категорії населення мали можливість відкрити для себе "свого" Катса. Те, що народ додав до імені поета слово "батько" (vader Cats), говорить саме за себе.

21. ЕМБЛЕМАТИЧНА ПОЕЗІЯ

Цікавим та певною мірою унікальним явищем нідерландської літератури XVII ст. є жанр емблеми. За незначним винятком, усі відомі нідерландські поети XVII ст. випустили збірки емблем, або якимось іншим чином доклалися до розвитку цього жанру: Бредеро, Гоофт, Вондел, Катс, Коорнгерт, Спіхел, Румер Фіссер та його донька Анна, Хейнсій, Лейкен – це лише найвідоміші імена. Нідерландська емблема характеризується розмаїттям форм та змісту.

Засновником жанру емблеми був італійський вчений-правник Андреа Алікато (1492–1550). Він першим скомпонував книгу емблем, уживши термін "emblema" (гр. "вставка", "рельєфна оздоба") для позначення своєрідної епіграми (гр. "напис"), яка супроводжувала символічне зображення і пояснювала його повчальний зміст. Майже відразу після першого видруку книги латиною (1531, Аугсбург) було визнано за стандартну таку форму емблеми: вона складалася з девізу, зображення та пояснювального вірша виховного змісту.

Нова літературна форма була привабливою і для читача, і для автора. Поєднання зображення і тексту перетворювало читання на справжню розвагу, а митці отримали змогу черпати сюжети своїх малюнків із тем, представлених в учених книгах. Зображення, яке на перший погляд було незрозумілим, та текст, що це зображення пояснював, мали на меті підштовхнути читача до певного висновку, здебільшого повчального. Емблема відповідала запитам **маньєризму** і з точки зору формальної експериментальності, і з точки зору змісту; в основі емблеми – уречевлена метафора.

Десятки видань книг Алікато з'явились у Франції у перекладах французькою, німецькою, італійською та іспанською мовами. Коли осередок видавничої справи перемістився до Антверпена, місто дуже швидко стало лідером у розповсюдженні та популяризації ново-

го жанру. Саме тут з'явилися чудові видання книг "Емблеми" угорського вченого-гуманіста Іоана Самбукса (1564) та лікаря, філолога, історика і поета Гадріана Юнія з Гарлема (1565). Великої популярності емблеми набули серед редерейкерів, котрі розвивали виховну функцію емблеми.

У вступі до нідерландського видання "Емблем" Самбукса у 1566 р. перекладач Гілліс ван Діст засвідчує факт збагачення літератури цілком новою формою. Ван Діст є також автором першого трактату про цей жанр нідерландською мовою. У своїй теоретичній праці він вказує, зокрема, на те, що для популяризації емблем серед людей необізнаних із латиною авторам варто звертатися до народної мови. Не залишає він поза увагою і мовні фігури, які слід використовувати у віршах, перш за все, персоніфікація і метафора.

На зорі свого розвитку жанр емблеми в Нідерландах розробляє любовну тематику, у таких збірках, як "Шукай кохання" (Quaeris quid sit amor, 1601) **Даніела Хейнсія**, "Емблеми про кохання" (Amorum emblemata, 1608) **Отто Венія** та "Емблеми кохання" (Emblemata amatoria, 1611) **Гоофта**. Остання являє собою витончений взірець любовної емблеми. Збірка складається з тридцяти зображень у супроводі двовіршів нідерландською мовою та перекладу цих віршів латиною (у виконанні С.Г. Племпа) та французькою (Р. де Нере). Двовірші написані вишуканою мовою, вони супроводжують прекрасні гравюри, на жаль, нам невідомо, хто був їх автором. На кожній з них зображено бога кохання Купідона зі стрілами. Гоофтова збірка була чудовим подарунком, що його підносили юнаки молодим панянкам. Завдяки збірці молоді люди мали змогу вивчати природу кохання. Її читали вечорами, коли час проводили за приємними розмовами, співом та переглядом картинок. Любовна емблема функціонувала як виховна література для закоханих (заможних!).

Збірка емблем **"Золота крамниця"**, що з'явилася у 1613 р., розширила тематику жанру. Вона ненав'язливо пропонувала читачеві чудові уроки історії, філософії, Біблії та мистецтва поезії. Джерелом історій "Золотої крамниці" була антична література. Окрім серйозних, до збірки включено емблеми, які базуються на добірці анекдотів про відомих представників античності, впорядкованій за участі Еразма Роттердамського. Віршовані підписи до неї зробив **Йоост ван ден Вондел** на прохання видавця Дірка Пітерса. Ця ж збірка виходила і раніше, але її супроводжували вірші, написані у важкому стилі редерейкерів, і саме тому видавець вирішив модернізувати книгу, запропонувавши Вонделу співпрацю.

Сучасник Вондела, Румер Фіссер, пропонує ще один своєрідний варіант емблеми. Тематичний наголос у ній зроблено на дидактиці та етиці. Характерною особливістю цих емблем є те, що в центрі уваги перебувають звичайні буденні речі. Люди, звірі, щоденні

події слугують тому, щоб показати, наскільки все довкола переповнено потаємним змістом. Емблему, яка відкриває збірку, супроводжує напис: "Усе переповнено Богом" (Iovis omnia plena). Тому зі світу, який нас оточує, можна і слід винести безліч уроків, що допоможуть людині у її щоденному прагненні вести високоморальне життя. Пояснювальні підписи до малюнків написані прозою.

Якоб Катс, великий вихователь нації, теж хотів додати щось нове до загальноприйнятої форми емблеми, коли в 1618 р. випустив друком дві збірки емблем. До кожного із зображень, автором яких був Адріен ван де Венне, Катс дає потрійне пояснення: спочатку з точки зору кохання, далі – суспільних норм і наостанок – релігії. Завдяки такій новій потрійній формі пояснення він здобуває собі велику славу серед своїх сучасників. Згодом Катс знову видає свої емблеми, але тепер уже з розширеним прозовим коментарем.

Серед пізніх представників цього жанру – **Ян Лейкен**, останній видатний нідерландський поет XVII ст. Він має величезний і різноманітний доробок. Уже в дебютній книзі **"Голландська ліра"** (1671) він обробляє деякі емблеми з вищезгаданої книги Отто Венія "Amorum emblemata", а надалі заявляє про себе як про самобутнього та багатогранного автора. Лейкен був чудовим гравером і тому ілюстрував свої роботи сам, інколи доручав це синові. Його книги, як і книги Катса, перевидавалися багато разів. "Ісус та душа" (1678), "Дзеркало людських учинків" (1694) та, у традиції Катса, "Початок, розквіт та кінець людини" – найвідоміші збірки емблем Лейкена.

Кількість збірок емблем, які видавалися у Нідерландах протягом століть, – величезна. Дослідники жанру емблеми розрізняють багато типів: релігійні, любовні, еротичні, дидактичні, етико-моральні і т. д. Підписи до них робилися однією або багатьма мовами і варіюватися від двовірша до есе. Картинки мали безліч варіантів: від відтиску дерев'яної пластини до витонченої гравюри, від простого зображення до хитромудрої головоломки. Таке розмаїття форм і змісту яскраво характеризує унікальне явище світової літератури – нідерландську емблему.

22. ЙООСТ ВАН ДЕН ВОНДЕЛ

Інша художня система XVII ст. – бароко. Нідерландський варіант бароко, як і англійський, мав не настільки виразний за парадигмою людини і світу характер, як іспанський чи італійський. І взагалі у Нідерландах бароко не пустило глибоке коріння. Фактично до барокових можна віднести лиш одного видатного поета країни – Йооста ван ден Вондела, та не увесь його доробок. Особливість драматичного методу Вондела полягає у синтезі **класицизму та бароко**.

Йоост ван ден Вондел (Joost van den Vondel, 1587–1679) народився у Кельні, куди його батьки змушені були переїхати через протестантську віру, жив в Амстердамі. Родина переїхала до Амстердама у 1597 р., там батько відкрив невеличку крамницю. Після його смерті син успадкував батькову справу. У 1610 р. Йоост одружується з Мейкен де Вольф і передає їй управління родинною справою, відтепер він може цілком присвятити себе улюбленій літературній діяльності та самонавчанню (його освіта була доволі скромною, самотужки опанував латину та грецьку). Та плоди творчості з часом починають створювати йому чимало складнощів політичного характеру. Крім того, через декілька років помирають щойно народжений син Константейн (1632), 8-літня донька Сара (1633) та дружина (1635). У 1640 р. Вондел переходить у римо-католицьку віру у далеко не католицькій країні. Його поховано у Новій Церкві в Амстердамі, на плиті викарбовано "найбільший поет".

Йоост ван ден Вондел прожив довге життя – 91 рік, ставши свідком багатьох важливих подій в історії країни і цілої епохи у розвитку літератури. За шість років до його народження Нідерланди здобули незалежність, на схилку його життєвого шляху Нідерланди – наймогутніша морська держава Європи. З його іменем пов'язані найвищі досягнення нідерландської літератури. Зібрання творів Вондела у 9 томах з'явилося у 1683 р., а перше повне у 12 томах – у 1855–1869 рр.

У творчості Вондела основне місце посідає драма, один із найбільш розвинених жанрів нідерландської літератури XVII ст. Значення драми у ту добу можна порівняти із значенням роману у наш час. Вондел створив не менше ніж 38 драм, вісім з них були перекладами чи переробками французьких, латинських та грецьких взірців.

Творчість драматурга поділяється на два періоди: "римський" та "грецький". У ранній період, у 1620–1630 рр., Вондел захоплювався Сенекою, переробляв його твори: приміром, "Амстердамська Гекуба" (1625) є переробкою "Троянок", а "Іпполіт" (1628) – "Федри". Опосередкований вплив на нього Сенеки здійснювався через латинські драми Гуґо Ґроція[10].

Найбільш відома з його ранніх п'єс – **"Ґейсбрехт ван Амстел"** (Gijsbreght van Aemstel, 1637). Коли у 1637 р. в Амстердамі було збудовано перший у сучасному розумінні театр – "Схаубюрх", Вондела запросили написати твір для першої прем'єри. Він погодився і вирішив його присвятити не театру, а місту. Перебуваючи під великим враженням від "Енеїди" Вергілія (Вергілій був його улюбленим античним поетом), де йдеться про падіння Трої, і добираючи сюжет для замовленої п'єси, Вондел вирішує звернутися до

[10] Гуґо Ґроцій (1583–1645) – старший сучасник Вондела, видатний політичний діяч і дипломат, філолог, драматург і поет. Автор латинської драми "Вигнаний Адам", котра підштовхнула Вондела до написання трагедії з однойменною назвою.

національної історії своєї країни, до схожого, бодай трохи, епізоду в історії Амстердама. Такою героїчною подією, на думку автора, було повстання васалів проти графа Флоріса V наприкінці XIII ст. Щоправда, у драмі Вондел відходить від історичної правди, подібність з фактами історії виявляється доволі умовною. По-перше, він зсуває час уперед, у 1304 р., по-друге, змінює самі події – і йдеться уже не про повстання проти Флоріса, а про облогу міста його прибічниками. Зрештою, облоги міста, якою її зобразив драматург, взагалі ніколи не було. І, нарешті, у час, коли розгортаються згадані історичні події, місто Амстердам було не більшим за рибацьке селище. У п'єсі Вондела Амстердам, яким він постає, – це місто значно пізнішого періоду. Вондел не мав на меті створити історичну драму, натомість твір повинен був уславити, згероїзувати минуле міста та його мешканців. П'єса є великим порівнянням Амстердама з античною Троєю. Як колись греки збудували троянського коня, так само жителі Амстердама збудували водяного коня і так само в ньому сховалися. Як колись Еней покинув знищену Трою і збудував Рим, так само Ґейсбрехт прийшов захистити місто. Ґейсбрехт – серйозний, відважний воїн. Це статичний характер. Персонаж побудовано за принципом класицистичного театру: він є носієм однієї ідеї – героїчної. Героїчне у драмі невід'ємне від патріотичного і цим нагадує Корнелевого "Сіда", який з'явився за рік до "Ґейсбрехта". І Сід і Ґейсбрехт очолили боротьбу проти завойовників.

Портрет Йооста ван ден Вондела. Ян Лівенс

Уночі вороги нападають на місто і зруйновують його. У кінці п'єси з'являється архангел Рафаїл, який рятує Ґейсбрехта від смерті у нерівному бою і пророкує, що Амстердам виросте з попелу. Поява архангела, як бога з машини, вмотивована з двох причин. По-перше, герою Ґейсбрехту не пасувала втеча, а так як вона була неминучою, то поява Рафаїла рятувала його честь, тепер Ґейсбрехт покидає місто, бо підкоряється божественному припису. По-друге, не годиться з такої врочистої нагоди, як вістування героїчного відновлення міста ще більше розгортати драму. Вважають, що саме цей твір надихнув Рембрандта на створення його шедевра – групового портрету "Нічна варта".

Вондел розвиває класицистичну драму, а "Ґейсбрехт ван Амстел" є взірцем класицистичної трагедії.

Прем'єра п'єси мала відбутися другого дня Різдва 1637 р. – 26 грудня, але через протидію протестантських священиків, які виріши-

ли, що твір є надто католицьким, її було перенесено на 3 січня 1638 р. Вона мала великий успіх, багато в чому через свій патріотичний пафос. "Ґейсбрехт ван Амстел" упродовж декількох століть був "національною" драмою; з часу першої постановки і аж до 1968 р. традиційно саме "Ґейсбрехт ван Амстел" ставили у "Схаубюрзі" у новорічні дні.

За сюжетами для драм Вондел звертався до історії – окрім "Ґейсбрехт ван Амстел", це "Марія Стюарт" (1646), драма "Паламед" (1625). Пастораль – "**Жителі Левової долини**" (чи "Леувендальці", 1647) є винятком. Та найбільше його цікавила інакомовність на біблійні теми. Його перший драматургічний твір на біблійний сюжет – "Пасха" (1612). Далі з'явилися "Йосип у Дофані" (1640), згодом – "Йосип у Єгипті".

Вондела ставили у "Схаубюрзі". У театральному сезоні 1640–1641 рр. він навіть очолив список авторів, а серед них були Бредеро, Гоофт. Починаючи з Різдва 1640-го було поставлено три його твори: спершу дві перші частини трилогії про Йосипа, а 8 квітня 1641 р. відбулася прем'єра "Братів". У той час Вондел виконував у театрі ту функцію, яку сьогодні виконує художній директор чи режисер. Він визначав репертуар, розподіляв ролі між акторами, робив ескізи декорацій та костюмів.

Другий період творчості Вондела – "грецький" – позначений захопленням поета доробком великих давньогрецьких класиків, що вплинуло на художній метод поета. Засвоєння грецьких трагіків – Евріпіда, Софокла – змінює манеру пізнього Вондела. Центральний конфлікт у драмах 1640–1660 рр. розвивається на рівні ідей, напруженої внутрішньої боротьби героя. Вони складні і передбачають міркуючого реципієнта, тим паче, що сам Вондел первинно орієнтувався на читача, а не на глядача.

Стрижневою для цього періоду й для творчості Вондела взагалі стала драматична трилогія 50–60 рр., в яку ввійшли "Люцифер", "Адам у вигнанні" та "Ной". Це монументальний твір про загибель "першого світу". Вондел звертається до релігійної образності, характерної для барокової літератури в цілому: трилогія – не єдиний тому приклад, дванадцять з двадцяти драм "грецького" періоду мають у своїй основі епізоди зі Старого Заповіту. Примітно, що згадані драми на біблійні сюжети не лише відтворюють давню історію людства, а й зберігають безпосередній зв'язок із сьогоденням, моделюючи одвічні конфлікти, що супроводжують людину з перших днів її існування, і навіть коментуючи події, сучасником яких був автор.

Проблематика драми "**Люцифер**" (Lucifer, 1654), що її автор назвав своїм шедевром, вершиною творчості – складна, багатошарова: це й одвічна боротьба добра та зла, і модель ренесансної людини, й історичні конфлікти багатого на події політичного життя країни, і, нарешті, філософська боротьба ідей.

Бог створює людину – довершену, тепер вона буде ближчою до нього, ближчою, ніж янголи. Та це стається до початку драми. У зав'язці ж – невдоволення Люцифера, який довідався про рішення Бога. У розвитку дії обурення Люцифера зростає, аж поки він разом з янголами, які пристали на його позицію, не вдається до бунту супроти небес. Виступ завершується поразкою бунтівників.

Люцифер – головний герой драми, довкола нього обертається дія. Це складний персонаж, хоч і доволі схематичний. Перш за все, Люцифер – образ ренесансний, втілення свободи і боротьби за свободу. Він – бунтівник, який стає ним не стільки за власним рішенням, скільки через вплив оточення; його провокують Вельзевул та янголи Аполліон і Веліал. З іншого боку, Вондел жодним чином не відмовляється від біблійної конотації образу. Адже Люцифер, уособлення зла і погорди, не хоче миритися із щойно набутою другорядністю, а надто, коли між ним і Богом стає людина.

І наша, і нідерландська традиції тлумачення драми відзначають значущість політичного стрижня у її центральному конфлікті. Йдеться про бунт люциферистів як, по-перше, алегоричне зображення війни Північних провінцій за незалежність, що її очолив "божий намісник" статхаудер Вільгельм Оранський (відомим є негативне ставлення Вондела до статхаудерства). Та Вільгельм І усе ж був національним героєм, а Люцифер у драмі – носій злого наміру. По-друге, боротьбу люциферистів витлумачують з точки зору внутрішнього розбрату у країні, вбачаючи у Люцифері Мауріца Оранського, що розбив табір армініанців.

Здавалося б, у "Люцифері" голос людини звучить слабко. Та вона все ж вища за янголів, на відміну від них вона спроможна до вдосконалення. У драмі **"Адам у вигнанні"** (Adam in ballingschap, 1664) людина стає протагоністом. Вондел змальовує гріхопадіння та вигнання з Едему перших людей; його зацікавила проблема Адамового спадку, тобто співучасті спадкоємців Адама у його первородному гріху, провини та покарання людства. Вондел демонструє свою позицію, щоправда, обережно. У передмові автор, посилаючись на книги Священного писання та свідчення давніх отців, наче слідом за ними ставить у провину Адамовий перший гріх усім його потомкам. Однак таке запевнення автора є хибним, точніше оманливим, адже його істинна позиція – в основному тексті драми, у ньому він обстоює ідею "вільної волі", тим самим беручи участь у полеміці лейденських богословів, що має довгу передісторію.

Доктрина "свободи волі" була викладена Пелагієм, ченцем з Британії, у трактаті "Про свободу волі" (412 р.). Блаженний Августин відкинув її й оформив іншу – "доктрину напередвизначеності". Пелагій говорив про відповідальність людини за власні вчинки, а не за вчинки першої людини, адже гріхопадіння Адама вразило його самого, але аж ніяк не поширилося на весь людський рід. Іншими словами, кожна людина, коли народжується, є такою ж безгрішною,

яким був Адам до падіння. Заперечуючи спадковість вад, пелагіанство не лише покладало на людину відповідальність за свої вчинки, а й наділяло її свободою. Католицизм засудив Пелагія та його послідовників, слідом за ними у XVI ст. протестанти Мартін Лютер та Кальвін висунули тезу про "рабство волі", про напередвизначеність та благодать божу. Інший ідейний лідер епохи – відомий нідерландець Еразм Роттердамський у трактаті "Про свободу волі" (1524) виступив проти тези Мартіна Лютера, таким чином між ними виникла полеміка, котра тривала до кінця життя Еразма. Ця суперечка не була вирішена й у XVII ст. лише продовжилася у протистоянні богословів та їхніх поплічників – "гомаристів" (за іменем кальвініста Франсіса Гомара (1563–1641) та "армініанців" (за іменем Якоба Армінія (1560–1609). Перші – продовжувачі ідей Лютера, останні (серед них Вондел, Гуґо Ґроцій, його духовний наставник і друг) – наступники Еразма, і ще раніше – Пелагія.

Драмою "Адам у вигнанні" Вондел рішуче заявляє і свої політичні погляди. Адже, вийшовши за рамки диспуту двох лейденських богословів, це протистояння носило не лише теологічний характер, а й політичний, відомий під назвою боротьби "унітаристів" (гомаристів) та "провінціалістів" (армініанців). З 1621 р. Вондел зайняв активну позицію армініанства, багато в чому через те, що виступав проти будь-якого догматизму. На антикальвіністській позиції стояв й інший поет-армініанець Д.Р. Кампхейзен. На боці унітаристів була влада, їх очолив статхаудер Мауріц Оранський. Унітаристи переслідували армініанців, їх найбільш активного політичного діяча – Йоана ван Олденбарневелта стратили у 1619 р., а ідейному лідеру Гуґо Ґроцію було винесено вирок про довічне ув'язнення, вісімдесятьох священиків-армініанців вигнали за межі країни.

Страта великого пенсіонарія Олденбарневелта дуже вразила Вондела, який ніколи не залишався осторонь реакцій на репресії, що їх зазнавали його однодумці, він активно і сміливо використовував художнє слово. У драмі **"Паламед, чи Умертвлена невинність"** (1625) поет детально відтворив історію розправи над Олденбарневелтом. А через 38 років, ушановуючи його, він напише вірш **"Ціпок Йоана ван Олденбарневелта, батька вітчизни"**, в якому Олденбарневелта називає опорою вітчизни, порівнює з Сенекою – він, достоту як відомий античний філософ, тримав у страсі нового віроломного та підступного Нерона, так Вондел назвав статхаудера Мауріца Оранського. Вірш є нагадуванням про відповідальність послідовників Мауріца Оранського за вбивство видатного мужа країни, який залишився вірним ідеалам вітчизни до кінця життя.

Вондел відкрито нападав на тих, чиї дії вважав ворожими для суспільства, а об'єкти нападів, у свою чергу, не забували про нього. За вже згадану драму "Паламед", приміром, на автора було накладено штраф у розмірі трьохсот ґульденів (у ті часи це можна

прирівняти до половини річного заробітку), він навіть змушений був "піти у підпілля", поки не вщухнуть заклики щодо його ув'язнення. Через сильну протидію після двох показів "Люцифера" було вилучено з репертуару, через цю ж причину драму "Адам у вигнанні" не було поставлено у XVII ст.

Кожна з драм, що входять в епічне полотно трилогії, сприймається як твір цілком самостійний – у кожному є свій об'єкт, свій герой і своя історія, завершена в кожному окремому випадку, та все ж зв'язки між ними міцні. Зміст трьох частин драматичного триптиха як єдине ціле має глибокий смисл і, в спільному знаменнику, відчутно бароковий. Світ похитнувся, відтепер він завжди буде мінливим і непердбачуваним. Людина втрачає відчуття внутрішньої гармонії – вона не знає що робити і що буде з нею далі. Хоча Бог і переміг Люцифера, все ж Люцифер, звівши людину, переміг Бога ("Люцифер"), ідеальний світ перших людей зазнав поразки ("Адам у вигнанні"). Отже, це трилогія про загибель "першого світу" в епоху барокового сум'яття. Водночас Вондел не ставить на крапку на протиставленні прекрасного світу його крахові. Автор по-бароковому не розкриває до кінця зміст своїх драм, окрім смутку за втраченою гармонією у розв'язці кожної з драм і у фіналі присутня ідея початку чогось нового, надія на краще у майбутньому.

За світоглядним баченням Вондел у трилогії – поет бароковий, а за структурою творів – послідовний класицист. У драмах другого періоду дотримано класицистичної нормативності. Синтез двох різних напрямів у рамках однієї творчості дозволяє поставити ім'я Вондела в один ряд з іменем найвидатнішого англійського драматурга Вільяма Шекспіра. Однак, не доводиться говорити про прямий вплив чи наслідування, бо знайомство Вондела з творчістю славетного єлизаветинця викликає радше сумніви. На той час нідерландською були перекладені лише чотири його п'єси: комедії – "Приборкання норовливої" (пер. 1654), уривок зі "Сну літньої ночі" і трагедії – "Юлій Цезар" (пер. 1649), "Річард III" (пер. 1651, неповний).

Ще один шедевр Вондела, що належить до другого періоду його творчості, драма "**Їфтах, або Обітниця жертвоприношення**" (1659). Сюжет запозичений з 11 глави старозавітної "Книги Суддів". Коли на жителів гілеадських напали аммонитяни, Їфтах стає воєначальником. Необережно гілеадянин дає обітницю Ієгові, що коли той допоможе перемогти ворога, він принесе у жертву першого, хто вийде з брами його дому. Ієгова виконує прохання, Їфтах отримує для свого народу жадану перемогу, тепер справа за ним. Коли він повертається додому, назустріч йому вибігає зраділа донька. Їфтах опиняється перед складним вибором – у ньому борються батьківське почуття, з одного боку, та релігійний обов'язок і відповідальність перед народом, з іншого.

Здавалося б, це – характерне для класицизму протистояння, і воно має вирішитися згідно із законами розуму, як у творах П. Корнеля – "Сід", "Горацій". Після гострого двобою перемогу здобуває обов'язок. Категорія трагічного посідає центральне місце у цьому творі Вондела, і, зрештою, визначає його творчий метод і є складнішою, ніж лише конфлікт між почуттям до єдиної дитини та відповідальністю перед іншими. Їфтах не бачить для себе однозначного рішення. Його ситуація більше відповідає бароковій концепції Вондела. Перед ним, як і перед попередніми Вонделовими протагоністами – Люцифером, Адамом, Ахіманом ("Ной") – те саме роздоріжжя. Що б не вибрав Їфтах – він обов'язково має втратити, а його рішення стати трагедією. Врешті-решт, він виконує обітницю.

Приреченість на втрату, незрячість людини у розумінні власних вчинків, підсилені сюжетними паралелями, перегукуються з естетикою античної трагедії. Згадати б бодай "найтрагічнішого з трагіків" – Еврипіда і його твори "Іфігенія в Авліді", "Іфігенія в Тавриді". Їфтах приносить у жертву свою доньку, так само як Агамемнон, воєначальник грецького війська, котрий задля перемоги під час Троянської війни офірує життям своєї доньки Іфігенії (до речі, й імена обох доньок перегукуються – Іфіс та Іфігенія). Події з життя героїв античної трагедії пояснюються втручанням фатуму, оскільки доля людини цілковито залежала від нього.

Їфтах – образ, витлумачений XVII століттям. У бароковій драмі мотивація дій героя пов'язана з питанням про співвідношення божого промислу та вільної волі людини. Водночас це й одне із стрижневих питань у літературі бароко. Письменники по-різному вирішують його. Вондел вільний від перебільшень можливостей людської волі. Втім, він аж ніяк не переносить центр ваги із суб'єктивної волі на об'єктивну обстановку, а швидше залишається у пограниччі. Їфтаха він наділяє потужною внутрішньою силою, увага зміщується із зовнішнього світу, з дії у світ внутрішній, у глибокі, складні переживання і роздуми героя. Трагічне у драмі тісно пов'язане з величним, бо виявляє велич людини, здатної на самопожертву заради інших.

Вондел вияскравив своєю творчістю не лише драму. Друге місце у його доробку посідають віршовані сатири – т. зв. "**вірші відрази**" (нід. "hekeldichten"), у яких Вондел висловлює своє ставлення до подій політичного та релігійного життя країни, у першу чергу до протистояння ремонстрантів (союзників Олденбарневелта) та контрремонстрантів. "Вірші відрази", серед яких "Вечірня молитва гезів" (1620), "Нова пісня Рейнтьє-лиса" (1627), спрямовані проти кальвіністів-екстремістів. У вірші "**На смерть пана Корнеліса Пітерса Гоофта**" (1626) поет возвеличує ім'я славного К.П. Гоофта – батька знаменитого поета, одного з політичних опонентів Мауріца Оранського, бо він примножив славу Амстердама, як Катон прославив Рим.

Серед інших важливих творів письменника – теоретична праця про поезію **"Вступ до нідерландської поезії"** (1650), релігійно-дидактична поема "Таїнства вівтаря" (1645). Лірика Вондела представлена й іншими жанрами, серед них – елегії, емблеми (див. §21), епіграми, життєрадісні епіталами, сумні епітафії.

Йоост ван ден Вондел не створив великої літературної школи, але мав своїх учнів, серед яких Іоаннес Антонідес ван дер Гус, Гейман Дюлларт, Ієреміас де Деккер. Творчість Вондела справила значний вплив і на поетів поза межами Нідерландів. В орбіті його впливу знаходилися німець Андреас Гріфіус та англієць Джон Мільтон. З п'єсами видатного голландця Гріфіус познайомився у Лейдені, згодом під час написання трагедії "Лев Вірменин" взірцем для нього слугували історичні драми Вондела. Нідерландець вплинув на Мільтона, як свого часу інший англієць – Джон Донн – вплинув на Гейґенса.

Наприкінці XVII ст. драма у Нідерландах поступово згасає, цей жанр знову оживе лише через двісті років у доробку Германа Гейєрманса та Марселлюса Емантса.

Література Просвітництва (XVIII ст.)

23. НІДЕРЛАНДИ У XVIII СТ.

У XVIII ст. продовжується занепад могутності Нідерландів. Титул панівної торгової нації країна вже передала Англії.

У той час як у багатьох європейських державах посилюється процес централізації (це була епоха абсолютних монархій), у Республіці Об'єднаних провінцій не було монарха. Різні королівські доми мали свої амбіції стосовно цієї позиції, але вони відкидалися Голландією. Коли дім Оранських закінчив своє існування по чоловічій лінії, настав так званий "період без намісника", що тривав до 1747 р., – тоді намісником усіх провінцій було названо статхаудера Фрисландії, представника дома Нассауських, спорідненого дому Оранських. Але Нассауські за межами своєї території мали занадто мало реального впливу, щоб задовольнити свої монархістські амбіції. Тоді коли у навколишніх державах влада міцнішала, Республіка все ще залишалася "об'єднанням провінцій" на чолі з Генеральними Штатами. Генеральні Штати, по суті, були безвладним органом, а кожна провінція – незалежною. У XVII ст. їх об'єднувала боротьба проти спільного ворога – Іспанії, тепер через внутрішні конфлікти союз переживає занепад.

У другій половині XVIII ст. у Республіці виникли дві політичні течії. Одні – "патріоти" – вимагали більшої демократії та скасування інституту намісництва, інші – "монархісти" – схилялися до олігархічного устрою держави. У цей же час у Франції посилювалося протистояння правлячій династії Бурбонів, яке згодом привело до Великої французької революції 1789 р. Нідерландські патріоти отримували допомогу від французьких революціонерів. У 1793-у французи перетнули кордони Республіки, і намісник Вільгельм V утік до Англії. У 1795 р. було проголошено Батавську Республіку. А ще за три роки з'явилася перша конституція, яка, між іншим, відокремила державу від церкви і розширила виборче право.

Діяльність "патріотів" розповсюджувалася і на літературу та мистецтво. Саме з їхнього середовища вийшли майже всі передромантики, які виступали за національну самобутність нідерландської літератури – цілком у дусі європейського, і насамперед німецького, передромантизму.

24. ЛІТЕРАТУРА XVIII СТ. У НІДЕРЛАНДАХ

XVIII ст. – неповторний етап європейської культури та літератури, який характеризується значною складністю літературно-художнього процесу. Певною мірою це зумовлюється перехідним характером епохи, яка, з одного боку, завершує ранній новий час, з іншого – відкриває новий етап у розвитку літератури і мистецтва. Паралельно чи із незначною розбіжністю у часі існує кілька художніх напрямків, що належать до різних типів художнього мислення – класицистичного, реалістичного та романтичного. Деякі з них перейшли у спадок із попередньої епохи (приміром, вольтерівський класицизм, який на рівні естетико-художньому зорієнтований на класицизм XVII ст.). Деякі (просвітницький реалізм, сентименталізм та передромантизм) перекидають місток до наступного XIX ст.

XVIII ст. прийнято називати "віком Просвітництва", зважаючи на потужний ідейний рух, що розгорнувся у цю епоху. Суспільно-історична сутність цього руху визначалася підготовкою глобальної зміни цивілізацій, що відбувалася на зламі XVIII–XIX ст. Наріжними каменями ідеології Просвітництва були віра в розум і добру вдачу людини. Просвітники піддавали критиці устрій і закони тодішнього суспільства, його соціальні, моральні та духовні цінності, доводячи, що вони суперечать здоровому глузду й законам природи, і тому їх необхідно замінити на розумні й справедливі. Водночас їм притаманний історичний оптимізм, віра у те, що все можна замінити на краще, і тоді настане царство розуму й загального добробуту.

Просвітництво охопило різні сфери духовного життя XVIII ст. і створило свою третьостанову культуру. Значна частина художніх явищ XVIII ст. була пов'язана з цією новою культурою; в її річищі розвивається і просвітницький класицизм, і просвітницький реалізм, і сентименталізм, виникають нові жанри, зокрема, роман та міщанська драма.

Поряд з просвітницькою існувала у XVIII ст. і багата аристократична культура. Переважно за межами Просвітництва знаходиться і передромантизм. Дворянсько-аристократична та третьостанова культура зазнають взаємовпливів, дифузують, як і художні напрямки, що розвиваються в їхніх річищах.

Особлива роль у розвитку літератури й мистецтва XVIII ст. належить Англії та Франції, і саме у цих країнах Просвітництво набуває найбільшого розвитку. У Нідерландах Просвітництво також мало своїх представників, але порівняно з XVII ст. це була епоха регре-

сивна. Самі нідерландці називають її "часом перук", маючи на увазі пануючу атмосферу церемонності та самовдоволення. Нездатність союзу провінцій зорганізуватися у сучасну єдину державу позначилася і на розвитку мистецтв: у літературі не з'явився поет рівня Гоофта та Вондела, а у живопису не було другого Рембрандта чи Вермеєра.

Визначну роль у літературному житті Нідерландів XVIII ст. відіграють поетичні товариства. Одне з них засноване 1669 р. в Амстердамі "**Nil Volentibus Arduum**" ("Немає нічого важкого для того, хто бажає"). Назва товариства – красномовна, у ній відображено підхід до літературної діяльності, що поділяли його члени: запорукою хорошої літератури є постійне вправляння у майстерності, а не геніальність чи натхнення. Поштовхом до створення товариства стало неприйняття свого часу певною частиною письменства тієї політики, яку багато років поспіль провадив драматург **Ян Фос** (Jan Vos) в Амстердамському театрі. Він був прихильником т. зв. "spektakelstukken", тобто галасливих постановок зі стрімкою інтригою, численними бійками, духами та трупами, різноманітними сценічними трюками. Під керівництвом Фоса театру вдавалося приваблювати багато глядачів. Серед тих, хто не прийняв Фосову надмірну видовищність і налаштованість на ефект, були члени товариства "Nil Volentibus Arduum", яке пропагувало класицистичне мистецтво і за взірець вважало твори французьких письменників. Хоча через років десять ця спілка втратила свою популярність, її вплив, безперечно, відчувався у Нідерландах до XVIII ст. включно.

Зрештою, усі поетичні товариства стояли на позиції формального вдосконалення віршів згідно з класицистичною естетикою. Невипадково саме в рамках діяльності поетичних товариств були перекладені нідерландською найкращі зразки класицистичної драматургії Франції XVII ст.

Нідерландська література доби Просвітництва багато в чому залежить від впливу іноземних літератур, часто-густо перетворюючись на сліпе наслідування французьким, англійським та німецьким письменникам. Тому її зараз майже забули. Незважаючи на чималий обсяг творів епохи Просвітництва у Нідерландах, можна назвати лише кілька імен, чий доробок зберігає високу художню цінність і для наступних епох.

25. КЛАСИЦИЗМ У НІДЕРЛАНДСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1-Ї ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Провідним напрямком у нідерландській літературі першої половини XVIII ст. був класицизм. Класицистичні засади продовжували розвивати у поезії Г.К. Поот, у драмі – П. Ланґендейк.

Губерта Корнеліса Поота (Hubert Kornelisz Poot, 1689–1733) називають останнім представником XVII ст. Він народився у

невеличкому селі поблизу Делфта. Праця селянина не викликала у нього жодних симпатій. Він присвятив себе мистецтву віршування. У 1723 р. Поот переїхав до Делфта й спробував заробляти на життя пером поета. За рік повернувся назад до Абдсвауде і вимушений був займатися своїм попереднім ремеслом. У 1732 р. одружився і відкрив у Делфті крамницю з продажу тютюну. Його поховано в Ауде Керк у Делфті.

Перше шліфування талант Поота пройшов у спілці поетів. За вчителів він обрав великих поетів XVII ст. Гоофта та Вондела. Але талант Поота був іншого спрямування, тому від своїх славетних попередників він перейняв лише зовнішню форму.

Поезія Поота сповнена міфологічних алюзій. Намагаючись "прикрасити" свої вірші, він проте переобтяжував їх надмірними запозиченнями, чим завдавав шкоди природній безпосередності своїх творів. За словами нідерландського ученого Й.Л. Валха, "таке враження, наче біля його колиски стояли дві феї: добра, яка дарувала йому талант поета, та зла, яка заразила його духом того часу, манірною вченістю". І це правда, адже Поот дійсно був талановитим поетом, котрий "говорив незвичайно про звичайні речі". Але він не став нідерландським Робертом Бернсом, тому що сліпо наслідував обрані взірці.

Найкращим зразком нестримуваної безпосередності може слугувати вірш **"Життя землероба"**. У ньому йдеться про простого хлібороба, який повністю задоволений своїм життям на лоні природи і далекий від гонитви за суєтним життям у місті. Мотив протиставлення природи й цивілізації, яскраво виражене суб'єктивно-авторське начало, елегійний настрій зближують творчість Поота з поезією сентименталістів, яка на той час розквітає в Англії (1820–1840-і рр.) і набуває популярності в інших країнах Європи. Але виникають ці зближення у характерній для класицизму формі ідилії. Поота називали "поетом місячної ночі"; йому притаманне загострене відчуття природи, вміння передати її красу у вишуканій поетичній формі.

Роботи Поота нині майже забуті. Його ім'я сьогодні, скоріше, знають завдяки найвідомішій епітафії в нідерландській літературі, що належить поету XIX ст. Ван де Лінде:

Hier ligt Poot,
Hij is dood.

Тут лежить Поот,
Він – мертвий.

Пітер Лангендейк (Pieter Langendijk, 1683–1756) здобув славу найкращого драматурга XVIII ст. й останнього великого майстра

драми в нідерландській літературі. І після нього були автори, які писали для театру, однак твори жодного з них у наші часи не ставляться. Лише у 1900 р. з'явиться певним чином співмірна з Ланґедейком постать – Герман Гейєрманс.

Юнаком Ланґендейк став членом "Nil Volentibus Arduum". Згодом був фактором гарлемської камери риторів. Рано втративши батька, Пітер Ланґендейк майже все своє життя провів у злиднях. Його рідне місто – Гарлем – допомогло йому так, як свого часу допоміг Вонделу Амстердам, у 66-літньому віці письменника призначають головним істориком Гарлема.

Ланґендейк працював у різних жанрах, а почав із клухта. Дебютною була п'єса "**Дон Кіхот на одруженні Камачо**" (1711, напис. 1699) із запозиченнями з роману Сервантеса. У ній дворянин Дон Кіхот, який вдає з себе романтичного середньовічного лицаря, випадково потрапляє на сільське весілля. Серед найбільш відомих клухтів і такі, як "Математики" (1715) і "Креліс Лаувен" (1715).

Значно більшу художню цінність мають його комедії. Як комедіограф він наслідує здобутки класицистичного французького театру, його найбільшим авторитетом був автор "Тартюфа". І хоча Ланґендейк не перевершив великого француза, однак став автором найкращої класицистичної комедії у нідерландській літературі – "**Обопільний обман одруження**" (Het wederzijds huwelijksbedrog, 1714). Це блискуча комедія інтриги, в якій править випадок.

Дворянин Лодевейк ван Кааленгейзен та його слуга, колишній солдат Ян, вирушають до міста Утрехт. Там вони видають себе за респектабельних і заможних графа та барона. З надією поправити своє фінансове становище Лодевейк хоче влаштувати "заможний" мар'яж. Його обранкою стає юна дівчина на ім'я Шарлотта Аделпоорт, котра, на думку закоханого, походить із вельми багатої родини. Та незабаром виявляється, що Шарлотта виношує такий самий план і, повіривши у переконливість гри Лодевейка-"багатого графа", вирішує з ним одружитися. Паралельно основній у комедії розвивається додаткова любовна колізія – Яна та Клари. І Лодевейк, і Шарлотта вдаються до всіляких хитрощів, аби втриматися якнайдовше у сяйві надуманих переваг. Розвиток інтриги захоплює глядача, який знає, що криється за шахрайством героїв. Наприкінці п'єси все, звичайно, розкривається, але, як і слід у комедії, фінал є щасливим.

"Обопільний обман одруження" мав і має щасливу сценічну долю – режисери і нині звертаються до цієї п'єси. Вона ближча сучасному глядачеві, аніж, скажімо, твори Бредеро чи Гоофта, і через те, що мова більш близька до сучасної, і тому що комедія є дуже динамічною, у ній відсутні характерні для нідерландської традиції довгі монологи.

6 — 2-1876

Ланґендейк написав багато інших комедій та клухтів, серед них – незавершена ним (але завершена іншими) повчальна комедія "**Дзеркало вітчизняних купців**". Цей пізній твір автора стверджує протиставлення між двома поколіннями купців: старшого, тобто XVII ст., і молодого XVIII ст. Старше покоління, як вважає Ланґендейк, важкою працею створило квітучу компанію, молоде ж за цими грішми впольовує й усілякими майстерними прийомами, викрутасами намагається своє становище утримати. Протиставлення між старшим і молодшим поколіннями потім не раз виникатиме у нідерландській літературі, зокрема, у письменника XIX ст. Е. Потхітера.

26. ПУБЛІЦИСТИКА: ЮСТУС ВАН ЕФФЕН

З іменем Юстуса ван Еффена (Justus van Effen, 1684–1735) пов'язане виникнення і розвиток публіцистики в Нідерландах. Він був сином незаможного офіцера. Щоб оплатити собі навчання, працював гувернером дітей вельмож, у Лейденському університеті вивчав право. Перебуваючи на посаді секретаря посла, він двічі відвідує Англію, де знайомиться зі Свіфтом та Ньютоном. У віці 43 років отримав ступінь доктора разом з одним із своїх учнів. Завдяки спілкуванню з французами, поїздкам до Англії та Швеції йому стали особливо помітними недоліки тогочасного життя у Голландії. Він був також одним із перших, хто спостерігав життя простого люду, захоплювався ним та цінував його.

Ван Еффен, як свого часу Гейґенс, багато зробив для популяризації англійської літератури у рідних Нідерландах та у Франції. Він перекладав твори Свіфта й Дефо нідерландською та французькою мовами, а також уривки із публікацій англійських видавців. На знак подяки за поширення англійської культури у Франції його було обрано членом Королівського наукового товариства.

Усі роботи ван Еффена мають моралізаторський характер: він хвалив чесноти – помірність, ощадливість, засуджував вади – спекулятивні операції на біржах, засилля французької мови в країні. Фактично ван Еффен продовжує ту лінію у нідерландській літературі, яка була започаткована у XVII ст. Якобом Катсом. Обоє – моралісти, але якщо Катс виходив із філософсько-християнських понять, то раціоналіст ван Еффен виходить із просвітницької позиції здорового глузду. Він викриває помилки, доводячи їх до абсурду.

Прикладом йому слугували англійські есеїсти Аддісон і Стіл. І не випадково, адже в царині публіцистики вирішальним був англійський авторитет. У XVIII ст. тут зростає періодичний друк: перша щоденна газета вийшла у Лондоні у 1702 р., а наприкінці століття їхня кількість перевищила два десятки. Особливою популярністю користувалися і розважальні, і повчальні щотижневики.

Одним із найперших та найбільш знаменитих були "Балакун" (The Tatler) і "Глядач" (The Spectator), що їх видавали Аддісон і Стіл.

Подібно до Аддісона та Стіла ван Еффен заснував і вів декілька журналів, серед них – франкомовні "Мізантроп" (1711–1712) та "Дрібничка" (1718–1719). Одночасно він працював над іншими виданнями. У 1731 р. започаткував нідерландськомовну газету, **"Голландський глядач"** (De Hollandse Spectator), яка виходила до 1735 р. Спочатку це було щотижневе видання, потім газета виходила двічі на тиждень. Загалом вийшло 360 номерів. У цій газеті Еффен публікував критичні й теоретичні статті, які мали виключно моралізаторський характер. Він торкався тем із різних галузей знань: літератури, мовознавства, соціальних проблем та віросповідання; виступав з промовами на захист віротерпимості, за рівні права всіх людей. На шпальтах газети він боровся проти голландського шовінізму і кальвіністського протистояння театру та іншим видам розваг. Ван Еффен також пропагував нідерландську мову на противагу переважаючій французькій (у вищих колах нідерландська вважалась мовою прислуги).

Слідом за англійськими публіцистами у "Голландському глядачеві" Еффен використовує здебільшого форму есе. Часом ці есе переростають у нариси побуту й навіть короткі оповідання. Таким чином у нідерландській літературі з'явилися перші новели. Їх можна розглядати як ранні прояви просвітницького реалізму, який, утім, значного розвитку в Нідерландах не набув. Найвідоміше з оповідань – **"Кобус та Агнітьє: історія залицяння бюргера"**, що було опубліковане в трьох частинах у 1733 р. Оповідання написане у формі листів, які надсилалися до газети; автор представляється сусідом Агнітьє. Він починає з розповіді про те, що завжди цікавився, як прості неосвічені люди виражають своє кохання один одному. Після цього він розповідає, як завдяки своєму знайомству з Кобусом та Агнітьє побачив, що кохання робить навіть простих людей красномовними. Далі йде опис першої спроби Кобуса, сина доволі заможних людей, познайомитися з Агнітьє, донькою бідної вдови. В другій частині батько Кобуса наносить візит оповідачеві з метою розпитати про Агнітьє. Оповідач радить йому якомога швидше взяти Агнітьє за невістку. У третій частині описується обід у Кобуса вдома, на який було запрошено оповідача. Ван Еффен витворює типові характери, що слугують прикладом для інших.

Творчість ван Еффена вплинула на становлення та розвиток просвітницької прози у Нідерландах, представленої, зокрема, романом.

27. ПРОСВІТНИЦЬКИЙ РОМАН

Чи не найбільш популярним у добу Просвітництва був жанр роману. Водночас він був найбільш перспективним жанром епохи. Одним

із витоків роману XVIII ст. була "література факту" – розповідь про подорожі, листи, мемуари, щоденники тощо. Роман XVIII ст. часто мімікрує під "літературу факту", видаючи вигадані мандри, пригоди, життєві історії за дійсні. Це була епоха, коли виникали запити нової третьостанової аудиторії, яка прагнула більшої "правдивості" та "щирості", й відповіддю на ці запити став новий жанр.

Нідерландський роман доби Просвітництва формується і розвивається спочатку під визначальним впливом англійського, а пізніше й французького та німецького.

Найбільш поширений різновид роману XVIII ст. у Нідерландах – **уявна подорож**. Читач захоплено читав оповідь про мандри, яких ніхто ніколи не здійснював, та через їхню правдоподібність вірив у викладені події. Форма роману-подорожі вельми задовольняла й автора XVIII ст. Описуючи мандри героя різними країнами, автор зображав різні устої та звичаї, до того ж у такий спосіб, щоб було зрозумілим, що є добро, а що – зло. Роман-подорож належить до епічно-дидактичної літератури Просвітництва.

Важливе значення у романі-подорожі має фантастичне. Згадати б бодай опис фантастичних країн у романі Дж. Свіфта "Гулліверові мандри" (1726) чи неймовірні витівки героя Р.Е. Распе "Розповідь барона Мюнхгаузена про свої прекрасні мандри в Росії" (1785). Книга Распе набула популярності в Європі завдяки німецькій обробці Бюргером у 1786 р. під назвою "Неймовірні пригоди Мюнхгаузена".

Роман-подорож поєднав у собі риси різних епічно-дидактичних жанрів. У цих творах елементи художньої прози та публіцистики є фактично завуальованими памфлетами і сатиричними прийомами. Чимало романів з елементами сатири, приміром, написані у формі оповідей про уявні мандри, серед них: "Гулліверові мандри" Дж. Свіфта, "Кандид, або Оптимізм" (1759) Вольтера, **"Мандри до країни мавп"** (1788) нідерландського письменника **Й. Схаса** (Schasz).

"Мандри до країни мавп" – твір сатиричний. Своє гостре перо автор спрямував проти політиків. Хоч коннотації часто-густо вкорінені у перипетіях політичного життя Нідерландів кінця XVIII ст., зокрема, у загостренні політичної ситуації й активізації діяльності "патріотів", усе ж є позачасові значення. Схас піддав оцінювальному сміхові демагогічність державних управлінців, засудив і людей, які сліпо виконують те, що їм кажуть політики, навіть якщо такі рішення цілком суперечать здоровому глузду.

Герой роману залишає рідну домівку й вирушає у мандри вимушено, адже його підозрюють у вбивстві. Так він опиняється у країні мавп. Тамтешні лідери хочуть перетворити всіх мавп на людей. Те, в який спосіб це можна зробити, розділило звірів на два табори, точніше, партії: прибічники партії "Номер один" переконані, що мусять інакше поводитися, аби стати людьми. Члени партії "Номер

п'ять" вважають, що відтинання хвоста – єдиний спосіб олюднення. У результаті боротьби перемагає партія "Номер п'ять", а значить, і їхня програма – починається масове відтинання хвостів.

Цей твір викликає асоціації з "Гулліверовими мандрами" Свіфта, зокрема, з епізодами, що відбуваються у країні розумних коней гуїнгмів, які ввібрали позитивні риси людської вдачі, та єху, що стали втіленням людських вад. Одним із прийомів, до яких вдається англійський письменник, є "омавплення" – зовні подібні до людей єху не є істотами розумними. У Схаса ж – навпаки. Мавпи перетворюються на людей, але суті прийому це не змінює. Втім, погляд Схаса на людину оптимістичніший, ніж у Свіфта.

За англійськими взірцями розвиваються й численні **"робінзонади"** у нідерландській літературі. Популярним був також жанр **утопії**. Одним із найвідоміших зразків цього різновиду жанру є роман Віллема де Перпонше "Рапсодії, або Життя Альтамонта" (1775). У витвореній автором ідеальній державі люди живуть щасливо у гармонії з природою та у злагоді із собою. Очевидно, що де Перпонше відштовхується від руссоїстської філософії з її протиставленням цивілізації та природи, вбачаючи у впливові цивілізації першопричини людських негараздів.

У Нідерландах цієї доби найбільшого розповсюдження жанр роману набуває у літературі сентименталізму та передромантизму. Особливо популярними були епістолярні романи, тобто романи у формі листів. У європейській літературі доби Просвітництва ця форма стверджується після виходу роману Річардсона "Памела, або Винагороджена чеснота" (1740–1741). Певний вплив на нідерландських романістів мала і творчість найбільшого англійського сентименталіста Л. Стерна. Утім, більш значними були впливи французькі, зокрема, Ж.-Ж. Руссо, і німецькі – насамперед, раннього Ґете.

На нідерландський ґрунт жанр **сентиментального епістолярного** роману переносить **Рейнвіс Фейт** (1753–1824). Він автор двох романів – "Юлія" (1783) та "Фердинанд і Констанція" (1785). Обидва – історії кохання. В основі сюжету "Юлії" лежить добре розроблена у європейській літературі й популярна у сентименталістів модель. Йдеться про нещасливе кохання. Головні герої – Едуард та прекрасна Юлія – палко кохають одне одного. На перешкоді їхнім почуттям стає суворість старшого покоління. Вони не можуть взяти шлюб, оскільки батько дівчини проти їхнього союзу. Закохані засмучені, обоє страждають – Едуард марить, Юлія що не день все більше в'яне. Суворий батько нарешті дає дозвіл, але Юлія не в змозі відновитися для життя і помирає. На її могилі Едуард викопує сосну, аби справити собі з неї домовину.

Навіть ім'я головної героїні викликає асоціації з Ж.-Ж. Руссо. Головна героїня його уславленого роману "Юлія, або Нова Елоїза" теж страждає через суворість батька, спричинену становими упередженнями. Відчутний вплив і Ґетевого роману "Страждання молодого

Вертера". Саме з Фейтом пов'язують одну з перших у нідерландській літературі спроб створення **роману-сповіді.**

До сентиментального прилягають і романи, створені жіночим дуетом Елізабет Волфф (Деккер) та Аґатою (або Аґ'є) Дейкен. Разом вони створили, зокрема, такі романи: "Історія Сари Бюрґергарт" (1782), "Історія Віллема Лейвенда" (1784–1785), "Листи Абрагама Бланкаарта" (1787–1789). Якщо Фейт апологізував почуття, то жінки-письменниці переконані, що почуття слід підпорядкувати моралі, у чому теж відчутний вплив Руссо.

Найвідомішим романом є **"Історія Сари Бюрґергарт"**, він є першим в історії нідерландської літератури **жіночим романом**. Написаний в епістолярній формі, листи пише і головна героїня й інші персонажі, як це було у романі С. Річардсона "Кларисса".

Головна героїня – молода дівчина на ім'я Сара Бюрґергарт. Сюжет роману – історія її життя – простий: Сара втратила батьків і, залишившись одна, оселилася у будинку своєї тітки Сюзанни Гофланд. Та з часом вона розуміє, що не може жити під одним дахом з тіткою, і, не бажаючи більше залишатися тут, пише своєму опікуну Бланкаарту, заможному комерсанту, про свою ідею покинути дім.

Отримавши дозвіл від нього, вона оселяється у будинку вдови Спілґуд. Сара знайомиться з Гендріком Еделіґом, юнаком вищого від її стану. Молоді закохуються одне в одного. Тим часом Сара жваво листується зі своїми подругами, переповідаючи свої нові почуття, а Гендрік повідомляє своїм рідним про дівчину своєї мрії. Батько Гендріка проти одруження, бо Сара належить до іншої церкви (реформованої), а відтак шлюб неможливий.

У Сари з'являється інший коханець – пан Р. Дівчина не знає про неславу пана Р. – відомого бабія, їй чудом удається врятуватися, тікаючи від спроб зґвалтування. Перестрашена, вона повертається додому і розповідає своїм подругам про те, що сталося. Розв'язка роману – щаслива. Сара та Гендрік одружуються.

Елізабет Волфф та Аґата Дейкен поєднують досвід англійських романістів – Філдінга, Смоллетта, Річардсона та Стерна – з національною дидактичною традицією Катса–Еффена. У своїх романах вони створюють картину життя третього стану, висвітлюють його психологію та мораль. Їхні романи виявляють риси як сентименталізму, так і просвітницького реалізму. Вони є важливою віхою у розвитку нідерландської художньої прози, яка, однак, розвою у XVIII ст. не мала.

28. ПОЕЗІЯ СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ: І. ВАН АЛФЕН, Р. ФЕЙТ, Я. БЕЛЛАМІ

Ієронім ван Алфен, Рейнвіс Фейт, Якоб Белламі – ці імена можна об'єднати під одним естетичним поняттям, попри їхні відмінності.

Всі троє перебували під впливом німецької літератури, не приймали просвітницький культ розуму, формалістичну класицистичну естетику і риторику XVIII ст., висували на перший план у своїй творчості зображення почуттів, переживань, роздумів, захищали право митця на самовираження.

Нині **Ієронім ван Алфен** (1746–1803) відомий як автор збірки **"Маленькі поезії для дітей"**, написаної за німецькими взірцями. Поезії ван Алфена відрізняє природність тону, вміле відтворення особливостей дитячого менталітету. Проте для сучасників ван Алфен був перш за все естетом. Він був незадоволений рівнем вітчизняної літератури, вважав, що його можна і слід підвищувати. Ці думки автор висловив у двох теоретичних працях, одна з них – "Теорія образотворчого мистецтва та наук" (1778) – є обробкою праці німецького філософа Ріделя.

Рейнвіс Фейт окрім романів створював прекрасні поезії – елегійні за настроєм, наближені до поезії "ночей і гробниць". Ці поезії сповнені морально-філософських роздумів про швидкоплинність життя, марність сподівань.

Німецький досвід **Якоба Белламі** (1757–1786) – у розвитку анакреотичної поезії, цей жанр лірики часто практикували у добу Просвітництва німецькі поети. На доказ свого неприйняття класицизму Белламі писав білі вірші, водночас він не повністю прийняв сентименталізм. Якоб Белламі вважав, що художній твір має бути простим і водночас передавати природність досвіду. Примітно, що цього йому вдалося досягти не в поезії, а у приватних листах.

Література XIX ст.

29. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Після того, як у 1793 р. правлячий статхаудер Вільгельм V залучив Нідерланди до першої антифранцузької коаліції, революційна Франція розпочала проти Нідерландів війну. У 1795 р. французьке військо ввійшло до Нідерландів, і до 1813 р. Республіка Об'єднаних провінцій перестала існувати як самостійна держава. За час французького панування країна декілька разів змінила свій статус: із залежної від Франції Батавської Республіки вона ненадовго перетворилася на Голландське королівство під проводом брата Наполеона I – Людовіка Бонапарта. У 1810 р. воно було ліквідоване, а нідерландські території включені до складу Французької імперії. У політично-правове життя країни так звана "французька епоха" принесла певні позитивні зрушення – було скасовано феодальні привілеї, у 1806 р. відокремлено школу від церкви й впроваджено нові форми права. Втім, експансіоністська політика Наполеона завдала чималої шкоди економіці Нідерландів, і патріотичні настрої місцевого населення проявлялися що далі, то більше. Тільки у 1813 р., після поразки французького війська під Лейпцигом, завойовники залишили Нідерланди.

Так само як і в інших країнах, що раніше входили до наполеонівської коаліції, доба Реставрації в Нідерландах позначена нестабільністю. Країна поступово урбанізувалася: у 1849 р. майже третина тримільйонного населення проживала у містах. Проте перехід до ринкових форм виробництва і торгівлі здійснювався повільно: основою економічної політики лишалася експлуатація колоніальних володінь у Нідерландській Індії, тобто Індонезії. У зовнішньополітичному житті теж не було стабільності. Ще на Віденському конгресі 1815 р. країни-переможниці примусово об'єднали Нідерланди з Бельгією та Люксембургом. У 1830 р. під час національної революції Бельгія розірвала цей союз, і спроба Нідерландів поновити унію військовою силою закінчилася їхньою поразкою.

Події буржуазно-демократичної революції 1848 р., що для сусідньої Франції обернулися зміною державного устрою, у Нідер-

ландах радикальних змін не зумовили. Ліберальна партія, що представляла інтереси голландської буржуазії, з кінця 1830-х рр. боролася за нову конституцію. У 1848 р. Вільгельм II був змушений її прийняти, і в країні відбулися перші прямі вибори до нижньої палати Генеральних Штатів.

Протягом правління Вільгельма III (1849–1890) ліберальні й консервативні кабінети змінювали один одного при владі. Поступово відродився високий авторитет голландського торговельного флоту, Роттердам перетворився на морські ворота не лише для Голландії, а й для інших північноєвропейських держав. Хоч першу залізницю у країні проклали лише у 1839 р., наприкінці 1870-х мережа залізниць охопила всю територію Нідерландів. Як і в інших державах Європи, тут наприкінці XIX ст. у нових галузях виробництва виникли монополії, зокрема, "Королівська нафтова компанія" для експлуатації нафтових джерел Нідерландської Індії (згодом вона ввійде до складу знаменитої компанії "Шелл"). У XX ст. Нідерланди вступили, маючи модернізовану економіку пізньобуржуазних часів, конституційну монархію і соціокультурну ситуацію, яка мало чим відрізнялася від такої у сусідніх розвинених державах Західної Європи.

Основні художні напрями нідерландської літератури XIX ст., як і в сусідніх державах, – романтизм і реалізм. Протягом століття вони хронологічно співіснують і творчо взаємодіють. Оскільки для більшості етапів національної літератури характерні просвітницькі тенденції, у парадигмі нідерландського романтизму помітне місце належатиме явищам, пов'язаним з ідейною та моральною дидактикою (див. В. Білдердейк та ін., §31). Подібними естетичними рисами відзначений і нідерландський реалізм XIX ст. Важливою ознакою останнього є досить стрімкий перехід від простої аналітики звичаїв на ранньому етапі (Н. Беетс, §33) до масштабнішого розгляду соціальних процесів сучасності в середині століття (Мультатулі, §34). В останні декади XIX ст. у нідерландській літературі досить інтенсивно формуються тенденції натуралізму, неоромантизму та символізму.

30. НІДЕРЛАНДСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

У розвитку романтичних тенденцій у нідерландській літературі першої половини XIX ст. визначають два періоди. Перший – 1795–1813 рр. – час французької окупації та звільнення від неї. Другий – 1814–1848 рр. – період так званого "нідерландського відродження". Французька окупація нідерландських земель мала подвійне значення. З одного боку, як і в сусідній Німеччині, частина суспільства сприйняла прихід армії із пореволюційної Франції як поширення ідей прогресу, свободи, рівності. З іншого – патріотичні, національно-визвольні настрої у

Нідерландах були відчутнішими, і падіння Наполеона та його політичні наслідки мало хто сприйняв як трагічну подію. Література та культура Нідерландів кінця XVIII ст. не створили помітної передромантичної тенденції в художній творчості, проте досвід минулих епох вплинув на процес формування національного романтичного світогляду.

Суспільна думка в Нідерландах початку XIX ст. розвивалася під знаком прагматичної "філософії здорового глузду" та фідеїзму (від лат. fides – "віра"). Прихильники останнього проголошували пріоритет віри над розумом, наголошували на важливості одкровення на шляху пізнання. Концепція одкровення, до того ж відтінена містичними настроями, корелює з концепцією романтичного осяяння, яка присутня у багатьох естетичних теоріях раннього романтизму. На думку В. Ошиса, раціональна релігійність нідерландської інтелігенції не сприяла формуванню романтичної естетики. Це вірно, якщо порівнювати нідерландський романтизм з таким його національним варіантом, як німецький, та історія західного романтизму знає інші шляхи його формування, особливо в країнах, де активний етап романтичного руху починався пізніше і, як в Італії, Іспанії, Угорщині чи Сполучених Штатах, був тісно пов'язаний з традиціями Просвітництва. Нідерландський романтизм ближчий саме до цього типу становлення творчої системи.

Термін "романтизм" нідерландська літературна критика починає використовувати у 1810-х рр. стосовно зарубіжних літературних творів середньовічної тематики. Звичайно, в Нідерландах знали праці братів Шлегелів, навіть перекладали лекції Августа Шлегеля про драматичне мистецтво і літературу, твори Новаліса. Але самі діячі нідерландського романтичного руху теоретизують мало (за винятком хіба що Е. Потхітера), звертаючись до романтичної естетики безпосередньо у своїй творчій практиці. Характерними мотивами романтичної школи в Нідерландах початку XIX ст. є звернення до національного минулого та фольклору, пошук духовного зв'язку з природою, філософський пошук відповідей на вічні питання буття.

Класичні твори першого етапу (1795–1813) нідерландського романтизму мають очевидний зв'язок з просвітницькими традиціями. Це стосується відомих патріотичних творів, що з'явилися як духовна опозиція іноземному пануванню, – епічних поем Корнеліса Лоотса "Батави за часів Юлія Цезаря" (1805) та Яна Хелмерса "Голландська нація" (1812). З ідеями просвітницького класицизму пов'язана й різнобічна творчість Віллема Білдердейка.

31. В. БІЛДЕРДЕЙК І РОМАНТИЧНА ПОЕЗІЯ 1810–1820-Х РР.

Піонер нідерландської романтичної поезії Віллем Білдердейк (Willem Bilderdijk, 1756–1831) здобув класичну освіту в Лейденсь-

кому університеті. Успішно викладав у приватному коледжі у Лейдені, де серед учнів Білдердейка були такі в майбутньому знані діячі, як Ісаак да Коста, юрист і літератор, і релігійний поет та історик Якоб ван Леннеп. Першу поетичну нагороду Білдердейк здобув у 1776 р. за вірш з промовистою назвою "**Вплив поезії на державне управління**". З 1782-го Білдердейк займався адвокатурою у Гаазі. З приходом французів на знак протесту проти окупації він виїхав з країни, жив у Гамбурзі, потім у Лондоні, де й став пошановувачем англійської романтичної школи, зокрема, Дж.Г. Байрона, твори якого перекладав, та В. Скотта, якому Білдердейк наслідуватиме у власних спробах історичного роману.

У 1806 р. Білдердейк повернувся на батьківщину, де за примхою долі потрапив у придворні кола, був запрошений навчати нідерландської мови наполеонівського намісника Людовіка Бонапарта. В очах патріотично налаштованих сучасників і так само радикально мислячих нащадків цього було достатньо, аби поет здобув ярлик конформіста. Перші, зокрема, дорікали Білдердейку "**Одою Наполеону**" (1806). Утім, неупереджений знавець літературних процесів тієї доби згадає, мабуть, у зв'язку з такими оцінками політичного вибору митця і російського поета-романтика В. Жуковського, роль якого як наставника спадкоємця російського престолу не завадила йому бути одним з найгуманніших людей тодішньої Росії, і суперечки про репутацію англійського придворного поета Р. Сауті, який, попри політичний консерватизм, залишається неперевершеним майстром романтичної балади. Щодо оди Білдердейка на честь Наполеона, то навряд чи можна знайти романтика, відомого чи малознаного, який би на початку кар'єри колишнього корсиканського лейтенанта його не прославляв.

Особистість Віллема Білдердейка позначена багатьма рисами типово романтичної двоїстості. Він був переконаним монархістом і консерватором, схильним до дидактизму, і водночас мав запальну вдачу та романтичний темперамент. Як і представники просвітницького класицизму, Білдердейк орієнтувався у своїй творчості на етичні й естетичні абсолюти, його вабили титанічні характери минувшини. Але знаходив він такі постаті здебільшого в національній історії й до того ж кардинально переосмислював їхню сутність і значення їхніх дій. Так, у 1808 р. Білдердейк створив свою версію історії легендарного графа Флоріса V у трагедії з однойменною назвою: за історичними свідченнями, на які він спирався, Флоріса любив народ і ненавиділа заздрісна феодальна знать. Видатні попередники Білдердейка, П. Гоофт та Й. ван ден Вондел, знеславили Флоріса V як ворога національних інтересів. Білдердейк, що вірогідніше, побачив у ньому жертву зрадливих васалів – жорстокого Херарда ван Велзена та підступного Ґейсбрехта ван Амстела. У трагедії Гоофта "Херард ван Велзен" (1613) та драмі Вондела "Ґейсбрехт ван Амстел" (1637) обох заколотників змальовано як національних героїв,

і трактування цих драматичних епізодів минулого Білдердейком було сприйняте його сучасниками неоднозначно.

Втручаючись у тогочасну загальноєвропейську полеміку щодо значення творів Шекспіра для його часу та для XIX ст., Білдердейк, що нехарактерно для романтика, мав за вищий взірець класицистичні трагедії П. Корнеля і Ж. Расіна. Відповідно до принципів класицистичної естетики Білдердейк виявляв глибокий інтерес до художнього потенціалу національної мови – до речі, за дорученням Людовіка Бонапарта він створив модернізований варіант голландської граматики. Інтереси вченого поета сягали й інших гуманітарних студій. Так, викладаючи в 1817 р. історію у Лейденському університеті, Білдердейк уклав фундаментальну працю "**Історія батьківщини**". У поетичному доробку нідерландського митця свідченням просвітницьких інтересів є низка дидактичних поем – "Страждання учених" (1807), "Мистецтво поезії" (1809), "Світ духів" (1811), "Звірі" (1817). Але незакінчена епічна поема Білдердейка "Руйнація першого світу" (De ondergang der eerste wereld, 1820) розповідає історію потомків Каїна, і відлуння байронічних мотивів у ній присутнє так само, як і епічні теми творів Мільтона та Вондела.

Вихідні творчі позиції Білдердейка поєднані з християнським містицизмом, але не менше перейняті неоплатонізмом, за принципами якого Бог є абсолютна краса, яку смертний пізнає через осяяння. Вислів Білдердейка – "Поезія – це релігія, і навпаки" – багатозначний. У цій тезі очевидно присутня ідея підпорядкування творчого духу концептам релігії, але у ній не можна не побачити співмірного вірі В. Блейка розуміння поетичного покликання як особливої місії, що розкриває зміст буття. Якщо філософська парадигма творчості Білдердейка зберігає риси як класицистичних абсолютів, так і романтичного ідеалізму, то його естетичні переконання значно ближчі до власне романтичного світосприйняття. Творча особистість, за Білдердейком, незалежна від світу, підвладна лише Богу. Мистецтво ж – могутня сила, що здатна перетворити світ.

У ліриці В. Білдердейка чи не найбільш концентровано його творча платформа виражена у філософському сонеті "**Совість**". Головна теза цієї поезії має дуалістичний характер: поет розглядає конкретне поняття людської етики, але риторичні питання, з яких складається його аргументація, тією ж мірою стосуються як феномену совісті, так і самого існування людини в найзагальнішому розумінні слова. Буття людини, за Білдердейком, одухотворене постійною присутністю морального начала і водночас перетворене совістю на вічне томління, нескінченний пошук відповідей на питання, що не мають відповідей. Вірш має класицистичний висновок: совість – це голос Творця. Але поетичний стиль сонета беззаперечно романтичний: простір вибудовується контрастними поняттями, час ущільнений і суб'єктивний, стан душі ліричного героя передає потік миттєвих вражень, відчуттів, переживань. Ознаки ро-

мантичної поетики знаходимо і в пейзажній ліриці Білдердейка (вірші "Троянди", "Цвіркун" та ін.).

Так само сполучав у художній творчості романтичні й просвітницькі ідеї **Антоні Крістіан Старінг** (Anthony Christian Staring, 1767–1840). Він походив із знатної хельдерландської родини, студіював право в Гардевейку та природничі науки в Ґеттінґенському університеті в Німеччині. З 1791 р. Старінг займався господарством у родинному маєтку: застосовуючи новітні знання, осушував болота, закладав ліси, розводив нові породи дерев. І разом з тим вивчав історію рідного краю, збирав і вивчав його фольклор. Старінг, власне, стояв поза літературними зіткненнями своєї доби, але його природний поетичний дар помітили сучасники й не забули нащадки.

Найбільше поціновані **епіграми** Старінга – у цьому жанрі він продовжував традиції К. Гейґенса (див. §19), а також ліричні вірші й балади, тематика й спрямованість яких досить різноманітна. А.К. Старінг поділяє з діячами Просвітництва віру в прогрес, у тому числі, у технічний прогрес. Об'єктом його ліричного пафосу виступають технічні відкриття XIX ст. – у вірші **"Парові машини"** митець славить "розуму зорю", "прапор знань", засуджує "спокій невігластва" й сподівається, що технічна революція "одухотворить... тупий тягар усіх ремесел" і принесе процвітання його батьківщині. Керуючись дидактичними мотивами, Старінг віддає перевагу простоті поетичної форми й мови. Знавець і любитель природи, поет сприймає її явища як необхідний людині осередок вічної гармонії. Використовуючи у вірші **"Мороз"** казково-фантастичні елементи, споріднені з фольклорними уявленнями, Старінг створює виразний ескіз голландського побуту, з катанням на ковзанах по замерзлих каналах, зимовими розвагами й святами. Сповнена енергії та оптимізму, лірика Старінга певними рисами співзвучна домінуючим настроям наступного етапу романтизму в Нідерландах.

32. РОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ЛІТЕРАТУРІ 1820–1840-Х РР.

Формуючу роль у подальшому розвиткові романтичних тенденцій у нідерландській літературі відігравала літературно-художня критика. У 1830-х рр. з низкою праць із класичної та сучасної літератури виступив професор Лейденського університету **Якоб Хеел** (Jacob Geel, 1789–1862), який визначав творчий ідеал як поєднання досвіду та фантазії, а не як наслідування взірцям, і досить різко висловлювався проти традиційних форм відтворення дійсності.

Продовжив цю лінію поет і критик **Евергард Йоганнес Потхітер** (Everhardus Johannes Potgieter, 1808–1875), засновник і редактор

журналу **"Путівник"** (De Gids), який почав виходити у 1837 р. Потхітер критикував В. Білдердейка і мріяв згуртувати навколо часопису прихильників "історично виправданого романтизму". Останні, на його думку, повинні у своїх творах відійти від іноземної тематики, а найбільше уваги приділяти героям і мислителям "золотого віку нідерландської поезії", тобто XVII ст. За допомогою соціально анґажованої літератури митці, що згуртувалися навколо "Путівника", сподівалися піднести дух народу, зміцнити мораль нації й відродити славу її культури. Такі ідеї захищав і Е. Потхітер у програмному есе **"Королівський музей в Амстердамі"** (1844).

За часів редакторської роботи Е. Потхітера значна частина журнальних сторінок "Путівника" надавалася молодим поетам, таким чином відкривалися нові таланти. Потхітер і сам друкував там свої вірші. Чимало їх відверто позначені соціальною тенденційністю ("Солдат єгерського полку"), викривають нерівність та несправедливість ставлення влади до простих людей. Подібно до поезії 1830-х років В. Гюго, Г. Гайне та інших європейських поетів, вірші Потхітера присвячені буденним епізодам із життя, що філософськи осмислюються автором (приміром, у вірші-роздумі "Сяк і так"), або відтінені романтичною іронією ("Матильда"). "Путівник" Потхітера та його сподвижника **Рейніра Бакхойзена ван дер Брінка** відіграв роль творчої лабораторії для багатьох митців доби. Коли у 1865 р. Е. Потхітер залишив редакцію, часопис змінив свій літературно-естетичний характер, перетворившись на громадсько-політичне видання ліберального спрямування. У 1885 р. молоді письменники згадають про "Путівник", але відмовившись від його концепції, запропонують свою у виданні "Новий путівник" (De Nieuwe Gids).

33. ПРОЗА 1830–1840-Х РР.: НІКОЛААС БЕЕТС

Провідна роль у романтичних пошуках у царині прози належала майстрам історичного роману. Найбільшу популярність здобув послідовник В. Білдердейка **Якоб ван Леннеп** (Jacob van Lennep, 1806–1868), твори якого в дусі В. Скотта відображали життя й конфлікти доби Середньовіччя та XVII ст. у Нідерландах. Не менш високо сучасна нідерландська критика оцінює історичні твори **Анни Луїзи Босбоом-Тюссен** (Anna Louise Bosboom-Toussaint, 1812–1886). Спочатку письменниця також наслідувала прийомам "шотландського чарівника" ("Альмагро", 1837; "Граф Девонширський", 1839). Утім, пізніше Босбоом-Тюссен під впливом ідей Е. Потхітера та його часопису "Путівник" звернулася до подій славного минулого своєї батьківщини. До творів цієї тенденції належать історична трилогія про події буржуазної революції, драматична історія бюргерсь-

кої родини в часи Реформації ("Дім Лауернессів", 1840), історико-біографічний роман "Чудовий лікар із Делфта" (1870) про Яна Грасвінкела. У пізньому періоді творчості письменниця перейшла до сучасних тем, піднявши в романі "Майор Франс" (1874) проблему становища жінки в тогочасному суспільстві.

Духовно-історична ситуація в Нідерландах після 1848–1849 рр. змінилася настільки, що інтерес до героїв історичного минулого поступився поглибленому аналізу проблем сьогодення. У жанровій системі пріоритет належить прозі, в той час як лірика відходить на другий план. Проте варто зазначити, що формування і розвиток реалізму в нідерландській прозі середини XIX ст. відбуватиметься у тісному контакті з романтичними тенденціями.

Важлива роль у становленні нідерландського реалізму належала **Ніколаасу Беетсу** (Nicolaas Beets, 1814–1903). Поет і прозаїк, Н. Беетс був протестантським священиком; з 1864 р. він викладав теологію в Утрехтському університеті, де здобув звання професора. Беетс перекладав нідерландською мовою вірші Дж.Г. Байрона й у власній поетичній творчості зазнав впливу великого англійського романтика. Поезії Беетса були досить популярними серед його сучасників, хоч, на думку нідерландських дослідників, далеко не всі вони витримали випробування часом. Однак репутація Беетса-прозаїка лишилася стабільною з плином років.

Під псевдонімом Гільдебранд Н. Беетс опублікував збірку оповідань **"Камера обскура"** (Camera obscura, 1839). Назва твору – це науково-технічний термін, яким у XIX ст. визначали пристрій, що нагадував своєю дією неіснуючий ще тоді фотоапарат. Це була скринька з малим отвором в одній із стінок, що виконував роль об'єктива; на матовому склі з протилежного отворові боку за допомогою лінзи утворювався відбиток того предмета, який хотіли зафіксувати, для чого тримали його перед отвором. Термін "камера обскура" вживав ще Аристотель, а креслення пристрою, яке унаочнює принцип відтворення зображення, зустрічається серед малюнків Леонардо да Вінчі 1519 р. Утім, популярною розвагою "камера обскура" стала в Європі вже у нові часи. Беетса-письменника ідея "камери обскури" зацікавила, очевидно, не стільки як технічний феномен, а як спосіб міметичного відтворення життя.

Композиція і зміст його збірки – це низка замальовок з життя нідерландського бюргерства початку XIX ст. Типологічно оповіді Беетса нагадують французький фізіологічний нарис часів О. де Бальзака або "Нариси Боза" молодого Ч. Діккенса. Відмінність дотепних нарисів нідерландця від названих зразків ранньої реалістичної аналітики полягає у тому, що в творах присутній персоніфікований оповідач – студент Гільдебранд, якому належить коли відсторонена й критична, а коли іронічна й весела оцінка характерів та звичаїв його сучасників.

Із збірки Н. Беетса в нідерландську культуру ввійшли яскраві образи вискочня Кегге, домоправительки диякона Кейсьє, лестуна ван дер Гоогена, здорованя Пітера Стастока, гульвіси Дольфа та буркуна Нуркса. Ім'я Нуркса, подібно до імен гоголівських персонажів, стало називним і зі значенням "буркун" зафіксоване у словнику. У першому виданні "Камери обскури" було три розділи: "Буркун з Гарлема", в якому фігурує уже згаданий Нуркс, "Родина Стастоків" та "Старі знайомі". Родина Стастоків в однойменному оповіданні постає як типове втілення духовної обмеженості філістерів, а зустріч двох друзів студентських років – мінхера Брюса та доктора Делюва – виявляє несхожість поглядів людей одного покоління. Задум цього оповідання провіщає певною мірою одну з тем знаменитого роману Мультатулі "Макс Гавелаар". Збірка оповідань Беетса декілька разів перевидавалася з новими фрагментами. Варто згадати написані до третього видання 1851 р. оповідання "Родина Кегге" та "Герріт Вітзе". В останньому творі Беетс створив образ нуворишів, які повернулися на батьківщину, розбагатівши в нідерландській колонії Сурінам. Критичне ставлення автора "Камери обскури" до проявів соціальної пихи, скнарості, агресивного невігластва, інтерес Беетса до мотивів і причин людських вчинків творчо сприйняло наступне покоління нідерландських прозаїків.

34. МУЛЬТАТУЛІ ТА ЙОГО РОМАН "МАКС ГАВЕЛААР"

Серед нідерландських прозаїків другої половини XIX ст. важко знайти постать, яскравішу за Едуарда Дауеса Деккера (Eduard Douwes Dekker, 1820–1887). Він узяв собі літературне ім'я Мультатулі, що в перекладі з латини означає "Той, хто багато пережив". У культурі XIX ст. ім'я Мультатулі настільки ж символізує ідеї вільнолюбства, як імена Байрона і Гюго, Шевченка і Міцкевича, Гайне, Ібсена, Золя. Усі твори Мультатулі, як і його практична діяльність, перейняті високим почуттям справедливості. Це почуття зумовлене сучасними автору явищами і процесами, а історія свідчить, що мистецтво, народжене злободенними проблемами, нечасто надовго переживає час своєї появи на світ. Проте кращі твори Мультатулі продовжують викликати значний інтерес глибиною думки, небувалим творчим темпераментом і щирістю.

Серед письменників і літературних діячів своєї країни другої половини XIX ст. Мультатулі постає як неповторна творча індивідуальність, яку нелегко співвіднести з літературним рухом доби. Він узяв на себе місію пророка, того, хто будить уми і сплячі або й мертві душі, а це прирікало його на долю самотнього блукача. Він

був наділений романтичним розумінням місії митця і не менш щирим прагненням відкрити людям "істину життя", пошуку якої в суспільстві, отруєному брехнею, віддавали своє мистецтво його сучасники-реалісти. Але письменник однаково дистанціював себе від послідовників В. Білдердейка й від натуралістів-вісімдесятників. Він існував у жахливих злиднях і зазнавав приниження та переслідувань. Більшу частину життя він прожив за межами Нідерландів, але, незважаючи на це, твори Мультатулі справили формуючий вплив на тогочасну нідерландську мову, а його сентенції й епіграми ще за життя автора ставали загальновідомими прислів'ями. Митець-бунтівник, письменник-дисидент та експатріант – цими поняттями багатий культурний дискурс XX ст.; утім, стосовно Мультатулі вони звучать природно і в контексті літературного процесу другої половини XIX ст. Сучасний письменникові критик визнав, що влада слова Мультатулі над умами була могутнішою за владу короля з усіма її урядовими механізмами, і згадував стосовно цієї полум'яної натури знаменитий вислів Лютера – "Стою на тому, бо не можу інакше". Духовний досвід письменника – яскравий приклад здатності творчої натури зберігати індивідуальність всупереч нівелюючим догматам панівної моралі.

Молодший син капітана торгового флоту, Е. Деккер народився й ріс у Амстердамі. Слабке здоров'я не дозволило йому обрати професію моряка, і свій життєвий досвід він спершу здобував за конторкою торгового дому ван дер Велде, одноманітні будні якого відобразив пізніше у незакінченому романі **"Ваутертьє Пітерс"** (надр. 1890). Духовний порятунок від безбарвної буденності Деккер шукає у читанні пригодницьких книжок та поезії, віршує й сам, наслідуючи свого улюбленого Генріха Гайне. Романтична натура спонукала його у 1838 р. на батьковому кораблі вирушити до берегів Нідерландської Індії (сучасної Індонезії).

Індонезійський період життя Деккера тривав 17 років, і зміст його нагадує захоплюючий колоніальний роман. Він змінив декілька місць служби: працював у Батавії (нинішня Джакарта) на Яві, у Наталі на острові Суматра, у Менадо на Целебесі та у Лебаку знову на Яві. Де б не перебував, Деккер глибоко цікавився науками і культурою краю, провадив наукові дослідження. Тут він почав писати прозу (роман "Окремі листки з життя чоловіка похилого віку", 1841) та драму ("Небесна наречена", 1843). Навесні 1846 р. Деккер одружився з баронесою Евердіною Хюбертс ван Вейнберген, яка поділяла його переконання, розділила з ним тяжкі випробування, і яку під її реальним сімейним іменем – Тіна – він змалював пізніше у романі "Макс Гавелаар".

Перші конфлікти з системою почалися у Деккера ще до призначення його асистент-резидентом у Лебаку: на початку 1840-х, коли він виконував обов'язки контролера у Наталі, його було арештовано за абсурдним звинуваченням у розтраті. Насправді ж, його таким чином "попередили" про недоцільність філантропічних поривань навести на

місці служби порядок законним шляхом. Деккер цей урок не сприйняв, і коли після декількох спокійних років роботи прибув на нове місце служби – в округ Лебак, – то вдався до радикальних дій. Переконавшись у злочинних діях місцевого князька, він, не думаючи про наслідки, які могли торкнутися його й родини, виступив на захист місцевого населення, чим викликав незадоволення керівництва. Його знову переводять на нове місце, але Деккер не припиняє боротьби і згодом змушений подати у відставку.

Після багатьох невдалих спроб добитися справедливості Деккер у 1857 р. залишає дружину з дітьми у свого брата, управляючого плантацією, а сам повертається до Європи і звідти апелює до яванської адміністрації. Проте його підкріплені документами дописи губернатору про корупцію в Лебаку так само залишилися без відповіді. Зрозуміло, що й рішення про відновлення його на державній службі не надійшло, адже в листах можновладцям із проханням про це Деккер незмінно додавав, що по-іншому, ніж у Лебаку, він служити не вміє.

Весною 1859 р. Тіна з дітьми й яванкою-нянею теж повернулася до Європи. Наступив найтяжчий для родини час: через відсутність засобів до існування Деккер змушений був залишитися в Антверпені, де і писав у дешевому трактирі чорнилом, купленим на позичені гроші, "Макса Гавелаара", в той час як Тіна з дітьми з великими труднощами дісталася Гааги, шукаючи допомоги у своєї рідної сестри. Багаті родичі пообіцяли їй підшукати місце компаньйонки за умови, що вона покине свого "небезпечного" чоловіка. Деккеру тим часом запропонували у Вест-Індії добре оплачувану посаду, якщо він відмовиться від колишніх претензій, та він з обуренням відхилив таку пропозицію.

У 1860 р. роман **"Макс Гавелаар, або Кавові аукціони Нідерландської торговельної компанії"** (Max Havelaar, of de koffij-veilingen der Nederlandsche Handel-Maatschappij) вийшов небачено великим для того часу накладом – 1300 примірників. Видавця де Рейтера Деккеру порекомендував Якоб ван Леннеп, відомий літератор, що всіляко виявляв свою прихильність до письменника. Суспільний розголос був неабияким: газети друкували відгуки на роман, а в парламенті було зроблено спеціальний запит щодо проблем, піднятих у творі. Проте жодних політичних наслідків ця дискусія не мала. Матеріального успіху Деккеру публікація теж не принесла, хоч, незважаючи на відсутність реклами, значну частину видання моментально розкупили, а ціна на книгу була встановлена велика. Виявилось, що ван Леннеп, якому Деккер цілковито довіряв, увів його в оману: він сам відкупив у видавця більшу частину накладу, а Деккеру, коли той забажав пояснень, заявив, що "той, хто купує дім, має право зруйнувати його, не питаючи дозволу продавця". Добитися справедливості через суд і здійснити самому друге видання вельми популярного твору – особливим попитом роман користувався у колоніях – Деккеру не вдалося. Тільки після смерті ван Леннепа у 1868 р.

інший видавець виборов у його спадкоємців право на нові видання небезпечної книжки, і за наступні чотири роки вона розійшлася у нечуваній для маленької Голландії кількості – 20 тисяч примірників.

Як свідчать біографи Деккера, матеріальні й моральні збитки він переніс стоїчно – у бідній кімнатці в Роттердамі він працював над новим варіантом свого викривального політичного документа, друкував публіцистичні брошури й нариси, брав участь у роботі ліберального просвітницького товариства "Зоря" в Амстердамі. Складалося враження, що й до роману він ставився не як до художнього твору, а як до одного з аргументів у своєму двобої із байдужою і неправедною владою. Деккер сподівався, що його твір пробудить у голландців співчуття до поневоленого люду колоній, що його співвітчизники повстануть і звільнять яванців від корумпованих владарів, а то й від колоніального гніту як такого.

Роман "Макс Гавелаар" – твір автобіографічний. Утім, хоча головна сюжетна колізія підказана автору його власним досвідом перебування у Лебаку, і в ній послідовно відтворений конфлікт чесного й принципового урядовця Гавелаара з несправедливістю і беззаконням, форма роману є доволі вибагливою й незвичною для свого часу. "Макс Гавелаар" – "роман у романі", із зміною нараторів, зі зіткненням точок зору на зображувані події, із композиційною вставкою – драматичною новелою "Саїджі та Адінда". У певному розумінні це роман поліфонічний, широта задуму якого полягала не лише в тому, аби показати якнайбільше аспектів індонезійської реальності, але й дослідити, як сприймає центральний конфлікт свідомість типового нідерландського бюргера тих часів. Двоплановість в оповіді "Макса Гавелаара" нагадує основний композиційний прийом "Життєпису кота Мурра" Е.Т.А. Гофмана, та попри схожу стильову домінанту – поєднання лірико-драматичних інтенцій та іронії – твір Мультатулі далекий від романтичної умовності: всі оповідні плани в ньому спроектовані на пізнання соціальних та моральних істин сучасності.

Перший оповідач, якому випадає знайомити читачів із героєм та обставинами його життєвої боротьби, більше зайнятий власною персоною. Батавусу Дроохстоппелю 43 роки, він маклер у торговельній компанії "Ласт і Ко", проживає з родиною на Лавровій набережній, 37 і за останні двадцять років не пропустив жодного робочого дня без того, щоб не побувати на біржі. Для більшої вірогідності Мультатулі використав випробуваний багатьма його попередниками й сучасниками прийом – публікацію "віднайденого рукопису". Однак поява рукопису в домі Дроохстоппеля позбавлена будь-якої романтики чи таємничості: зустріч на вулиці зі старим шкільним товаришем, з яким поважний маклер давно не бачився і від якого ганебно втік у найближчий провулок, "аби той не попросив у нього грошей", має хоч і несподіваний, але логічний для практичного Дроохстоппеля

наслідок. "Чоловік у хустці" (бідолаха не має теплого одягу і "навряд чи міг би сказати, котра година", бо так само не має й годинника) надсилає Дроохстоппелю свої рукописи під заставу з проханням поручитися за нього перед видавцем. Мультатулі майстерно й об'єктивно відтворює і мову, й психологію, і саму свідомість наратора. Так, Дроохстоппель зневажливо відкидає чимало віршів та інших творів із паперового пакунка – вони виходять за межі його смаків та інтелектуальних запитів. Та побачивши в переліку назв трактат про виробництво кави на плантаціях у провінції Менадо, він вражений таким збігом інтересів бідолашного невдахи та його власних, навіть подумує, чи не взяти його до себе на службу, хоча зразу знаходить достатньо причин, щоб цього не робити. Натомість виникає намір на основі рукопису написати книжку про виробництво кави, в чому менеєру Дроохстоппелю мають допомагати його син Фріц та спадкоємець багатої гамбурзької фірми Ернст Штерн, який саме практикує у компанії "Ласт і Ко".

Обиватель Дроохстоппель ще не раз втручатиметься в процес "редагування" рукопису, висловлюватиме свої думки й претензії, коментуватиме дії та судження молодих. Свідчення Гавелаара (нині – Шаальмана, або "чоловіка в хустці") про зловживання в Нідерландській Індії він співставлятиме із свідченнями одного з колишніх резидентів, у чудовому маєтку якого під Дріберхеном побував. Повечерявши трюфелями, вражений розкошами Дроохстоппель приймає на віру твердження хазяїна, що всі розмови про бідність і безлад в Ост-Індії – чистісінька брехня. Духовна сліпота наратора не позбавляє спостережливості читача: чого варті, наприклад, слова колишнього резидента про те, що більше сотні слуг у його маєтку в Ост-Індії працювали на нього абсолютно безплатно, керуючись самою лише любов'ю та відданістю, або ж історія про те, що при поверненні до Голландії резидент виручив від продажу своїх меблів у десять разів більше їхньої вартості, бо туземна старшина готова була заплатити стільки, щоб зберегти пам'ять про нього. Дроохстоппель оперуватиме цими "фактами", захищаючи солодку брехню про ост-індійське життя, що цілком задовольняє обивателя. Тим часом молоді люди в його власній вітальні, читаючи вголос черговий розділ про трагічне протистояння Гавелаара потворній системі беззаконня, беззастережно приймають сторону благородного бунтівника. Таким чином обрамлення історії Гавелаара виявляє різні типи художньої рецепції драматичних подій у Лебаку: поряд з обмеженим скнарою Дроохстоппелем, що марно шукає в рукописі практичних порад щодо ведення кавової торгівлі, Мультатулі вивів тип читача-романтика, про якого мріяв і до якого, власне, й апелював.

Самозакохане базікання Дроохстоппеля змінює інший тип нарації. У зображенні приїзду нового асистент-резидента до Лебаку поєднується логічна точність спостережливого європейця і поетич-

ний темперамент романтика, закоханого у Схід. Подібно до неоромантиків рубежу XIX–XX ст., зокрема, англійців Джозефа Конрада, що так само писатиме про нідерландські колонії, та співця Індії Редьярда Кіплінґа, Мультатулі мислить образними контрастами. Детальний опис пишного прийому на честь нового урядовця, в якому бере участь регент – місцевий раджа із численним почтом, – невипадково містить невтішну інформацію про те, що у раджі велика родина, що заради спасіння своєї душі він постійно будує мечеті й відправляє великі партії прочан до Мекки, що, оточений купою придворних дармоїдів, він ніяк не може збалансувати свій бюджет. Саме тому в Лебаку зростає еміграція, занепадає господарство, зменшується народжуваність, в той час як старшина виснажує населення примусовими роботами й грабунком, забираючи у туземців їхню найбільшу цінність – буйволів.

Радикалізм позиції Гавелаара не варто перебільшувати. Він прибуває до Лебаку, вже обізнаний з тими проблемами, з якими зустрінеться, а груба реальність тільки підтверджує його передбачення. Гавелаар бачить свою місію як поєднання законності, милосердя й просвіти: останню форму діяльності він застосовує навіть до корумпованої феодальної верхівки, наївно сподіваючись навернути жадібного раджу на шлях закону й порядку. Він вірить у силу слова, і його перша промова на раді старійшин Лебаку не залишила байдужим нікого. Проте найближчі помічники Гавелаара – чесний, але пасивний контролер Фербрюгге й комендант невеликого гарнізону Дюкларі – свідомо займають позицію невтручання. Особиста чесність героя викликає абсолютну довіру місцевого населення: в оселі подружжя Гавелаарів знаходять притулок "нічні гості" – жертви переслідувань. Не маючи великих статків, обтяжені виплатою боргів на батьківщині, великодушні Тіна й Макс відмовляють собі в найнеобхіднішому, допомагаючи іншим. Коли ж усі намагання та жертви виявляються марними, Гавелаар розпочинає боротьбу з колоніальною бюрократією засобами тієї ж бюрократії: його лист за номером 88 викличе паперову зливу відписок і циркулярів, у якій слово істини й честі потоне, мов тріска у каламутному потоці після тропічного дощу.

Гавелаар-реформатор тільки згадує як жахливу вірогідність таку реакцію місцевого населення на утиски колонізаторів, як повстання сипаїв 1857 р. у Британській Індії. Проте Мультатулі зважується на більше: у заключних епізодах мелодраматичної новели про розлучених долею закоханих Саїджа та Адінду він малює і відчайдушні дії повстанців, і репресії колоніальних військ проти доведеного до останньої межі населення.

Попередник Гавелаара на посту асистент-резидента Слотерінг, що не мав душевної мужності виступити проти беззаконня, поплатився життям тільки за те, що надто глибоко пізнав систему насильства і підступної омани. Гавелаара залишать живим, але спробують позбавити честі, створивши йому репутацію кляузника й мало не безумця. До

останніх сторінок історії Гавелаара об'єктивний неперсоніфікований оповідач користується виключно художньою правдою факту. Заради неї відтворюються побутові сцени й напружені діалоги персонажів, заради художньої достовірності наведені листи й розпорядження. У декількох випадках маска безсторонності відсувається – з'являється "я" розповідача, який схвильовано коментує зображуване. Стає зрозумілим, що він надто добре знає відтворювану ситуацію, щоб можна було говорити про дистанцію між автором і героєм. Але наостанку Мультатулі скине маску й говоритиме з читачем без посередників:

> "Так, я, Мультатулі, який "багато пережив", переймаю перо. Я не потребую вибачень за форму моєї книги. Ця форма здавалася мені придатною для того, щоб досягти мети.
> Я хочу, *щоб мене читали!* Так, я хочу, щоб мене читали! Я хочу, щоб мене читали державні діячі, які повинні бути уважними до віянь часу; письменники й критики, які повинні, нарешті, зазирнути в книгу, про яку говорять стільки поганого; купці, що цікавляться кавовими аукціонами; покоївки, які можуть отримати мене за кілька центів у бібліотеці; генерал-губернатори у відставці; лакеї їх високостей – проповідники, які казатимуть, що я повстаю проти всемогутнього бога, в той час як я повстаю проти бога, якого *вони* створили за своєю власною подобою; тисячі й десятки тисяч з породи Дроохстоппелів, які, продовжуючи вести свої справи у такий самий спосіб, кричатимуть голосніше за всіх: "Яка чудова книга!"; члени парламенту, які повинні знати, що відбувається там, у безмежній країні за морем, яка належить Нідерландському королівству...
> Так, мене читатимуть!
> Якщо це здійсниться, я буду задоволений. Я не прагнув писати *добре*... Я хотів писати *так,* щоб мене почули; і так само як людина, що волає: "Лови злодія!", мало турбується про стиль свого імпровізованого звернення до публіки, так і мені байдуже, як читачі поставляться до форми, в яку втілив я своє: "Лови злодія!"
> "Книга погана... в ній немає пропорцій... гонитва за ефектом... поганий стиль... недосвідчений автор... нема ні таланту, ні методу..."
> Чудово! Чудово! Хай все це так – але *яванців пригноблюють!* Адже заперечити основну тенденцію моєї книги неможливо! Втім, що голосніше обурюватимуться моєю книгою, то краще, бо тим більше шансів, що *мене почують!* А саме цього я хочу!"

Гнівний пафос цього прямого звернення до читачів, романтична схвильованість авторського голосу відверто декларували ідейну тен-

денцію твору. Мультатулі передчував, яким важким буде шлях цієї книги до читача, але навряд чи творець Гавелаара міг передбачити, що закиди сучасної йому критики щодо форми та стилю твору в нову естетичну добу сприйматимуть як виключно тенденційні. Так звані недоліки нарації з часом наберуть ваги достоїнств, адже Мультатулі посвоєму відтворив історично назрілу потребу жанрової форми роману у відмові від авторитарності авторського голосу, відчув передмодерну необхідність множинних проекцій світу, навіть якщо в кінцевому рахунку полілог голосів перекриває могутній голос авторського "я".

Творча позиція письменника після публікації "Макса Гавелаара" лишилася безкомпромісною. Він продовжував існувати у страшенних злиднях, у вимушеній розлуці з родиною, але завжди був готовий прийти на допомогу іншим. У 1861 р. до Деккера звернувся поважний добродій з проханням про допомогу бідній родині, що перебувала в скруті. За короткий строк лихоманкової роботи вдень і вночі Деккер написав для замовника "роман-фантазію" **"Листи про кохання"**, а гонорар за цей твір віддав нужденним. Про новий твір Мультатулі висловився так у листі до дружини: "Їх не можна порівняти ні з чим, що було написано до цього часу. Важко визначити, що, власне, в них міститься. Там є все! Поезія, сарказм, політика, насолода, логіка, релігія, все!"

"Листи про кохання" справді незвичні за формою й змістом. Це відвертий діалог двох романтичних натур – Макса і Фансі, в якому відкриття душевних таємниць і палкі зізнання межують з філософським розумуванням з приводу недосконалості буття. Поєднання таких різних предметів у іншого автора виглядало б штучним, та літературний хист Мультатулі органічно сполучає ліричне почуття й блискучу логіку філософської аргументації. В "Листах про кохання" у новому ракурсі постає новаторська для голландської літератури цього часу й наболіла для багатьох європейських літератур проблема становища жінки.

Ще в часи дискусії навколо "Макса Гавелаара" виявилося, що погляди Мультатулі знаходять розуміння й підтримку насамперед у його читачок. Пізніше автор знайде цьому пояснення: "Найбільше послідовниць у мене завжди було серед жінок. І це цілком природно! Вони самаритянки нової Іудеї – парії суспільства. І тому вони захоплено сприймають кожне слово, яке несе радісну звістку про звільнення. І саме я, з моїм шаленим бажанням поділяти страждання світу, покликаний сумувати з того, що їм бракує свободи". У "Листах про кохання" лірична героїня Фенсі безпорадно зупиняється перед незрозумілою для неї проблемою влади взагалі, та влади чоловіка над жінкою зокрема, чекаючи роз'яснень від свого коханого. Однак найяскравіша відповідь Мультатулі на ці гострі питання часу втілена у ще одному творі 1861 р. – у циклі з 10 притч, названому автором **"Історіями про авторитет"**.

Притчі Мультатулі продовжують традицію нідерландської філософської прози, зокрема, "Адагій" Еразма (див. §13), в яких видатний роттердамець висловлював свою точку зору з приводу сутнісних моментів людського життя. Мультатулі торкається істотних аспектів авторитету у стосунках батьків і дітей, в історії про дівчину Тюґатер (Доярка) розвінчує авторитарний механізм, на якому заснована нерівність статей, підносить голос проти оманливих авторитетів у політиці та комерції. В образній системі притч присутні орієнтальні й античні мотиви, їхня прозора й струнка композиція збагачена всіма відтінками іронії.

Становище опального письменника ускладнилося в 1860-х рр. ще й через особисті обставини. Серед листів, що надходили письменнику, його увагу привернула кореспонденція від мефрау Мімі Шепель. Молода освічена жінка, що задихалася в міщанській атмосфері батьківського дому, зверталася до Мультатулі за порадою і підтримкою. Жваве листування й декілька коротких зустрічей виявили глибоку спорідненість цих натур, і Деккер зізнається дружині, що життя Мімі дивним чином переплелося з його власним. Душевне благородство Тіни витримало й таке випробування; втім, через деякий час вона прийняла запрошення на посаду гувернантки та компаньйонки в Італії, забрала з собою дітей і залишила Деккера з Мімі. Після смерті Тіни у 1874 р. Мімі Шепель одружилася з Деккером, і до самої його смерті була йому дбайливою й відданою помічницею.

З 1866 р. і до кінця життя Деккер жив у Німеччині. Він заробляв на життя читанням лекцій – адже вирізнявся енциклопедичною широтою інтересів та неабияким риторичним обдаруванням. Активні заняття публіцистикою привели його до розробки нового жанру. П'ятнадцять років тривала робота над семитомним філософським твором, названим напрочуд просто – **"Ідеї"** (Ideeen, 1862–1877). Пояснюючи свій задум видавцеві, Мультатулі зазначав, що хоче об'єднати в одну книгу "оповідання, повісті, романи, окремі репліки та парадокси" і просив поставити епіграфом до твору фразу "Вийшов сіяч сіяти...". Він справді включив у твір і незакінчений автобіографічний роман "Ваутертьє Пітерс", і дидактичну драму **"Школа князів"** (1873), у якій, продовжуючи традиції макіавеллівського "Князя", намагався відтворити образ освіченого монарха. Перші томи цього видання пройшли майже непоміченими, але чим далі тривала робота, тим ширшим ставало коло її прихильників. Особливим успіхом користувалися філософські мініатюри-параболи. Нарешті останні чотири томи "Ідей" принесли Мультатулі визнання і певну матеріальну стабільність. На початку 1880-х опам'яталися й співвітчизники: письменник отримав значну грошову премію, йому призначили щомісячну пенсію. Але на батьківщину Деккер не повернувся: в 1887 р. після тяжкої хвороби його не стало.

Безкомпромісну громадянську позицію Мультатулі, його послідовну критику колоніальної системи та інших форм суспільної нерівності,

звичайно, високо оцінили радикали-політики XIX–XX ст. Але так само твори автора Гавелаара знайшли відгук у багатьох письменників-гуманістів. У рецензії на французький переклад вибраних творів Мультатулі Анатоль Франс відзначив, що нідерландський митець нагадує йому французьких авторів XVIII ст. "сміливістю думки, вільнодумством, живою яскравою мовою і доброзичливою іронією... Так і здається, що деякі його сторінки написані голландським Вольтером". Автором передмови до англійського перекладу роману "Макс Гавелаар" 1927 р. виступив відомий письменник-модерніст Девід Герберт Лоуренс.

Перші переклади творів Мультатулі в Росії з'явилися у 1896 р., й у наступні два десятиліття його прозу, драму й афоризми широко друкували. Зверталися до його творів журнали Харкова й Одеси; у Харкові ж 1927 р. вийшов український переклад новели "Саїджі та Адінда". Яскравий творчий портрет Мультатулі містить філософська повість про природу літературної творчості "Золота троянда" російського письменника киянина Костянтина Паустовського. Втім, сучасний український читач потребує нових перекладів та подальшого знайомства з доробком класика нідерландської літератури XIX ст.

Література XX ст.

35. НАТУРАЛІЗМ І СИМВОЛІЗМ У НІДЕРЛАНДСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Принципами натуралізму нідерландська література була позначена з 1880-х і по 1930-і. Йдеться, однак, про застосування окремих ідей, положень, прийомів, а не всієї програми літературного напряму, засновником якого виступив французький письменник Е. Золя. Нідерландському натуралізмові притаманне доволі обмежене об'єктивістське, фактографічне зображення дійсності. Виняткова перевага, на думку нідерландського літературознавця Тона Анбейка, надається відтворенню "нервового темпераменту" персонажів, зображенню їх як особистостей, неспроможних активно впливати на середовище[11].

Палким прихильником натуралізму і водночас доволі суб'єктивним у своїх міркуваннях був критик **Лодевейк ван Дейссел** (Lodewijk van Deyssel, справжнє прізвище Alberdingk Thijm, 1864–1952). Обстоюючи свої художні пріоритети, він пише два романи "Історія одного кохання" (Een liefde, 1887) та "Маленька республіка" (De kleine Republiek, 1889). А втім, через декілька років у статті "Смерть натуралізму" він визнає: "Двоє мають право констатувати його смерть: символісти і я", переносячи тепер свій пафос критика на символізм.

Ідеї та принципи натуралізму позначилися на романах і драмах **Марселлюса Емантса** (Marcellus Emants, 1848–1923) та інших нідерландських письменників, серед них і **Франс Кунен** (Frans Coenen, 1866–1936), який про натуралізм висловився так: "Проголошені цим новаторством зміни, які полягають у праві неупереджено торкатися всіх тем, усіх явищ життя без моралізаторства, спричиняють насправді оманливо-об'єктивне відображення життя"[12].

Вельми показовою для нідерландського натуралізму була творча еволюція **Луїса Куперуса** (Louis Maria Anne Couperus), який народився 10 червня 1863 р. у Гаазі, в родині поважного чиновника колоніальної адміністрації. Дитинство митець провів на Яві, у 1878 р.

[11] Ton Anbeek. Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885–1985. Amsterdam, 1999. C. 55.
[12] Frans Coenen. Verzameld werk. Amsterdam, 1956. C. 244.

повернувся з батьками до Нідерландів, отримав освіту в Гаазі. Куперус дебютував як поет, але ні окремі публікації у часописі **"Путівник"** (De Gids), ні перша збірка імпресіоністичної меланхолійної лірики "Орхідеї" не принесли йому визнання. Між тим дебют Куперуса в прозі – у 1889 р. виходить його роман **"Еліне Вере"** (Eline Vere) – робить його відомим. Розкриваючи історію душевного спустошення головної героїні, яка невідворотно наближається до самогубства, Куперус наголошував на тому, що визначальними чинниками людської долі є детермінуючий вплив темпераменту і середовища. Хоча серед героїв роману "Еліне Вере" є і цілеспрямовані, активні натури (сестра героїні Бетсі), проте саме у цьому творі складається особливий тип героя і конфлікту, характерний для натуралізму кінця XIX ст. Тема невідворотності долі – провідна і в його наступному романі **"Фатум"** (Noodlot, 1890), що створило Куперусу репутацію "голландського Золя". Історії героїв Куперуса визначені хворобою волі, фатальною нездатністю до самореалізації, а у розробці життєвих колізій автор спирається на відомі наукові теорії свого часу, пов'язані з гіпнотизмом, сомнамбулізмом, спадковістю. Образ Еліне Вере став свого роду архетиповим для уявлення про жінку "fin de siècle" – недарма героїні поставлений пам'ятник у Гаазі, а екранізація твору Куперуса 1999 р. викликала загальний інтерес.

З 1893 по 1914 рр. Куперус подовгу перебуває за кордоном, подорожує Голландською Індією, Францією, Німеччиною та Іспанією, живе в Італії. Деякі його романи цього часу сформовані новими враженнями, як, приміром, **"Тиха сила"** (De stille kracht, 1900), дія якого відбувається на Яві, проте головною темою автора лишаються злободенні явища тогочасного суспільного життя, духовна нікчемність вищих гаазьких кіл. Вершиною нідерландського натуралізму називають роман **"Книги дрібних душ"** (De boeken der kleine zielen, 1901–1903). Як над героями багатотомного циклу Е. Золя "Руґон-Маккари", над протагоністом Куперуса лікарем Адді ван дер Велке дамокловим мечем висить погана спадковість, долю інших персонажів також визначають фізіологічні імпульси. Ідейна тенденція твору Куперуса споріднена з лейтмотивом роману Томаса Манна "Будденброки", підзаголовок якого – "Занепад однієї родини" – міг би слугувати епіграфом до "Книги дрібних душ".

Як і Е. Золя останнього періоду творчості та й багато інших європейських письменників 1900-х рр., Куперус віддав данину утопічним ідеям перетворення та вдосконалення світу – його твори цієї тематики **"Їх величність"** (Majesteit, 1893) і **"Мир усьому світові"** (Wereldvrede, 1895) отримали визнання не лише у Нідерландах, а й за межами країни: їх перекладали й друкували у Франції та Росії. Цікаві спостереження над природою художньої прози Л. Куперуса належать першій перекладачці його прозових

творів у Росії Катерині Половцовій: "Л. Куперус у своїх ранніх творах без сумніву натураліст, але в той же час він – романіст-поет, як і інші голландські белетристи. У його творах читач знаходить не тільки живу фотографію дійсності, але бачить ясно ідеали автора, його бажання примусити своїх героїв видужувати завдяки моральним зусиллям над собою". Зрозуміло, що подібне естетичне завдання вимагало від письменника розширення його мистецької палітри. Підтверджує це й сам Куперус в інтерв'ю газеті "Гет Фадерланд" (Het Vaderland) у 1910 р.:

> "На моєму столі лежали різні ручки: там лежали ліричні, епічні й історичні, були алегоричні, символічні, ідеалістичні та натуралістичні, реалістичні та імпресіоністичні, здається, не бракувало ще й чотирьох-п'яти інших. Я завжди вибирав моторне, легковажне, легке перо, перо, яке пише швидко, але влучно, та все ж щоразу так, що ні воно, ні ти не втомлювалися... передусім тому, що часу втомлюватися не було. Бо мене, можу повторити ще раз, писання не втомлює ніколи: для мене це природно, як політ для птаха, як для риби вода. У Середньовіччі я б не писав, а був би трубадуром і мандрував би від замку до замку з плащем і лютнею в руці та співав би на добрий лад із щирим коханням у моєму середньовічному серці".

Обкладинка видання роману "Психея" (1898)

Ще у 1890-х рр. Л. Куперус виявив інтерес до казково-фантастичної оповіді, до роману-притчі. Саме у такому жанрі написані його романи "**Психея**" (Psyche, 1898) та "Фідесса" (Fidessa, 1899). Історія юної принцеси Психеї, молодшої доньки колись могутнього, а тепер старого й слабкого короля Царства Минулого – витончена алегорія пошуку ідентичності. Героїня фантасмагорії Куперуса пізнає захоплюючий політ чарівного коня Химери, символу Уяви, переживе скромну ідилію кохання до принца Ерота в буколічному Царстві Теперішнього, не встоїть перед спокусами лісу вакханок і зазнає щемного болю розкаяння та спокути. І, зрештою, загине під колісницею своєї старшої сестри Емеральди, нової володарки світу, в якому єдиними цінностями є влада й багатство. Символіка поетичного твору Куперуса поєднала античні та середньовічні образи з авторським міфотворенням. Вишуканий естетизм і символізм цього аспекту доробку Куперуса викликає асоціації з прозовими притчами Оскара Вайлда та інших майстрів "мистецтва для мистецтва" кінця сторіччя. Не дивно, що ілюстрації до

творів Куперуса робив Обрі Бердслей, відомий учасник естетського руху в Англії.

Незважаючи на зацікавлення його творчістю, широкого визнання на батьківщині письменник за життя не здобув, тим більше, що тогочасне суспільство вельми несхвально поставилося до його дендизму та способу життя. Куперус багато мандрує. Примушений обставинами першої світової війни, він проводить п'ять років у Нідерландах, що було досить незвичним для письменника. У той час він працював, за його словами, "як негр у садах нідерландської мови", виступав з лекціями на різноманітні теми, писав фейлетони, опублікував п'ять романів. Події світової війни остаточно відвернули його від зображення реальності, і Куперус заглибився у минуле цивілізації та культури, шукаючи в пізніх історичних романах давні витоки сучасного варварства. У 1922 р. Луїс Куперус повертається з подорожі Китаєм та Японією і помирає в 1923 р. у Нідерландах.

Помітною постаттю серед покоління "вісімдесятників" – творчої молоді кінця XIX ст. – був **Фредерік ван Еден** (Frederik van Eeden,1860–1932). Його вважають чи не найпродуктивнішим літератором того часу: він автор десятка поетичних збірок, шести романів, сімнадцяти п'єс і численних критичних статей та есе. Ван Еден студіював медицину в Амстердамському університеті, після чого вивчав психіатрію в Парижі. Працював лікарем у Бюссюмі, а в Амстердамі разом з колегою заснував психіатричну клініку. І водночас активно співпрацював з літературно-мистецьким місячником **"Новий путівник"** (De Nieuwe Gids), у якому й опублікував у 1885–1886 рр. роман "Малий Йоганнес". До речі, саме довкола цього видання згуртувалися талановиті "вісімдесятники".

Духовні інтереси ван Едена привели його до ідей американського письменника-трансценденталіста Генрі Девіда Торо, який два роки прожив у власноруч зведеному будиночку біля озера Уолден і написав про свій досвід книгу "Уолден, або Життя в лісі" (1854). За прикладом Торо ван Еден у 1898 р. заснував земельний кооператив поблизу Бюссюма, назвавши його "Уолден". У цьому об'єднанні зустрілися напрочуд різні люди – заанґажовані новими ідеями інтелектуали та колишні пацієнти Едена-психіатра. Щоправда, мало хто з голландських "уолденців" знав, що значить працювати на землі, й експеримент провалився. Водночас власне ідея пошуку нових форм існування, незаплямованого егоцентризмом і власництвом, мала велике значення для Едена-письменника.

Естетичні переконання ван Едена відрізнялися певною мірою від поглядів інших "вісімдесятників", зокрема, Віллема Клооса (Willem Kloos, 1859–1939) та Лодевейка ван Дейссела. Якщо для імпресіоністів у цьому русі вагомішим був критерій естетичного, то ван Еден первинним для митця вважав етичні критерії, у чому його проза, на думку критиків, продовжує ідеї Мультатулі, а також Л. Толстого. Натуралісти-вісімдесятники вважали, що людина є

жорстко детермінованою у своєму розвиткові природними й соціальними чинниками; ван Еден вірив у великі можливості соціального реформування людей та обставин.

Найвідоміший твір ван Едена – "**Малий Йоганнес**" (De kleine Johannes). Після першої книги, що вийшла окремим виданням 1887 р., автор ще двічі повертався до свого героя, завершивши однойменну трилогію уже в 1906 р. Роман, хоч і має типовий для європейської літератури рубежу століть виховний сюжет, – аж ніяк не звичайна історія становлення особистості. Це настільки ж роман-притча з елементами алегорії, чимало персонажів якого персоніфікують чи то певні людські якості, чи абстрактні категорії.

В історії формування Йоганнеса ще в першому творі важливу роль відведено казковим зустрічам та фантастичним пригодам. Юний герой зустрічає дівчину-ельфа Вітряне дитя, що відкриває йому казковий світ тварин, які вміють розмовляти, та надзвичайних пригод, у яких втілено його дитячі фантазії. У формуванні Йоганнеса беруть участь також мудрий гном і чарівна дівчинка Робінетта, символ його сексуального пробудження. Перейшовши межу "світу дорослих людей", Йоганнес потрапляє до вчених Щипача та Цифри, які намагаються переконати його в тому, що він є нікчемна частка фізичної матерії, бездушне Ніщо. У казуїстичних доводах "псевдонаставників" героя ван Еден розвінчує гіпертрофований раціоналізм доби, його руйнівний вплив на людську природу. Мандри Йоганнеса завершуються зустріччю з "Неназваним" – цей дух допомагає йому знайти своє життєве покликання у тому, аби полегшити життя стражденним.

Символічні тенденції роману "Малий Йоганнес" викликають асоціації з філософськими ідеями бельгійського символіста Моріса Метерлінка. Проте символізм прози ван Едена чи Л. Куперуса відрізняється від інших зразків європейського символізму і філософськими засадами (нідерландці зберігають зв'язок з позитивізмом), і мірою сугестивності. Сугестивність символізму французького, приміром, передбачає первинність евокації, навіювання враження, в той час як згадані нідерландські прозаїки зберігають у своєму стилі функції інформативні й оповідні, досягаючи сугестії за рахунок опису явищ і аналізу почуттів, які ці явища породжують.

Ван Еден також з успіхом писав для театру. Він автор низки розважальних комедій, трагікомедії "**Їсбранд**" (1908) та складної соціально-філософської п'єси "**Земля обітована**" (1909). Інтерес до ідей християнського соціалізму позначився на проблематиці п'єс "Брати" (1894) та "Ліоба" (1897). Під кінець життя ван Еден прийняв католицизм, що посилило містичні настрої його пізніх творів.

36. НЕОРОМАНТИЗМ: АРТУР ВАН СХЕНДЕЛ, ЯН СЛАУЕРГОФФ

У перші десятиліття XX ст. поряд з натуралізмом у нідерландській літературі утверджується й розвивається інший напрям – неоромантизм. Його появу пов'язують із виходом у 1904 р. роману Артура ван Схендела "**Закоханий бродяга**" (Een zwerver verliefd). Ван Схендел переносить події роману "кудись" до Північної Італії, вони розгортаються "десь" у XIII ст. Ця свідома розпливчастість перегукується з характером головного героя, бродяги Тамалоне, для якого уява важливіша за реальність. Єдине, що пов'язує Тамалоне з реальним світом, це нерозділене кохання, яке, зрештою, матиме фатальні наслідки. Уже в самій назві роману міститься суперечність: вільне бурлакування та обтяжливі пути кохання.

При перевиданні творчого доробку ван Схендела наприкінці XX ст. його було названо найбільшим письменником нідерландського неоромантизму, а роман "Закоханий бродяга" – його вершиною. При цьому привертає до себе увагу той факт, що частина нідерландських літературознавців термін "неоромантизм" взагалі не визнає, посилаючись на те, що краще відмовлятись від суперечливих сумарних термінів для позначення літературних течій.

Артур ван Схендел (Arthur van Schendel, 1874–1946) народився в Нідерландській Індії у сім'ї підполковника ост-індської армії. Після виходу глави родини у відставку, коли майбутньому письменникові виповнилося п'ять років, родина повертається до Нідерландів. Після смерті батька Артур Схендел починає самостійне життя, самотужки вивчає англійську мову, починає писати вірші, а з 1891 по 1893 рр. є студентом амстердамської театральної школи. В Амстердамі Схендел знайомиться з поетами Альбертом Фервеєм (Albert Verwey, 1865–1937) та Віллемом Клоосом (Willem Kloos, 1859–1939), які об'єднали творче молоде покоління 80-х рр. довкола літературно-мистецького місячника "**Новий путівник**" (De Nieuwe Gids). Мета літератури, на думку Віллема Клооса, полягає у "найіндивідуальнішому вираженні найіндивідуальнішої емоції". Ідеї та програми, що їх обстоювали "вісімдесятники", котрі, зрештою, формувалися під впливом англійських ліриків-романтиків Джона Кітса та Персі Біші Шеллі, означали нову віху в нідерландській літературі й найповніше окреслилися в ліриці як новий тип свідомості й ідеології. Саме рух "вісімдесятників" призвів до хоч і досить пізнього – порівняно з іншими європейськими літературами – розквіту романтизму у нідерландській літературі XIX ст.

Творчість Артура ван Схендела традиційно поділяють на два періоди: "італійський" (1894–1930) та "голландський" (1930–1938), маючи на увазі, що події романів останнього розгортаються переважно в Нідерландах. До них належать "**Фрегат Іоанна Марія**" (Het

fregatschip Johanna Maria, 1930), **"Водяний чоловік"** (De waterman, 1933), **"Голландська драма"** (Een Hollands drama, 1935), **"Сірі птахи"** (De grauwe vogels, 1937). На противагу неоромантичній творчості першого періоду, яка характеризується безвіковими головними героями з неясним минулим, які часто виступають у нечітко окресленому просторі "Південь" та часі "Середньовіччя", у романах другого періоду відображається коло життєвих явищ Голландії XIX ст. з детальним розкриттям суспільних взаємин. Якщо тему неоромантичної творчості ван Схендела визначає нерозділене кохання, то проблемним положенням, що узагальнює другий період його творчості, є фаталізм. Письменник завжди був сповнений думки про фаталізм і виявляв це по-різному: по-південному легко до 1930 р., різко і похмуро між 1930 і 1940 рр., м'яко, покірливо та грайливо у пізніші роки. Фаталізмом позначений і роман "Водяний чоловік". Головний герой стає свідком смерті митника на запливних терасах річки Ваал, що несподівано спричиняє у ньому комплекс. Його життєрадісність змінюється відлюдкуватістю, а ставлення до води стає двозначним: захоплений нею, він присвячує себе воді спочатку як працівник служби гребель, а згодом як шкіпер. З одного боку, такий спосіб життя дає йому змогу вирватися із тенет кальвіністської громади рідного міста, а з іншого – вода стає його фатумом. На річці гине його мати, а згодом і сестра, що богобоязливим оточенням розцінюється як кара Божа.

Менно тер Браак (Menno ter Braak, 1902–1940), літературознавець, один із засновників тогочасного літературно-критичного журналу **"Форум"** (Forum), розкриваючи позитивні та негативні якості роману "Водяний чоловік", характеризує його як "вищу форму чоловічого романтизму, якому притаманне аристократичне самовладання". Слід відзначити, що жоден інший літературно-мистецький збірник періоду між двома світовими війнами не справив такого впливу на подальше літературне життя Нідерландів, як "Форум" (виходив упродовж 1932–1935 рр.). Хоч він і об'єднував письменників різних напрямів, орієнтацію журналу задавали літератори Менно тер Браак та **Едґар дю Перрон**[13].

Якщо дю Перрон виклав свої теоретичні положення у статті "Розмова про Слауергоффа", у якій виступив проти будь-якої форми "міфологізації богині Поезії", то Менно тер Браак різко виступав проти "невимушеного кімнатного реалізму психологічного роману" та "в'ялого епігонства психологічно-реалістичної школи". Водночас він різко засуджує методи соціалістичного реалізму, які в тогочасних Нідерландах охрестили "новою діловитістю". Занепокоєний

[13] Едґар дю Перрон (Edgar du Perron, 1899–1940) – нідерландський письменник та літературний критик, автор біографічного твору про Мультатулі – "Чоловік з Лебаку" (De Man van Lebak, 1937), автобіографічного роману "Країна походження" (Het Land van Herkomst, 1935).

впливом творчості радянського письменника Іллі Еренбурга, який у 30-х стає досить популярним завдяки перекладові оповідання "10 к. с. Життя авто" (1929) й одразу набуває наслідувачів в особах Стромана, Вахенера, Ревіса та Ласта, він пише: "Чи не станеться так, що дослідники історії літератури двотисячного року, з'ясовуючи, хто виявив найбільший вплив на нідерландську літературу у 1933 р., зможуть назвати тільки Іллю Еренбурга?" На щастя, побоювання Менно тер Браака не справдилися.

Починаючи зі статті дю Перрона і по сьогоднішній день проза та лірика **Яна Слауергоффа** (Jan Slauerhoff, 1898–1936) залишається об'єктом тієї літературної критики, яка продовжує закидати йому ігнорування правил метрики в ліриці та фіксацію невірогідного й неможливого в прозі, недбале ставлення до хронології та історичних фактів. Попри все, поеми, новели та оповідання Слауергоффа, на відміну від творів інших письменників 30-х рр., і нині регулярно перевидаються у Нідерландах.

Творчість письменника є своєрідним самоспогляданням, себе самого він подає як відважного самотнього мандрівника, що блукає світом. Не випадково життєвий шлях Слауергоффа стає після смерті легендою. Його перша художня біографія була опублікована через чотири роки після його смерті, незважаючи на те, що цей жанр у Нідерландах особливою популярністю не користувався, а незабаром французькою мовою виходить чотиристасторінкова монографія, присвячена його творчому доробкові.

Ян Якоб Слауергофф народився 1898 р. у родині робітника в Леувардені, відчуваючи з дитинства на собі, що таке соціальна нерівність. Хворіючи на астму та бронхіт, з юних років проходить тривалий курс лікування на Вадденських островах рідної Фрисландії. Спогади про Низькі Землі, де "вода в каналах тече так мляво, як голландська кров по жилах", проходять червоною ниткою через лірику поета: "У Нідерландах я не можу жити, ніде притулку не знайшов". Дебютує Ян Слауергофф ліричною збіркою "**Архіпелаг**" у 1923 р. Після закінчення медичного факультету у цьому ж році він незабаром влаштовується корабельним лікарем на лінії Ява–Китай–Японія. Він подорожує Іспанією, деякий час проживає у Танжері, у південній Африці. Мандрівний спосіб життя знайшов своє відображення у прозі письменника. Уже в перших своїх збірках оповідань "**Острів Весни**" (Het Lente-eiland, 1930), "**Піна та попіл**" (Schuim en as, 1930) Слауергофф надавав перевагу романтичній тематиці про далекі подорожі, морське життя, як, приміром, в оповіданні "Таке життя в Китаї":

> "Ще рано, десь перед четвертою, день ще в небесах. Може було б краще, якби він там і залишався і віддав землю ночі – заступниці коханців, злочинців, авантурників – тим, хто вносить щось нове у події цього світу, хоч діється це не під

сонцем. Чому воно, це сонце, зберігає це тьмяне буденне життя всюди однаковим, що в Китаї, що в Європі?
Що б трапилось, якби сонце одного дня більше не зійшло? Але воно все таки з'явиться, а разом з ним і це оповідання. Та поки воно ще не з'явилось – хвилинка перепочинку. І небо, і земля однаково сірі, торкаються одне одного низько навислими хмарами і пагорбами. Між ними є просвіти, через які, виблискуючи морем, пробивається зелений горизонт. Сонце сходить десь за Тай-Шанєм, місто оповите ще сутінками, острів Лаппа, на якому розташовані будинки і сади європейців, багатих торговців, мліє вже блідо-рожевим серпанком. Уздовж коси великим роєм пришвартовані сампани з трохи піднятою, роздвоєною кормою, зеленою і червоною, наче виїмка хвоста водоплавних птахів. Нерухомо стоять на рейді вантажні судна, на декотрих мізерно і тьмяно миготить світло, вдалині каботажне судно бере вантаж із ліхтера і час від часу чути дзвякання крана. Ось і земля починає наповнюватись рухом. Велика трищоглова джонка перетинає затоку. Вже зблизька видно численних чоловіків на палубі, жінок з дітьми на руках посеред кошиків з городиною і кліток з курми на кормі. На носі судна підняли свої жерла чотири мідні гармати: пірати ще не перевелись! Джонка наповнена вантажем, життям і рухом. Через якийсь час вона зникає вдалині, як зсохлий листок на воді. І в затоці знову стає спокійно і пусто".

Головним героєм його роману **"Заборонене царство"** (Het verboden rijk, 1932) є радист, який сподівається знайти щастя в абсолютній ізоляції. Під час сеансу медитації його навідує дух уславленого португальського поета Луїша ді Камоенса, і на якийсь час дух поета втілюється в особу радиста. Звільнившись врешті-решт від духа, головний герой вирушає у пошуках щастя до Китаю. У наступному романі **"Життя на землі"** (Het leven op aarde, 1934), події якого розгортаються у "забороненому царстві", радист, який тепер отримав прізвище Луїша ді Камоенса, доходить висновку, що в західній цивілізації йому душевної рівноваги не знайти, а аскетизм "країни снігів" йому не до снаги.

37. ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІЗМУ В НІДЕРЛАНДСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ФЕРДИНАНД БОРДЕВЕЙК

У 1918 р. художник і письменник Тео ван Дусбюрх (Theo van Doesburg, справжнє прізвище Christian Kuepper, 1883–1931) публікує серію критичних статей у часописі **"Приплив і відплив"**

(Het getij), основні положення яких щойно у 30-х починають домінувати в нідерландській літературі. На думку ван Дусбюрха, "сучасний ритм життя не допускає більше великі прозові твори. Сучасний роман синтетичний. Мова стає функцією. Герої більше не розмовляють, переважає дія, стисла, стрімка... Жодних розмов *про щось*, жодного опису *чогось* і жодного псевдопсихологічного аналізу, а відображення дійсності за допомогою співвідношення слова та значення"[14]. У сучасному романі, продовжує автор, аналогії природного співвідношення часу та простору стерті, все – і функція, і дія, і темп ототожнюється з думкою.

Нідерландці запозичують й активно використовують художні прийоми, що їх розробляють англійські та французькі модерністи, передовсім, звичайно, прийом "потоку свідомості". Поширення модерністських пошуків у нідерландській літературі пов'язане з іменем **Фердинанда Бордевейка** (Ferdinand Bordewijk, 1884–1965).

Він народився в Амстердамі, у віці десяти років майбутній письменник разом з батьками переїхав до Гааги, міста, де він проживе до кінця свого життя. Здобувши юридичну освіту, Бордевейк розпочинає адвокатську практику у Роттердамі. У 1916 р. дебютує ліричною збіркою в стилі абсурду **"Гриби"** (Paddestoelen) під псевдонімом Тон Фен. Перебуваючи під впливом російського письменника-аванґардиста Євгенія Зам'ятіна, автора роману-утопії "Ми" (1920), письменник публікує свій перший експериментальний роман **"Блоки"** (Blokken, 1931). У ньому, як і в романі "Ми", автор яскравими барвами змальовує тоталітарне суспільство, в якому нівелюється особистість, перетворюючись на індивідуума з присвоєним власним номером. Особисте життя людей регулюється зверху, включно з розподілом одягу та їжі. Пейзаж міста утворюють геометричні форми, лише частина старовинної архітектури збережена для курйозу: Дім престарілих у Зам'ятіна й Історичний музей у Бордевейка. В обох романах фігурує і майдан, на якому збираються дисиденти.

Вплив російської літератури на творчість Бордевейка простежується і в його другому романі **"Гарчащі бестії"** (Knorrende beesten, 1931). Те, що письменник береться за роман, у якому головні персонажі автомобілі, не дивує, позаяк саме в той час особливої популярності набуло оповідання Іллі Еренбурга "10 к. с. Життя авто". На відміну від Еренбургового, автомобіль у Бордевейка одушевлений:

[14] Theo van Doesburg. Schoonheids-en liefdemystik. In: Het getij 3, 1918. C. 214.

"Парк був наповнений маленькими, тихомирними тваринами. Їхні власники шукали собі втіху десь на пірсі. Тепер настав час цих розкішних тварин. З приглушеним гарчанням, ритмічно клацаючи точно підігнаними зубами в замкнених пащеках, вони вишикувались наче на парад. У більшості відкриті були лише паркувальні очі, широко розставлені".

Найвідомішим твором Бордевейка цього часу є роман "**Бинт**" (Bint, 1934), в якому теж простежується двозначність. Деякі критики вбачали в зображеній письменником системі насадження дисципліни змикання з нацизмом, а інші розцінювали думки, висловлені головним героєм Бинтом на зборах учителів, як символ авангардизму:

> "Я ціную той обмін думками, який відбувся сьогодні. Він був конкретний, принциповий. Проте я знаю, що серед вас є ще такі, які в класі надто багато говорять. Кожне сказане в класі слово має бути наказом. А наказ стислий. Слово у класі може бути більш стислим. Треба боротися проти буквальної багатослівності нідерландців, довести її неспроможність. Мова урядовців, мова законодавства, газетярська мова – все це просто жах! Я більше не читаю газет, бо з десяти слів жодне не обґрунтоване. Ми все більш нерозважливо зловживаємо нашою мовою. Ми проституюємо її. Проституція – занепад моралі. Від занепаду моралі загине наш народ. Ми на краю безодні. Якщо не зуміємо відступити, то загинемо через нашу мову разом із нашою мовою".

У наступних творах – "**Червоний палац**" (Rood paleis, 1936), в якому зображується крах розкішного борделю, та збірці оповідань "**Виноградний напій**" (De wingerdrank, 1937) – Бордевейк продовжує використовувати модерністські прийоми, зокрема, гротеск. Оповідання, що ввійшли до збірки "Виноградний напій", визнані вершиною його стилістичної майстерності, хоча стиль письменника в цілому характеризують як "арматурно-бетонний". Тогочасна критика писала: "Тому, хто прочитає книги Бордевейка, може раптом спасти на думку, що його ознайомлювали із судовими протоколами". "Арматурно-бетонний" стиль письменник зберігає в одному з найвідоміших своїх романів – "**Характер**" (Karakter, 1937). Його події розгортаються у Роттердамі, місті, яке письменник характеризує у творі так:

> "Роттердам я вважаю нашим містом, саме тому, що воно не особливо нідерландське. Амстердам наше національне місто, Роттердам – наше інтернаціональне. Я маю слабкість до інтернаціонального, тому люблю це місто. І цей відби-

ток наклало море, бо море перетинає всі кордони, море єдиний на світі справжній космополіт".

І знову автор торкається дисципліни, на цей раз самодисципліни, яка призводить головного героя Катадройффа до морального каліцтва. Роман був екранізований у 1997 р. й отримав наступного року "Оскара" за кращу іноземну стрічку.

У 1945 р. Бордевейка вибирають головою літературної ради, а у 1954-у йому присвоюють почесне звання офіцера Орансько-Нассауського ордена – за всю творчість, на той час письменник створив 12 романів та понад 150 оповідань.

38. ПОВОЄННА НІДЕРЛАНДСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Після 1945 р. у Нідерландах зародилася література, яка негативно сприйняла неоромантичні, неокласичні та інші тенденції передвоєнної літератури. Визначити для цього періоду якийсь єдиний літературний напрям важко, оскільки кожний письменник має своє неповторне обличчя, тому найперші прояви молодої повоєнної літератури дістали назву "Лінія Бламан[15] – Германс – ван гет Рефе" (Blaman-Hermans-Van het Reve-lijn) за прізвищами тогочасних письменників. Цей сумарний термін упроваджений літературним критиком Г.А. Хомпертсом. Він характеризує цей напрям як "цинічне і мляве розвінчування гарних речей у житті". На його думку, це викривання негативізмів "фальшивого сорому" заслуговує на певну увагу, проте і цей щирий жанр не позбавлений одноманітних кліше: запаху поту, неохайних пансіонатів... З часів Сартра блювання як виявлення огидливості стало незамінним атрибутом..."

Повоєнній нідерландській прозі притаманні тенденції експериментаторства, тяжіння до умовних засобів, антиреалістичної спрямованості.

Творчість представників "Лінії Бламан – Германс – ван гет Рефе" має суттєві ознаки екзистенціалізму, у їхніх творах простежуються відчуженість й абсурдність як метафізичний стан людини у світі. Проте, якщо врахувати, що французький екзистенціалізм стає у Нідерландах широко відомим щойно після 1946 р., то французький вплив переоцінювати не слід.

Хоч "Лінія Бламан – Германс – ван гет Рефе" у подальшому стає домінуючою для цілої плеяди письменників, взаємозв'язок між окремими літературними явищами до- і повоєнної літератури, їхня наступність таки збереглися. Яскравим прикладом цього слугує творчість Сімона Фестдейка, вона є своєрідним "мостом" між до- і

[15] Анна Бламан (Anna Blaman, справжє прізвище Йоганна Петронелла Фрюхт, 1905–1960), нідерландська письменниця, авторка роману "Одинока пригода" (Eenzaam avontuur).

повоєнною літературою. Повоєнні письменники широко використовують прийом "потоку свідомості", який відтворює процес внутрішнього мовлення персонажа, вербальними засобами зображує його синтаксично ненормовані переживання, роздуми, спогади. Цей прийом застосовували раніше й реалісти. Показовим для повоєнної нідерландської літератури є те, що для неї не існує "заборонених тем", що досягло свого апогею в романі **Яна Кремера "Я Ян Кремер"** (Ik Jan Cremer, 1964). Завдяки своїй неопікаресці письменник умить стає популярним. Принагідно зауважимо, що подібне явище мало місце і в українській літературі, зокрема, в романах Володимира Винниченка "Чесність з собою", "Записки Кирпатого Мефістофеля".

Парадоксальним явищем внутрішніх факторів розвитку повоєнного літературного процесу є ремінісценції з античної літератури та Біблії. В той час, коли в освітянських навчальних програмах спостерігається помітний спад зацікавленням історією античної літератури та основами християнства, нідерландська література пронизана ними як можливо ніколи раніше (Гаррі Муліш, Сейс Ноотебоом, Гуґо Клаус[16]).

39. "ЩОДЕННИК АННИ ФРАНК" І ТЕМА ХОЛОКОСТУ В НІДЕРЛАНДСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Відображення подій другої світової війни в нідерландській літературі неможливо уявити без невеликої за обсягом книги, трагічна доля авторки якої сприйнята світом як одне з найвиразніших свідчень Холокосту. Це "Щоденник Анни Франк", амстердамської школярки, що народилася в 1929 р. у Німеччині, а в Голландії опинилася разом із родиною, рятуючись від переслідувань євреїв нацистами після приходу до влади Гітлера. В Амстердамі батько Анни, Отто Франк, здібний підприємець, почав налагоджувати життя родини. Анна та її старша сестра Марго ходили до школи Монтессорі, вільно спілкувалися з голландськими однолітками. Війна та німецька окупація Нідерландів зруйнували їхні надії на вільне життя на новій батьківщині. Через деякий час після вторгнення, коли стало очевидним, що наміри окупантів щодо євреїв не обмежаться зовнішніми формами сегрегації, коли почалися облави, арешти, масова депортація євреїв до таборів смерті, дві єврейські родини – Франків та ван Пельсів (у щоденнику вони названі ван Даннами) – піднялися на другий поверх непоказного будиночка в бідняцькому кварталі Амстердама, де була розташована колись контора Отто Франка, щоб у замаскованій від чужого ока прибудові сховатися від неминучої розправи. П'ятеро дорослих і троє підлітків протягом трьох років – з

[16] Гуґо Клаус (Hugo Claus, нар. 1929) – бельгійський (фламандський нідерландськомовний) письменник, автор романів: "Горе Бельгії" (Het verdriet van Belgie, 1983), "Стосовно Деде" (Omtrent Deedee, 1963); відомий драматург.

1942 по 1944 рр. – залишалися відрізаними від світу, що, звісно, було можливим тільки завдяки допомозі їхніх голландських друзів. Проте в серпні 1944 р. "зелена поліція" ввірвалася у сховок, арештувала всіх, хто перебував у ньому, а також двох голландців-конторників, які допомагали втікачам. Родина Франків загинула у концтаборах: мати – в Освєнцімі, Анна померла від виснаження в Берген-Бельзені у лютому 1945 р. через декілька днів після смерті Марго. Батько дівчинки, що чудом вижив у табірному пеклі, після повернення на батьківщину опублікував у 1947 р. знайдений щоденник дочки. **"Щоденник Анни Франк"** (авторська назва голландською – "Het Achterhuis", тобто "прибудова") перекладений багатьма мовами світу, зокрема й українською. В 1956 р. твір інсценували, а в 1959 р. за ним зняли фільм, завдяки якому мільйони людей побачили на екрані змагання людяності з апокаліпсисом Холокосту.

Історія Анни Франк, розказана нею самою, – не роман у повному розумінні слова. Але ця хроніка вимушеного ув'язнення з дивовижною правдивістю передає еволюцію характеру юної авторки, із гідною поваги витримкою, а подекуди й з гумором розкриває побут утікачів, а також зберігає документально точний образ життя Нідерландів періоду окупації. Жвава й допитлива, чутлива й спостережлива дівчинка з особливою гостротою сприймає ті обмеження, яких доводилося дотримуватися, аби не наразитися на небезпеку. І водночас Анна постійно свідома того, чим обернулося життя інших її співвітчизників: з передач англійського радіо дівчинка знає про концтабори й газові камери, з новин "із волі" дізнається про жахливий пересильний табір для голландських євреїв Вестерборк, куди потрапило багато її знайомих. Оплакуючи друзів і зовсім незнайомих людей, Анна Франк стурбовано пише і про примусовий вивіз нідерландської молоді на роботу до Німеччини, про поліційні облави у відповідь на саботаж патріотів, і про тисячі жертв бомбардувань – "кожну мить у Росії й Африці гинуть сотні людей. Увесь світ знавіснів..."

Трагічні тіні облягають маленький світ із кількох кімнаток і горища. Однак восьмеро людей, які переховуються тут, намагаються зберігати мужність і гідність. Вони підтримують порядок, займаються гімнастикою, вчать іноземні мови й стенографію, пишуть один одному вірші на день народження, відзначають свята, читають. Звичайно, пожильці "прибудови" – далеко не ідеальні люди. Виникають непорозуміння між батьками й дітьми, трапляються конфлікти й сварки між "сусідами", що з часом лише частішають – адже зростає психічна втома від постійного передчуття катастрофи, й нехитра душа Анни помічає це: "Кругла латочка, на якій ми стоїмо, ще безпечна, однак хмари насуваються все ближче, й коло, що відокремлює нас від близької небезпеки, дедалі звужується. Зараз ми так щільно оточені небезпекою і пітьмою, що, розпачливо шукаючи порятунку,

наштовхуємося одне на одного. Ми дивимося всі вниз, де люди воюють одні з одними, дивимося увись, де спокійно і чудово, а ми відрізані темною брилою, яка не пускає нас ні вниз, ні вгору, й височить над нами непроникним муром, що прагне нас розтрощити на друзки, але ще не в змозі. І мені залишається тільки благати: "Коло, коло, роздайся, випусти нас!"

За три роки перебування у сховищі Анна переживає чимало душевних криз, адже це час її дорослішання, коли підліткова свідомість спрямована на пошук ідентичності, коли по-іншому сприймають навіть найближчих рідних, коли приходить перше кохання. Дитяча закоханість Анни в Петера ван Данна може видатися дещо надуманою, вимушеною обставинами. Втім, коли після арешту Анна й Петер потраплять у той самий жахливий пересильний табір Вестерборк, за свідченнями очевидців, вони не розлучатимуться, й за крок від смерті підтримуватимуть один одного.

Анна в "Щоденнику" зберігає духовну силу й витримку ще й тому, що, усвідомлюючи небезпеку, не втрачає віри в майбутнє. У цьому її підтримує й на це спрямовує мудрий батько, на це неймовірне, щасливе "після війни" націлені всі її думки й мрії – вона уявляє себе дорослою, заміжньою жінкою, мріє бути доброю й розумною матір'ю, яка довірятиме своїм дітям, а вони – їй, вона мріє знову побачити рідний дім, школу, друзів, хоче стати кращою, ніж була. Напевно, не один читач задається думкою, чи стала б Анна Франк письменницею, якби вижила. Дехто, включаючи й автора відомої передмови до російського перекладу, письменника Іллю Еренбурга, не надає цьому значення: Анна, мовляв, ще тільки "грає" в літературу, лише уявляє себе письменницею. Однак не можна не помітити, як змінюють екстремальні умови слово Анни, як швидко зникає дівоче базікання, як по-дорослому мудро навчається вона бачити якщо не саму себе, то навколишній світ. А сучасне повне видання "Щоденника" знайомить з думками Анни про становище жінки – незвичними й неочікуваними для моменту написання твору. Анна сприймає нижче, в порівнянні з чоловіком, становище жінки як несправедливість: "На долю жінки випадає більше болю, страждань, більше труднощів, пов'язаних з народженням і вихованням дітей, ніж на долю будь-якого героя війни".

На тремтливій ноті чекання щастя, збурених душевних протиріч щоденник Анни Франк обривається. Кожен голос із мільйонів загиблих у вихорі Холокосту, у воєнному лихолітті – це надзвичайна цінність. Проте значення "Щоденника Анни Франк" не тільки у силі й переконливій щирості ліричного документа доби. Публікація його в 1947 р. та численні перевидання сприяли формуванню особливого різновиду жанру воєнного роману в нідерландській літературі: в ньому події другої світової змальовані з точки зору дитини або

підлітка. Особливого поширення ця жанрова форма набула в творчості фламандських письменників сусідньої з Нідерландами Бельгії – варто згадати один з кращих творів **Варда Рюйслінка "Ладан і сльози"** (1958), антифашистську повість вихідця з Фландрії **Йоса Ванделоо "Ворог"** (1962). Приклади такого бачення катаклізмів воєнного часу є й у нідерландській повоєнній прозі. Зокрема, цей ракурс зображення воєнної теми обрав у романі **"Замах"** (1982) вельми популярний у сучасних Нідерландах **Гаррі Муліш**: у становленні його героя Антона Стейнвейка автор приділив важливе місце драматичним подіям 40-х рр.

З темою другої світової війни й Холокосту пов'язана й документальна повість Гаррі Муліша **"Справа 40/61"** (1961). Автор не тільки відтворив процес проти нациста Ейхмана, відомого своєю розробкою та реалізацією фізичного знищення євреїв окупованих фашистами країн: він побував на місці канцелярії Ейхмана в Берліні, оглянув колишні концтабори Біркенау й Освєнцім у Польщі й поєднав у викладі факт, репортаж і філософськи гостре письменницьке дослідження природи фашизму та його злочинів проти людства.

40. ХЕРАРД ВАН ГЕТ РЕФЕ

Як у повоєнній нідерландській поезії, так і в прозі у розкритті хворобливих суспільних явищ помітна тенденція до епатажної спрямованості літератури, що часом переходить у безапеляційне заперечення традиції, афішування епатажу. Твором, який поклав початок цій тенденції у нідерландській літературі, є роман **"Вечори"** (De avonden, 1947) Херарда ван гет Рефе (повне ім'я Gerard Kornelis Markies van het Reve).

У десяти главах твору розгортаються події останніх десяти днів 1946 р. Розмови головного героя – Фріца Ехтерса, письменника-початківця, та його друзів торкаються виключно проблем облисіння, ракових захворювань, вугрів у порах шкіри, пітливих ніг тощо.

Якщо повоєнні критики нарікали на тривіальність нескінченних розмов у романі, то сучасний нідерландський критик Х. Раат, намагаючись актуалізувати внутрішню форму монологів, розглядає їх як певну форму словесного навіювання. Зокрема, в епізоді роману "Вечори", коли Фріц Ехтерс уважно вивчає свою бородавку: "Бородавка, – сказав він, кидаючись з кутка в куток, – це абсолютно непотрібний тілесний наріст, який може вискочити на шиї, щоці або підборідді і спричинити сильне спотворення. Добре, дуже добре". Критик розглядає цей монолог як вербальну спробу усунути бородавку і переносить цю думку на всю творчу спадщину Рефе, яка є спробою заклинання марності буття за допомогою літератури.

У кінці роману протагоніст звертається до Бога, який все бачить, з проханням бути милосердним до його батьків: "Одвічний, єдиний, всемогутній Боже, зглянься на моїх батьків. Узри їх у біді. Не відверни Свого погляду. Послухай, – сказав він, – мій батько глухий як пеньок. Він дуже погано чує, навіть не варто говорити до нього. Пальни заради жарту з гармати біля його вуха. Тоді він запитає, чи дзвонять у двері. Коли їсть, то сьорбає. Цукор він насипає десертною ложкою. М'ясо бере руками... а коли теребить яйця, то не знає куди подіти шкаралупу. Англійською мовою він запитує, чи є якісь новини. Їжу на тарілці він перемішує. Вічний Боже, я знаю, все це не лишається непоміченим".

Ефект публікації роману був подібний до вибуху бомби. Сам письменник прокоментував свій роман так: "Я написав "Вечори", бо був переконаний, що мав його написати. Це, на мою думку, досить вагома причина". Молодий тоді ще Віллем Фредерік Германс зазначав у рецензії на роман, що "навряд чи якийсь нідерландський письменник розглядав людину так систематично знизу як Херард Рефе".

Херард Рефе та його приятель Тейхертьє на врочистостях з нагоди вручення літературної премії імені Гоофта. Амстердам. 1969

Як би там не було, але в опорі нідерландської літератури гальмівним тенденціям роман "Вечори" відіграв позитивну роль. Він посідає ключову позицію у повоєнній нідерландській літературі, в першу чергу вже тому, що до типу головного героя, чуйного юнака, котрий у гнітючому світі може вистояти тільки завдяки цинізмові, повертатимуться у нідерландській літературі неодноразово. Молодь, яка ставить собі за мету епатувати суспільство поміркованих, жити, нехтуючи його канонами та мораллю, – це персонажі творів інших національних літератур – групи письменників "Сердиті молоді люди" 50-х в англійській літературі, "бітників" в американській.

Зображення подій і вчинків персонажів ведеться через об'єктивний виклад їх від третьої особи. Такий тип оповіді після 1947 р. стане улюбленим серед молодих нідерландських письменників, зокрема, Яна Волкерса[17] (Jan Wolkers): романи "Під бокс" (Kort Amerikaans, 1962) та "Роза з плоті" (Een roos van vlees, 1963).

[17] Ян Волкерс (Jan Wolkers, нар. 1925) – автор романів "Цукрова вата" (Gesponnen zuiker, 1963), "Турецькі фрукти" (Turks fruit, 1969), "Дзеркало Рембрандта" (De spiegel van Rembrandt, 1999), оповідань.

Публікація "Вечорів" вплинула і на характер літературної критики, яка тепер орієнтувалася на твори молодих письменників. Щоправда, такий підхід кульгав на деяку поверховість, оскільки індивідуальні відмінності авторів часто-густо лишалися поза увагою.

Захоплення англійською мовою викликало у Рефе бажання стати англомовним письменником. У 1951 р. нідерландський уряд надав Херарду Рефе грант для роботи над романом **"Меланхолія"** (Melancholy), та коли міністр культури довідався, що в творі описана сцена мастурбації, виплата була негайно припинена. Обурений письменник тоді остаточно вирішив здійснити свою мрію – він перебирається до Лондона. У 1956 р. він публікує збірку **"Акробат та інші оповідання"** (The Acrobat and Other Stories), проте писати англійською мовою виявилося йому не під силу, і він повертається до своєї рідної мови.

Рефе, чия літературна кар'єра насичена подібними скандальними інцидентами, – письменник суперечливий. Народився Херард Рефе 14 грудня 1923 р. в Амстердамі у родині, де поділяли комуністичні ідеї, його брат – Карл став доктором філологічних наук, знавцем слов'янських мов і одним із найкращих повоєнних нідерландських есеїстів. Уже в зрілому віці письменник став гнівно засуджувати ту ідеологію, на яку його батьки покладали великі надії.

Ультрареволюційна негація унормованої етики й моралі особливо проявилася у його романі **"Ближче до Вас"** (Nader tot U, 1966). За богохульство та опис зоофілії письменника на вимогу протестантської церкви притягують до відповідальності (судова справа дістане назву "ослячий процес"). Ван гет Рефе, котрий у тому ж році навернувся до католицизму, був виправданий Верховним судом. Книга ж розійшлася десятитисячними накладами, а письменник набув репутації "майстра провокації".

Тема релігії знаходить широке вираження у творчості Рефе, починаючи з кінця 60-х рр. Книга **"Стати письменником"** (Zelf schrijver worden, 1986) – це чотири трактати. Їхній зміст не відповідає заголовкові – письменник називає мистецтво та релігію "близнюками", які мають спільне завдання: інтерпретувати дійсність. Герої Рефе звертаються до Бога, натякаючи на рівність між Богом та людиною, зокрема, у серії опублікованих послань – **"Листи до Вімі"** (Brieven aan Wimie, 1959–1963), **"Листи до мого лейб-медика"** (Brieven aan mijn lijfarts, 1963–1980), **"Листи до вивчених робітників"** (Brieven aan geschoolde arbeiders, 1985). У цих посланнях Бог постає "олюдненим", бо "так як людина потребує Бога, так і Бог не може обійтися без людини". Поема "Епілог" з роману "Ближче до Вас" закінчується такими рядками:

"Та інколи, коли думаю, що Ви існуєте насправді,
Я думаю, що Ви Любов та одинокі,
Через те у тому ж самому відчаї Ви звертаєтеся до мене,
Як я звертаюся до Вас".

Письменник активно підтримував консервативні сили суспільства Нідерландів, що аж ніяк не сприяло його популярності серед прогресивної інтелігенції. Рефе виступив з підтримкою інтервенції США у В'єтнам та виправдовував політику апартеїду у Південно-Африканській Республіці. На особливі симпатії письменник розраховувати не міг ще й через те, що захищав права нетрадиційно орієнтованих меншин, відкрито декларуючи свою гомосексуальність і редагуючи часопис "Діалог, часопис для гомосексуалістів та суспільства" (Dialoog, tijdschrift voor homofilie en maatschappij).

41. ВІЛЛЕМ ФРЕДЕРІК ГЕРМАНС

Всі успішні автори підлещувалися до своїх читачів, вони не обрушували на них свій поганий настрій, як я.
Віллем Фредерік Германс

До трьох найвидатніших повоєнних письменників часто зараховують також Віллема Фредеріка Германса.

Віллем Фредерік Германс (Willem Frederik Hermans) народився 1 вересня 1921 р. в Амстердамі, помер 27 квітня 1995 р. в утрехтській лікарні. Дебютував у 1944-у поетичною збіркою **"Цілунки через павутиння слів"** (Kussen door een rag van woorden). Автор 11 романів, численних оповідань, новел, есе, поетичних збірок, драматичних творів. В інтерв'ю одному з літературних часописів на запитання, чому у своїй творчості не звертається до жанру історичного роману, письменник відповів так: "Я написав біографію Мультатулі, отож відносно багато знаю про XIX ст., не лише про XIX ст. Нідерландів, але й про французьких письменників XIX ст. І не більше. Я б ніколи не наважився написати історичний роман, бо тут я погоджуюсь з Мультатулі, котрий був переконаний, що той, хто пише історичний роман, уподібнюється тому, хто розпорює предмет одягу, який добре сидить, і перешиває його на свій лад. Зайва праця, краще не братися за це. Я не вірю в історичний роман".

В.Ф. Германс передусім відомий як автор оповідань та романів, в основі яких лежить думка, що світ та людина пізнаваними бути не можуть. Реальне буття предметів і явищ об'єктивного світу – явище всеосяжне, складне і постійно мінливе, так що для створення естетичної реальності мовна система мала б охоплювати незліченну

кількість слів, які, до того ж, могли б упродовж секунди змінювати своє значення. Мова – недосконалий засіб, який дає людям ілюзію впорядкованого світу без раціонального взаємозв'язку. Іншим предметом осмислення у його творчості є положення про те, що людське життя формує низка випадковостей.

Одразу після війни молодий Германс пориває з тим колом літераторів, котрі продовжують писати у традиціях довоєнного літературного часопису "Форум", тиражуючи, на його думку, вчорашні творчі здобутки. В одній зі своїх перших публікацій **"Світанок епігонів"** (Ochtendrood der epigonen) письменник відстоює право на експериментування мовою, на пошук нових форм, які дозволили б передати ірраціональний зміст твору. При цьому він особливо наголошує, що якраз жанрові ознаки "еготичної" творчості (оповідь від першої особи у таких жанрах, як щоденники, листи, мемуари) призводять до виключення будь-якої форми художнього домислу. У цей період письменник зазнає впливу французького сюрреалізму – аванґардистського напряму у літературі та мистецтві, що розвивався у Франції у 1924–1940 рр. і що його очолював Андре Бретон. Сам Віллем Фредерік Германс характеризує тогочасну ситуацію у нідерландській літературі таким чином: "З часу смерті дю Перрона частина нашої літератури скидається на дитячу кімнату, де відсутній батько. Хтось щось робить, а хтось інший зауважує: "Ех, знав би про це тато!"

У 1949 р. виходить перший роман Германса **"Консерва"** (Conserve), в якому стилетвірної функції набуває антитетичний принцип світосприйняття. Події роману розгортаються у США, де причепуреній західній цивілізації протистоять нащадки релігійної секти мормонів. Германс щедро насичив твір ланцюгом психологічних ускладнень, оскільки йдеться про кохання між зведеними братом та сестрою, яке при подібних заплутаних родоводах у дійсності досить часто могло траплятися. До того ж, автор наділяє головних героїв іншими властивими мормонізмові поглядами, що їх об'єднує порив до минулого, до давно переможених культурних та духовних цінностей. Головному герою – професору Єробеаму, котрий цікавиться племенами, які знаходяться на межі вимирання, він протиставляє божевільну Оніту, фанатично захоплену давньоєгипетською релігією. Третій персонаж – метис Фердинанд, невропатолог, кокаїніст і садист. Захоплений Онітою, він складає обітницю бальзамувати її після смерті. Водночас Фердинанду вдається запроторити до божевільні Єробеама, якого теж не полишає думка просочити своє тіло після смерті антисептичними й консервуючими розчинами. Врешті-решт, до божевільні потрапляє і сам Фердинанд, щоб разом з Єробеамом залишитися в ізоляції "законсервованими" одиночками, які нездатні більше пристосуватися до суспільства, з яким перебувають у конфлікті.

У відгуку на роман "Консерва" відомий письменник Сімон Фестдейк (див. §42) писав: "Складається враження, що ця цікава, але дещо з сатанинським та мелодраматичним ухилом тема не те, що Германсу не під силу, вона набридла йому вже під час написання, очевидно тому, що він захворів більш витончено і менш соматично сконцептованим романом "Сльози акації".

Поява роману **"Сльози акації"** (De tranen der acacia's) у 1949 р. (23 перевидання за 47 років) викликала у Нідерландах шок. Частина тогочасних критиків оголосила роман Германса "нікчемним", вже бодай через те, що після чотирьох номерів журналу "Criterium", де він публікувався, все ще не було ясно, що криється за назвою роману. Лише на останніх сторінках роману читач довідується, що зелена акація символізує вічність.

Проте шок був викликаний головне тим, що письменник розвінчав своїм романом міф про нідерландський Рух опору у роки нацистської окупації (10 травня 1940 – 5 травня 1945). Загальноприйняте уявлення про згуртовані в монолітному Русі опору Нідерланди, де німецькому окупантові довелося провести нелегкі часи і де тільки купка так званих "невірних" співвітчизників надавала ворогові допомогу, виявилося непереконливою вигадкою. Германс не був першим: у розвінчуванні цього міфу за рік до того зі схожою версією недавнього минулого виступив Сімон Фестдейк у романі "Пастораль 1943".

Головний герой роману "Сльози акації" Артур Мутта, який курить цигарки марки "Ukrainia", характеризує часи окупації так: "Він загубив своє життя у маленькій країні, запаскудженій сірими камуфляжними кольорами окупанта, якому ніколи не перемогти, з відчуттям сірого присмаку у роті від сурогатів – тим єдиним, що приніс із собою окупант! Бо і підпільна боротьба була нічим іншим як сурогатом! Підпілля не боролося проти Зброї помсти, а проти злопам'ятних власників корсажних крамниць. Не проти пожеж та гранат, а проти заборони користуватися радіоприймачами. Під загрозою життя пробиралися вони темними вуличками з ротаторними відбитками газет, що їх майже ніхто не читав..."

Вихід роману викликав активне публічне обговорення, у дискусіях навколо книги взяли участь ті, хто добре пам'ятав спричинене війною горе, і ті, хто не брав безпосередньої участі у тих подіях. Однак усі знали, що густонаселена територія країни, одна третина якої лежить нижче рівня моря, не найкращим чином придатна до ведення активної збройної боротьби. До того ж, практично весь командний склад збройних сил Нідерландів (понад 2000 офіцерів та генералів), який потенційно міг очолити такий рух, був вивезений німцями у далекий Станіслав (нині Івано-Франківськ) й ув'язнений у таборі ШТАЛАГ 371. Нідерландці перебували в Івано-Франківську з 1942 по 1944 рр., перед наступом Червоної Армії у 1944 р. німці вивезли їх назад на батьківщину, щоб ті не потрапи-

ли до радянського полону. Сьогодні на околиці українського міста біля корпусу казарми стоїть невеличкий пам'ятник з патетичним написом нідерландською мовою "Непереможеним", він має нагадувати нащадкам про те лихоліття[18].

Цікавим є те, що Україна згадується у романі в такому контексті: "Газети переповнені сенсаційними повідомленнями про виявлення масової могили... десятки тисяч трупів, так як в Україні..." Оскільки йдеться про газетне повідомлення окупаційних часів, то порівняння з Україною скоріше за все слід віднести до масових розстрілів, які здійснювалися органами держбезпеки. Відступаючи під натиском німців, репресивно-каральні органи НКВС здійснювали масові розстріли беззахисних людей, факти і докази яких широко використовувалися нацистською пропагандою.

У романі "Сльози акації" створена узагальнена безрадісна картина окупованого Амстердама, рідного міста Германса. Жодного натяку на героїчний опір. Фантазери та брехуни хизуються небувалими терористичними актами проти німців. І нарешті, головні персонажі запросто залізають разом до ліжка, причому, подальші їхні вчинки відображаються з нечуваною до того часу відвертістю. Все це викликало різку реакцію критиків. Характерною була рецензія Антона ван Дюйнкеркена з назвою "Безрадісний обмін речовин. Життя без перспектив: голландський роман", опублікована відразу після виходу роману у газеті "Час" (De Tijd). Її автор дає оцінку тогочасному нідерландському роману взагалі. Розпочинається стаття таким реченням: "Нідерланди після війни починають населяти невеселі привиди Фріца ван Ехтерса, Вертера Ніланда, Аліде, Коста, Пепса, Артура Мутта, Оскара Оссехала та безконечної кількості друзів і подруг довкола них, які збуджують свої інстинкти і втомлюють своє життя намірами до дій, що могли б бути гріхами, якби вони не були такими відчуженими від справжньої дієвості". Героїв романів ван гет Рефе (Фріц ван Ехтерс, Вертер Ніланд з однойменного роману "Вертер Ніланд"), Бламан (Аліде, Коста, Пепса з роману "Одинока пригода") і Германса (Артура Мутта, Оскара Оссехала з роману "Сльози акації") Дюйнкеркен об'єднує і підводить до знаменника "безпристрасних грішників".

Тогочасна літературна критика вбачала у головному герої Артурові Мутті жертву деморалізуючої воєнної ситуації, а роман розглядала як духовний звіт повоєнного покоління письменників, того покоління, моральні цінності якого зазнали нищівного впливу окупації. Проте у подальших прочитаннях твору війна тлумачиться як відповідна декорація, на тлі якої осмислюється більш широка проблема: наскільки люди насправді можуть

[18] Про це — більш детально у книзі Роберта Серрі. Яка ти, незалежна Україно? (Пер. з нід.). Київ, 1998.

пізнати одне одного, коли сумнів в ідентичності інших призводить до підозри щодо власної.

Після того як Германс успішно склав державні іспити на факультеті фізичної географії Амстердамського університету в 1950 р., він публікує наступний роман **"Я завжди маю рацію"** (Ik heb altijd gelijk, 1951). І знову виникає скандал. Цього разу його звинувачують в образі католицького населення Нідерландів й ототожнюють з головним героєм роману Лодевейком Стехманом. Проти Германса розпочинають судовий процес, висуваючи проти нього звинувачення у умисному приниженні честі й гідності групи населення на сторінках роману "Я завжди маю рацію". У 1952 р. звинувачення було знято.

Конфлікт роману розгортається на кораблі з нідерландськими солдатами, які повертаються з поліційної акції в Індонезії. Ситуація напружена: конвой з контрабандним товаром на борту наближається до Еймейдена, де він має пройти митний огляд. І тут головний герой виголошує свою скандальну промову проти католиків, наслідком якої стає масова бійка. Двох митників викидають за борт, третього вбивають. Наступного дня відбувається розмова головного героя з капеланом. На питання, що він має проти католиків, Стехман дає дивну відповідь: "Якщо Нідерланди стали католицькою країною, то вісімдесятилітня війна[19] була надаремною". Капелан висміює його і пояснює, що ця війна вибухнула як протест проти податків Альби. Йшлося про гроші, а не про віру: "Що нідерландці насправді беруть близько до серця, так це не свободу, а податки! Безбожні війни виникають не через ідеалізм, а через жадобу грошей".

Останні речення роману є не менш красномовними: "Бо за гроші можна отримати більше, ніж за будь-що інше... Лише люди, які їх не мають, просторікують зазвичай про те, чого тільки не можна придбати без грошей. До того ж, грошики у такій густонаселеній країні, як наша – єдине, що завжди знайде собі ще місце".

Віллем Фредерік Германс образився на тогочасну критику, яка в головному герої роману вбачала узагальнений образ втраченого покоління, тоді як він "намагався цим твором захистити індивідуальність письменника від "зрівнялівської" критики, яка у кожній книзі так і норовить відшукати свідоцтво про розчароване покоління".

Значним явищем у нідерландській літературі, загальновизнаним шедевром став роман Германса **"Темна кімната Дамокла"** (De donkere kamer van Damocles, 1958). Твір був екранізований у 1963 р. під назвою "Як дві краплі води" (Als twee druppels water). Зміст роману багатозначний, перебіг подій та послідовність розвитку дії нагадують трилер, хоч у першу чергу

[19] Вісімдесятилітня війна (1568–1648), в результаті якої Нідерланди звільнилися з-під іспанського ярма. Війна проходила під прапором кальвінізму і була спрямована проти католицької церкви та влади Іспанії в особі її намісника в Нідерландах герцога Альвареса Альби.

це захоплюючий роман про війну, про роки окупації. З часу виходу першого роману письменника про війну сплинуло дев'ять років, щоправда не наступністю власного творчого доробку пояснює Германс обраний час та проблематику, що є невід'ємною від нього, за його висловом, нідерландська література знає лише дві теми: школу та війну.

Роман сповнений особливого психологізму, що знаходить своє відображення в образі головного персонажа – Осевоудта. У нього обтяжлива спадковість, його мати страждала на психічне захворювання. До того ж, Осевоудт хворіє на трихозу, у нього не росте борода. Можливо саме ці фактори спонукають головного героя вигадати собі віртуального двійника. Роман має і філософські координати, що їх ілюструє теза про недоступність пізнання людини та світу, а починаючи з десятого перевидання роману Германс підкріплює цю думку цитатою Віттгенштайна.

Війна у творчості Германса відіграє функцію великого викривача облудного блиску. Ті життєві явища, які у мирний час ще можна завуалювати, знаходять своє непринадне вираження у ситуаціях війни: думка про те, що культура та мораль зазнають поразки у боротьбі за виживання, є досить поширеною, і негероїчна війна Германса має чимало типологічних відповідників у західній повоєнній прозі, зокрема, американській (Н. Мейлер, Дж. Джонс, Дж. Хеллер, К. Воннегут).

42. СІМОН ФЕСТДЕЙК

Сімон Фестдейк (Simon Vestdijk) не є "популярним" письменником, його книги змушують до роздумів і розраховані на читача-інтелектуала. Це, зрештою, ознака письменника, котрий, як і великі його ідеали – Ф. Достоєвський, М. Пруст, Т. Манн, Ф. Кафка, претендує на гідне місце на літературному Олімпі.

Сімон Фестдейк народився 17 жовтня 1898 р. у Гарлінгені. Після закінчення середньої школи він вивчає медицину в Амстердамі. У 1932 р. дебютує збіркою віршів і привертає до себе увагу Менно тер Браака та Едґара дю Перрона, вони пропонують йому стати редактором літературного журналу "Форум". Того ж року Фестдейк публікує своє перше оповідання **"Карцер"** (De oubliette), а через два – перший роман **"Назад до Іни Дамман"** (Terug tot Ina Damman, 1934). Як зазначено у підзаголовку, це роман про юнацьке кохання. Письменника цікавить не раціональне, а чуттєве. До цієї теми Фестдейк звертатиметься неодноразово у подальшій творчості, критики вбачали у дебютному романі Фестдейка ключ до всього його доробку.

Фестдейка одразу визнали як найбільший талант нідерландської літератури, хоча частина критиків оцінила його творчість як непристойну і навіть порнографічну.

З травня 1942 по березень 1943 р. він разом з 499 іншими заручниками був ув'язнений у духовній семінарії як гарант, що Рух опору не перейде до активних дій. Навіть в ув'язненні він продовжує невтомно працювати. Після війни письменник вів замкнутий спосіб життя і до смерті (1971 р.) мешкав у своєму будинку в Доорні, за що йому дали прізвисько "Відлюдник з Доорна".

Творчий спадок письменника є найбільшим за обсягом в історії нідерландської літератури: 53 романи, 12 оповідань, 26 есе, 20 збірок поезії. Про Сімона Фестдейка говорили, що він пише швидше, ніж Бог читає. Сам Фестдейк з цього приводу казав: "Я знаю письменників, які після виходу книги довго відпочивають. Я цього не розумію. Хіба від цього втомлюються? Адже можна продовжувати сидіти".

Після війни Сімон Фестдейк береться за близьку йому тему окупації і в 1948 р. публікує роман **"Пастораль 1943"** (Pastorale 1943), у якому дає досить сумнівну, на думку літературного критика Т. Анбейка, характеристику своїх земляків: "На війні одні нідерландці стають героями, інші – злочинцями, ще інші – великими дітьми..." Перевага в романі віддається третій категорії, категорії великих дітей. Вельми іронічно, то замасковано, то відверто глузливо описуються спроби підпільної групи ліквідувати крамаря-колабораціоніста, котрий торгує аптекарськими товарами. Пізніше з'ясовується, що чоловік, якого стратили, був абсолютно невинний.

Трохи згодом відомий письменник **Тейн де Фріс**[20] у романі **"Рудоволоса дівчина"** (Het Meisje met het Rode Haar, 1956) на противагу Германсові та Фестдейку змоделював на підставі романтизованої біографії підпільниці Ганни Схафт уявлення про дійовий Рух опору, інспірований комуністами.

43. ФІЛОСОФІЯ БЕЛЬКАМПІЗМУ

За синтезом ексцентричного мислення та індивідуальністю художнього методу цілком окремо від усіх інших нідерландських письменників стоїть Белькампо (Belcampo, справжнє прізвище Herman Pieter Schonfeld Wichers, 1902–1990), творчий шлях якого вимірюється багатьма десятиліттями довоєнного та повоєнного періодів. Відомий нідерландський критик і літературознавець Менно тер Браак так висловився про Белькампо в одній зі своїх статей: "Такого фантаста треба шанувати, бо... він рятує нас щоразу від стерилізуючого приневолення традиції". Невипадково Белькампо неодноразово був нагороджений різними преміями: у 1956 р. – премією Маріянни Філіпс за весь творчий доробок, у 1959 р. "Фонд опору

[20] Тейн де Фріс (Theun de Vries, 1907–1995), нідерландський письменник, автор романів "Колесо фортуни" (Het rad der fortuin, 1938), "Рембрандт" (Rembrandt, 1931). Був свого часу членом компартії Нідерландів, з якою пізніше порвав.

діячів культури 1942–1945" присудив йому премію за прозу, через рік так само за творчий доробок йому присуджують премію Гендріка де Фріса, у 1983-у – премію Толленса.

Можна сперечатися щодо приналежності Белькампо до того чи іншого літературного напряму, про джерела його незвичної художності, можна дивуватися примхливому змішуванню фантастики, гротеску, поетиці повсякденного, можна, нарешті, всміхнутися самовпевненості письменника, який у жартівливій формі піклується про долю своїх книг у 4000 році, проте байдужим після прочитання його оповідань не залишиться ніхто. За словами Белькампо, світ довкола себе він розглядав з відкритим від здивування ротом. Таке ж почуття огортає читача. У його оповіданнях фантастичне змішується з реальністю, породжуючи найпарадоксальніші сплави та поєднання. В інтерв'ю газеті "Де Стандаард" він таким чином пояснював своє творче кредо: "Що мене займає, так це, власне кажучи, не мистецтво слова. Мене захоплює мистецтво думки, а не монументалізм мови".

Белькампо продовжує класичну традицію німецького романтизму, зокрема, Е.Т.А. Гофмана. Навіть свій псевдонім письменник запозичив в одного з персонажів роману Гофмана "Еліксир сатани" – П'єтро Белькампо. Багато конкретних образів, тем, сюжетних ліній, які характерні для німецького романтизму, знаходять своє переломлення у творчості нідерландського прозаїка. Найвищого романтичного напруження Белькампо досягає в оповіданні "**Амстердам**", яке було написане у 50-х рр. Конфлікт бунтівної особистості перенесено у далеку історичну епоху становлення нідерландської нації. Письменнику вдається відчути ту невловиму духовну субстанцію, яка визначає світосприйняття людей тієї епохи і яку романтики називали "Zeitgeist" – духом часу. Елеонора, головна героїня оповідання, – живе втілення творчого духу міста-метрополії і духу нової епохи, епохи сміливих та підприємливих людей. Вона належить новій епосі, вона хоче вільно собою розпоряджатися, бути подругою та супутницею чоловіка, а не служницею.

Винайдена Белькампо форма "антипаблісіті" позначилася і на літературі про письменника. По сьогоднішній день нічого майже не відомо про цілі періоди життя видатної постаті нідерландської літературної панорами, про нього взагалі написано несподівано мало. У нечисленних спогадах сучасників про письменника можна прочитати таке: "На початку шістдесятих років я подружився з Белькампо. У нього був великий будинок на Схойтендіп, і це було те місце, де зустрічалися різні люди зі світу літератури. Письменники, котрі читали доповіді у Ґронінгенському університеті, ночували у нього. Белькампо був чудовим господарем дому і славився гостинністю. Тут я зустрічав Херарда Рефе, Віллема

Фредеріка Германса та Маргарету Васаліс[21]. Тут виконували музичні твори, співали та розмовляли про літературу і все з акцентом на мистецтво, і завжди у невимушеній атмосфері"[22].

Народився письменник 21 липня 1902 р. у родині скромного нотаріуса у містечку Рейссені. Навчався в Амстердамі, у 1928-у отримав ступінь магістра права, у 1950 р. склав іспит на лікаря й у 48-літньому віці відкрив лікарську практику у місті Ґронінген, яку не залишав до виходу на пенсію у 1967 р.

Перша збірка оповідань Белькампо – **"Оповідання"** (Verhalen) побачила світ у 1936 р., а ще за два роки вийшли подорожні нотатки **"Мандри Белькампо"** (De zwerftocht van Belcampo), пізніше – **"Нові оповідання"** (Nieuwe verhalen, 1947), збірки **"Стрибки в прибої"** (Sprongen in de branding, 1950), **"Сум'яття кохання"** (Liefde's verbijstering, 1953). Через шість років після смерті письменника побачила світ антологія його найкращих оповідань під назвою **"Дивовижний світ Белькампо"** (De wondere wereld van Belcampo).

Найвідоміше його оповідання – **"Велика подія"**, хоча б тому, що у 1975 р. його було екранізовано. У "Великій події" Белькампо, у властивому тільки йому стилі, зображує Судний день у рідному Рейссені, захоплюючи читача інтригою вже з перших рядків:

> "Наша Земля кругла, й повсюдно на ній скаженіє Історія. Спалахують революції, хитаються трони, падають корони, вибухають бомби, здіймаються до небес крики, ллється кров. Але я знаю одне містечко, яке залишилося таким, яким воно було в день свого заснування, – Рейссен. Що я сказав? Рейссен залишився? Ні, Рейссен залишався таким, яким був у день заснування, тобто його вже немає, як не було того першого дня. Нема більше нічого, навіть тебе, читачу, більше немає. Прочитай це оповідання й пересвідчишся у цьому".

Великий агностик, Белькампо не позбавлений почуття добродушного гумору, коли, переодягнувшись у карнавальний костюм чорта, змушує янголів під кінець Апокаліпсису гарячково розшукувати його, Белькампо – єдиного, хто залишився на Землі:

> "Про такий фінал я не смів і подумати. З радісним вигуком "Так ось він!" я скинув маску і в ту ж мить опинився в оточенні п'яти радісних янголів. Під світлу мелодію п'ятиголосого хоралу мене підхопили ніжні чисті руки і розмірені помахи крил понесли в небеса".

---

[21] Маргарета Васаліс (Margaretha Vasalis, справжнє прізвище Droogleever Fortuyn-Leenmans, 1909–1989), нідерландська поетеса, авторка поетичних збірок "Парки та пустелі" (Parken en woestijnen, 1940), "Птах Фенікс" (De vogel Phoenix, 1947).
[22] Jean-Paul Franssens. Over Belcampo. HP/De Tijd, 10.11.1995.

Творче натхнення Белькампо доречно охарактеризувати словами психолога: "Яка щаслива констеляція психічних функцій!" Можливо, це його мав на увазі Віллем Фредерік Германс, коли писав в есе "Мандарини на сірчаній кислоті" (Mandarijnen op zwavelzuur, 1964): "Немає добрих письменників. Інколи в нашій країні з'являється якась добра книга. Авторами більшості добрих книг є диваки, аматори, котрі пишуть потайки під покровом ночі і не мають нічого спільного з літературним життям, з живою літературою взагалі". А можливо, відповідь слід шукати у тому, що був лікарем. Згадати б бодай Антона Чехова та Михайла Булгакова, француза Франсуа Рабле чи нідерландця Сімона Фестдейка.

44. ГАРРІ МУЛІШ

Я живу у мові, якою зараз розмовляю.
Гаррі Муліш

Ці слова блискучого нідерландського письменника Гаррі Муліша можуть послужити епіграфом до всієї його творчості.

Народився Гаррі Курт Віктор Муліш (Harry Kurt Victor Mulisch) 29 липня 1927 р. у Гарлемі. Про своє народження письменник писав: "29 липня мене вагою у дев'ять фунтів виловили з Тихого океану. Цього дня раптом активізувався Везувій, проте газети не повідомили, чи то це було викликано моїм народженням, чи все це через Муссоліні, котрий цього дня теж святкував свій день народження". Гаррі Муліш був єдиним сином Карла Віктора Курта Муліша та Аліси Шварц. Батько походив з колишньої Австро-Угорщини та емігрував після першої світової війни до Нідерландів. Мати – єврейського походження, народилася в Антверпені.

Щодо свого місця у сучасній нідерландській літературі Гаррі Муліш висловився таким чином:

> "Ненідерландський" – визначення, яке вже з самого початку можна зустріти при обговоренні моєї творчості і то завжди у хвалебному значенні, що теж типово по-нідерландськи. Ще минулого місяця у відомій студентській газеті з'явилося жартівливе оголошення – нібито від мого видавця – з текстом: "З нагоди шістдесятип'ятилітнього ювілею повне видання творів Гаррі Муліша буде перекладено нідерландською мовою". Звичайно, це милий жарт, але це саме *той* жарт. І до

> певної міри я дійсно аутсайдер. У дитинстві в нас удома розмовляли не нідерландською, а німецькою. Нідерландська не є моєю "рідною мовою", так само як Нідерланди не є моєю "батьківщиною". Та, можливо, саме ця обставина загострила мій слух і мій погляд на нідерландську мову. Я чув її та дивився на неї, виходячи з чогось зовсім іншого, а коли почав писати, то писав, не усвідомлюючи того, виходячи з того іншого, що взяв із собою з дому і яке, зрештою, теж уже було поділене і яке не започатковане нідерландською традицією, а середньоєвропейською. З дворічного віку, коли мій батько прийняв нідерландське громадянство, я став громадянином Нідерландів. Та чи став я разом з тим нідерландцем? Ні, я ним не є, бо це неможливо. Людина або є нідерландцем, німцем, французом, англійцем або ним не є, "стати" ними не можна, так само як тер'єр не може стати гончаком... Мені пригадався термін "світова література". Це словосполучення запропоноване Ґете і то саме в середу 31 січня 1827 року. Акурат за сто років перед моїм народженням він сказав Екерману: "Національна література зараз багато не важить, настає епоха світової літератури, і кожний повинен докласти зусиль, щоб цю епоху прискорити". Якогось чіткого визначення це поняття так і не дістало. Інколи його вживають якісно: для творів, що вийшли за рамки національних літератур; інколи – кількісно, для творів усіх національних літератур сукупно. Якщо межі цієї дефініції не чіткі, то дозволю собі під світовою літературою розуміти тих письменників, котрі до національної літератури прийшли ззовні і до ідентичності цієї літератури додали чогось екстранаціонального..."[23]

Творчість письменника – розмаїта і велика за обсягом, має свою наступність. Його книги слід розглядати як цеглини єдиного цілого. У збірці есе **"Корм для психологів"** (Voer voor psychologen, 1961) Муліш формулює концепцію творчості письменника:

> "Творчість має становити сукупність, великий організм, у якому всі члени пов'язані численними нервами, м'язами, каналами... якщо до котрогось з них доторкнутися, одразу відреагує інший".

Для раннього періоду творчості Муліша характерні риси магічного реалізму, органічне поєднання елементів реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного. У цей час він жваво цікавиться окультизмом та алхімією, і в його творчості яс-

[23] Harry Mulisch. Wij wereldliteratoren. In: Bij gelegenheid. De Bezige Bij, Amsterdam 1995. C. 28.

краво проявляються синестезія, парадокси, символізм чисел та імен. Письменник знаходиться і під впливом кабалістики, течії в іудаїзмі, що поєднувала елементи гностицизму та неоплатонізму з іудейською вірою у Тору як світ символів. Кабала каже, що у людини немає слів, аби висловити і передати духовні поняття, які не пов'язані з часом, місцем, рухом, оскільки весь словниковий запас обмежений сприйняттям нашого світу. Тому, взявши за основу назви предметів та дій матеріального світу, кабалісти стверджують, що розробили метод передачі інформації для опису відповідних їм предметів і дій у духовному світі.

З нагоди виходу двохсоттисячного примірника книги **"Замах"** (De aanslag, 1982) Гаррі Муліш у слові подяки згадав, що в основі внутрішнього фактора його творчості лежить двоїстість: часом він ускладнює простий перебіг основних подій, а часом передає складну фабулу простими словами. І в якості ілюстрації навів, відповідно, романи **"Розповідач"** (De verteller, 1970) та **"Замах"** – лідера серед нідерландських романів XX ст.: його переклали на 27 мов. У 1986 р. він був екранізований, через рік створена його англійська версія, яка отримала "Оскара". Того ж року Гаррі Муліш отримує іншу нагороду – "Діпзее" – як письменник, твори якого найбільше читають школярі середніх шкіл. Крім того, нідерландський Нобелівський комітет висував Гаррі Муліша кандидатом на здобуття однойменної премії в галузі літератури.

Останній роман письменника **"Процедура"** (De procedure, 1998) у цю двоїстість не вписується. Тема роману – створення життя з мертвої матерії. В основу покладено життєпис біохіміка Віктора Веркера, винахідника еобіонту, "машини, яка сама себе творить". Хоча Веркер після свого відкриття зробив ще чимало винаходів, для своїх колег та громадськості він залишається "людиною еобіонту". Його ідеалами є лауреати Нобелівської премії Ватсон і Крік, котрі у 1953 р. відкрили ДНК. З особливим пієтетом Веркер ставиться до Ватсона, він для нього подвійний взірець: не лише блискучий учений, але й талановитий письменник, автор книги про відкриття ДНК. Веркер-митець має намір піти слідами Ватсона та, як і він, звернутись до епістолярного жанру: у трьох листах ненародженій дочці Аврорі (ім'я знаходиться у тісному взаємозв'язку зі словом "еобіонт": від грец. eos, лат. aurora – "ранкова зоря") він розповідає про своє життя та наукову діяльність. Через вигадану Аврору головний персонаж звертається до своєї дружини Клари, котра покинула його заради відомого віденського оперного співака, надсилаючи їй копії листів. Оскільки дружина на листи не відповідає, Веркер пробує зв'язатися з нею по телефону. При повторній спробі поговорити з дружиною йому мимовільно вдається почути уривок розмови англійською мовою між найманим убивцею та замовником. Веркер повідомляє про це у поліційний відділок, але за браком доказів він не може нічого вдіяти. На останній сторінці роману з'ясовується, що саме Веркер і є згаданою жертвою.

Коли лунає телефонний дзвінок (із Стокгольма, щоб повідомити йому про присудження Нобелівської премії? Чи дзвонить Клара з Відня?), його починають убивати якісь дві ледь видимі постаті. Саме тоді Веркер розгадує таємницю смерті: перед людиною за цю мить проходить усе її життя, потім спогади про цю мить повертаються, і так триває нескінченно. В останньому реченні роману відображена характерна для Муліша формально-логічна суперечність: "Я безсмертний, подумав він, в той час як світло в його очах уже змеркло".

У романі "Процедура" Гаррі Муліш репрезентує нову версію єврейських переказів про оживлення за допомогою вимовляння імені Божого глиняного велетня Ґолема (євр. Golem – "грудка", "незавершене"), котрий має рятувати переслідуваних євреїв. Уявлення про Ґолема мають свої специфічні для іудаїзму передумови. По-перше, це традиційне оповідання про створення Адама з подробицями біблійними та апокрифічними (велетенський зріст Адама в його первісній подобі). По-друге, це дуже висока оцінка магічно-теургійних сил, які містяться в іменах Божих, а також віра в особливу сакраментальність написаного слова порівняно з вимовленим. Ці передумови накладаються на загальнолюдську мрію про "роботів" – живих і слухняних речей.

Відповідно до рецептів, найбільш популярних в епоху "практичної кабали" (початок нового часу), для того, щоб створити Ґолема необхідно виліпити з червоної глини людську фігуру, імітуючи у такий спосіб дії Бога; фігура ця повинна мати зріст десятилітньої дитини. Оживляється вона або іменем Бога, або словом "життя", яке написане на її чолі, проте Ґолем нездатний розмовляти і не має людської душі. В якості творців Ґолема єврейські перекази називають деяких історичних осіб, найбільш відомий творець "празького Ґолема" – рабин Льов (XVI – початок XVII ст.). Його Муліш уводить у роман як одного з головних персонажів.

Згідно з переказами, велетенського зросту Ґолем може виконувати будь-яку роботу, що її доручає людина, але вириваючись з-під її контролю, перетворюється на свавільну небезпечну істоту. Страх перед втратою контролю над Ґолемом мав на увазі Ґете, витворивши у трагедії "Фауст" образ Гомункулуса, що його вивів у колбі Вагнер.

Перша глава роману "Процедура" присвячена іудаїстичному трактату "Сефер Єціра" ("Книга творення", між III і VI ст. н.е.), який поєднаний з доктриною про космічний сенс 22 літер єврейського алфавіту: 22 і 10 сфірот (частини Творця у цьому світі) дають "32 потаємні шляхи премудрості", з яких Яхве побудував усе суще. Містика літер, кожній з яких надане трояке розуміння, – у світі людей, у світі зірок та планет, у ритмі пір року – специфічна для іудаїзму і надає Торі, власне, як книзі, як написаному тексту ранг космічної парадигми.

Помітний вплив на творчість Муліша мало також захоплення історією та грецькою міфологією, і тому не випадково у романі структуротворчим є міф про Орфея та Еврідіку. Нідерландський критик Р. ван дер Паардт убачає у використанні міфу спробу письменника порівняти свого головного героя з його прототипом – уславленим античним героєм, якому, як і Віктору Веркеру, не поталанило у подружньому житті. Зрештою, і смерть Веркера – орфеїчна, щоправда, він гине не від рук вакханок, а від рук двох кілерів.

45. СЕЙС НООТЕБООМ

Сейс Ноотебоом (Cees Nooteboom) народився у 1933 р. у Гаазі. Виховувався у монастирському інтернаті, що безсумнівно позначилося на його творчості. Коли йому виповнилося сімнадцять, він прощається з матір'ю і здійснює свою першу мандрівку Європою. З того часу подорожування стає формою його буття: "Моє життя складається з подорожей, бачення світу і їх відтворення в образах. Це риса характеру. В мені є це бачення". Свою кар'єру Сейс Ноотебоом розпочав журналістом провідної нідерландської газети "Гет Пароль" (Het parool). У 1955 р. він публікує свій перший роман **"Філіп та інші"** (Philip en de anderen), який стає культовою книгою нідерландського повоєнного покоління. Через два роки роман перекладають німецькою. Сейс Ноотебоом, на думку німецького критика Дірка Шюмера, особливо подобається німцям, бо письменник позбавлений будь-якого вітчизняного колориту. "Щойно починається обговорення теми, яка безпосередньо не пов'язана з голландською вітальнею, зростають шанси того, що може виникнути зацікавлення цією літературою", констатує Карел тер Гаар[24]. Космополітизм цілої низки нідерландських авторів полягає у тому, що вони пишуть про Німеччину. Нідерландці, на думку автора, пишуть про німецьку історію з цілком іншої точки зору. Отож німецькі читачі хочуть за допомогою нідерландської літератури щось довідатися про Німеччину. Та чи хочуть вони щось довідатися про Нідерланди? Романи **"Ритуали"** (Rituale, 1985) та **"Наступна історія"** (Het volgende verhaal, 1991) тільки у Німеччині вийшли понад півмільйонним накладом.

Сейс Ноотебоом зажив собі слави у 60-х та 70-х рр. як журналіст та автор новел і романів, у яких описує свої подорожі. У 1956 р. він стає свідком угорського повстання, у 1968 р. – студентських заворушень у Парижі, у 1976 р. – путчу Аятоли Хомейні в Ірані.

У 1999 р. вийшла збірка есе, новел та оповідань під назвою **"Готель Ноотебоома"** (Nootebooms Hotel), у яких письменник

[24] Carel ter Haar. De Nederlandse openheid maakt het vertellen mogelijk. Twintig jaar Nederlandstalige literatuur in Duitsland. In: Literatuur, N16, 1999. C. 22–26.

описує свої зустрічі з Мері Маккартні, Умберто Еко, Брюсом Четвіном. Це неповторна книга, з елементами автобіографії та відлунням різних історичних періодів.

Його улюблене місто – Берлін, в якому він стає очевидцем розпаду НДР і до якого повертається у своїй творчості:

> "Згодом він частіше повертався до вигаданого міста, інколи на шість місяців поспіль. У нього вже завелися друзі, котрих хотів побачити знову, час від часу діставав якісь замовлення від телекомпаній, та ніщо не могло пояснити, чому цією таємною пасією став саме Берлін, а не міста, де було приємніше і цікавіше, як Мадрид чи Нью-Йорк. Це мусило мати щось спільне з розміреністю: коли йшов містом, то знав точно, що має цим на увазі, хоч не міг би комусь це розтлумачити. "Ich bin überall ein bisschen ungern"[25]. Це речення увійшло в його систему, бо так добре його відчував. У цьому ungern[26], яке повсюдно було з тобою, містилася якась суттєва меланхолія, якою багато не зарадиш, але тут видавалося, що цей власний смуток вступає у зв'язок з іншим, невідступним і небезпечним елементом, що його, можливо, теж можна було б наректи меланхолією, вже у самому масштабі широких вулиць, якими могли пройтися цілі армії, помпезних будівель та нічим не заповненого простору між ними, науки про те, що думалося і діялося на цих просторах, такого собі нагромадження взаємоспричинних та взаємозумовлених рухів злочинців та жертв, пам'яті, у якій можна було блукати роками. Берлінці самі, очевидно з інстинкту самозбереження, не мали на це часу. Вони позбувалися згоїн. Але яку ж безмірну треба було мати пам'ять, щоб упоратися з цим? Вона знайшла б собі погибель від власного гравітаційного поля, завалилася б, все б у ній зникло, мертві притягли б живих".

Останній твір Ноотебоома – **"Поминальний день"** (Allerzielen, 2000) є елегійним романом про кохання, в якому особисте життя персонажів неповторним чином переплітається з історією країн, де вони перебувають, – з Іспанією та Німеччиною. Роман названий на честь католицького свята Allerzielen, яке щорічно відзначають 2 листопада. У цей день поминають душі померлих. Вірять, що на цей день мертві чекають цілий рік. Роман, який налаштовує читача на глибокі роздуми, за назвою точно відображає сюжет. Йдеться про минуле, яке ще не знайшло свій останній спочинок. Нестерпний гніт особистого життя головних героїв, пов'язаний з історією Європи, – у меланхолійних, містичних роздумах головного героя Артура Даане.

[25] Я вааоди буваю трішки неохоче (нім.).
[26] Неохоче (нім.).

Основний художній прийом твору визначений філософськими роздумами про існування Бога, внутрішнім станом душі героїв і базується на безпосередній фіксації вражень, спостережень, співпереживань, що частково можна віднести до імпресіонізму, а також до форм модернізму, що створюють ефект ірреального, неправдоподібного. Зокрема, автор звертається до міфологічного образу Одіссея:

> "У гімназії Одіссей був його героєм, і тепер, коли чув ті самі слова й імена, вперше насправді зрозумів вислів genie de lieu[27]. І навіть якщо це було не там, то все-таки воно було там, у тому полі, вкритому камінням і напіврозваленими пристінками, куди повернувся володар й у вигляді жебрака відвідує свинопаса, а згодом відшукує сина.
> Його син, у якому "тепер" знаходився він? Ось – небезпечне у взаєминах з мертвими. Інколи вони повертали одну мить і враз видавалося, що до них можна доторкнутися, але інша мить, яка мала наступити за нею, трухлявіла, зникала, не в змозі проникнути через часовий мур. Це "тепер" у Берліні й тоді, в Ітаці, яке на мить видавало себе за "тепер", ввели його в оману, "тепер" цього часу замаскувалося під місцевість минулого, як це сталося під впливом того вірша і тоді, коли вони були там. Вона не зачитувала пригоди, якими він раніше так захоплювався, але якраз ті сцени, які відбувалися на Ітаці, про Евріклею, яку Лаерт, батько Одіссея, колись, коли вона була ще молодою, купив за двадцять волів. Ніч напередодні перед тим, як Телемах вирушить на пошуки свого батька Одіссея, вона з'являється в його кімнаті, спаковує його одяг, складає його, розправляє його. Так і бачиш зістарені жіночі руки, які цим зайнялись, бачиш, як вона виходить з кімнати, як хапається за срібну дверну ручку і чуєш звук, коли замкнула двері на засув. Це був інший світ, де челядь була частиною родини. Інколи здавалося, що з відходом челяді така родина розпадалася. Там, у тому полі, той світ залишався ще загадковим, щойно після всіх тих смертей, загибелі та лабіринтоподібного руху подорожі поет врешті-решт зіткав тканину повернення. Повернення, возз'єднання, чоловік та дружина, батько й син. Артур переборов ту думку, яка заполонила його свідомість. Він швидко збагнув, що сентиментальність не той спосіб спілкування з померлими".

[27] Доречний геній (франц.).

46. ПОЕЗІЯ XX СТ.

На відміну від більшості європейських країн нідерландська поезія перших десятиліть XX ст. не була позначена тим феєричним вибухом авангардистських течій, стилів та яскравих імен, що їх можна зустріти, скажімо, в літературі Франції, Італії, Німеччини, України чи Росії. Разом з тим свіжі вітри в поетичному універсумі не могли оминути Нідерланди. Відчуваючи вплив нових віянь, а також революційних ідей, що охопили Європу, поезія нідерландців та фламандців поступово позбувалася притаманних їй рис споглядальної описовості та моралізаторства. Але справжній її розквіт почався вже по другій світовій війні, й останні кілька десятиліть століття, що минуло, додали до традиційно визнаних означень країни ще одне: сьогодні про Нідерланди звично згадувати як про країну поетів.

Щорічний міжнародний фестиваль поезії у Роттердамі, започаткований ще 1970 р., знають у всьому світі, так само як і щорічні поетичні фестивалі в Гаазі чи Ґронінгені.

* * *

Поезія Нідерландів першої чверті XX ст. формувалася під впливом авторів, творчість яких привернула увагу читачів і критики наприкінці XIX ст. Особливо це стосується т. зв. "руху вісімдесятих" та їхніх наступників. Центральною постаттю у "вісімдесятників" справедливо вважається **Герман Гортер** (1864–1927), поет, критик і політичний діяч. Його поема "Мей" (1889) визнана шедевром нідерландської пантеїстичної поезії. З-поміж найвідоміших його поетичних збірок початку XX ст. – "Школа поезії" (1902) та поема "Пан" (1912–1916). Поезія Гортера справила вплив на два протилежні напрямки, між якими коливався маятник тогочасної нідерландської поезії.

З одного боку, це т. зв. поети-соціалісти (Адам ван Схелтем, А. ван Коллем, Генрієтта Роланд Голст ван дер Схалк та ін.), що були тісно пов'язані з політичним життям (Г. Роланд Голст ван дер Схалк виступила одним із засновників Комуністичної партії Нідерландів), події якого часто лягали в основу їхніх творів. Від них узяла початок т. зв. поезія іронічних реалістів – Яна Гресгофа (1888–1971), Ендрю дю Перрона (1899–1940), Річарда Мінне (1891–1965).

З іншого боку – представники поетичного модернізму та символізму, що вели пошуки в галузі мовних засобів та форми. Серед останніх слід виділити **Яна Гендріка Леопольда** (1865–1925) та Мартинюса Нейгоффа (1894–1953). Поезія Леопольда, провідного представника нідерландського символізму, який дебютував 1898 р. збіркою "Вірші", відіграла важливу роль у формуванні художнього світогляду поетів-співвітчизників у 20–30 рр. XX ст., зокрема, **Якобюса Корнеліса Блума** (1877–1966), одного з кращих нідерландсь-

ких поетів-пейзажистів, тонкого перекладача французьких поетів-символістів, під впливом яких сформувалося його неоромантичне світобачення, а також **Генріка Марсмана** (1899–1940), провідного представника експресіонізму. **М. Нейгофф**, поет і драматург, зажив слави як блискучий майстер сонета – дуже популярного жанру в нідерландській поезії ще від XVI ст. Іменем Нейгоффа названа літературна премія, якою сьогодні нагороджують іноземних популяризаторів нідерландської літератури. Пошуки Нейгоффа в галузі сонета в 30-х рр. найкраще продовжив **Сімон Фестдейк** (1898–1971), автор понад сімдесяти романів, оповідань, поезій та літературознавчих монографій. Стиль Фестдейка, який окрім сонета плідно розвивав й інші поетичні форми минулих століть (терцини, балади тощо), називають "новим бароко".

Коли модерністські течії початку XX ст. уже прижилися на нідерландському поетичному ґрунті, у фламандській та фризькій поезії ще панували інші настрої. Провідні поети у Фландрії – **Карел ван де Вустейн** (1878–1929) та **Пауль ван Остаєн** (1896–1928) – оспівували вселюдське братерство й гуманізм, а учасники руху "молодофризів" – **Доуве Калма** (1896–1953), **Федде Схурер** (1898–1968) та ін. – прагнули через поезію подолати провінціалізм та відірваність, притаманні фризькій літературі. Таке "відставання" пояснювалось об'єктивними чинниками. Основна частина Фландрії, яку населяють фламандці, входить до складу Бельгії, що здобула незалежність від Нідерландів 1830 р. Лише після другої світової війни, за словами сучасного літературного критика із Фландрії Пауля Демеца, фламандці "змогли вживати рідну мову в навчальних закладах і на праці. Доти "хорошим тоном" вважалося користуватися французькою, коли йшлося про якісь інтелектуальні амбіції". Фризи, які проживають на території Нідерландів, Німеччини та Данії, розв'язували трохи інші проблеми, не лише доводячи свою мовну самобутність, а й відстоюючи своє місце в сучасному літературному процесі.

У 30-і рр. заявив про себе сформований під впливом ідей "молодофризів" один із найвідоміших фризьких поетів **Доуве Таммінга** (нар. 1909), образами кельтської та грецької міфології наповнив нідерландську поезію **Адріан Роланд Голст** (1888–1976). Але, мабуть, найяскравішим явищем стала творчість **Херріта Ахтерберґа** (1905–1962), який збагатив поетичну мову й тематику, привнісши в поезію Нідерландів елементи сюрреалізму, відтворюючи метафізичний зв'язок між сущим і потойбічним. Особиста трагедія, пережита в молодості (загибель нареченої), наклала відбиток на всю творчість поета, який певною мірою став предтечею тих настроїв, що ними позначена нідерландська поезія у повоєнний час.

Роки війни вписали в історію нідерландської поезії трагічну й героїчну сторінку. Ще на самому початку гітлерівської окупації Нідерландів (у травні 1940) загинув Г. Марсман – пароплав, на якому він вирушив до Британії, був потоплений торпедою з німецької субмарини. "Важкі судна і сотні тонн води лягли йому на груди", – написав у липні того року Х. Ахтерберґ, пророкуючи, що "в день Страшного суду" його поезії "почує раптом зоря небесна". У лютому 1945 р. у Бухенвальді помер молодий талановитий поет **Вінсент Вейянд** (1925–1945), який ще в роки окупації підготував переклади віршів німецького експресіоніста Стефана Ґеорґе з книжок "Зірка союзу" та "Нове царство", що побачили світ у 1979 і 1988 рр. Як написав нідерландський дослідник Міхаель Філіп[28], останнє послання Вейянда – "кинута записка з поїзда складається з такої фрази: "Наскільки інакше я уявляв собі першу подорож до Німеччини".

Сімон Фестдейк, учасник Руху опору, був схоплений гітлерівцями як заручник. У в'язниці створив свій поетичний шедевр – цикл "Панна і сокіл" (150 сонетів). До Опору належали А.Р. Голст, Я.К. Блум та ін., зокрема, фризький поет **Фреарк Дам**, який у 1980-х рр. переклав поезії Т. Г. Шевченка фризькою і нідерландською мовами (окремі його переклади та стаття про творчість українського поета були вміщені 1986 р. у журналі "Де Стрікель", що виходить фризькою мовою у місті Лееувардені).

У роки другої світової війни поезія стала могутньою зброєю нідерландського Руху опору. Як пише М. Філіп, "було підраховано, що за час окупації у Нідерландах на приблизно 90 верстатах було видруковано понад 1000 нелегальних і підпільних видань". Звичайно, наклад цих видань був досить обмеженим. Так, поема А. Р. Голста "Повернення Єлени" вийшла підпільно в 1944 р. спершу накладом у 50 примірників. Підпільно видавалися у роки війни вірші М. Нейгоффа, Я.К. Блума, С. Фестдейка, Х. Ахтерберґа та багатьох інших відомих і молодих поетів, у тому числі й перша збірка **Херріта Каувенаара** (нар. 1923), який невдовзі став однією з провідних постатей поетичного руху експериментаністів.

Експериментаністи, вибуховий вплив яких і досі відчувається у нідерландській поезії, постали на літературному коні наприкінці 40-х рр. А відразу по війні піднялася хвиля талановитих поетів, які підхопили настрої та ідеї Х. Ахтерберґа і послуговувалися традиційними поетичними формами (через що критика охрестила їх традиціоналістами). Певною мірою саме вони стали тим подразником, що сприяв появі експериментаністів, а з іншого боку, в окремих елементах своїх творів самі наблизилися до експериментаністської поезії. Серед цих умовно визначених традиціоналістів

[28] Міхаель Філіп. "Вольфґанґ Фроммель і Castrum Peregrini". У збірці: "Кіно і література в тоталітарних режимах". Ґете-Інститут у Києві, 1995.

слід назвати таких фламандських поетів, як **Йос де Гес** (1920–1974) та **Губерт ван Герревехен** (нар. 1920), центральною у поезії яких стала тема життя і смерті, коли життя в його поступовому згасанні уявляється лише однією із фаз смерті; **Антон ван Вільдероде** (нар. 1918), один із останніх фламандських поетів, джерелом натхнення якого були національні та релігійні ідеї; та **Кристін Д'гаен** (нар. 1923), поезію якої можна назвати літературним маньєризмом, з використанням цитат, алюзій, несподіваних співзвуч та образів (приміром, у вірші "О, плоть молочна", цитата з твору італійського поета Бернадуса Морланенсіса, – що починається відомою цитатою зі "Святої Емілі" Гертруди Стайн: "Троянда є троянда є троянда є троянда", і закінчується згадкою про Рільке, котрий у багатьох віршах оспівував троянди. Збірка "Сьогодні я замикаю кільце" (Ick sluit van daegh een ring, 1975). З нідерландських поетів слід відзначити **Лео Вромана** (нар. 1915), одного з найвидатніших майстрів любовної лірики; **Гійома ван дер Храфта** (нар. 1920), сповненого релігійних та екзистенціалістських настроїв; та **Ганса Лодейзена** (1924–1950), сугестивна поезія якого підводить до розуміння, що неможливо осягнути глибини ні чужої, ні навіть власної душі.

У 1948 р. молоді нідерландські художники Карел Аппел, Констант і Корнейль разом зі своїми бельгійськими та данськими колегами створили експериментальну групу **КОБРА** – абревіатура від перших літер назв міст Копенгаґена, Брюсселя та Амстердама. Невдовзі до цієї групи приєдналися поети Х. Каувенаар, Люсеберт (1924–1994, справжнє ім'я – Любертюс Якобюс Свансвейк), а також ще один яскравий представник "п'ятдесятників" – Гуґо Клаус (нар. 1929).

Представники групи КОБРА на противагу традиційним формам і темам прагнули створити нове мистецтво, в якому б ідея і засоби вираження були єдиним цілим і яке саме було б автономною часткою життя. Художники шукали натхнення у спонтанних, непідготовлених засобах вираження, притаманних дітям, розумово хворим людям чи первісним суспільствам. Їхні химерні різноколірні фігури, спрощені та пласкі, спершу шокували глядачів. Так само як і вірші поетів-експериментаністів, які творили нову реальність, збагачуючи мовні засоби (Люсеберт), очищуючи мову аж до герметизму (Каувенаар) чи представляючи життя чарівною брехнею (Клаус).

Люсеберт, віртуозно використовуючи полісемію слів, поєднував близькі за звучанням слова, породжуючи гротескні асоціації, вживав значення слів навиворіт, творив нові слова, іронізував над усталеними поняттями, звертався до найрізноманітніших тем, вважаючи, що мистецтво є єдиною цариною, в якій людина може здобути справжню свободу. Окрім поезії, Люсеберт займався живописом, ілюстрував свої та чужі книжки, написав багато віршів про живопис і художників (Пауль Клей, Анрі Руссо, Макс Ернст, Ганс Арп та

ін.), продовжуючи давню традицію нідерландської поезії, яка завжди була тісно пов'язана з живописом – промовисті приклади чого ми знайдемо і в творчості інших поетів. (У XVI і XVII ст. багато художників писали вірші, а поети віддавали належне живопису. Поетами були такі відомі художники, як Карел ван Мандер, Дірк Фолкертс Коорнгерт, Лукас де Гере, Гейман Дюлларт, один із кращих учнів Рембрандта та ін.)

Херріт Каувенаар, дебютувавши 1941 р. збіркою "Ранок весняного дня" (Vroege voorjaardag), по війні заробляв на прожиток перекладами (твори Сартра, Дюрренматта, Брехта) та журналістикою. Приєднавшись до групи КОБРА, Каувенаар став однією з провідних постатей руху "п'ятдесятників" і залишається досі одним із найвидатніших сучасних нідерландських поетів. Його творчість відзначена багатьма національними літературними преміями, зокрема, найбільшою нагородою у галузі поезії – премією П.К. Гоофта (1970). У своїх поезіях Каувенаар, на думку багатьох критиків, прагне позбавити слово його денотативного значення – "Я перерізав горлянку слову", таким рядком відкриває він свою збірку "Розтин/невідомий" (Autopsie/anoniem, 1965) – і в такий спосіб відкинути реальність, яку формують й означують слова. Це дозволяє перетворити вірш у "річ у собі", у власне реальність, яка більше не належить поетові як знаряддя для вираження його думок і почуттів. Поет і поетове натхнення витісняються поезією, в якій навіть час застигає непорушно – "отак би й сидів на цьому камені години чи століття..." – збірка "Розкритий час" (De tijd staad open, 1996). Зрештою, поетична творчість, яка замикається сама на собі, на своїх можливостях і слабостях, набуває ознак герметичності, якою просякнутий цілий напрямок у сучасній нідерландській поезії, хрещеним батьком якого небезпідставно вважають Х. Каувенаара.

Фламандський внесок у рух "п'ятдесятників" представлений насамперед постаттю **Гуґо Клауса** та двома аванґардистськими літературними журналами – **"Час і людина"** (Tijd en Mens, 1949–1955) та **"Цивільна гвардія"** (Gard Sivik, 1955–1964), – на сторінках яких спалахнуло ціле сузір'я нових імен.

Ранні вірші Гуґо Клауса нагадують неконтрольовану сповідь, сповнену асоціативних образів, коли думка вільно перестрибує від однієї теми до іншої. Це пояснюється глибоким впливом на поета французьких сюрреалістів та постсюрреалістів (передусім, А. Арто), а також тісним зв'язком із представниками групи КОБРА. Втім, починаючи від 1960-х рр. поезія Клауса стає більш контрольованою, ірраціональність поступається місцем глибокій ерудиції, цитатам та посиланням на митців різних епох. Поетовим постулатом стає відтепер думка, що література є брехнею, що поезія не відбиває, а викривлює реальність, зводить її до карикатури чи, навпаки, сповнює фальшивим блиском. Реалізуючи свої погляди, Клаус випадки по-

всякденного життя вплітає у міфологічні чи класичні сюжети, вільно змішуючи жанри та стилі й майстерно використовуючи різні форми поетичного вираження.

Видавцями "Цивільної гвардії" були поети, власна творчість яких також заслуговує на увагу. Це, зокрема, **Хуст Хілс** (нар. 1924), абсурдистська поезія якого сповнена несподіваних, ексцентричних образів і цинічного погляду на суспільство; **Гуґес Пернат** (1931–1975), один із найпесимістичніших авторів, ранні вірші якого настільки внутрішньо сконцентровані, що читачеві було важко їх збагнути; та **Пауль Снук** (1933–1981), який від відверто сентиментальної та імпресіоністичної поезії смутку та самотності (завдяки якій, до речі, зажив широкої слави) перейшов до оптимістичного зображення краси та радості буття.

Творчість експерименталіcтів та близьких до них за духом авторів знайшла продовження й визнання у цілої плеяди цікавих, різних за віком та несхожих за творчими підходами поетів. Так, після яскравого спалаху "п'ятдесятників" виступив із власними віршами художник **Х. Ян ван Хейл** (1917–1974), який намагався проникнути у підсвідоме, розкрити глибину почуттів через дослідження природних явищ, використовуючи сюрреалістичні образи та символи.

Юдіт Герцберґ (нар. 1934), відома поетеса, драматург та кіносценарист, творчість якої відзначена премією П.К. Гоофта (1997), навпаки, вважає баласт символів найбільшою проблемою. Якщо інші поети вишукують свіжі метафори, Герцберґ свідомо намагається позбавитися їх у своїх віршах, очищуючи мову. Її поезія глибоко вкорінена у життя. "Як нікому іншому їй притаманний уважний погляд на повсякденну реальність і мелодійна мова, яку легко сплутати з розмовною", сказано у визначенні журі премії Гоофта.

Рутґер Копланд (нар. 1934) є одним із найпопулярніших сучасних нідерландських поетів (лауреат премії Гоофта, 1988). За фахом психіатр й університетський професор (справжнє ім'я – Р.Г. ван ден Гофдаккер), Копланд вважає, що поетична творчість мало чим відрізняється від наукового дослідження. Його поезії наче відроджують овіяну смутком, трохи не ностальгічну атмосферу втраченого раю, нагадуючи, за виразом самого поета, "спогади про невідоме". Копланд балансує між значеннями слів і почуттями, що їх повністю мовними засобами виразити неможливо. Завдяки прихованим і змінним римам, витонченим переносам та довірливій, простій манері викладу він робить свої поезії спорідненими нашим думкам, почуттям та спогадам, розкриваючи в такий спосіб "механіку емоцій" (таку назву мала його книжка есе – Het mechaniek der ontroering, 1995). Це, зокрема, підтверджують і його останні за часом написання збірки – "Невтомний інструмент" (Geduldig gereedschap, 1993) та "Доки це нас відпустить" (Tot het ons loslaat, 1997).

Серед фламандських поетів другої половини XX ст. за популярністю з Копландом можна порівняти **Германа де Конінка** (1944–1997). Його ранні твори вражають унікальним сполученням поширених, часто грайливо соромітницьких тем з віртуозним володінням мовою та іронією. Пізніше на зміну молодечому запалу прийшла меланхолійна філософія, роздуми про неминучі втрати на життєвому шляху. Такий романтичний реалізм де Конінк майстерно втілив у класичних формах, зокрема в сонетах.

Редактор відомої газети **"Растер"** ("Ґрати", Raster) **Г.К. тен Берґе** (нар. 1938) свої поетичні ідеї черпає з віддалених у часі та просторі культур – поезії трубадурів, однієї з найвидатніших містичних голландських поетес Середньовіччя – Хадевейх, культури ескімосів, американських індіанців тощо. Поєднуючи ці різнорідні елементи у своїх творах, тен Берґе прагне витворити "позачасову мить", чистий світ, який часто постає у вигляді полярного чи зимового краєвиду. На сторінках своєї газети тен Берґе вперше представив твори **Ганса Фаверея** (1933–1990), який дав поштовх цілому напрямку постмодернізму у сучасній нідерландській поезії. Запозичивши багато ідей у досократівських натурфілософів, Фаверей так само у своїх творах вів боротьбу проти часу, ламаючи лінійну, комунікативну природу традиційної поезії шляхом частого використання тавтологій чи еліпсів. Ще одним поетом, котрий намагався замкнути у слові і час, і простір, є **Ганс Тентьє** (нар. 1944). У своїй першій збірці "Усе – там" (Alles is er, 1975) він витворив справжній калейдоскоп із різних історичних ситуацій. Тентьє створює переважно поетичні цикли, в яких довгі звивисті рядки ефективно чергуються з пробілами. Його поезію критика називає інтровертною, а захоплення Тентьє прихованою відсутністю в речах перегукується з творчістю американського скульптора Роберта Смітсона, який наприкінці 60-х рр. створив цілу філософію site (місця) і non-site (не-місця), коли non-site (грудка землі чи жменька піску в геометричній посудині в художній галереї) давало поштовх уяві навколо "могутньої і тяжкої відсутності" site (місця, звідки це було взято).

Творчість експериментaлістів, яких так чи інакше згадують у кожній критичній розвідці, присвяченій сучасній нідерландській поезії, породила не тільки прихильників та послідовників, а й опонентів. Зокрема це стосується т. зв. неореалістів, які наприкінці 1960-х рр. згрупувалися довкола двох літературних журналів **"Новий стиль"** (De Nieuwe Stijl) та **"Барбарбер"** (Barbarber). Неореалісти, на відміну від експериментaлістів, вважали, що поет є не творцем мистецтва, а відкривачем реальності. У свої твори вони вносили окремі фрагменти мовної реальності, використовуючи вже існуючі тексти ("реді-мейдс", якщо згадати експерименти в образотворчому мистецтві М. Дюшана). Неореалісти стояли на близьких позиціях із такими мистецькими рухами, як поп-арт, мінімалізм та рух

"зеро" в нідерландському живопису 1960-х – початку 1970-х рр., в якому вони мали свого безпосереднього представника – Армандо (нар. 1929, справжнє ім'я Дірк ван Додеверд). Серед найпомітніших постатей цього напрямку слід назвати таких поетів, як **Ганс Вергаґен** (нар. 1939), **К. Шіпперс** (нар. 1936), **Я. Бернлеф** (нар. 1937), фламандець **Роланд Йооріс** (нар. 1936) та ін.

Категоризація будь-якого літературного процесу завжди умовна. Існування течій та рухів, що об'єднують однодумців у світоглядних принципах, творчих пошуках і прийомах, нетривке. З часом погляди митця зазнають трансформації, а ідеї, що наснажували творчість, відходять у минуле. Якщо у своїх збірках кінця 60-х рр. (приміром, "Придорожній туризм" (Bermtoerisme, 1968) Я. Бернлеф виявив себе яскравим і радикальним представником неореалізму, то вже в 70-х рр. у своєму прагненні спростити поетичну мову він наблизився до експериментів Каувенаара.

Саме з таких позицій, мабуть, слід оцінювати сучасну поезію Нідерландів. У ній можна знайти послідовників усіх попередніх шкіл, як це часто робить критика, вигадуючи все нові й нові означення – постмодерністи, неоромантики, постнеореалісти і т. п. Але найголовніше не це, а те, що сьогодні поезія у Нідерландах переживає свій зоряний час. Поетичні рядки можна зустріти скрізь – на плакатах, поштівках, навіть на гральних картах. Поезія опанувала Інтернет, вона звучить на щорічних фестивалях, гепенінгах, вечірках, нею просякнута атмосфера всього сьогоднішнього голландського життя.

З-поміж численних імен сучасних нідерландських поетів слід назвати ще кількох.

Херріт Комрій (нар. 1944, справжнє ім'я Ґ. Вінтерсвійк) зажив слави як поет, романіст, перекладач, драматург та літературний критик. Лауреат премії Гоофта (1993). Поезія Комрія нагадує барвистий маскарад, де все виявляється не тим, чим є насправді, а своїм антиподом – кохання і радість буття, скажімо, підводять до думки про неминучу смерть і розпад. Культ краси, що увінчує величне бачення кінця світу, як це представлено в поетичній збірці "Міфічні тварини" (Fabeldieren, 1975), пояснює визначення критикою поезії Комрія як романтичного декадансу.

Віллем Ян Оттен (нар. 1951) є представником інтелектуальної поезії у класичному розумінні цього слова. Оттен відомий ще й як драматург, театральний режисер і театральний критик. Відсутність і очікування – такі головні мотиви поезії Оттена, центральним образом якої стає Пенелопа. Саме очікування є, на думку Оттена, завданням поета, чия творчість, як і кохання Пенелопи, існує не всупереч, а завдяки відсутності Одіссея.

Естер Янсма (нар. 1958), за фахом археолог, яка називає поезію основною роботою, є бажаним гостем поетичних зустрічей,

фестивалів та літературних програм. Своєю дебютною збіркою – "Голос під моїм ліжком" (Stem onder mijn bed, 1988) – Янсма заявила про себе як цікавого та глибокого лірика, який пильно досліджує навколишній світ, намагаючись усвідомити своє місце в ньому. Спогади дитинства, що постали на сторінках першої книжки, були поглиблені в останній за виходом збірці "Пікнік на гвинтових сходах" (Picknick op de wenteltrap, 1997).

Анна Енквіст (нар. 1945) почала писати вірші, щойно завершила свою музичну кар'єру як піаніст, – збірка "Солдатські пісні" (Soldatenliederen, 1991). Зрозуміло, що її поезії та проза просто насичені музикою. Музика й поезія, на думку автора, здатні дати свободу особистості.

Ар'єн Дуйнкер (нар. 1956) вивчав психологію та філософію, літературною творчістю почав займатися наприкінці 1980-х як поет та романіст. Остання за часом написання його поетична збірка – "Навіть якщо це не так" (Ook al is het niet zo) – побачила світ у 1998 р. Того самого року Дуйнкер реалізував всесвітній поетичний проект, помістивши в Інтернеті свій вірш "Камінь цвіте" (De steen bloeit) і запросивши всіх бажаючих перекласти його рідною мовою. На сьогодні вже існують близько 200 версій цього вірша мовами світу. Щоправда, український переклад поки відсутній – тож кожен шанувальник поезії чи перекладацької творчості в Україні може спробувати свої сили[29].

Нідерландська поезія XX ст. залишається ще невідкритим материком для українського читача. Окремі вірші найзначніших представників сучасної нідерландської поетичної школи можна прочитати в російських перекладах. Зокрема, у збірці "Из современной нидерландской поэзии" (1977) представлені твори М. Нейгоффа, А.Р. Голста, С. Фестдейка, Я.К. Блума, Х. Ахтерберґа, Х. Каувенаара і Люсеберта. У збірці "Западноевропейская поэзия XX века" (1977) можна знайти поезії Г. Гортера, Я.Г. Леопольда, Г. Роланд Голст ван дер Схалк, П.К. Баутенса, Я.К. Блума, Н.П. ван Ейка, А. Роланда Голста, Я. Ґресгофа, Г. Марсмана, М. Нейгоффа, С. Фестдейка, Х. Каувенаара та Люсеберта. З українських перекладів слід назвати досить широко представлену, завдяки зусиллям Юрія Жлуктенка, фризьку поезію XX ст. у збірці "Над озерами білі вітрила" (1997), а також збірку Міндерта Варре "Мінливий калейдоскоп" (1997), перекладену колективом авторів.

[29] Для цього слід зазирнути на Інтернет-сторінку: http://come.to/worldpoem.

До розділу 2

ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ

Діалог із збірки "Домашні бесіди"[1]
СПОВІДЬ СОЛДАТА
ГАННОН. ТРАСІМАХ.

Ганнон. Звідкіля вертаєшся до нас, Трасімаше[2]? Виїхав ти від нас Меркурієм, а приїхав Вулканом.

Трасімах. Про яких це вулканів і про яких Меркуріїв ти мені правиш?

Ганнон. Бо коли ти виїжджав, то немов на крилах летів, а тепер кульгаєш[3].

Трасімах. Так звичайно вертаються з війни.

Ганнон. А що в тебе спільного з війною? Адже ти полохливіший від сарни.

Трасімах. Надія на здобич зробила мене відважним.

Ганнон. Значить, приносиш силу-силенну грошей!

Трасімах. Де там: порожній черес[4].

Ганнон. Зате рюкзак повний всілякого добра.

Трасімах. Вертаюсь обтяжений злодіяннями.

Ганнон. Це, звичайно, ноша тяжка, якщо правду сказав пророк[5], який гріх назвав свинцем.

Трасімах. Я там бачив і сам скоїв більше злочинів, ніж за все попереднє буття.

Ганнон. І що ж, до вподоби припало тобі солдатське життя?

Трасімах. Немає нічого ганебнішого та злочиннішого.

Ганнон. Що ж тоді манить тих, що за малу плату, а деякі й задарма мчать на війну, неначе на учту?

Трасімах. Не можу пояснити це інакше, як тільки тим, що вони, одержимі фуріями, повністю підпали під владу злого духа і прирікли себе на злигодні, до того ж цим самим достроково спішать на той світ.

Ганнон. І я так гадаю. Бо для похвальної справи їх не наймеш ні

---

[1] Друкується за виданням Еразм Роттердамський. Похвала Глупоті, або Похвальне слово Дурості, виголошене Еразмом Роттердамським. Домашні бесіди. (Передм. Й. Кобів). К., Основи, 1993.

[2] Трасімах — грецьке ім'я, значить "відважний воїн", насправді носій цього імені — боягуз, який найнявся на військову службу заради здобичі і прагнення до гульні й розпусти.

[3] ...немов на крилах летів... — Натяк на Меркурія (Гермеса, вісника богів, якого стародавні греки й римляни зображували з крилатими сандаліями), а Вулкана — кульгавим (калікою цей бог став, коли Зевс-Юпітер у гніві скинув його з Олімпу).

[4] У римських легіонерів був звичай носити гроші в череці.

[5] Йдеться про "Книгу пророка Захарії", V, 7—8.

за які гроші. Але розкажи-но, як проходив бій, на чий бік схилялась перемога?

Трасімах. Знявся там такий галас, такий гуркіт, такий рев труб, оглушливий звук рогів, іржання коней, крики людей, що нічого я не тямив, нічого не міг бачити, що творилося, і ледь усвідомлював, де сам знаходжуся.

Ганнон. Чим пояснити те, що інші, вернувшись із війни, розповідають про воєнні події з найменшими подробицями і так усе пам'ятають, хто що сказав або зробив, немовби вони за всім спокійно спостерігали як глядачі?

Трасімах. Гадаю, що вони вправно брешуть. Що відбувалося в моєму наметі, – я знаю, а що на полі бою, – поняття не маю.

Ганнон. І того не знаєш, як ти став кульгавим?

Трасімах. Ні. Нехай мені Марс перестане сприяти! Гадаю, що камінь поцілив у коліно або кінь ударив копитом.

Ганнон. А я знаю, як це сталося.

Трасімах. Знаєш? Хіба тобі хтось розповів?

Ганнон. Ні, але здогадуюсь.

Трасімах. Тоді скажи!

Ганнон. Коли ти тікав, очманілий від страху серед зойкотів, брязкоту зброї, вигуків відчаю, скаженого гармидеру, гепнувся об землю і розбив собі ногу.

Трасімах. Хай я пропаду, як оце стою, якщо ти не попав у саму точку! Твій здогад близький до правди.

Ганнон. Іди тепер додому і розкажи дружині про свої перемоги.

Трасімах. Ой, невеселою піснею привітає вона мене, коли побачить, що чоловік вертається обірванцем.

Ганнон. А де ділося те, що ти награбував?

Трасімах. Давно я розтратив.

Ганнон. На що саме?

Трасімах. На повій, виноторговців, інших, хто мене обіграв у карти.

Ганнон. Цілком по-військовому. Нечесно придбане годиться проциндрити в іще гірший спосіб. Але від святотатства, сподіваюсь, ти все-таки утримався?

Трасімах. Де там! На війні не було нічого святого. Не пощаджено ні домівок людських, ані храмів божих.

Ганнон. А як ти думаєш спокутувати свою провину?

Трасімах. Кажуть, що не треба спокутувати злодіянь, вчинених на війні. Усе, що там діється, діється цілком законно.

Ганнон. Згідно з законами війни, очевидно?

Трасімах. Не інакше.

Ганнон. Але ж закон війни – це вершина несправедливості. Тебе на війну потягла не любов до батьківщини, а надія на здобич.

Трасімах. Визнаю, що воно так і було, і, по-моєму, мало хто йде

туди з чистішими намірами.

Ганнон. Єдина втіха: якщо шаленіти, то не одинцем, а вкупі з багатьма.

Трасімах. Проповідник з амвона оголосив, що війна несправедлива.

Ганнон. Проголошувати брехню з амвона негоже. Та й що справедливе для володаря, не обов'язково справедливе для тебе.

Трасімах. Я чув від учених людей, що кожному дозволено жити своїм ремеслом.

Ганнон. Гарне це ремесло – підпалювати доми, грабувати храми, ґвалтувати черниць, обдирати бідарів, убивати невинних.

Трасімах. Наймають же м'ясників різати худобу, тож чому ганити наше ремесло за те, що нас наймають мордувати людей?

Ганнон. Чи не давала тобі спокою думка, куди помандрує твоя душа, якщо тобі випаде загинути на війні?

Трасімах. Ні, не дуже. Мене підтримувала надія на краще завтра, тому що раз назавжди доручив я себе опіці святої Варвари[6].

Ганнон. І вона прийняла тебе під свою опіку?

Трасімах. Мені привиділося, що вона ледь кивнула головою.

Ганнон. Коли ти мав таке видіння? Вранці?

Трасімах. Ні, після вечері.

Ганнон. Ну, тоді, гадаю, тобі могло здаватися, що навіть дерева прогулюються.

Трасімах. Як він усе вгадує – дивна річ! Але особливу надію я покладав на святого Христофора, в обличчя якого я кожного дня вдивлявся.

Ганнон. У наметі? А звідки там узялися ікони?

Трасімах. Ми намалювали святого на полотні вуглиною.

Ганнон. Не липовим, як кажуть, виявився захист цього вугільного Христофора. Але облишмо жарти. Я не бачу для тебе іншого способу спокутувати свої тяжкі злочини, як вирушити паломником у Рим.

Трасімах. Е ні! Я знаю набагато коротшу дорогу.

Ганнон. Яку?

Трасімах. Піду до домініканців. Там швидко й дешево позбудуся гріхів.

Ганнон. Навіть гріха святотатства?

Трасімах. Навіть якби я пограбував самого Христа і голову йому відтяв. Домініканці щедро роздають індульгенції і мають владу відпускати гріхи.

Ганнон. Добре буде, якщо Бог затвердить вашу угоду.

Трасімах. А я більше боюся, що б чорт не затвердив, бо Бог з природи милостивий.

Ганнон. Якого ж вибереш собі священика?

---

[6] Свята Варвара вважалась опікункою щасливої смерті.

Трасімах. Такого, в якого виявилося б мало сорому.

Ганнон. І після цього будеш чистий і зможеш приступити до святого причастя?

Трасімах. Чому б і ні? Як тільки вихлюпну весь бруд на його капюшон, я звільнюся від тягаря гріха. Хто відпустить мені гріхи, хай той далі про них і думає.

Ганнон. Звідки ти знаєш, що він відпустить тобі гріхи?

Трасімах. Аякже, я знаю.

Ганнон. За якою ознакою?

Трасімах. Він кладе руки мені на голову і щось там незрозуміле бурмоче.

Ганнон. А що буде, коли він поверне тобі всі твої гріхи і, кладучи руки на твою голову, промимрить таке: "Розрішаю тебе від усіх добрих учинків, яких у тебе не помічав, і, повертаючи тебе твоїм давнім звичкам, відпускаю таким, яким ти прийшов до мене"?

Трасімах. Це вже його справа, що він говорить. Мені досить одного – повірити, що я дістав відпущення гріхів.

Ганнон. Але така віра ризикована. Можливо, для Бога, в якого ти боржник, вона недостатня.

Трасімах. Звідкіля ти взявся на моїй дорозі, щоб мою ясну совість затьмарити?

Ганнон. Добра призвістка – щаслива зустріч із другом, що дає розумні поради.

Трасімах. Не знаю, наскільки твої поради добрі, в усякому разі вони мало приємні.

Переклав з латини Йосип Кобів

ОРЛАНДО ЛАССО

ЛУНА

Агов! Луна лунає!
Звук віддає. Чудово!
Ха-ха-ха-ха!
Промовиш слово, там теж готово!
Послухай, скажи: чого ти хочеш?
Пісню! Ну добре. Справді, заспівай!
Іч який. А я не хочу!
Ну як же так? А хіба не ясно!
Тож сказати? Не скажу!
Бо ти гультяй! Замовкни!
Ми вже йдемо без тебе.
Що б не лунало – не відгукайся!
Прощавай же! Годі. Тихше!
Ледве чути... Тихше!..

Переклав Павло Тичина

До розділу 3

П.К. ГООФТ

Із збірки "Emblemata Amatoria"
ЧОМУ ЙОГО ЦІНУЮТЬ БІЛЬШЕ, НІЖ МЕНЕ?

Я в'яну: інший отримає моє Кохання і поведе до шлюбу;
Дві Троянди однаково гарні; але одну зривають, а інша залишається.

Й. ВАН ДЕН ВОНДЕЛ

НА СМЕРТЬ ВИСОКОПОВАЖНОГО ПАНА КОРНЕЛІСА ПІТЕРСА ГООФТА,

радника і бургомістра уславленого торгового міста Амстердама, блаженно померлого першого дня 1626 року.

СОНЕТ

Жалобний подзвін з вежі під хрестом
І сльози громадян складуть останню шану
Тому, хто сиротам і вдовам, згідно стану,
Служив дорадником і захисником.

Хай мантія того, хто був зразком
Порядності з висот свойого сану,

На кліросі висить, як доказ: без обману
Суспільним переймався він добром.

Плач, Амстердаме! Ця лиха година
Улюбленого в тебе вкрала сина,
Міцну опору... Горе – бракне слів!
Плекай, о місто, пам'ять неспалиму:
Так само як Катон примножив славу Рима,
Так і шляхетний Гоофт тебе звеличити зумів.

Переклав з нід. Олександр Буценко

До розділу 5

МУЛЬТАТУЛІ

Із циклу "Любовні листи"
ВИГАДАТИ БОГІВ

Вольтер сказав: "Якби не було бога, довелося б його вигадати". Певна річ! Будь-яка влада від бога. Хто жадає влади, жадає бога. Хто потребує влади, авторитету, той створює бога. Так робили Мойсей, Конфуцій, Заратустра, Нума Помпілій, Колумб, Кортес. Так робили всі ватажки, провісники, чародії, жерці. Так робить у наш час будь-хто, хто бажає владарювати. Число богів тому настільки ж велике, як і кількість бажань. Для кожного нового бажання – новий бог.

Голловей обертає в богів невідомих лікарів, які наказують вам купувати його пігулки. "Так хоче Господь", – каже Мойсей. "Так хоче лікар отакий-то, – каже Голловей. – Будьте слухняні й купуйте". І обидва додають: "А то згубите душу".

Одна служниця пішла гуляти з дітьми свого пана. Їй наказали гарненько за ними наглядати. Але що вдієш, діти не слухались і розбіглись, так що її нагляд і клопоти виявились марними.

Тоді вона з "нічого" створила чорного собаку, яким лякала кожну дитину, що не бажала гратися під її наглядом. І діти страшенно злякались цього собаки, і стали слухняними, й не відходили від служниці. У глибині душі вона подивилась на бога, якого створила, і знайшла, що він гарний.

А діти ж, що постійно відчували страх перед собакою, втратили глузд. Такими вони лишилися й дотепер.

* * *

– Тату, скажи, а чого сонце не падає долу?

Батько розгубився, бо не знав, чого сонце не падає, і покарав си-

на, що той його збентежив.

Дитина злякалась батьківської люті й ніколи більше не розпитувала батька ні про те, чому сонце не падає, ні про безліч інших речей, які хотіла знати.

Ця дитина не стала чоловіком, незважаючи на те, що прожила на світі шість тисяч років... ні, навіть значно більше.

Дитина так і лишилась тупоголовою і нерозумною.

"*ЗАКОННИЙ*"

"Першим королем був щасливий вояк, – сказав Вольтер. – Але я не знаю, чи це правда".

Так само можливо, – а то й імовірніше, – що першим королем був той, хто знався з відлюдниками, котрі позичали мотузки.

А втім, пропонована тут історія цілком узгоджується з істиною.

Кратес був неймовірно сильним. Великим чи середнім пальцем він ламав огорожі з дубових стовбурів і міг одним ударом убити тринадцять ворогів. Від його кашлю займалося повітря, а місяць розгойдувався, щойно йому спадало на думку поворушитись.

Завдяки всім цим властивостям Кратес зробився королем.

Поцарював якийсь час і помер.

Маленький Кратес, його син, страждав на рахіт, що, однак, не завадило йому забажати королівської влади батька, який володів такою силою.

Він сів у крісло, назвав його троном і щосили гукнув:

– Я король!

– Чому це ти король? – запитували люди, які були ще дурні й жодного уявлення не мали про спадковість трону.

– Тому що моя мати жила в одній хатині зі старим Кратесом, який тепер помер.

Власне, він сказав: у палаці, але то була хатина.

Народ нічого не знав про логіку, і коли Кратес № 2 казав: "До мене!" – усі розбігалися. Коли ж він казав: "Забирайтесь геть!" – усі щодуху бігли до нього. Одним словом, авторитет його був підірваний, а Кратес № 2 виявився надто нездогадливим, щоб утілювати свою волю в протилежних наказах.

У тогочасній опозиційній газеті написали:

"Навіщо, о кривоногий і нерозумний Кратесе № 2, навіщо ти займаєш місце чоловіка, котрий двадцять років тому жив в одній хатині з жінкою, яка тебе народила? Встань і звільни це місце і не кажи "іди геть" чи "підійди", наче ти справжній старий Кратес! Де огорожі з дубових стовбурів, що їх ти зламав одним пальцем? Місяць не зрушить з місця, хоч би ти забажав, щоб розверзнувся всесвіт! Ти не можеш убити й блохи, а твоє чхання не викличе пожежі. Зійди й звільни місце іншому, який здатний усе це робити!"

Так промовляла опозиція.

Кратесові, вочевидь, довелося б покинути свій стілець, який він назвав троном, якби стара нянька не звернулася до народу зі словами:

– Слухай мене, о народе, я ж бо гляділа маленького Кратеса, коли він був набагато меншим, ніж зараз! Коли він народився, його батько помазав собі голову олією, і одна крапля олії впала також на голову мого вихованця. Тож нема потреби, аби він ламав огорожі, розгойдував місяць, викликав кашлем пожежі. Кажу вам...

Але красномовній няньці не вдалося закінчити фразу. Висновок зробити було так легко, що весь народ (і редакція опозиційної газети найголосніше) вигукнув в один голос:

"Хай живе божий помазаник!"

Кратес залишився в кріслі, яке він назвав троном.

І сидить у ньому досі.

ТЮҐАТЕР[7]

Тюґатер доїла корів свого батька і доїла їх добре, бо молоко, що його вона приносила додому, давало більше масла, ніж те, що приносили додому її брати. Я розкрию тобі причину, слухай уважно, Фенсі[8], аби знати, якщо тобі колись доведеться доїти корів. Тільки розповідаю я тобі це не для того, щоб напоумити доїти корів як Тюґатер, а щоб указати на приклад її братів, котрі доїли гірше за сестру, але, зрештою, вчинили краще за неї. Чи принаймні розумніше!

Задовго до приходу на пасовисько доярок корови юрмляться біля огорожі, нетерпляче очікуючи миті, коли їх звільнять від молока, яке вони накопичують насправді для телят. Люди ж пожирають телят, вважаючи це своїм правом, і тоді в корів утворюється надлишок молока у вимені.

Що ж відбувається, коли корови тупо очікують біля огорожі? В цей час найлегші частки молока – вершки, жир, масло – піднімаються догори, відходячи від дійок. Той, хто видоює терпляче, до останку, приносить додому жирне молоко; а той, хто квапиться, лишає у вимені вершки.

Тюґатер ніколи не квапилась, а її брати завжди поспішали.

Кожен із них претендував на дещо більше і краще, ніж доїння батьківських корів. Вона ж ніколи про це не думала.

– Батько навчив мене стріляти з лука, – казав один із братів. – Я можу жити полюванням і хочу помандрувати світом і попрацювати на себе.

– Мене батько навчив рибалити, – казав другий. – Тож я був би дурнем, якби довіку доїв чужих корів.

---

[7] Тюґатер мовою санскрит – "доярка" (Прим. автора).

[8] Фенсі (Fancy) – фантазія (англ.).

– Мені він показав, як робити човни, – вигукував третій. – Я зрубаю дерево, сяду на нього і попливу по воді. Я хочу дізнатись, що лежить по той бік озера!

– А я хочу жити з білявою Гюне, – проголосив четвертий, – мати власний будинок і доярок, які доїли б моїх корів.

Отож, у кожного з братів було своє бажання, своє прагнення, своя *воля*. Ці плани так захоплювали їх, що не лишалося часу видоювати вершки, і корови були вимушені зберігати їх без користі для себе чи людей.

Що стосується Тюґатер, то вона видоювала все до останньої краплі.

– Тату, – одного разу вигукнули брати, – ми йдемо від тебе.

– А хто ж доїтиме корів? – спитав батько.

– Звичайно... Тюґатер!

– А якщо їй також забажається залишити мене, помандрувати світом, порибалити, пополювати? Якщо їй також спаде на думку оселитися разом з якимось білявим чи темноволосим чоловіком, мати власний будинок і таке інше? Без вас я зможу обійтися, а без неї – ні... бо молоко, яке вона видоює, найжирніше.

Повагавшись трохи, сини відповіли:

– Тату, не вчи її нічому! Тоді вона все життя доїтиме твоїх корів. Не показуй їй, як натягнута тятива, будучи спущеною, викидає стрілу, – і в неї не виникне бажання полювати. Хай вона не знає, що риба заковтує гострий гачок, коли він майстерно захований у наживці, – і їй не забажається закидати вудки чи сіті. Не вчи її, як видовбувати дерево, щоб переплисти у ньому на інший берег озера, – і вона не прагнутиме на протилежний бік. Хай вона ніколи не дізнається, що разом з білявим чи темноволосим чоловіком можна мати свій будинок і все, що з ним пов'язане. Не розповідай їй ніколи про це, тату, – і вона залишиться назавжди з тобою, і молоко твоїх корів буде так само жирним. А нас відпусти, тату, кожного у свій бік, куди його манить!

Так промовляли сини. Але батько, людина дуже обережна, зауважив:

– Ет, хіба можна завадити їй дізнатися про те, про що я замовчуватиму? Що станеться, коли вона побачить блакитну бабку, що пливе по воді на деревній галузці. Коли натягнута нитка на її верстаті раптом обірветься і відкине щосили човник? Коли на березі струмка вона сама побачить рибу, яка з незграбністю ненажери, бажаючи схопити верткого черв'яка, опиниться на колючках прибережного очерету? Коли, нарешті, навесні вона надибає гніздечко, звите жайворонками в духмяній конюшині?

Знову замислились сини, а тоді сказали:

– Все це нічого їй не розкриє, тату. Вона надто дурна, щоб від знань перейти до бажань. І ми нічого не знали б, якби ти не просвітив нас.

– Ні, Тюґатер не дурна, – заперечив батько. – Я боюсь, якби вона

сама не дізналася про те, про що ви дізналися тільки з моєю допомогою. Ні, Тюґатер зовсім не дурна!

Повагавшись, цього разу довше, сини сказали:

– Тату, переконай її, що для дівчини *знати, розуміти і бажати – гріх!*

Цього разу обережний батько залишився задоволений. Він відпустив синів, кого на риболовлю, кого на полювання, кого на пошуки пригод, кого одружуватись...

Але Тюґатер заборонив *знати, розуміти й бажати.* І вона з наївності та простоти своєї продовжувала доїти його корів.

Так усе й лишилось дотепер.

ГАССАН

Гассан торгував фініками на вулицях Дамаска. Торгував, кажу я, бажаючи, власне, сказати, що він їх не продавав, оскільки його фініки були такими дрібними, що ніхто не хотів їх купувати.

З прикрістю і заздрістю дивився він на те, як покупці юрмилися біля багатого Ауледа, який жив на циновці поряд із ним, бо в Дамаску люди живуть на циновках у дуже глибоких ямах і даху над головою не мають. Багатство Ауледа складали не будинки, а сад, такий родючий, що фініки, які росли там, були втричі більші звичайних. Тому кожен, хто проходив повз, купував фініки в Ауледа, а не в Гассана.

Тут саме нагодився до міста дервіш, який був дуже мудрий, але не мав що їсти. Принаймні йому доводилося свої знання обмінювати на харчі, і ми побачимо, який зиск отримав від такого обміну Гассан.

– Дай мені поїсти, – наказав йому дервіш, – тоді я зроблю для тебе те, що не в змозі зробити жоден каліф. Я влаштую так, що люди купуватимуть фініки в тебе, бо я зроблю їх більшими за фініки Ауледа. Наскільки вони великі в Ауледа?

– На жаль, о дервіше, посланий мені аллахом, цілую твої ноги! Фініки Ауледа – най аллах нашле на нього судоми! – втричі більше звичайних фініків. Ступи на мою циновку, сядь, схрестивши ноги, будь благословенний і навчи, що мені зробити, щоб мої фініки були більшими і щоб люди купували їх у мене.

Гассан міг би запитати, чому дервіш, наділений такою силою, потребує їжі. Але Гассан не був глузівником. Він поставив перед гостем зварену шкіру – все, що в нього залишалось від украденого козеняти.

Дервіш поїв і, наситившись, сказав:

– Фініки твого сусіда втричі більші звичайних... якими ж великими мають бути твої фініки, о Гассане, сине невідомого мені батька?

Гассан замислився на мить, а тоді відповів:

– Хай пошле тобі аллах дітей і худобу! Я б хотів, щоб мої фініки були втричі більші за ті, в які ти міг би їх перетворити.

– Добре, – сказав дервіш. – Поглянь на цього птаха, привезеного мною з далекого Сходу. Скажи йому, що кожен із твоїх фініків завбільшки як три твої фініки.

– Хай винагородить тебе аллах дружинами і верблюдами, о дервіше, та хіба це мені допоможе, якщо я скажу птахові те, чого немає?

– Роби так, як тобі кажуть, – відповів мудрець. – На те я й дервіш, щоб ти мене не розумів.

Гассан побажав птахові, щоб у нього виросло якнайдовше пір'я і назвав його птахом Рок. Але то не був велетенський птах Рок східної міфології, а маленька пташина, схожа на ворону, що постійно балакала і рухалась підстрибом. Дервіш привіз її з острова, куди її завезли купці, які припливли морем із країни, де люди схожі на негрів, хоч це й далеко від Африки. Гассан називав її птахом Рок, бо знав, що кожен, від кого чогось чекають, стає поважним. І навпаки, коли комусь щось потрібно від іншого, то він зіщулюється і принижується. Так велося в Дамаску.

– Я твій раб, о птахо Рок! Батько мій був собакою... а кожен з моїх фініків завбільшки як три мої фініки! – принижено проказав Гассан.

– Добре, – похвалив дервіш. – Продовжуй так і шануй аллаха!

Що Гассан і зробив. Він боявся аллаха і повторював птахові, що його фініки надзвичайно великі.

Доброчесність невдовзі була винагороджена. Не встиг ще каліф втретє звеліти вкоротити віку всім мешканкам свого гарему... не встигла ще жодна мати спорядити як годиться свою дочку на базар у Константинополь... не встиг ще Гассан упіймати жодне заблукале козеня, як раптом пташина проказала:

– Мій батько – собака.

Цього не треба було казати, але вона повторила слова Гассана:

– Батько мій – собака... хай виросте в тебе якнайдовше пір'я... фініки Гассана-сина...

Не знаю, як звали батька Гассана, але не в тім річ.

... фініки Гассана втричі більші, ніж є!

Були в Дамаску люди, котрі заперечували це. Але заперечували недовго. В голосі птаха було щось, що коливало повітря в особливий спосіб і впливало на переломлення променів. Фініки росли, росли... в очах публіки!

А птах знай собі торочив:

...фініки Гассана втричі більші, ніж є!

І вони росли! Люди трохи не душились, щоб поїсти цих фініків.

Аулед геть схуд. Гассан накупив багато цапів і козенят і побудував дах над своєю циновкою. Він став дуже чесним і вважав

ганьбою, коли хтось, хто не мав власних козенят, з'їдав його козенятко. Він так само боявся і шанував аллаха.

Своїм благочестям і багатством він був зобов'язаний маленькій пташині, яка безперестану торочила те саме і обертала, завдяки частому повторенню, брехню на правду. Всі вважали фініки Гассана великими, всі поспішали їх купувати, всі...

За винятком самого Гассана, він тихцем запасався ними в Ауледа, в якого був тепер єдиним покупцем.

Так усе й лишилось дотепер.

До розділу 6

В.Ф. ГЕРМАНС

НАВІЩО ПИСАТИ?[9]
Уривок

Людям так і кортить дізнатися, навіщо письменник пише. Навіщо піаніст грає на фортепіано їх не обходить, не кажучи вже про те, навіщо футболіст б'є по м'ячу, або навіщо велогонщик гасає по всій Франції на своєму велосипеді, хоч країна ця має густу залізничну мережу. Лише письменники постійно змушені пояснювати навіщо. Мені здається, що це їхня власна вина, принаймні, вина тих письменників, яких читати ніхто не хоче. Саме їм найважче вигадувати відповідь на питання про те, навіщо вони пишуть, і тому їх ніщо так не цікавить, як це. Шанувальники інтелектуальних видів спорту, яким вже дошкуляє зайва вага та забудькуватість, а згодом і кілька поразок поспіль за шахівницею, відкривають недільні школи політграмоти для початківців, щоб заробити на хліб. Скалічені ексфутболісти вихваляють спортивні товари по телебаченню. Велогонщик, якому вже не перемогти у перегонах, шукатиме іншого заняття і не забиватиме голову питанням: навіщо? Тільки не письменники.

Письменники пишуть і тоді, коли їхні книги потрапляють нечитаними до скупника макулатури. А коли вони навіть уже перестали писати, то розповідатимуть, що працюють над новою книгою. Здається, ніщо не в змозі стримати їх, і цілком зрозуміло, що вони плекають надію на успіх, який матимуть урешті їхні твори, бодай навіть після їхньої смерті.

Жодному велогонщику вже не прийти першим до мети, якщо він почив одвічним сном, жодному концертанту, який колись давно з ганьбою залишив естраду, вже не здобути звання найкращого, як його прийме могила. Жодному шахісту вже не здобути шахової корони на своєму смертному одрі.

[9] Оповідання було вперше надруковано у "Культурному додатку" газети "NRC Handelsblad" у 1983 р.

Але ж ні: часом трапляється, що несподівано відкривають книгу, яку письменник написав сто років тому. У кожному разі, неможливого немає, хоч і буває це рідко. В очікуванні такого відкриття не один невдачливий письменник і знайшов відповідь на питання, навіщо він пише.

<...> Мені, власне, завжди було байдуже навіщо хтось пише, а на запитання, навіщо сам це роблю, я досі ще не дав нікому серйозної відповіді. Коли мені доводиться бувати у колі книголюбів і раптом хтось встає, щоб запитати мене: "Навіщо ви пишете?" (І до того ж часто ще з міною поліцейського, який запитує у злодія, навіщо він несе за спиною мішок зі столовим сріблом) я заспокійливо і щиро кажу: "Бачте, це дуже просто. Якби не я написав усі ті гарні книги, то довелося б їх купувати у книгарні, а так мені цього робити не треба, бо мій видавець дає мені при кожному виданні десять примірників задурно!"

Вибух сміху. Коли сміх вщухає, я додаю: "Не приймайте мої слова за чисту монету! Чи ви насправді гадаєте, що я заскупий, щоб заплатити декілька червінців за такі шедеври, як мої книги?"

<...> Панове! Я вже пробував писати книгу, коли ще й гадки не мав, що таке видавець і ще не вмів ні читати, ні писати. Мені було чотири роки, коли якось у неділю ополудні збиралося на дощ, я прийняв рішення написати книгу. Книг та книжечок у нас вдома було вдосталь, особливо шкільних підручників. Батько отримував їх безкоштовно. На них стояли печатки "Безкоштовний примірник". Зошитів теж не бракувало. Книжечка, яку я вирішив взяти за взірець, – а обійтися без взірця мені тоді ще не спадало на думку, до речі, більшість письменників до цього взагалі не додумуються, – була, якщо не помиляюсь, ілюстрованим посібником для початкових класів, щось на зразок "От і Сін" чи "Пім і Мін"[10]. Упевнившись, що мати мене не побачить (вона поралась на кухні), я роздобув ручку зі сталевим пером та скляну чорнильницю із справжнім чорнилом із дубових яблучок. Іншого тоді ще не було. З книгою, чистим зошитом, ручкою та чорнильницею я прилаштувався біля мого маленького столика на стільчику, який ще й досі у нас. Мені пов'язали фартух, тому що мати моя була людиною акуратною, і як тільки вона здогадувалась, що починаю "халтурити", як вона це називала, на мене надягали фартух. Так що з ним я майже не розлучався. Я ще добре пам'ятаю цей фартух – "фоорскоотьє" на мові африкаанс, саме в цьому мовному ареалі розгортались ці події. Пошитий він був із світло-сірого полотна у тонку синю смужку. Не встиг я ще вивести декілька закарлючок, як сталося те, що й мало статися. Я перекинув чорнильницю. Більшість рідини потекла по моєму фартуху. І саме тут зайшла мати. Зчинився галас. Вона почастувала мене дзвінкими ляпасами, бо доки вона повторюватиме, що

[10] Персонажі дитячих читанок.

чорнильниця не забавка? Фартух пішов у прання. Коли його випрали, на тому місці, де розлилось чорнило, виднілась світло-брунатна пляма, яку нічим уже не вивести. Чорнило з дубових яблучок не зрівняти ні з чим. Я плакав і кричав, що не вдягну більше цей фартух, але моя невблаганна мати сказала: "Ще чого захотів? Це тобі за кару! Так тобі й треба і затям собі: чорнильницю більше до рук не бери!"

Довго я ще ходив при фартуху, немов прикутий до ганебного стовпа. Зрештою я виріс із нього. Весь той час я розгулював з доказом того, до чого доводить бажання написати книгу: з брунатною плямою, яку нічим не змити. Так що ніхто не стверджуватиме, що мої батьки заохочували мене до писання з раннього дитинства.

Зовсім інша справа з юними піаністами: фортепіано так швидко не забрудниш фартух. До речі, тоді ніщо не передвіщувало, що чорнильниця дасть початок моєму майбутньому.

Переклав з нід. Ярослав Довгополий

Я. ВОЛКЕРС

ЧОРНИЙ СВЯТВЕЧІР

Ще ніколи у голоду не було таких гучних імен: Червоний Імператор, Персиковий Колір, Роза Копланд, Єпископ. Я відчув знайомий запах ще перед тим, як побачив їх у передпокої, у сірих мішках, на яких великими синіми літерами були написані назви сортів. Я стояв на порозі і вдихав цей дивний запах, що викликав у моїй пам'яті картину давніх канікул, тих, що були ще до війни. Я наче знову сидів на сонці між кошиками з цибулинами тюльпанів, зчищав з них тверду, ледь шерехату шкірку і, перш ніж кинути чергову цибулину до кошика, на мить затримував її в руці і дивився на блискучу брунатну поверхню, через яку проглядала соковита м'якоть кольору слонової кості. Я так засмаг, працюючи на повітрі, що один робітник сказав: "Якщо ти помреш, тебе поховають на негритянському кладовищі".

Щойно двері за мною зачинилися, як у другому кінці коридору, з кухні, з'явився батько.

Настороженість на його обличчі змінилася непевною посмішкою, і, похитуючи головою, він сказав:

– А, блудний син.

Але він не обійняв мене по-батьківському, наче на нього свинцем тиснули два тисячоліття християнства, які не давали поворухнути пальцем. Він стояв, осяяний теплим світлом, яке лилося з кухні в коридор і яке доходило до мене разом із запашистим духом вареної капусти та гумового шланга газового пальника.

Тоді він узяв один із мішків, розв'язав його й показав мені декілька цибулин.

– Ось до чого дійшли люди, – сказав він. – Вимушені харчуватися рослинами, які зовсім не призначені для їжі.

Він знизав плечима, знову сховав цибулину у мішок і поніс його на кухню.

– Це на вечір, – сказав він. – Так, життя у нас тепер не райське.

Я зауважив, як на його обличчі промайнула квола посмішка, яка ледь не розгладила мереживо зморщок, і коли ми ввійшли до кімнати, мені захотілося обійняти його. Мати сиділа за столом, розіклавши перед собою продуктові картки, вирізала з них пронумеровані квадратики та прикріплювала їх скріпкою до книжки бакалійника. Вона поглянула на мене, і я побачив, що обличчя її набрякло і зчервоніло, наче вона довго йшла під зливою.

– Прийшов, – промовила вона, затримавши на мені погляд довше ніж звичайно. Потім схилила голову і знову взялася вирізувати.

Я підійшов до неї і поцілував у щоку. Вона ще нижче нахилилася над своїми картками, стримуючи бажання відкласти ножиці й витерти вологу плямочку на щоці. Я погладив її по спині і мовив:

– Ось так, мамцю.

– Одного сина ми втратили, зате вернувся другий, – сказав батько.

– Хоч на Різдво будеш вдома, – додала мати. Зітхнувши, вона відклала продуктові картки і сховала їх у конверт. – По них тепер крім гороху нічого не отримаєш.

– Такого чорного Святвечора в моєму житті ще не було, – сказав батько. – Без різдвяної ялинки, без свічок. Тільки і є що цибулини тюльпанів, буряки та горох. Так і вмерти недовго. Я пробував дістати хоч яку-небудь птицю, та нічого не вийшло. – Він поглянув на мене майже з радістю. – Тепер уся родина знову зібралася.

І тут його пронизали спогади про смерть мого брата. Він довго гірко дивився в сад, нервово барабанячи пальцями по столу. Тоді, зітхнувши, поглянув на матір, яка відвернулася.

Почуваючись ніяково, я почалапав на кухню, кинув пальто на стілець і вийшов, щоб подихати свіжим повітрям.

Ґанок був слизьким. Кущі в саду здавалися обвішаними мереживами із скринь моєї бабусі. У тумані, який рідішав, біліли покриті наморозззю гілки яблунь. На газоні чітко проступала кожна травинка. Від саду віяло дивовижною чистотою і первозданністю. Дерева та кущі були наче намальовані крихкою крейдою на шкільній дошці.

Я підійшов до козлів, на яких лежала товста колода. Мені здалося, що це та сама вільха, по якій я в дитинстві вибирався на дах клуні. Поглянув на клуню. Вільхи не було. І клуня змінилася, в ній не було нічого спільного з тією старою клунею. Я взявся за пилку, яка стирчала в середині колоди, і почав пиляти сире дерево далі. На землю посипалася оранжева тирса.

Я розпилюю навпіл свої спогади, подумав я. Знищую минуле. Нехай краще нічого не залишиться, воно нікому не потрібне.

Я озирнувся на будинок. Батько дивився на мене через віконце веранди. Губи його ворушилися. Він розмовляв з матір'ю. Я подумав, що він говорить про мене, та, можливо, помилився. Він начебто посміхався мені, проте і це могло бути ілюзією, що її викликало запітніле віконне скло. Я помахав батькові рукою. Він декілька разів кивнув у відповідь. Потім відійшов від вікна.

Відпилявши від колоди декілька кусків, я взяв велику сокиру, розмахнувся і ввігнав її глибоко у дерево. Тоді підняв сокиру над головою і з усієї сили вгатив по колоді. Чурбак розвалився, тільки тріски чвиркнули. Одна вдарила мене по гомілці. Різкий біль обпік усе тіло, і це відчуття нагадало дитинство, коли мені ставало гаряче від того, що день народження або якесь інше свято закінчувалися для мене без покарання. Цілуючи перед сном своїх батьків, я говорив тоді: "Який чудовий день!" Виходячи з кімнати, я зупинявся, і, якщо чув, що хтось із родини називав мене шляхетною дитиною, запал переповнював мої груди, розливаючись по всьому тілу, і я стрімко вибігав нагору. А у себе в кімнаті стрибав і пустував до нестями, поки не падав на ліжко і не засинав одягнутим просто на ковдрі.

Згадавши дивовижні дитячі роки і себе, такого дивного хлопчака, я мимовільно розсміявся. Спершись на сокирище, я підвів очі. Туман розсіявся. Через укриті паморозззю гілки яблунь просвічувалося блакитне небо – наче дивишся в калейдоскоп: повернеш його ледь, і малюнок зміниться, гілки переплетуться.

Того вечора, після вечері, яка складалася з квіткових цибулин і капусти, батько читав уголос притчу про блудного сина, що лише підкреслює ту холодність, з якою зустрів мене вдень:

– "А коли він далеко ще був, його батько вгледів його, – і переповнився жалем: і побіг він і кинувся на шию йому, і почав цілувати його".

Не дочитавши до кінця, він закрив Біблію. Поглянув на мене, потім обвів поглядом моїх братів та сестер і по пам'яті процитував наступні рядки:

– "...бо цей брат твій був мертвий – і ожив, був пропав – і знайшовся!"

Переклав з нід. Ярослав Довгополий

Г. МУЛІШ

УДОСКОНАЛЕНА ЛЮДИНА[11]
Уривок

База була у скелі. Океан насувався від горизонту і виповнював велетенську печеру, де, поблискуючи, підіймалися й опускалися, пойняті припливом, підводні човни. З майстерень, які знаходилися поряд, у скелі, доносилися шум машин, голоси і гучна музика.

[11] Оповідання увійшло до збірки 1957 р.

На плавучій платформі в різкому електричному світлі стояла група матросів у комбінезонах: вони стежили за ледь помітним над гладінню води перископом, який виблискував на тропічному сонці, а потім увійшов у сутінки печери. Ще трохи – і човен почав спливати: з'явилася башта з номерним знаком U-253 (з неї потоками стікала вода), потім гармата на форштевні і раптом, здіймаючи хмару бризок, з гуркітливим плеском виринув увесь корпус; такого довгого човна вони в житті не бачили. На баці був прикріплений ще один підводний човен, човник-син, симпатична маленька штукенція, не більше чотирьох метрів завдовжки.

Під ними, у надрах скелі, розташувалися житлові приміщення для офіцерів та рядового складу, пакгаузи, штабні канцелярії та радіовузол. А найглибше, у самому череві голої скелі, яка стирчала посеред пустельного океану, знаходився електронний мозок, який забезпечував базу всіма метеорологічними й стратегічними даними.

Там, усередині, Бернард Броуз стояв перед письмовим столом адмірала і дивився на його сиве, косо зачесане волосся. Адмірал переглянув дві-три скріплені сторінки машинописного тексту. Підвів очі.

– Це наказ, – сказав він. – Ми не можемо дозволити собі ні найменшого ризику. Нам потрібна цілковита впевненість. Ти сам розумієш усю важливість завдання: на борту – сам Звірюга. З усією своєю клікою.

Броуз стояв виструнчившись, і його повільно хилило вперед, так що довелося притиснути носки до підлоги, щоб утриматися на місці. На мить йому здалося, що зберегти рівновагу на двох ногах не легше, ніж ходити по канату, і він здивувався, як людина справляється з цим усе своє життя.

Адмірал підвів брову, так що монокль упав у його розкриту долоню, яка лежала на столі. Він заговорив уже іншим тоном:

– Ти покладеш край війні, Броузе. До цього часу війна тільки з нашого боку забрала сорок мільйонів життів. Три чверті наших міст лежать у руїнах – там, далеко за обрієм. Твій брат загинув на Північному фронті; його труп умерз в айсберг і дрейфує десь біля полюса. Одна з двох твоїх сестер убита, друга – померла від тифу. Твоя дружина знаходилася у потязі, що потрапив під обстріл дорогою від однієї купи руїн до іншої.

Адмірал – він час від часу зазирав у машинописний текст – покрутив у пальцях монокль і знову змінив тон.

– Ціною одного твого життя ти врятуєш щонайменше сорок мільйонів життів тільки на нашому боці. Ти залишишся в пам'яті людській як один із найвеличніших героїв в історії людства. Ні, не як герой. – Він поворушив розчепіреними пальцями. – Це щось інше... щось більш захоплююче й грізне... не можу підібрати слово.

Адмірал промацав поглядом простір позаду Броуза, потім підвівся і вийшов з-за столу.

– Я заздрю тобі, Броузе, – сказав він і попрямував до дверей; порівнявшись з Броузом, він мимохідь поклав руку йому на плече.

Броуз, усе ще в стійці "струнко", зробив поворот у його бік. Адмірал узявся за ручку дверей...

...Післязавтра у цей час я буду мертвим. Але це, мабуть, була і не його думка: це була завчена фраза незнайомою мовою. Колись батько кожного передноворічного вечора в очікуванні дванадцятої години читав їм напам'ять великі уривки з "Одіссеї", по-грецькому; він, і брат, і сестри, то сміючись, то затамувавши подих, вслухалися у ці незрозумілі білі та жовті звуки, які кілечками диму вилітали з батьківських вуст. Вірші справляли на нього сильне враження, але навіювали почуття безмежної самотності й смутку, і він з великими труднощами вивчив напам'ять перші два рядки, що їх батько написав йому у фонетичній транскрипції:

> Музо, скажи мені про многодосвідченого мужа, який, мандруючи довго з того дня, як святий Іліон ним зруйнований...

Післязавтра він буде мертвий - проте до цієї думки він ще не був готовий. Колись у дитинстві він завжди сідав за уроки в останню хвилину. Це стане його думкою в ту мить, коли він на своїй машині вріжеться в корабель Звірюги. В момент вибуху чужа мова відкриє перед ним таємниці своєї граматики.

Переклав з нід. Ярослав Довгополий

Г. МУЛІШ

ПРОЦЕДУРА[12]
Уривок

Дія А
МОВЛЕННЯ

Що це лише мистецтво, затаєне було мистецтвом.
П. Овідій Назон, Метаморфози, X, 252

Розділ перший
ЛЮДИНА

Так, я можу, звичайно, рубонути з плеча і розпочати реченням на зразок: *Задзвонив телефон.* Хто кому дзвонить? Навіщо? Це має бути щось вагоме, інакше справа цим би не розпочиналася. Кульмінація! Дія! Та цього разу справа так не піде. Навпаки. Заки тут щось виник-

[12] Роман написаний у 1998 р.

не, необхідно, щоб ми обоє підготувалися каяттям та молитвою. Хто негайно хоче бути захопленим для того, щоб згаяти час, тому краще одразу закрити цю книгу, увімкнути телевізор і завалитися на тахту, як у теплу пінливу купіль. Перш ніж продовжити писати та читати, ми спочатку день попостимо, тоді скупаємось у прохолодній чистій воді, після чого вгорнемося у шати з найтоншого білого полотна.

Я вимкнув дзвінок телефону та вхідних дверей і повернув годинничок на моєму письмовому столі; все у моїй кімнаті чекає на майбутні події. Перші світляні слова з'явилися в ультрамарині мого комп'ютерного монітора, в той час як надворі через майдан світить сліпуче осіннє сонце на вечірньому прузі. З палаючого неба на заході хлинуть трамвайні рейки, як переплавлене золото із доменної печі, між чорними деревами з'являються авто з метушні, зникають у ній, люди йдуть на чолі метрових тіней. За положенням сонця у моїй кімнаті я можу визначити котра година: світло падає навскоси, зараз шоста, година пік, для більшості кінець – робочого дня.

Виникнення людини було складною справою. У цьому питанні все ще панує неясність не лише у біологічних, але й в теологічних колах. У Біблії ця істота створюється навіть двічі і до певної міри навіть і в третій раз. Книга Буття 1:27 повідомляє, що на шостий і останній день створення сталося таке: "І Бог на Свій образ людину створив, на образ Божий її Він створив, як чоловіка та жінку створив їх". Отже, їх було двоє, одразу після цього Бог каже: "Плодіться й розмножуйтеся". Тож чоловіком був Адам, але жінкою була не Єва, бо прамати всіх нас узріла денне світло пізніше, коли тиждень створення вже давно минув; вона не постала створеною окремо, а походить із ребра Адама. Той був тоді надто втомленим, щоб про це говорити, бо у Книзі Буття 2:23 він промовляє: "Оце тепер вона – кість від костей моїх, і тіло від тіла мого". Нарешті! І звідси випливає, що Єва його друга дружина. А як було з першою? Хто вона? На щастя, експертам вдалося це з'ясувати: Ліліт.

Дуже впевнена у собі, бо створена окремо, так само як Адам, вона не бажала підкорятися йому. Розрив був викликаний також способом "розмноження": вона не бажала бути партнером, який лежатиме знизу. До їхнього еротично-технічного конфлікту додався можливо той факт, що Єва тоді ще була часткою Адама і на цій стадії він ще був до певної міри жінкуватий. У всякому разі назрівав крах, і Ліліт вчинила щось жахливе: вона погудила Бога. Тобто вона вимовила невимовне – 72-літерне ім'я JHVH, тоді вмить перетворилася на демона і полетіла геть. JHVH одразу вислав янголів SNVJ, SNSNVJ та SMNGLPH за нею, і вони перехопили її над Червоним морем. Але впоратися з нею не зуміли. З того часу вона полює на самотніх чоловіків і душить немовлят. Одне слово, Ліліт цілковита протилежність пізнішої Єви, праматері, яка своєю появою з Адама зробила справжнього молодця.

Але той Адам був на той час, значить, уже після тижня створення, створений вдруге. Хто має ще одну Біблію (інакше доведеться зазирнути до тумбочки у найближчому готелі), прочитає у Книзі Буття 2:7: "І створив JHVH людину з глинозему. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, – і стала людина живою душею". Відмінність від першого разу полягає у тому, що ми почули якісь конкретні деталі, проте надто мало, щоб була з цього для нас якась користь. На щастя, є ще інші джерела окрім Біблії. Не роблячи різниці між першим та другим сотворінням Адама, група вчених упродовж століть реконструювала погодинний перебіг подій шостого й останнього дня сотворіння, тільки ж порядки денні, як вони їх подають, різняться між собою.

На думку одних, Адам з'явився у першу годину в помислах JHVH. Другу годину той обговорював свою ідею з кабінетом архангелів. Декотрі з них схвалювали цю ідею, інші ж таки були проти; та поки янголи ще дебатували і сперечалися, у третю годину JHVH почав збирати червону, чорну, білу та брунатну землю. Це був, звичайно, не будь-який порох земний, а найкращий з усіх сторін світу та передусім з того місця, де пізніше буде зведений Храм Соломона. Протягом четвертої години він розминав його з найчистішою водою, аж поки не постала глина. Протягом п'ятої години він формував Адамове тіло. Упродовж шостої години він зробив з нього *ґолема* – "земляний зародок": сутність, що вже не була неорганічною, та ще не людиною. На цій самій Храмовій горі, на якій відбудеться пізніше ще стільки пам'ятних подій, вдихнув він у цю ембріональну істоту на сьомій годині душу, після чого вмістив Адама (земля) нарешті до раю, де той виявив здатність говорити, даючи тваринам імена: шимпанзе, оранг-утанг...

Архангели на небі тим часом усе ще сварилися через питання про бажаність людини, але JHVH сказав: "Навіщо ви досі говорите? Вона вже створена". Виявилося, що зрештою і потім він мав проблеми зі своїми міністрами, бо, згідно з деякими джерелами, Адам був спочатку великим, як всесвіт, через що вони відчували себе під загрозою. Тоді він повернув його до поміркованіших, хоч усе ще гігантських пропорцій. Звичні сьогодні розміри він та Єва отримали щойно після гріхопадіння.

Таким чином людина все більше про щось довідується. Особисто я – по роботі – цікавлюся подальшими деталями про цю загадкову шосту годину. Що ж там JHVH власне натворив? Проміжні стадії, виникнення, зотлівання, сутінки, метаморфози завжди важливіші за те, що вже є, ще немає або вже немає. Той перехід упродовж сьомої години від органічної матерії до людини за допомогою Божого дихання є менш суттєвим, аніж той перехід упродовж шостої години від мертвої до живої матерії. Відмінність між амебою та людиною менша, аніж між кристалом та амебою, бо складає майже 100%. (Майже? Не 100%? А що тоді? 99,999...? Терпіння!) При цьому переході впродовж шостої години трапилося щось насправді фундаментальне. Що саме?

У мене велика новина. У цих майже нескінченних катакомбах писаного слова є один трактат, якому є що сказати про це: Сефер Єціра, "Книга про Створення". Вона написана на гебрайській, приблизно у третьому столітті в Палестині, анонімним єврейським неоплатоністом і є абсолютною протилежністю того, що під кінець двадцятого століття прийнято вважати текстом для читання. Я сумніваюся, щоб у цю мить по всьому світі назбиралося більше ніж сто людей, котрі б сиділи, схилившись над цією таємничою книгою; вона щось на зразок таємної, метафізичної царської палати в піраміді писаного слова. "Книга", зрештою, слово надто величне, вона складається із шести коротких глав, розділених на вісімдесят один параграф, разом – неповних дві тисячі слів, тобто п'ять неповних форматів А4. Мушу визнати, що все це мене сповнює безмірною заздрістю: п'ять форматів А4! Оскільки і кількість є якістю, то кожний письменник бажає собі книгу обсягом у тисячу сторінок, але п'ятисторінковий трактат, що його вивчають з віку у вік, який супроводжується незліченними коментарями і який все ще не розкрив своєї таємниці, це неабиякий крок уперед.

Текст закінчується повідомленням, що й Авраам вивчав книгу і зрозумів її, а це у творчому відношенні поставило його на один рівень з Богом, решта ж людей разом не потрафила б навіть зробити і муху. У добу Середньовіччя люди, які зналися на цьому, доповнили текст, що він спочатку брався за вивчення на самоті, аж поки раптом не почув голос JHVH – по суті автора – і почув, що ніхто не в змозі зрозуміти Сефер Єцір наодинці, для цього треба бути вдвох. Авраам вибрав для цього своїм вчителем Сима, Ноєвого сина. Це розпорядження до двоїстості чинне і донині, і це якраз незле, бо і ми вдвох, ти і я.

Послухай-но. Ти, звичайно, знаєш, що і світ, і Адам створені словом, – але як це спрацювало технічно, можна прочитати виключно у загадковій інструкції, якою користувався сам JHVH, і яка, отже, походить ще з часів до створення. Лінгвістичне створення тлумачиться в ній не образно, як це переважно буває, а з невблаганною послідовністю іудейської містики – буквально. Позаяк слова складаються з літер, як молекули з атомів, то увагу слід зосередити на елементарних цеглинках: на двадцяти двох літерах гебрайського алфавіту, так званому отіоті. Власне кажучи, не забувай, що світ створений гебрайською, іншою мовою це було б неможливо, тим паче нідерландською, у якій правопис не впорядкується ще до кінця світу. Для розрізнення я назву цей величний отіот алефбетом: Алеф, Бет, Ґімел, Далет, Ге, Вав, Заїн, Хет, Тет, Йод, Каф, Ламед, Мем, Нун, Самех, Аїн, Фе, Цаде, Коф, Реш, Шін, Тав. Він складається лише з приголосних. І Алеф і Аїн є приголосними. Так, Алеф не звук "а", а різке гортанне звуконаслідування, наче при раптовому опіку чи порізі, – так званий "удар голосової щілини", при якому, на

думку філологів, слід собі уявити, що тобі закидають у глотку рибальський гачок, який одразу ж витягують. Ці приголосні формують видиме тіло слів, голосні є їхньою душею і тому невидимі. Або краще: ГЛСН ХН ДШ ТМ НВДМ.

У першій главоньці йдеться про "тридцять дві вкриті стежинки мудрості": загадкові "нескінченні числа без нічого" від 1 до 10 плюс 22 літери. Сам JHVH є 1, 22 літери він видобув "з глеєм та глиною" із 2 та 3; щойно 4 народило небо та ангелів. Потім взяв три найголовніші літери (A M SH: "три матері"), які він під порядкуванням чисел від 5 до 10 позапечатував переставлянням свого невимовного імені JHV, JVH, HJV, HVJ, VJH та VHJ як висоту, глибину, схід, захід, північ та південь. Тепер уже про числа більше не йдеться, тільки про літери.

Щоб дати тобі уявлення, покажу тобі конфіденційно другу главу інструкції JHVH:

> *1. Двадцять дві літери: три матері, сім парних і дванадцять простих.*
> *Три матері A M SH, їхня опора: чаша заслуг та чаша провини, а язик рухома стрілка між ними обома. Три матері A M SH: M – німа, SH – шипляча, а A врівноважує обидві.*
> *2. Двадцять дві літери: він розробив їх, вирізьбив їх, зважив їх, поєднав і переставив кожну з кожною, за їх допомогою створив Буття і все, що мало ще бути створеним.*
> *3. Двадцять дві літери: три матері, сім парних і дванадцять простих; вони задумані у голосі, сформовані у повітрі і розміщені на п'яти ділянках порожнини рота. Літери A H CH AJ у глотці, G J K Q на піднебінні, D L N T на язиці, Z S T S R SH на зубах, B V M PH на губах.*
> *4. Двадцять дві літери: як мур розташовуються вони колом з двісті тридцять одними вратами. Коло це може рухатися назад або вперед, його знаменням є: ніщо не перевершує AJ N G (= благовоління) у добрі і ніщо не перевершує N G AJ (= нещастя) у злі.*
> *5. Як поєднав, зважив і переставив він їх? A з усіма іншими й усі інші з A, B з усіма іншими й усі інші з B, G з усіма іншими й усі інші з G, і всі вони повертаються колоподібно назад до витоків через двісті тридцять одні врата, і сталося так, все Буття і вся мова від одного імені походять.*
> *6. Він створив щось із нічого і зробив небуття буттям; він зробив великі колони з невловимого повітря. Ось знамення: він споглядав, мовив і створив Буття і всі речі з одного імені, знаменням якого є двадцять дві речі в одному тілі.*

Єдине ім'я, з якого все виникло, є, таким чином, невимовне ім'я Бога: тетраграма JHVH. У чотирьох наступних главоньках усе народжується "трьома матерями", "сімома парними", "дванадцятьма простими" у просторі і часі за допомогою темних комбінацій і перестановок та незліченними взаємоузгодженнями між природою, людським тілом та порами року.

Книга Буття – найвища ода трактату, будь-коли написаному.

Розділ другий
ПЕРСОНАЖ

Так ось, намір удався. Ми серед своїх. Нечисті читачі стрімголов утекли від усіх цих примарних літер. "Це ні на що не схоже!" – чув я, як вони гукали. Ти сказав те саме, але інакше: "Це незрівнянно!". Тільки ти тепер зостався. Я не бачу тебе і не знаю, як тебе звати, це так, начебто я накрутив довільний номер телефону, як це зазвичай роблять одинокі варяти.

Після тривалих роздумів над цією справою, експериментів, помилок, інколи на межі знесилення, я збагнув, що мені потрібна допомога, так як Авраамові. Але де я міг її знайти? Тебе ще не було. Щоб самому якось розпочати це оповідання – яке, між іншим, вже розпочалося, навіть якщо воно тобі поки що ще не дуже видається оповіданням, але до цього ще дійде – я вирішив поскаржитися до вищої інстанції і звернутися до мого трансцендентного колеги особисто. Адже і його творіння – світ, людина – є лінгвістичні по суті, зрештою, є навіть питанням орфографії, як і той світ і ті люди, яких я тепер у свою чергу хочу показати. І вони з'являться не через що інше як за допомогою літер та чисел. Якщо дивлюся на мою клавіатуру, то бачу виключно алфавіт та цифри від 0 до 9, які як світлові образи з'являються на екрані; решта знаків справа другорядна. В алфавіті літери до того ж є і цифрами, і коли слова водночас можна прочитати як числа, якщо оповідати водночас лічити, то це відкриває звичайно невідомі можливості.

Отож, якщо я тепер вдамся до *imitatio dei*[13], як тінь JHVH, то й ім'я моє мусить стати тінню його невимовного імені. Знаки всі сприятливі. Оскільки "три матері" A M SH, які JHVH додав до свого імені, є ініціалами моєї рідної єврейської матері, то все взялося звідти, як звідти походжу і я сам.

Отже, це визначено наперед. Тепер мені залишається ще притягнути мого богемського батька, чиї батьки одружилися в Празі, і ось вам: Віктор Веркер!

Спочатку даються ще три додаткові міркування.

[13] Імітація Бога (лат.).

Перше додаткове міркування. – Поети пишуть словами і тому "непекладні", оскільки при перекладі їхні слова зникають. Кожне слово має звук, який в іншій мові міняється на інший звук, про який поет і думати не міг. Це так, якби перший тон сонати Бетховена в Нідерландах слід було б виконувати на терцію вище, другий – на квінту нижче і т. д., а у Франції – на кварту нижче і на септиму вище і т. д. Письменників, які пишуть романи, можна розділити на авторів речень і на авторів книг. Набоков написав незабутні речення, Достоєвський – незабутні книги. Тут мислителі розходяться у думці про те, що таке "добрий письменник". Набоков – добрий письменник, Достоєвський – великий письменник. Від автора речень при поганому перекладі мало що залишається, для великого ж письменника це значної ролі не відіграє. Мова має зникнути повністю, має залишитися тільки розказане. Коли проза скоса зиркає на поезію і всю увагу зосереджує на собі, наче дженджик перед дзеркалом, то тут буває те саме, як із кимось, хто знає, що вродливий: він стає бридким від цього і, передусім, вона. Тільки діти і тварини можуть бути досконало вродливими.

А зі мною – якщо бути щирим – справа ще більш кепська. Якщо у певний момент свого життя напишу якусь певну літеру, наприклад, літеру *и* декілька слів тому назад у слові *пишу*, то я не просто написав цей звук високого піднесення, переднього ряду, спинка язика при вимові якого трохи відтягається назад, бо коли я писав це *и*, то написав *и* слова *пишу*; а коли написав *и* слова *пишу*, то пишу не лише слово *пишу*, але й ціле речення, і попереднє, і також наступне: всі ці речення, всю главу, всю книгу, всі її 72 654 слова – так, все що колись мною було написане і колись написане ще буде. Я не пишу слова, і не речення, я пишу творчість. Я не зумів би це єдине *и* написати раціонально, якби все так чи інакше вже не існувало. Але де? Не у цьому світі, бо і в ньому воно з'являється мені, щойно стане написаним. Отже, є ще й інший світ, це тепер уже доведено.

Оскільки в тім-то й річ, я обачно змушений взятися за роботу. Це зводиться до написання в середньому одного речення за годину. Ти ж, у свою чергу, читаєш це речення в середньому за десять секунд. Ця невідповідність усувається, коли це одне речення прочитає 6 х 60 = 360 читачів: це тираж герметичної поетичної збірки. Я зможу розраховувати на винагороду, починаючи з 361-го читача. Перший наклад цієї книжки складає 50 000 примірників. Якщо справа цим і обмежиться і кожний примірник прочитає не більше ніж один читач, то кожне речення займе 500 000 секунд, це майже цілий тиждень!

Друге додаткове міркування. – Упродовж ста років оповідання не мало права скидатися на оповідання, а лише на так звану дійсність; отож упродовж того століття оповідач мав залишатися таким же невидимим та анонімним, як читач. Це правило вийшло із шинелі Флобера. (Чудернацький вираз? Достоєвський якось сказав: "Ми всі

вийшли із *Шинелі* Гоголя".) Коли оповідач сказав "я", то не мав права мати на увазі себе, "я" мав бути хтось інший: "оповідач", розповідаючий персонаж. Це називалося "реалізмом", але якраз ним і не було. Це спотворення вже позаду, бо оповіданню, як це відкрили оповідачі, в моменти розрядки зрештою притаманна ця ж сама манера, що й розповіді розповідача. Особисто я ніколи не брав близько до серця флоберівський камуфляж. Водночас зі смертю оповідача Ніцше проголосив смерть Бога, проте я з самого початку був переконаний, що оповідання тільки в удаваності може дати образ світу, в якому панують вільний волевияв і випадок, бо в оповіданні навіть найменша деталь передбачена і призначена наперед всевідаючим, всемогутнім, всевизначальним оповідачем, навіть псевдовільне і випадкове. Кожне оповідання, думав я, навіть і оповідання патентованого атеїста, відображало мимохіть створений світ, в якому панував ультраортодоксальний бог. Література, одним словом, по суті теологічна за своєю природою, і, як на мене, вона мусить порвати з ілюзією, що може бути засобом правильного відображення реальної дійсності.

Однак такою простою справа пізніше не видалася. Я все-таки щось не зауважив, щось, що всі ці роки було чітко видимим. Оповідач оповідання водночас і *не* є оповідачем. Саме оповідання є власним оповідачем, воно оповідає само себе; вже з першого речення оповідання є також несподіванкою для оповідача, це знають всі оповідачі. Власне пригода полягає в *оповіданні* пригоди. Не те, щоб оповідач a la Флобер, я так думаю, існує, хоч не має права існувати і змушений ховатися, але він і насправді не існує, хоча водночас, звичайно, існує і розповідає оповідання. І у цьому розумінні, через його передбачувано-непередбачуваний спосіб зринання, через добру його волю, оповідання все-таки дає достовірну картину світу, оскільки і фізична дійсність до певної міри визначається причиною та наслідком, але в остаточному результаті підлягає фундаментальним непевностям, вірогідностям, випадковостям.

Отже: письменник, який стверджує, що вичерпався, бо "не має вже що сказати", справжнім письменником ніколи не був. Він сказав, що мав сказати, проте справжній письменник якраз ніколи нічого до говоріння не мав: тільки його оповідання мали щось сказати, насамперед йому самому, і так воно залишиться до його смерті на літературному полі честі.

До речі, зі своєю хибною думкою я опинився в доброму товаристві. І JHVH помилявся: спочатку він думав, що його створення було "дуже добрим", проте виявилося, що воно не так; згодом довелося викликати ще потоп та ще одного пророка, щоб навести лад. Та виявилося, що навіть ці драконівські заходи недостатні, – він змушений придумати ще й третю подію. Час не терпить.

Третє додаткове міркування. – Оповідач, який існує і не існує – з чим таку логічну неможливість порівняти? Отже, з богом, який

творить, з патріархом на відстані, який зі світлою свідомістю сидить на троні в абстрактно-гігієнічному ареалі чисел, літер та слів. Але також із породіллю: упродовж місяців робила вона свою дитину, не знаючи, як це робила, і хоч робила, водночас не робила, і кого народить теж не знає, це з'ясується при пологах у крові, лайні, криках та болі або, власне кажучи, дещо пізніше – через кілька місяців чи років.

> "*Напочатку були кров, лайно, крики, біль; і кров, лайно, крики, біль були у Богині; і кров, лайно, крики, біль були Богинею*".

Оскільки процедура патріарха, як і процедура матріархині, залишаються в силі – слово і кров – їх треба обвінчати, цих двох. Якщо має постати шедевр, то *imitatio dei* має іти в парі з *imitatio deae*[14].

Зрештою, і щось цілком інше могло мене навести на цей слід. Завжди, коли якийсь час плідно пишу, то згодом не можу пригадати, як це мені писалося, так само як удень не знаю, що таке бачити сни, хоч уночі з цим труднощів не маю. Якщо щастя мені з писанням посміхається, то не можу собі уявити, як це не писати, та коли ж воно відвертається, то не можу собі уявити, як це писати. Ні, насправді, жодного поняття, хоч і написав тисячі сторінок. Переді мною постає тоді картина вітрильника минулих століть, який на широті екватора безпорадно розхитується посеред безвітряного океану. Звичайно, капітан патріархально може віддати наказ гребти, та це ніщо порівняно з тим, що настає, коли знову здіймається раптовий матріархальний вітер, коли обвислі вітрила починають майоріти і через якусь мить надуваються.

Як постає оповідання? Уяви собі кіносюжет про фабрику, яку висаджують у повітря. Ти бачиш вибухи, бачиш, як обвалюються стіни, високий димохід завалюється зиґзаґами, аж поки виднітимуться лише руїни та велетенська хмара пилюки, яка здіймається і поступово розвіюється вітром. А тепер забудь той сюжет. Ти бачиш лише останній кадр, і тоді плівку повільно прокручують назад. У повітрі утворюється дивовижна хмара пилюки, яка тягнеться до руїн, які згодом перетворяться на будівлю, зиґзаґами з'являються, виростають стіни, аж поки не постає фабрика. Ось як воно відбувається. Виникає питання: як це можливо, коли це не зворотний процес, а сам процес? Чи існувала ця будівля вже тим чи іншим чином, перш ніж існувала? Можливо. Де? Цього я не знаю.

[14] Наслідування богині (лат.).

І навіщо людина це робить, щоразу знову? Бо хоче жити у двох світах. Цього єдиного їй не досить. Проблематичне оповідання, яке проти правила *другого головного закону термодинаміки*, знову постає перед моїми очима і яке тобі розповім, я не вигадую, а воно використовує мене, щоб існувати достоту, як дитина свою матір. Я, той, хто тобі це розповідає, розповідаю це не лише для тебе, а передусім через те, що я хочу знати, яке оповідання я розповідаю. Я не втомлюся це повторювати. Якби я його вже знав, то навіщо мені його ще розповідати? Всі ці клопоти! Всі ці обрахунки! Всі ці перейми! Це не просто процес від мене на екран, але більшою мірою від екрана до мене. Це взаємозв'язок, діалог, у якому не я, а оповідання має останнє слово, щоб домогтися свого.

Я ловлю кожне слово своїх вуст, одна лише увага, і ти можеш теж слухати, поки я слухаю своє оповідання, яке не є моїм оповіданням, яке насправді не сталося, але яке сталося насправді тут і тепер.

Жив-був десь, колись, в одній країні... ні, не так. Живе тепер у цій країні чоловік на прізвище Веркер. Це я знаю напевне. Віктор Веркер. Не питай, звідки я це знаю, бо цього я не знаю. Хіба не цікаво знати, як його звати? А чи мусить мати ім'я недолюдок? Чи Адольф Гітлер не міг називатися Бубі Маускопф? *What's in a name?*[15] запитував Шекспір. Все – JHVH мій свідок. У Новому Заповіті написано, що уві сні Янгол сповіщає Йосипа про те, що Дух Святий злинув на його дружину і вона завагітніла і народить вона Месію, якого слід назвати Ісусом. Уяви, Йосип знехтував би напучуванням і назвав дитину Мавріцієм, то що вийшло би з християнства? Нічого. *That's in a name!*[16] За своє зневажливе зауваження Шекспіра з давніх-давен покарали теоріями про те, що він сам ніколи не існував, а ім'я його звучало Френсіс Бекон чи Едвард де Вер.

Уже смеркає, осінь, жовтень, надворі дощить. Напіврозвернувшись, Віктор Веркер усівся на лавці у своїй робочій кімнаті і розглядає фотографії у великому альбомі, що лежить поряд. У довгій сукні, такій білій, як пеплум, в який одягалися жінки ще три тисячі років тому, прикритій високими зеленими кущами, широко розставивши ноги, сидить вона у тіні кам'яної брили, яка, здається, так і скотилася з Олімпу і зупинилася поблизу неї. Позаду неї видніється темний вхід грота. Вона – білявка, широкоплеча, як плавчиха, у руці тримає надкушене яблуко. Переднє тло вкрите будяком та випаленою травою; як кипляча вода заповнили у цей полудень світло та спека покинуті руїни афінської агори[17], але по ній цього насилля не видно. Вона дивилася на нього непроникливою посмішкою, яку, здається, тільки тепер починає розуміти. З гучномовців його стереоустановки гримить Четверта Малера під керівництвом Бернстайна.

[15] Що в імені? (анг.).
[16] От що в імені! (анг.).
[17] У стародавній Греції народні збори, а також місце, де вони відбувалися.

Він підводиться і з альбомом, як з побитою тацею, в руці підходить до письмового стола. Тепер у вічі впадають дві речі: наскільки він довготелесий і стрункий та його руки. "Лептосоматичною" назвав Кречмар таку конституцію у книзі, яку давно вже ніхто не читає, але яку він вивчав ще у часи своєї юності, так само, як ще більш давні твори цього жанру Лаватера, Галла, Каруса. Вродливий чоловік у розквіті свого життя, так описав би я його у фізіономічні дні Лаватера: високе чоло, теплі очі, ледь схильні до посмішки, міцний ніс, широкий, чуттєвий рот, хвилясте русяве волосся, трохи задовге, переважно сивіюче на скронях. На ньому елегантний темно-сірий костюм і чорна водолазка. Але його стрункі, волосисті руки виглядають так, наче колись були обпечені чи роз'їдені кислотою, декілька разів мало до цього не дійшло, проте це вітиліго, через що весь його образ, власне, спотворюється. Пальці його та більша частина його долонь мертвотно бліді, і волосся там біле, перехід до нормальної шкіри утворює примхлива узбережна лінія, як це у Греції з подекуди ще меншими безпігментними острівцями. Ці маленькі знебарвлення він мав ще дитиною, проте за останні декілька років вони раптом розрослися. Це так, немов він колись занурив свої руки по лікті у смерть.

Він сідає, відкладає мобільний телефон, умикає настільну лампу і починає з лупою вивчати її обличчя. Що земля велика, він знає, знає теж, що зараз шість мільярдів людей, більшість з обличчями, та, здається, наче це єдине обличчя цієї жінки, там у тіні кам'яної брили, є іншого порядку, ніж ті інші три мільярди жіночих облич. І так воно, звичайно, і є, і це стосується всіх тих інших облич теж, але для нього важить тільки її. Воно велике і дещо кособоке, через що здається, що вона постійно трішки посміхається, і повіка її правого ока висить трохи нижче за ліву, що водночас додає їй якоїсь сонливості та екстатичності.

Звичайно, вона на нього не дивиться. У цю мить вона, можливо, дивиться на когось іншого: на Дитріха Єгера-Єну, свого веселого прославленого баритона в одному з барокових, червоноплюшевих столових залів готелю Сахера у Відні, де їх розділяють дві запашні тарілки Гурманської насолоди та пляшка бургундського, або через дзеркало у його вбиральні Штаатсопери, де він кінчиками своїх середніх пальців наклеює брутальні вусики і перетворюється на Дона Джованні. І все-таки вона дивиться тепер на нього, чи то він у Греції, чи в Австрії. В якому ж неможливому місці він зараз? Адже він бачить її, не її фото, яке торік сам зробив, не результат неприхованого хімічного процесу, що не криє перед ним жодних таємниць, ні, він бачить не зроблений видимим схований образ, до якого домішане срібло, а її саму: Клару.

Без сумніву, її звати Кларою. Кларою Вейт. Їй десь під сорок, проте виглядає років на десять молодшою. Щось у її сильних рисах нагадує йому обличчя батька. Це непевне її погляду, подумав він

раптом, таїться, можливо, в аурі дистанційності, яка оточує її, поки дивиться на нього, і ця дистанція між ними є смерть, хоч у цю мить вона ще не проявила себе.

Раптом він починає плакати.

Розділ третій
ҐОЛЕМ

Начувайся! Підземний гуркіт, тріщання, світ захитався, раптом падає грізна різка тінь на цей протокол. Що це таке? Що я накликав? Щось раптом прийшло в рух і зіткнулося, наче плаваючі континентальні шари, я негайно мушу перервати фабулу Віктора Веркера, саме тепер, коли він нарешті прийняв постать. Із космогонічного хаосу виростає колосальна еруптивна формація. Усі ці вежі та мости! Цей Замок, там удалині на пагорбі! Чи це не Прага? Градчани? І тоді цей лабіринт завулочків та халуп на цьому боці ріки, де вона проходить майже прямокутне коліно, чи це не ґето? Та ж воно вже давно не існує! Який же маємо рік?

Ішов 3 Адар року 5352 після створення Неба та Землі, й у своїх високих чорних чоботях рабі крокує через поріг на твердозамерзлий сніг.

– Що, так і предстанеш перед кайзером, Єгудо? – каже його дружина на порозі маленької, перекошеної хати. Однією рукою вона тримає хустку над головою і показує на жовток на лацкані каптана.

На мить він глянув на нього, знизує плечима.

– Він приймає мене таким, який я є. І я його теж.

– Краще трохи остережися тих людей, там, нагорі.

– Досі він був добрим до нас, Перле.

Наче пара вириваються слова з їхніх вуст. Хоча ще ранній полудень, та, здається, наче на ґето спустилися сутінки. Впав густий туман, небо потемніло, як підвал для зберігання вугілля, і єдине світло, здається, так і лине із землі, із замерзлого снігу, на якому сліди ніг та возів збереглися як викопні. Метушня та гармидер у гротах такі ж, як і в минулому, так і в прийдешніх століттях, як сморід стічних вод та цибулі, дим із коминів, застилає завулки, тут і там спалахують жаринки. Напівпідземні крамниці тандитників захаращені ганчір'ям, зіпсутим причандаллям, заіржавілим залізяччям та манатками, походження яких вже не з'ясувати; над ними старі дерев'яні халупи з прогнилими стінами і незрозумілими осілими прибудовами та сходами розхитуються уперед-назад у такт хтивому співу повій та виконанню псалмів ортодоксами, що злилися у тільки тут чутну дивовижну кантату. Всередині інколи можна побачити, що тісні кімнати, розділені крейдовими лініями на апартаменти, знову-таки вщерть заповнені крамом, клітками для голубів, горщиками та сковородами, тут і солом'яні лежаки з сонними дітьми, хворими, вмираючими. Корчми з гасницями, які

димлять, повні людей, знахарки, хіромантки, ворожки на картах аж верещать, щоб привернути до себе увагу, вкриті болячками та гнійниками каліки й карлики хапаються за ноги перехожих і благають милостиню, перш ніж ті їх відштовхують.

Тільки той, хто тут мешкає, відшукає дорогу в лабіринті звивистих завулків, двориків та проходів. Поява рабина серед усіх тих бідняків, які часто і не мають взуття, а ходять тільки в онучах, майже схожа на появу багача. З-під його великого капелюха з хутряними крисами та посеред його довгої, таки білої бороди, двоє ясно-голубих очей дивляться на східні мотиви розсіяного посеред празької зими Ізраїлю. Усі впізнають шановного вченого, засновника та ректора Вищої талмудської школи, з поклонами роблять йому місце, цілком інакше, ніж для тих нечепурних рабинів із тих десятків синагог, якими багате ґето, і які, до того ж, ще є різниками чи лудильниками. На майданчику при Альтнойшул, найстарішої синагоги єврейського міста, стоїть купка людей і здивовано задивляється вгору. Будівля стоїть окремо, і тому впродовж віків була вбережена від пожеж, які через певний час проводили чистку у кварталі. Над сірими облупленими мурами здіймається високий східчастий готичний фасад, за яким знаходиться горище, куди ніхто ніколи не приходить. Східці фасаду увінчані цегляними шпилями, і зараз тут відбувається дивовижне явище. У тумані вздовж і вниз по східцях плигають сім-вісім малих, розміром з долоню, язичків полум'я, перевертаються один через одного, виробляють піруети, зливаються і знову розпадаються.

– Що це таке, рабі? – питає молода жінка з переляканими очима. – Чи не треба гасити?

Але на обличчі рабина з'явилася посмішка.

– Це не пожежа, Міріям. Це танок янголів.

Він здіймає руки і починає співати, навперемінки стрибаючи з однієї ноги на іншу. Своєю веселістю він заразив усіх інших, і незабаром уже всі крутяться та співають під такт танцюючих язичків полум'я, і все понеслося далі завулками аж туди, де полум'я вже не видно, через півхвилини пустотливість охопила ціле ґето. Аж ген далеко за його мурами, в іншій частині міста чути гармидер тисячного натовпу. "Жиди знову повар'ювали", кажуть один одному християни, покручуючи пальцем біля скроні. І тут, немовби якась вища сила дмухнула на фасад, полум'я згасає. Рабі, який щойно закінчив кружляти з Міріям у танку, відпускає її руки, захекано і спітніло хапає повітря. Довкола тепер теж западає спокій.

– А так, як твої справи, дитя моє? – питає він і кладе одну руку на її голову. Міріям бере руку і цілує її. Декілька місяців тому вона народила тварину, собаку, який тричі пробіг по кімнаті, почесався за вухом і здох.

– Час гоїть всі рани, – каже вона, і на її великі чорні очі набігають сльози.

Час! Рабі поглянув на годинник єврейської ратуші на розі навпроти синагоги; оскільки гебрайська пишеться справа наліво, то стрілки крутяться ліворуч. Через товкотнечу і сморід пробирається він повз халупи та печери покидьків громади у бік ріки, вздовж кладовища, на якому тисячі без ладу могильних плит, наче зогнила пащека дольодовикового монстра із рештками емалі із снігу на поверхні різьби. Окинутий навздогін підозрілим поглядом двох християнських вартових, він минає ворота міського муру на мості через Влтаву. Тут раптом стало тихо, тільки на багнистому березі, біля селітрових копалень якесь пожвавлення. Під гуркіт, що доноситься знизу від удару криг об дерев'яні бики, він покидає – наче при переході якогось релігійного часового кордону – 3 Адар 5352 року і вступає у 16 квітня 1592 року.

На протилежному боці його вітають церкви та патетичні скульптури святих, які викликають у нього огиду, бо не можна робити ні різьбленого зображення, ні будь-якого іншого, ні того, що на небі, ні того, що тут, на землі, ні того, що у водах під землею. Все це вилупки Золотого Теляти, це все робота його пихатого колеги, цього лжепророка, який дегенерував до спасителя антисемітів. Проте, хіба... JHVH, хай славиться ім'я його, не сам согрішив проти своєї заповіді, коли створив Адама на свій образ? А чим є людина, як не живим образом? Рабі огортає почуття, що тут зародок невеликого трактату, бо JHVH, хай славиться ім'я його, має бути очищеним від гріха.

Замок на вершині ще невидимий у тумані, хекаючи, він починає підніматися стрімкою стежинкою, щоразу підсковзуючись на льоду. Він не має жодної уяви, що кайзер від нього хоче. Запрошення надійшло, коли мав заняття у вищій школі: кайзерівський кур'єр на білому коні з'явився у ґето і передав Перл депешу, не злізаючи з сідла. Він поговорив про це зі своїм другом Мордехаєм Майселем, придворним євреєм та фінансистом кайзера, до того ж, меценатом єврейського міста, проте і той не знав нічого. Можливо, за цим ховався Тіхо, данський астроном та кайзерівський математик, якого зустрічав декілька разів і з яким жив дружньо.

Здається, наче він сам себе бачить з великої відстані: маленьку, чорну постать на білому схилі, яка так і підсковзується. Позаду нього, там в ущелині, місто і ріка все більше зникають у хмарі, що розстелилася над землею, і з якої здіймаються лише церковні вежі, а час від часу ще видніються подекуди якісь спалахи вогнів, але тут, угорі, над ним з кожним кроком стає світліше. На вузьких замкових сходах, останній шмат дороги на вершину, він час від часу, задихавшись, зупиняється на крижаному вітрі, кладе руку на стовбур, з кашлем нагинаючись. Це не прогулянки для чоловіка шістдесятивосьмилітнього віку. Просто синього неба під слабким зимовим сонцем стоять палаци та собор Замку. Він почуває себе самотнім, та це минає, коли показує перед шлагбаумом запрошення

двору і змушений знести підозрілий погляд списоносця: що треба жидові у Замку?

Через сірчані випари пробирається він Золотою Вуличкою. Тут, у довгому зміястому ряду вбудованих у фортечну стіну лялькових будинків, які настільки маленькі, що дахова черепиця ледь сягає вище його капелюха, кайзер розселив алхіміків другого ґатунку. З відблиском вогнища на обличчях усілися прихильники герметичного мистецтва за своїми арфанорами, їхні крихітні житла вщерть заповнені алембіками, кукурбітами та іншим інструментарієм. Деякі навколішки склали руки до молитви, щоб направити у добре русло процес дистиляції сірки та ртуті під час фази Великої Роботи, від materia prima[18] до lapis philosophorum[19], до об'єднання Червоного та Білого, Сонця та Місяця, до хімічного сполучення Rex та Regina[20], з якого народиться вічне життя, з'явиться гомункулус у реторті. Декілька списоносців крокують назад і вперед, стежачи, щоб адепти ні на мить не покидали своїх печей.

Рабі бачив це все не раз, і він це не схвалює. Світ – ірраціональний і повен чудес, як оцей хлопець, що недавно народився із золотим зубом, і чудеса ці мусять, звичайно, знайти своє місце у вченні, але їх не можна хотіти самому сотворити, чаклунство, чи це тепер алхімія, чи щось інше – все нісенітниця. Єдине, що має сенс, так це ті справи, яким присвятив своє життя: Тора, мораль та математика, про які написав п'ятнадцять книг. Він хоче відвернути погляд, але раптом бачить за вікном номер 22 зовсім іншу картину. Там, за вікном чоловік років тридцяти гарячково щось пише, схилившись над столом з широко розставленими ногами, ледь встигаючи обмокнути перо. Щойно той на мить підвів погляд, як рабі вразив блиск меланхолійного погляду в агатових очах, очі, як залишені після зливи смолисті калюжі у парку. Посеред його густого чорного волосся – виразний проділ, який оголив білу шкіру голови, начебто акуратний катюга розчистив собі місце для сокири, що має розітнути його череп. Як він потрапив до цих алхімістів? Рабі так хотілося запитати його про це, однак зараз для цього не було часу.

Раптом йому у шию влучає сніжка.

– Жиде! Жиде! – галасують кількоро збитошних хлопчаків, коли він обертається, продовжуючи закидати його під усміхнені погляди солдат.

На людному внутрішньому дворі собору Святого Вітуса, якого з усіх сторін розбирають і добудовують, він їх позбувся. Через товкотнечу жебраків та свиней і курей, що там порпаються, він пробирається до галереї палацу. Елегантний офіцер у великому капелюсі, високих чоботях та при шпазі чекає на нього у супроводі двох мушкетерів, і тоді він потрапляє до змащеної машини монархії. Він потуп-

[18] Первинна матерія (лат.).
[19] Філософський камінь (лат.).
[20] Король та Королева (лат.).

цяв ногами, щоб струсити сніг з чобіт і проходить за ним по м'яких килимах через залу, піднімається мармуровими сходами, а тоді слідує низкою коридорів та залів, кожний із яких із запалом прикрашений картинами, гобеленами та золотистими меблями, на яких ніхто не сидить. Він тут ніколи ще не бував, що його вражає, то це мертва тиша в осередку влади. Всупереч самому собі, він почуває себе невпевнено і нервово, і це дратує його. Біля подвійних дверей, обрамлених мармуровими орлами, левами та іншою агресивною звіриною, його зустрічає другий офіцер, який салютує, повертається на своїх підборах, стукає у двері і, не чекаючи на відповідь, відчиняє їх.

Посередині великої зали, в якій обабіч палають два велетенські вогнища, сидять дванадцять чи чотирнадцять чоловіків за щедро заставленим стравами столом, який обслуговують стільки ж лакеїв у червоних вишитих золотом лівреях. Тут і глобуси Землі та Неба, стіни вкриті картинами, географічними картами, безліч книжкових шаф. Рабі зупиняється, офіцер позаду нього зачиняє двері. Всі обличчя повернулися до нього. На чолі довжелезного стола він одразу впізнав Рудольфа II з його випуклою габсбурзькою нижньою губою на обрезклому обличчі – Володаря Австрії, Короля Богемії та Угорщини, Кайзера Святої Римської Імперії. Позаду нього стоять декілька придворних вельмож, поруч, за маленьким столиком, сидить секретар і пише.

Рабі скидає капелюха, вклоняється і промовляє:

– Ваша Королівська і Кайзерівська Апостольська Величносте.

Кайзер кивнув головою. Йому десь під сорок, але він уже лисий і гладкий. Продовжуючи жувати, тримаючи у лівій руці кістку з паруючим м'ясом, а у правій – келих червоного вина, він якийсь час вивчає свого нового гостя з ніг до голови важким поглядом.

– Ось, – каже він нарешті, – ось і він у власній персоні, наш славетний махарал, Єгуда Льов бен Безалел. Як і всі рабі, ти подібний до всіх рабі. Чому це так?

– Все тому, що, власне кажучи, є тільки один рабі.

Льов одразу збагнув, що тепер може виникнути небезпечне запитання про ідентичність цього єдиного рабі, проте кайзер, очевидно, вирішив його пожаліти.

– Все гаразд з вибраним народом у Празі?

За столом розлігся смішок.

– Він має таке відчуття, що під вашим пануванням турбуватися нема чого, величносте.

Кайзер знову кивнув, та не вдається у подробиці. Рукавом він витирає тлущ на підборідді.

– Чи високопоставлений рабі захоче щось скуштувати з мого столу?

Тон запитання не зовсім до вподоби Льову, хоча від запашного духу смаженої оленини у нього аж слинка потекла, він ввічливо відмовляється. Правило тут очевидно таке: хто не їсть, той не

сидить, бо тепер йому теж не пропонують стільця, незважаючи на те, що він найстарший у товаристві. За столом зацікавлення ним згасає, обличчя відвертаються, і розмови відновлюються. Він не знає, що робити з собою, але розуміє, що мусить продовжувати стояти і чекати, допоки його знову не обдарують словом. Навіть він сам колись таким чином поставив у кут одного учня, тепер вирішує більше ніколи цього не робити. По черзі рабі починає вивчати чоловіків за столом. У них не такі гладкі обличчя як у придворних, у кожного виразна фізіономія, дехто виглядає явно диким і занепалим. Погляд його зустрівся з поглядом Тіхо Браге, кремезного чоловіка під п'ятдесят із золотим штучним носом, єдиного, кого він тут знає. Астроном питально позирнув на Рудольфа, який коротко кивнув у відповідь. Він підводиться і підходить до рабі.

– В оточенні князя людина завжди мусить розраховувати на приниження, – шепоче він.

– Не кажучи вже про єврея, та ми до цього звикли. Це ви організували цю зустріч?

– Цього я вже не пам'ятаю, – відповідає Браге, не відводячи свого пильного погляду.

– Я розумію, – киває Льов. – Таємниця Замку. Хто ті чоловіки?

– Цвіт Європи, доукомплектований групкою міжнародних пройдисвітів та іншою потолоччю, та це, сподіваюся, залишиться entre nous[21].

Своїм поглядом він пробігає два ряди за довгим кінцем стола і швидко розповідає Льову хто є хто.

– Монах, праворуч від кайзера, – Джордано Бруно, цікавий письменник і філософ. На його думку, всесвіт нескінченний, з окружністю ніде і з центром усюди.

– Отже, і тут, – перебиває Льов.

– І тут. Можливо, передусім тут. Цей чолов'яга поруч із ним нижчої проби, Сендивогій, польський авантюрист і алхімік, але кайзер схиблений на ньому. Просто не уявляєте, яким шарлатанам та шахраям вдалося проникнути сюди, і все через те, що кайзер сповнений смертельним страхом, якщо мене запитаєте. Тоді маємо ще Корнеліуса Дреббела, цього світловолосого молодого чоловіка там. Він походить з Гарлема, здається, він винайшов підводний човен, напевне така штукенція потрібна для Голландії, оскільки там завжди дощить. До того ж, він непоганий гравер і знову-таки алхімік. Біля нього сидить ще один кааскоп[22], Адріаан де Фріз, здібний архітектор і скульптор, якого кайзер звів у дворянство. Далі двоє англійців. Той чоловік з гострою борідкою – Джон Ді, фаворит королеви Єлизавети, маг, алхімік,

[21] Між нами (фр.).
[22] Словом kaaskop –"головка сиру"– бельгійці прозивають голландців.

астролог, математик, географ і не знаю що там ще. Запевняє, що вміє розмовляти на мові Адама.

– Дур береться голови, – вставляє Льов.

– Та виявляється він не такий вже і маловажний. Той чолов'яга поруч з ним, з гачкуватим носом та відрізаними вухами, у всякому разі, явний шахрай і істерик. Такий собі Едвард Келлі, такий собі медіум, за його словами, він розмовляє з янголами. Так, шановний, інколи мені видається, що опинився у божевільні, кайзер перетворив свій двір у дзеркало своєї бідної, розгубленої душі. І це лише його колекція людей, тобто незначна частина її, бачили б ви його іншу колекцію. Такого немає у цілому світі, весь палац став кабінетом раритетів, жодним пером не описати його скарби. Його агенти нишпорять по всій Європі і скуповують все, що погано лежить, від найдорожчих Кранахів і Дюрерів до найнікчемніших витребеньок, таких як намордники і розмальовані кокосові горіхи. Ліворуч від нього сидить його улюблений художник Аркімбольдо, він вислужився до графа. Он там портрети його роботи.

Своїм блискучим золотим носом Браге вказує на стіну. Хитаючи головою, Льов розглядає фантастичні обличчя, то скомпоновані з риб, то знову з фруктів, то з кухонного причандалля, а то з усіляких звірят. І що ті ґої тільки не вигадують, замість того, щоб заглибитися у вчення JHVH.

Переклав з нід. Ярослав Довгополий

С. ВЕСТДЕЙК

ПУСТЕЛЬНИК І ДИЯВОЛ[23]
Уривок

Поблизу найсумовитішої вершини пустельник знайшов собі печеру. Навколо не було нічого, що відвертало б його увагу, навіть краєвиду й того не було. Перед очима поставав лише висохлий схил, оточений стрімкими горами. Коли не було посту, пустельник жив подаяннями від простодушних мешканців довколишніх сіл. Горяни мали його за святого. Якби вони довідалися, що він і в Бога не вірить, а понад усе прагне осягнути досконалість, яка Бога не потребує, то вони, без сумніву, дали б йому померти з голоду, якщо доти не закидали б камінням. Цілими днями, а то й ночами він заглиблювався у свої роздуми. Порпався в них, долав почуття, які збивали його з пантелику, а плоть свою тримав у цупких шорах. Непохитно вірив він тільки в одне: що людина народжується на світ не для того, щоб бути кволою і жалюгідною.

[23] Оповідання із збірки "Фантазія та інші оповідання" (1949 р.)

Одного дня перед ним на великій кам'яній брилі з'явився диявол. Та брила завжди допомагала пустельникові зосередитись – він задивлявся на її вищерблений край, а інколи й ототожнював себе з нею, – і це явлення його вразило, ба навіть трохи роздратувало. Те, що він так часто незворушно споглядав під час роздумів, виявилося п'єдесталом для істоти водночас бридкої і смішної; вона мала замурзаний хвіст, який мляво звисав із брили, олов'яного кольору обличчя і голодний хижий погляд. Схрестивши на грудях лапи, диявол досить люб'язно промовив:

– Я прийшов, щоб спокусити вас.

Пустельник ледве стримався, щоб не вибухнути сміхом.

– Спокусити, – відказав він, – це серйозне діло для того, хто ще має довести, що він справді існує. Для мене – ти мана, що являлась мені й раніше як можливий, проте минущий наслідок гартування духу. Той, хто гартує свій дух, інколи наражається на такі дивні явища. Та це пусте. Ти минешся.

– Може й так, – відповів диявол. – Але спершу я маю вас спокусити. Мені сказали, що ви – найвидатніший пустельник у цілому світі. Те, що ви мені не поклоняєтесь, я ще можу зрозуміти, але що ви зовсім у мене не вірите – це вже занадто!

– Чому ж, – задоволено мовив пустельник. Його потішило, що диявол знає, з ким має справу. – Коли я не вірю в Бога, то нащо ж мені вірити в диявола? Я навів би десятків зо два доказів того, що тебе немає, але ти цього однаково не збагнеш. До речі, у чому полягає твоя спокуса?

Диявол трохи зручніше вмостився на камені й цнотливо опустив очі.

– Нам треба буде тричі помінятись місцями. Ви приймете мою подобу, я – вашу. В моїй подобі вам доведеться пробути три місяці, далеко звідси, за тридев'ять земель. Якщо потім ви ще знайдете в собі силу повернутися сюди, наш обмін буде скасовано, я залишу вас, і ви знову займете своє місце на цій горі.

– А якщо я відмовлюся?

– Тоді я подбаю, щоб ваше життя тут стало нестерпним. Я нацькую на вас селян – тих, котрих ви так зневажаєте. Та ви не відмовитесь. Ви надто пишаєтесь можливістю увінчати свою справу славою. Диявол першому-ліпшому не з'являється.

– Ти намагаєшся збурити в мені почуття самолюбства, – сказав усміхаючись пустельник. – Може, в цьому й полягає твоя спокуса. Але я стою на своєму: ти – химера, огидна потвора, невихований собака, що бруднить кам'яну брилу пустельника. А втім, гаразд. Оскільки ти істота все одно нереальна, я твій виклик приймаю. Я не повинен лякатися привидів. Розпочинай!

Він промовив це, майже певний, що диявол від таких зухвалих слів розчиниться у повітрі. Але стривай, що воно бовваніє на отій кам'яній брилі, яка не раз і не двічі оберігала його від сумнівів і зневіри? Хто там сидить? Сумніву не було: бо там сидів він сам, пустельник, зі скромно опущеними очима й бородою, що сягала аж до

схрещених на грудях рук. Він не дивився на себе в дзеркало вже роками, але бороду свою впізнав би серед тисячі інших. Глянувши вниз, він побачив поміж своїх ніг звивистий хвіст, а обабіч – надгризені краї в'яло обвислих крил. Він зі стогоном підвівся, змахнув крильми й, не озираючись, полинув над землею.

Переклав з нід. Ярослав Довгополий

ГУҐО КЛАУС

Із збірки "Сонети", 1986.

Як витрусять порох, що був колись мною,
із мідної урни на луці,
пустивши за вітром понад травою,
любове моя, не вмлівай у розпуці.

Не край своє серце сльозами гіркими,
промов ці рядки, заримовані мною
в часи, як бажання були ще палкими
й кохання злітало луною п'янкою.

Всміхнись, пригадавши мої чудасії:
постійне хропіння у кінотеатрах
і спіднього краєчок понад паском.

Незграбний, смішний і невправний у жартах
я знов повернуся, як тільки зумію
з твоїм нині теплим обнятись єством.

Переклав з нід. Олександр Буценко

ГЕНРІК МАРСМАН

Із збірки "Чорний порт", 1934
ФЕНІКС

Вогню в мені, знов розгорись;
серце в мені, сповнись терпіння,
вдвічі у вірі зміцнись –
птахо в мені, в полум'ї знов розгорни
свої крила, ще невиразні від втоми;
о криле, зрости зі згорілих розкриль,
що у польоті не втратять своєї звитяги;
у цім великім гнізді, більше якого один лише всесвіт.

Переклав з нід. Олександр Буценко

Список рекомендованої літератури

Загальні праці з історії нідерландської літератури

Корсаков П. Очерк голландской литературы. Спб., 1838.

Ошис В.В. История нидерландской литературы. М., Высш. шк., 1983.

Nederlandse Literatuur, een geschiedenis. M.A. Schenkeveld van der Dussen. Groningen, 1993.

Knuvelder G. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde. 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg, 1957.

Середньовіччя

Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. М., Наука, 1988.

Хейзинга Й. Осень Средневековья. (Вступит. ст. В.И. Уколовой). М., Прогресс, 1995.

Відродження

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., Искусство, 1973.

Гаспаров М.Л. Поэзия Иоанна Секунда. В: Роттердамский Э. Стихотворения. Секунд И. Поцелуи. М., Наука, 1983. С. 216–236.

Немилов А.И. Специфика гуманизма Северного Возрождения. В: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., Наука, 1978. С. 39–52.

Пуришев Б.М. Немецкий и нидерландский гуманизм. В: Брант С. и др. М., Худож. лит. 1971. (Библиотека всемирной литературы). С. 5–22.

Шахова К.А. Питер Брейгель Мужицкий. В: Творчество великих европейских художников XV–XVIII вв. К., Вища школа, 1980. С. 80–109.

Шульц Ю.Ф. Поэзия Эразма из Роттердама. В: Роттердамский Э. Стихотворения. Секунд И. Поцелуи. М., Наука, 1983. С. 237–255.

Эразм Роттердамский и его время. Сб. статей. М., Наука, 1989.

XVII ст.

Балашов Н.И. Вондел в системе западно-европейской литературы XVII века. В: Вондел Й. ван ден. Трагедии. М., Наука, 1988. (Литературные памятники).

Братусь И. Золотой век нидерландской поэзии. В: Из поэзии Нидерландов XVII века. Л., Худож. лит., 1983.

Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись. Совет. искусствоведение, 1987, № 22. С. 168–182.
Корсаков П.А. Йоост фон ден Фондель. Спб., 1838.
Корсаков П.А. Иаков Катс, поэт, мыслитель и муж совета. Спб., 1839.

XIX ст.

Ошис В.В. Нидерландская литература. В: История всемирной литературы. Т. 6. М., Наука, 1989. С. 253–255.
Ошис В.В. Нидерландская литература. В: История всемирной литературы. Т. 7. М., Наука, 1991. С. 405–408.
Паустовский К.Г. Золотая роза. В: Собр. соч. в 8 тт. Т. 3. М., Худож. лит-ра, 1967. (Мультатули). С. 300–303.
Франс А. Избранные страницы Мультатули. В: Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. М., Гос. из-во худож. лит-ры, 1960. С. 549–550.
Anbeek T. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885–1985. Amsterdam, 1990.
Lodewick H.J.M.F. Literatuur. Geschiedenis en Bloemlezing. 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg, 1971.

XX ст.

Волевич И.В. В тени недавнего прошлого (Вторая мировая война в нидерландской и фламандской литературе). В: Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М., Наука, 1985. С. 282–295.
Иванова Н. Прекрасное поле фантазий. В: Белькампо. Избранное. М., Радуга, 1987.
Anbeek T. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985. Amsterdam, 1990.
Brems H., Zuiderent A. Hedendaagse Nederlandstalige dichters. Stichting Ons Erfdeel vzw. Rekkem, 1995.
Snapper J. Post-War Dutch Poetry: the Word Becoming Flesh. In: Delta, XIII, № 1, 1970.

Тексти українською та російською мовами

Середньовіччя

Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. (Сб. Вступит. ст. Б. Пуришева). М., 1974. До збірки ввійшли поезії Гендріка ван Фелдеке.

Відродження

Европейские поэты Возрождения. (Вступит. ст. Р. Самарина). М., Худож. лит., 1974. Библиотека всемирной литературы. До збірки ввійшли поезії Й.Я. ван дер Ноота, П.К. Гоофта, Г.А. Бредеро. Й. ван ден Вондела, анонімна народна поезія.

Еразм Роттердамський. Похвала Глупоті, або Похвальне слово Дурості, виголошене Еразмом Роттердамським. Домашні бесіди. (Передм. Й. Кобів). К., Основи, 1993.

Рэйсбрук Удивительный. Одеяние духовного брака. (Вступит. ст. М. Метерлинка).М, 1910.

XVII ст.

Вондел Й. ван ден. Трагедии. (Люцифер, Адам в изгнании, Ной. Стихотворения). М., Наука, 1988. (Литературные памятники).

Европейская поэзия XVII века. (Вступит. ст. Ю. Виппера). М., Худож. лит. 1977. (Библиотека всемирной литературы). До збірки ввійшли твори Я. Катса, С. Костера, Д. Хейнсія, Г. Ґроція, К. ван Барле, Я.Я. Стартера, К. Гейґенса, Х. Дюлларта, Я. Лейкена та ін.

Из поэзии Нидерландов XVII века. Л., Худож. лит., 1983. До збірки ввійшли поезії П.К. Гоофта, Г.А. Бредеро. Й. ван ден Вондела, анонімна народна поезія.

Костер Ш. де. Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях. М, Худож. лит., 1983. (Классики и современники).

Костер Ш. де. Фламандские легенды. (Послесл. М. Н. Черневич). М., 1975. (Литературные памятники).

Роттердамский Э. Стихотворения. Секунд И. Поцелуи. М., Наука, 1983.

XVIII ст.

Фейт Р. Чувствительная Юлия, или Редкий образец нежной и пламенной любви. М., 1803.

Эффен Ю. ван. Рассуждение о воспитании. В: Идеи эстетического воспитания. М., 1973, Т. 2.

XIX ст.

Европейская поэзия XIX века. (Вступит. ст. С. Небольсина). М., Худож. лит-ра, 1977. (Библиотека всемирной литературы). До збірки ввійшли поезії В. Білдердейка, А.К. Старінга, Е.Й. Потхітера, В. Клооса, А. Фервея.

Мультатулі. Саїд та Адінда. Х., 1927.
Мультатулі. Під чужим ярмом. Х., 1929.
Мультатули. Избранные произведения. (Предисл. М. Чечановского). М., Гос. изд-во худож. лит-ры, 1949. (Макс Хавелаар, или Кофейные аукционы Нидерландского торгового обшества; Банджир; Суд Соломона; Отрывки из "Любовных писем"; Легенды о происхождении власти; Вальтер рассказывает перуанскую сказку).
Мультатули. Сказки и легенды. М., Гослитиздат, 1957. (Хрезос; Банджир; Легенды о происхождении власти; Из сказок Ваутера; Суд Соломона).
Мультатули. Макс Хавелаар, или Кофейные аукционы Нидерландского торгового общества. (Предисл. М. Чечановского). М., 1959.
Мультатули. Письма любви. М., 1911.
Мультатули. Повести, сказки, легенды. (Вступит. ст. А. Чеботаревской). Спб., 1907.

XX ст. (проза)

Белькампо. Зізнання, Музей, Велика подія: Оповідання. "Всесвіт", № 5–6, 2000.
Белькампо. Розповідь Остергойса: Оповідання. "Всесвіт", № 11-12, 2001.
Белькампо. Избранное. (Послесл. Н. Ивановой). М., Радуга, 1987.
Вестдейк С. Пастораль сорок третьего года. (Предисл. Ю. Сидорина). М., Прогресс, 1973.
Вестдейк С. Пустельник і диявол: Оповідання. "Всесвіт", № 8, 1989.
Германс В.Ф. Подорож до Магнітогорська: Оповідання. "Всесвіт", № 3–4, 1992.
Из современной нидерландской прозы. М., Прогресс, 1977.
Кармиггелт С. Несколько бесполезных соображений: Короткие рассказы. М., Радуга, 1985.
Куперус Л. Психея. Фантастический роман. Спб., 1902.
Муліш Г. Процедура. К., Юніверс, 2002.
Ноотебоом К. Поминальний день. К., Юніверс, 2002.
Современная нидерландская новелла. М., Прогресс, 1981.
Схендел А. ван. Життя – це свято танцю: Роман. (Післям. Д. Затонського). К., Дніпро, 1966.
Схендел, А. ван. Клипер "Иоганна-Мария": Повесть. (Вступит. ст. И. Волевич). М., Худож. лит., 1966.
Фрис Т. де. Рембрандт: Роман. К., Мистецтво, 1985.
Щоденник Анни Франк. К., Українсько-американське бюро захисту прав людей, 1995.

XX ст. (поезія)

Ахтерберг Г., Каувенар Г., Люсеберт. В: Ковальчук А. Розпяті обереги: Поезії. Л., Логос, 1996.
Жлуктенко Ю. Мов промінь сонця. "Всесвіт", № 3, 1988.
Из современной нидерландской поэзии. М., Прогресс, 1977.
Западноевропейская поэзия XX века. М., Худож. лит., 1977.
Сучасна фризька поезія. "Всесвіт", № 9, 1984.
"Над озерами білі вітрила": Збірка фризької поезії. (Передм. Н. Жлуктенко). К., Довіра, 1997.
Варре М. Мінливий калейдоскоп. К., 1997.
Есть боль иная...: Стихи флам. поэтов. (Предисл. Е. Любаровой). М., Радуга, 1984.

Навчальне видання

О.Б. Алексеєнко, Я.М. Довгополий,
Н.Ю. Жлуктенко, Л.Я. Мірошниченко та ін.

Нарис історії нідерландської літератури

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Відповідальна за випуск Л.Я. Мірошниченко
Верстка О.А. Смолянінова
Літературний редактор Н.І. Гридасова

Формат 60х84 1/16. Папір офсетний № 1.
Друк офсетний. Наклад 500 пр. Вид. № 14.

ТОВ "ВП "Юніверс",
01024, Київ – 24, вул. Банкова, 2.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи № 664. Серія ДК.

Цей навчальний посібник є першою в Україні спробою науково-критичного огляду історії та сучасного стану нідерландської літератури.

Історико-літературний нарис супроводжує художній додаток – міні-хрестоматія, що складається з творів нідерландських письменників різних періодів в українських перекладах. Більшість із поданих у додатку перекладів друкується вперше.

ЮНІВЕРС