

## ВОСКРЕСЕНИЕ ПОЭТА. К ПОНИМАНИЮ ПОЭЗИИ В ГРУЗИНСКИХ И КРЫМСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО

ULRIKE JEKUTSCH (GREIFSWALD)

Николай Заболоцкий был человеком русского севера: он вырос в вятской провинции, с 1921-ого года до ареста в 1937-ом году учился и работал поэтом в Петро-/Ленинграде, после лагеря в Караганде и ссылки в Казахстане ему удалось вернуться в европейскую Россию и провести последние годы жизни в Москве. Он всегда чувствовал себя как человек северной России, а в своем поэтическом творчестве, следовательно, изображал средне- и севернорусские пейзажи. Но небольшое количество стихов, около двадцати, которые Заболоцкий написал в связи с его путешествиями в Грузию и в Крым, поднимают грузинские и крымские темы и мотивы. В них Заболоцкий развивает не только свою собственную концепцию „юга“<sup>1</sup>, но и обсуждает вопросы поэзии и поэтического творчества. Почти все эти стихотворения написаны с 1947-ого до 1957-ого годов, они описывают разные аспекты самопонимания поэта на фоне мест и регионов Грузии и Крыма. Именно с русским югом, с Грузией и Крымом, связывается изображение воскресения поэта после возвращения из лагеря и ссылки.

Заболоцкий познакомился с Грузией уже в середине тридцатых годов.<sup>2</sup> Как и много других советских поэтов, Заболоцкий в это время обращался к грузинскому языку и начинал работать над переводами из грузинской литературы. В это время перевод был одной из редких возможностей зарабатывать себе на пропитание литературной работой в относительной безопасности. Советская практика „художест-

---

<sup>1</sup> Jekutsch 2003.

<sup>2</sup> К истории отношений Заболоцкого с Грузией см. Азизян 1972а, Н. Н. Заболоцкий 1998, Шопин 2004.

венного перевода“ на основе сделанных профессиональными переводчиками подстрочников облегчала работу. В сентябре 1936-го года Заболоцкий после первых разговоров с грузинскими писателями Симоном Чиковани и Тицианом Табидзе в Ленинграде и Минске принял первое путешествие в Грузию. Он намеревался договориться с грузинским союзом писателей о переводе эпоса Руставели „Витязь в тигровой шкуре“.<sup>3</sup> Как обычно при таких поездках, организовывались пиры и экскурсии по окрестностям, в том числе и экскурсия в село Гори, где родился и вырос Сталин.

Стихотворение *Горийская симфония* (1936), написанное Заболоцким по поездке, представляется панегириком на место рождения Сталина,<sup>4</sup> оно принадлежит к ряду хвалебных поэм социализму, и представляет „юг“ как монументальный, героический пейзаж и одновременно как источник первобытной поэзии. Написанные с вида птичьего полета Грузия и село Гори моделируются как возвышенный образ старой культуры на царственных горных вершинах Кавказа. Кавказ связывается с мужественным началом и ассоциируется с мужским полом. Описание города, его окрестностей, жителей страны, посещения родного дома Сталина переходит в панегирик всей Грузии как монументальной архаической культуре. Грузия предстает как страна мужчин, начиная с „него“ (Сталина)<sup>5</sup> до выступающих как певцы и борцы представителей обитающих там племен („кахетинцев“, „осетин“ и других). Грузия, как понятие древнего культурного ландшафта, колыбели человеческого языка и культуры характеризуется признаками архаического и возвышенного: буйволы там стоят „как боги древности седой“, „древний холм в уборе ветхих башен“, каменные фундаменты хижин построены из „первобытных бульжики“. Этот мужской мир собирается на ритуализованном празднике. Певцы всех племен Грузии встречаются в Гори на ритуализованном пире при огне и начинают „задравный гимн проснувшегося мира“, который характеризуется как „торжественное пение“ и связывается с Руставели, автором средневекового грузинского эпоса „Витязь в тигровой шкуре“. Миру культуры противопоставляется грузинская природа как представительницей женского начала, она предстает как „первая учительница человека“, которая своим живым языком учила его основам языка:

<sup>3</sup> К истории перевода поэмы Руставели см. Шопин 2004, 37-48, 196-204.

<sup>4</sup> Эткинд 1986, 214.

<sup>5</sup> Döring-Smirnov 1988, 14.

Живой язык проснувшейся природы  
Здесь учит нас основам языка,  
И своды слов стоят как башен своды,  
И мысль течет как горная река. (Заболоцкий 2002, 200)

Здесь человек учится языку прямо у природы, его мышление подобно подвижности и ясности горного ручья, структура слов напоминает старые башни, придающие прочность. Природа, как первая учительница поэта, и поэт, как вооруженный бард, объединяются в величии. О величии говорят интонации гимна (слово гимн упоминается два раза), благоговение автора перед царственностью и первородством монументальной природы и культуры страны, в которой природа и человек выступают как единое целое.

Грузия – по признанным в сталинское время яфетическим теориям языковеда Марра – является местом начала человеческого языка и человеческой культуры, признаки которого именно архаичность, монументальность, возвышенность. Грузия тоже является страной первобытной поэзии, а именно героической возвышенной поэмы, поющей хвалу горному миру Грузии и гордым ее певцам. Возвращаясь к концепции поэта как барда и певца, Заболоцкий встает в один ряд с традициями античных и средневековых южных и северных создателей эпосов и одновременно имплицитно с традициями грузинской литературы с ее рыцарскими эпосами. Итак, во этой фазе творчества Заболоцкого Грузия как страна юга понимается как сочетание природы и культуры, при этом оба компонента отличаются возвышенностью.

Категория величия, разрабатываемая также в других текстах Заболоцкого примерно с 1932 года, может быть интерпретирована, с одной стороны, как дань времени, но и как выбранная самим Заболоцким возможность создания текста, отвечающая его представлениям.

После лагеря и ссылки Заболоцкий возобновил переводческую деятельность. С тех пор переводы из грузинской классической и современной литературы занимают большое место в его творчестве. С переводами он возобновил и путешествия в Грузию. В связи с поездками Заболоцкого в Грузию, начиная с 1947 года, возникли дальнейшие тексты о природе и поэзии этой страны. И здесь появляются, во-первых, впечатления отчужденности, экзистенциальной угрозы в природе юга. Автор осознает при всем своем восхищении Грузией и идентификации с ней свою особенность, отдаленность и отчужденность в отношении этой природы и культуры. Во-вторых, разрабатывается аспект связей между человеком и природой и, в-третьих, „юг“

связывается с красотой, непринужденной радостью, поэтическим вдохновением и творчеством. Далее будем рассматривать некоторые стихотворения, которые развивают третий аспект юга, как он складывается в связи с пониманием поэзии и с судьбой поэта.

*Сагурамо* и *Ночь в Пасанаури* представляют знакомство лирического субъекта с грузинской природой, историей и культурой. При этом восхищение природой, знакомство с биографиями грузинских поэтов приводит лирического субъекта к воспоминанию о собственной тяжелой судьбе и к перерождению как человека и поэта.

*Сагурамо* (1947) носит название грузинского курорта, и тематизирует ночное переживание лирического субъекта в доме грузинских писателей, в котором Заболоцкий жил во время пребывания в Грузии. Дом расположен в идиллическом, изображаемом как инкарнация красоты пейзаже<sup>6</sup>, состоящем из горной панорамы, падающего в бассейн источника, цветущих груш и кизила, руин бывших храмов, оленьих троп и пения птиц. Этот звучащий, говорящий пейзаж охарактеризован именно как живое, как место единства природы и человека, как рай. Ночью журчание источника более слышно и охватывает весь мир:

И мир превращался в огромный  
 Певучий источник величия,  
 И, песней его изумленный,  
 Хотел его тайну постичь я. (Заболоцкий 2002, 219)

Мир воспринимается в этих строках именно как таинственный источник изумляющих, таинственных песней, поющих о величии. С возникающим желанием узнать тайну „певучего величия“, начинаются перемены: появляются у постели грузинские поэты 18-ого и 19-ого веков, некогда жившие в этом доме. Вступают „спутники“ Давида Гурамишвили, который бежал с грузинским королем Вахтангом VI. от преследований турков и персиян в Россию, но там был арестован русскими и на долгое время заключен в тюрьму. С их появлением спокойная ночь превращается в непогоду, начинается тяжелый дождь, в открытые окна влетают летучие мыши. Барабанные звуки дождя кажутся лирическому субъекту биением сердца Ильи Чавчавадзе, поэта, принадлежавшего к социал-революционерам и убитого в 1907-ом году – вероятно, по политическим причинам – в Сагурамо. На месте его убийства был поставлен обелиск, вершина которого видна в блесках грозы. Таким образом, тайной величия пения источ-

<sup>6</sup> Jack 1977, 193.

ника оказывается опыт преследования, заключения и убийства, опыт, разделяемый грузинскими и советскими поэтами, и Заболоцким. Лирический субъект принимает автобиографические черты: он не в силах терпеть непогоду и связанные с ней воспоминания, и закрывает ставни и тем самым исключает страх. Только через закрытые ставни он может снова воспринимать звучание, „речь“ источника. Поэтическое, звенящее Сагурамо оказывается связанным со смертью и преследованием, обнаруживается как место, поэты которого переживали те же страдания, что их коллеги на севере. Именно страдания являются источником их художественного величия, страдания познаются как тайна поэтического творчества.

Следующее стихотворение *Ночь в Пасанаури* (1947) рисует юг, грузинскую ночь и две Арагвы как место второго рождения лирического героя как человека – или, лучше, как мужчины – и как поэта. Перерождение происходит на сцене, снабженной всеми атрибутами романтической кавказской лирики Лермонтова: сад, луна, звон пандури, любовь, две Арагвы, пенье соловьев:

Сияла ночь, играя на пандури,  
Луна плыла в убежище любви,  
И снова мне в садах Пасанаури  
На двух Арагвах пели соловьи. (Заболоцкий 2002, 219)

В противоположность этой местности лирический герой – при восхождении на Крестовый перевал – находится в состоянии совершенной усталости, так что не хочет никакой романтической ночи или „красот“:

С Крестового спустившись перевала,  
Где в мае снег и каменистый лед,  
Я так устал, что не желал нимало  
Ни соловьев, ни песен, ни красот. (Заболоцкий 2002, 219)

Название Крестового перевала указывает не только на романтическую кавказскую лирику Лермонтова, которая в *Столбах* (1929) Заболоцкого появлялась как низко оцениваемое клише, но и ассоциируется со страданиями Христа и – опять – советских поэтов. Купание в Арагви становится вторым рождением лирического героя, причем купание описано как соединение голого тела лирического субъекта с рекой, обнимающей его „как бешеная дева“. Когда лирический герой говорит о камнях, которые шевелятся и бормочут у его ног, т.е. становятся живыми и говорящими при контакте с ним, вспоминается миф об Орфее, которого слушали камни и звери. При выходе из реки

лирическому герою встречается „огромная овчарка“, „гордый пес“, который принимает его как хозяина. После купания лирический герой чувствует себя как „воин, / холодный, чистый, сильный и земной“, т.е. он приобретает вновь внутреннюю связь с природой, воспринятой как воплощение женственности и девственности. Соединение с женским началом реки означает его очищение и новое рождение как поэта и человека:

И в эту ночь в садах Пасанаури,  
Изведав холод первобытных струй,  
Я принял в сердце первый звук пандури  
Как в отрочестве – первый поцелуй. (Заболоцкий 2002, 219)

Написанное в том же году стихотворение *Я трогал листья эвкалипта* (1947) тематизирует познание лирического героя, что пышная природа юга не является его родиной. В южном пейзаже у моря с его агавами, эвкалиптами и магнолиями, которые затрагивают все чувства, в своей ослепительной красоте („в яростном блеске природы“, 220) автор видит во сне как противопоставление московские рощи, краски и формы которых не так яркие и великолепны. Северная природа приобретает здесь атрибуты простоты и скромности, связывается с чувством любви и дружбы, с нежными чувствами и грустью от разлуки. Воспоминание о „дорогой подруге“ в Москве вызывает приступ боли и слез, превращая юг в печальный пейзаж, в котором кричат белые птицы и камфарные деревья посерели от пыли. Юг в глазах лирического героя потерял свои краски, поблекла его экзотическая красота из-за эмоциональной привязанности к северу. Мотив отчужденности от юга развивается дальше в других стихотворениях (*Тбилисские ночи*, *Гурзуф ночью* и др.).

Изображение юга как место поэзии возобновляется в стихотворении *Гурзуф* (1949). Текст начинается с описания расположения города в скалистой полукруглой бухте у моря, где проходит граница между вертикальной горой и горизонтальной гладью воды. Камни и вода объединяются на берегу, море заполняет горизонт и сливается с небом. Это пространство из скал, моря и неба, где море и небо отражаются друг в друге, создаёт миг вдохновения и познания:

Лишь здесь я познал превосходство морей  
Над нашею тесной землей,  
Услышал медлительный ход кораблей  
И отзвук равнины морской. (Заболоцкий 2002, 241)

Наступает момент обострённого акустического восприятия, причем „Услышал медлительный ход кораблей //И отзвук равнины морской“ в своей ссылке на *Пророка* Пушкина и поэзию Тютчева создает аллюзию на призвание поэта.<sup>7</sup> Но мотив призвания не углубляется. В центре внимания оказывается „таинство отзвуков“ (241), моря, ритмичный гул которого указывает на биение сердца и напоминает о смерти. Внутреннее беспокойство лирического героя, говорящего одновременно и о красоте моря и о страхе перед ним, не исчезает:

О, что бы я только не отдал взамен  
За то, чтобы даль донесла  
И стон Персефоны, и пеньё сирен  
И звон боевого весла! (Заболоцкий 2002, 241)

Все характеризующие море звуки – стон Персефоны, пеньё сирен и звон боевого весла – указывают как на смерть, так и на жизнь. Персефона, являющаяся богиней весны и смерти, объединяет в себе постоянное повторение движения от жизни к смерти и от жизни до смерти. Сопровождающие её сирены стоят в одном ряду с демонами моря и смерти, они соблазняют красотой своего пения и сопровождают души мертвых в иной мир. Боевые весла ассоциируются с войной и смертью. Море, как признак юга, гул которого напоминает о смертности человека, заставляет нас вспомнить миф о Персефоне, трактуемый и как жизнесоздающий, и как приносящий смерть элемент.

*Светляки* (1949) продолжают тему *Ночи в Пасанаур*<sup>8</sup> и представляют поэта как созидующую силу мира. Текст, действие которого развивается в Сочи, построен на сравнении слов со светлячками, которые обычно в темноте незаметны, особенно, если человек рассеян и невнимателен. При определенных условиях в определенном месте, например весенней ночью в Сочи, они становятся воплощением состоящего из света и темноты космоса. Автор призывает своих собеседников быть внимательными (Но ты взгляни...). Когда море светлячков парит над морем, волны бьются о берег, и весь мир сливается в одно дыхание, а светлячки, движущиеся в одном ритме с волнами становятся похожими на «пожар отдаленных гроз». Акустическое напоминание о грозе дополняется визуальным и образует сценарий, в котором движение массы светлячков с заревом над морем и шумом

---

<sup>7</sup> Азизян 19726, 161.

<sup>8</sup> Македонов 1987, 248.

волн, с отдаленным громом сливаются воедино и воспринимаются как вдохновение. Предпоследняя строчка возвращает нас к началу текста и еще раз сравнивает слова с насекомыми: „Что жалкие слова? Подобье насекомых!“ (15), причем и тем и другим приписывается убожество. Последняя строчка, в оппозицию к этому, подводит итог: „И все же эта тварь была послушна мне!“ (16). За счет предыдущего описания светлячков над морем в Сочи предпоследняя строчка кажется уже опровергнутым топосом скромности, который окончательно отвергается последним стихом. Поэт показан как хозяин не только слов, но и всего мира, как сущность созидания, причем формулировка „жалкие насекомые“ выступает как коннотация официального сталинского взгляда на писателей как вредных насекомых.

В стихотворении *Над морем* (1956) юг снова становится местом поэзии, идеальным пространством для объединения природы и искусства, которое присутствует как аромат трав:

Лишь запах чабреца, сухой и горьковатый,  
 Повеял на меня – и этот сонный Крым,  
 И этот кипарис, и этот дом, прижатый  
 К поверхности горы, слились навеки с ним. (Заболоцкий 2002,  
 274)

Текст описывает крымский пейзаж как суть юга и как взаимосвязь моря со скалистым берегом, как концерт, в котором море – дирижёр, а даль резонатор, в котором шум волн и его эхо в скалах взмывают высь:

Здесь море – дирижер, а резонатор – дали.  
 Концерт высоких волн здесь ясен наперед.  
 Здесь звук, задев скалу, скользит по вертикали,  
 И эхо средь камней танцует и поет.

Акустика вверху настроила ловушек,  
 Приблизила к ушам далекий ропот струй.  
 И стал здесь грохот бурь подобен грому пушек,  
 И, как цветок, расцвел девичий поцелуй. (Заболоцкий 2002, 274)

Концерт волн состоится в закрытом помещении, эхом отражается от скал и заставляет звучать резонатор дали. „Резонатором“ называют пустое тело, способное с той же частотой повторять, усиливать и передавать колебания. Всё описываемое пространство моря, скалистого берега и горизонта становится, таким образом, звучащим корпусом струнного инструмента. Этот инструмент, в свою очередь, служит ре-



зонатором «далекого ропота струй». Звук моря, таким образом, содержит в себе весь мир.<sup>9</sup> Мир понимается как замкнутая, воспринимающая колебания, система, в которой основная гармония представляет лишь часть первородного хаоса, подчиняющегося математико-физическому строению целого, как животворное течение в концерте природы. Исчезла угроза человеку, и ему нашлось подобающее место в мировом порядке.

Рассматриваемые нами стихотворения Заболоцкого показали, что понимание поэзии расширяется с течением времени и приобретает новые аспекты. В тридцатых годах грузинская природа и поэзия связываются с древней, первобытной культурой, с величественной поэзией эпических бардов. В сороковых годах топосы русской „кавказской“ лирики XIX века (Арагва, соловьи, дикие скалы, грузинские девы) трансформируются в новое целое, изображающее Грузию как место второго рождения поэта, место истинного вдохновения, в котором поэт – по страданиям и мучениям – снова становится хозяином (поэтического) мира. В пятидесятых годах, во время „оттепели“, стихотворения сосредоточатся на изображении юга как места идеального объединения природы и искусства. Теперь поэзия связывается не только с величественностью войны и с возвышенностью природы, она объемлет тоже личную, интимную сферу и любовь. Мир поэзии Заболоцкого стал более широким.

## Литература

### 1. Тексты:

- Н. А. Заболоцкий (1983), Собрание сочинений в трех томах, т. 1, М.  
Н. А. Заболоцкий (2002), Полное собрание стихотворений и поэм, С.-Пб. (НБП).

### 2. Научная литература

- Е. Азизян (1972а), Николай Заболоцкий и Грузия, в: Литературные взаимосвязи, т. 3, Тбилиси, 128-142.  
Е. Азизян (1972б), Поэзия отзвуков. (Стихотворение Николая Заболоцкого Гурзуф, в: Вопросы литературы, 10, 157-167.  
Н. Н. Заболоцкий (1998), Жизнь Н.А. Заболоцкого, Москва.  
А. Македонов (1987), Николай Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы, изд. 2, Л.

---

<sup>9</sup> Хемлин 1983, 178 сл.

- М. Хемлин (1983), Совмещение времен, в: Литературная учеба 6, 177-179.
- В. А. Шопин (2004), Николай Заболоцкий и Грузия, Санкт-Петербург.
- Е. Эткинд (1986), В поисках человека. Путь Николая Заболоцкого. От неофутуризма к поэзии души, в: ChlebnikovokinbelhC: 1885-1985, Hg. J. Holthusen, München, 213-267.
- J. R. Döring-Smirnov (1988), „Tropen unter Tropen. Politische Allusionen am Beispiel von Gedichten N. Zabolockijs“, in: Wiener Slawistischer Almanach 21, 7-17.
- W. F. Jack (1977), Three Worlds of Nikolaj Zabolockij, Ph. D. Ann Arbor.
- U. Jekutsch (2003), Zur Konzeption des Südens bei Nikolaj Zabolockij, in: Zeitschrift für Slawistik 48, 165-187.