

УДК 821.161.1-1.091

А. И. Лагунов

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Рецепция лирики Фета в поэтическом творчестве Максимилиана Волошина

Лагунов О. І. Рецепція лірики Фета в поетичній творчості Максимиліана Волошина. У статті обґрунтовується той факт, що російська поезія другої половини XIX століття в особі найвидатніших її представників — А. Фета, А. Майкова, Я. Полонського — абсолютно незалежно від французької поезії цього часу пройшла типологічно схожу з нею дорогу. Нерозривне поєднання в «кіммерійських» пейзажах поета історичної і геологічної пам'яті землі з рухливим трепетом її миттєвого ліку з'являється не темою і не прийомом, а ключовим принципом зображення. Фетовській традиції «уловлення невловимого» в житті природи належить, як ми прагнули показати, важлива роль у формуванні і зміцненні цього принципу образно-поетичного мислення М. Волошина.

Ключові слова: *поетичний стиль, імпресіонізм, парнаська школа, кіммерійські пейзажі, внутрішньо-текстові відповідності.*

Лагунов А. И. Рецепция лирики Фета в поэтическом творчестве Максимилиана Волошина. В предлагаемой статье обосновывается тот факт, что русская поэзия второй половины XIX века в лице наиболее крупных ее представителей — А. Фета, А. Майкова, Я. Полонского — совершенно независимо от французской поэзии этого времени прошла типологически сходный с ней путь. Неразрывное сочетание в «киммерийских» пейзажах поэта исторической и геологической памяти земли с подвижным трепетом ее мгновенного лика предстает не темой и не приемом, а ключевым принципом изображения. И фетовской традиции «уловления неуловимого» в жизни природы принадлежит, как мы старались показать, важная роль в формировании и упрочивании этого принципа образно-поэтического мышления М. Волошина.

Ключевые слова: *поэтический стиль, импрессионизм, парнасская школа, киммерийские пейзажи, внутритекстовые соответствия.*

Lagunov A. I. Reception of lyric by A. Fet in poetic creation of Maximilian Voloshin. In the offered article grounded circumstance that the Russian poetry of the second half of XIX age in the person of its most large representatives — A. Fet, A. Maykov, Ya. Polonsky — quite regardless of the French poetry of this time passed a similar with it way typologically. Indissoluble combination in «kimmeriysky» landscape of poet of historical and geological memory of earth with the mobile trembling of its instantaneous face appears a not theme and by a not reception, but key principle of image. And traditions by A. Fet of «catching elusive» in life of nature belongs important role in forming and strengthening of this principle of vivid-poetic thought of M. Voloshin.

Keywords: *poetic style, impressionism, parnassian school, «kimmeriysky» landscape, intextual accordances.*

Сложный вопрос о формировании поэтического стиля М. Волошина разработан мало, хотя — и это несколько парадоксально — по традиции, идущей от В. Брюсова, считается достаточно ясным. В рецензии на первую книгу стихов М. Волошина «Стихотворения. 1900–1910» Брюсов определяет последовательно сменявшие друг друга «периоды», «эпохи развития» поэта, прямо связывая их с определяющим влиянием различных течений французской поэзии второй половины XIX века: «В своих первых стихах, — пишет рецензент, — он старался усвоить импрессионизм русской поэзии ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял

у них чеканность стиха, строгую обдуманность («научность», как выражаются некоторые критики) эпитета, отчетливость и законченность образов». Третий период, по мнению Брюсова, отмечен неким синтезом — «расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы» [2:342].

Для верной интерпретации приведенных оценок Брюсова существенны два момента: во-первых, к 1910 году, в связи с кризисом символизма, во многом изменились его собственные эстетические критерии — отсюда негативное отношение к «импрессионистическим» стихам раннего Волошина. Во-вторых, к этому времени Брюсов в творческом плане прошел путь, очень сходный с теми «периодами» и «эпохами», которые он отмечает в поэтическом развитии Волошина: преодолел влияние Парнаса и символизма и устре-

мился к «синтезу», к «расширению кругозора» своей поэзии. Эта своеобразная «зеркальность» брюсовской рецензии, отражение в ней собственного эстетического и творческого опыта в типологически сходном, но самобытном поэтическом явлении, каким было творчество Волошина, не могла не привести к известной субъективности и односторонности, при том, что рецензия в целом правильно отражает логику развития поэтического стиля Волошина, динамику литературных влияний и связей. Односторонность же вышеприведенных суждений Брюсова в том, что истоки поэзии Волошина выводятся исключительно из инациональной традиции, которая была несомненно важным, но не единственным и не решающим фактором формирования его поэтического стиля.

Тем не менее эта точка зрения Брюсова на природу поэтических традиций творчества Волошина не только не подвергалась пересмотру или корректировке, но была канонизирована в тех немногих исследованиях, которые касались этой проблемы. Сошлемся хотя бы на вступительную статью С. Наровчатова к изданию стихотворений Волошина в «малой» серии «Библиотеки поэта» (1977 г.), где в качестве истоков его поэзии называются те же «отчетливые линии парнасской школы и броские цвета импрессионистов» [8:15], а о цикле «Париж» сказано, что его «вызвала к жизни» «импрессионистская прививка к парнасскому стволу» [8:17]. Не меняет дело и то, что в другом месте этой статьи говорится в общем плане об идейно-философской близости некоторых стихотворений Баратынскому, Тютчеву, Некрасову. Автор первой у нас монографии о М. Волошине И. Т. Куприянов также убежден, что поэт «полностью попал под влияние французских писателей, больше всего парнасцев (Т. Готье, М.-Ж. де Эредиа) и «проклятых поэтов» (С. Маларме, П. Верлен)» [6:69].

Известно, что сам М. Волошин неоднократно свидетельствовал о своем преклонении перед любимыми французами: кроме названных выше, в их число входили и Анри де Ренье, и Реми де Гурмон, и Барбье Д'Оревилю, и Вилье де Лиль-Адан. Отнюдь не отрицал он и своей учебы у этих поэтов, внося в это понятие, однако, существенное ограничение — учеба эта относилась им исключительно к области поэтических форм. Отсюда интонация некоторого недоумения и иронии в автобиографии 1925 года: «До революции я пользо-

вался репутацией поэта наименее национального, который пишет по-русски так, как будто по-французски» [7:104]. На эту репутацию свой отпечаток накладывало и то, что его стихи начала века (и сборник «Стихотворения. 1900–1910») воспринимались современниками и критиками через призму рано сложившейся легенды о Волошине — летописце Парижа, о Волошине — страннике по Европе, спутнике во вселенной и т.д. При этом не учитывалась поразительная по своей масштабности цель поэта, которая, подпитываясь в высокой мере свойственной ему жаждой знаний, и вела его по странам и континентам, — и целью этой была Россия, стремление угадать ее судьбу, понять ее прошлое и настоящее, жизнь ее народа и его культуру, искусство, поэзию.

Этому много свидетельств, приведу одно из них. Е. Герцык вспоминает, как однажды в предвоенном Коктебеле она задала Волошину, недостаточно, по ее мнению, патристично настроенному, прямой вопрос: «А Россия, Максимилиан Александрович, почему вы никогда не задумываетесь над ее судьбой?». Он поднимает брови, круглит глаза. «Как? Но я же для того и жил в Париже, а теперь, чтобы понять Россию, мне нужно поехать на Крайний Восток, в Монголию...»

Я, конечно, огрубляю его слова, было сказано сложнее, но суть та же...» [5:344]. В этом — суть мироощущения Волошина: чтобы выработать собственное понимание сложного явления, постичь его во всем объеме, во всей противоречивости, он считал необходимым подойти к нему с самых различных, часто неожиданных сторон, высветлить в нем такие грани, которые отнюдь не всем видны, ясны и понятны. Трудно сказать, осознанно или интуитивно, но и учеба у французских поэтов подчинялась этой же логике, преследовала эту же цель — познание, а в перспективе — создание русской поэзии, ведь не собирался же в самом деле Волошин «писать по-русски так, как будто по-французски». Чрезвычайно широкий круг его литературных «источников» связан со своеобразным универсализмом личности и интересов поэта, с постоянным для него ощущением неразрывности истории, всеохватно вбирающей все звенья и мировой, и отечественной культуры. Но если с иноязычными (прежде всего французскими, но не только) влияниями все более или менее ясно, то этого нельзя сказать, к сожалению, о русской составляющей традиции волошинской лирики.

Нам представляется, что методологически верные акценты в соотношении отечественной и национальной традиции в творчестве Волошина, как и Брюсова, и некоторых других поэтов конца XIX — начала XX веков могут быть расставлены тогда, когда в полной мере будет учтен тот факт, что русская романтическая поэзия второй половины XIX века в лице наиболее крупных своих представителей — А. Фета, А. Майкова, Я. Полонского — совершенно независимо от французской поэзии этого времени прошла типологически сходный с ней путь. Особенно показательным и правомерно сопоставление таких явлений французской и русской поэзии, развившихся синхронно, но независимо друг от друга, как лирика Леконта де Лилля и особенно Жозе Мариа Эредиа, наиболее выдающихся мастеров парнасской школы, с одной стороны, и Аполлона Майкова, Николая Щербины — с другой; Шарля Бодлера и особенно Поля Верлена — непосредственных предшественников раннего французского символизма, с одной стороны, и Афанасия Фета, Якова Полонского — с другой. А. Майкова, например, с поэтами «парнасской школы» роднит несомненная (повторим — типологического характера) общность творческих принципов и важных особенностей стиля: пластичность и живописность словесных образов, точность, изысканная скупость поэтического изображения, граничащая с живописью конкретность, «прорисованность» каждой детали поэтической картины. Не случайно и поразительное сходство поэтических интересов, например страсть к изображению античного мира, особенно Рима, — достаточно вспомнить антологические стихотворения из «Очерков Рима» Майкова и цикл «Рим и варвары» из «Трофеев» Эредиа. Столь же заметна обоюдная склонность к историческим темам и сюжетам — к «блужданию» среди веков и народов. Что касается А. Фета, то он в начале 60-х годов отчетливо формулирует принцип, уже воплощенный и утвердившийся в его собственном лирическом творчестве, начиная чуть ли не с начала 40-х годов и осмысленный как основная задача искусства — поэтическая зоркость, способная улавливать «момент, самобытно играющий собственной жизнью» [9:444] — принцип, много позже осмысленный как импрессионистический. С Бодлером и Верленом лирика Фета соотносится и такими важными особенностями поэтического мироощущения,

как склонность рассматривать впечатление в качестве основной, если не единственной формы бытия лирического «я», при которой познание и изображение мира и предмета зависит прежде всего от настроения его в данный момент, ощущение музыки как первоосновы жизни, и такими особенностями стиля, как стремление запечатлеть «музыкально-неуловимое» в поэтической картине природы и душевном движении, уловить живую динамику изменений, полутонов, оттенков, переливов света и звуков в их непрерывных колебаниях, «трепете» и «дрожии».

Таким образом, обе линии французской поэтической традиции в творчестве Волошина — парнализм и импрессионизм — оказываются во многом адекватными значительным явлениям в русской поэзии второй половины XIX века и уже потому не могут быть абсолютизированными по отношению к русскому поэту. Что это действительно так, мы попытаемся показать не столько на примере преемственных связей творчества Волошина с поэзией А. Н. Майкова, в области стиля более очевидных и несомненных («живописность», «предметность», «антологизм» и т.п.), сколько с лирикой Фета, где эти связи не концентрируются в каких-либо определенных аспектах поэтического стиля, а как бы «разлиты» в контексте и поэтому менее ощутимы. Понятно, что это обстоятельство не делает их менее важными и глубокими. Но выявить такого рода преемственные связи, не нарушая закона отрицания отрицания (а опасность этого очень велика при анализе поэтической традиции, хотя бы в силу неуловимости его действия), вряд ли возможно иначе, чем путем текстурального «микроанализа», не упуская, конечно, из поля зрения и более общие, внетекстовые связи и отталкивания, обуславливаемые биографическими факторами, характером эпохи, литературной среды, изменившимися задачами поэтического развития и т.п.

А. Фет не вошел в число русских поэтов, которых Волошин в своей автобиографии называет «постоянными спутниками» с детских лет — Пушкин, Лермонтов, Некрасов [4:158]. Поэтическая встреча с Фетом происходит позже, она отмечена Волошиным как факт внутренней жизни в продиктованных незадолго до смерти «Записях 1932 г.». Рассказывая о жизни в своей московской квартире перед отъездом в Коктебель (в 1893 г.) вместе с семьей большого поклонника поэзии А. Фета и Вл. Соловьева харьковского ху-

дощника Н. В. Досекина, он особенно подчеркивает, что эти два или три месяца для него были «исключительно интересными».

По вечерам, — вспоминает Волошин, — шли бесконечные разговоры и чтение «Вечерних огней» Фета. Для меня, выросшего исключительно в средних кругах либеральной интеллигенции, все эти разговоры и суждения художников были новостью и решительным сдвигом всего мирозерцания [4:235].

Возвращаясь к этому периоду в другом месте своих воспоминаний, Волошин итожит свои впечатления еще более определенно:

Это время раскрыло мне очень многое — так, например, поэта Фета [4:237].

Важно отметить, что это «раскрытие» поэзии Фета совпадает с первыми стихотворными опытами Волошина, сопровождающимися интенсивными переживаниями в поисках жизненного и поэтического самоопределения. Об этом времени он пишет в автобиографии в 1925 году:

Тоска и отвращение ко всему, что в гимназии и от гимназии. Мечтаю о юге и молюсь о том, чтобы стать поэтом. То и другое кажется невыносимым. Но вскоре начинаю писать скверные стихи и судьба неожиданно приводит меня в Коктебель (1893) [4:159].

Потом будут желанный юг и любимая Киммерия, годы учебы и годы странствий, будут увлечения оккультизмом и театром, Р. Штейнером и французской поэзией, и все это в той или иной мере будет отражаться в стихах. Но среди этих все новых и новых впечатлений, разнонаправленных влияний, формирующих художественное сознание и поэтический стиль Волошина, от самых истоков и до конца его литературного творчества будут ощущаться следы и плоды благотворного воздействия русской поэтической классики, в том числе и в юности «раскрытого» поэта Фета.

Наиболее отчетливо следы влияния фетовской лирики проступают в отмеченный Брюсовым ранний «импрессионистический» период творчества Волошина и проявляются преимущественно в том особом «ясновидении» (по Фету — синоним поэтической зоркости), остроте и тонкости воспроизведения предмета, которые Фет считал необходимым условием поэтической живописности, и, что особенно важно в данном случае (учитывая

художественные занятия и склонности Волошина), — живописи как искусства:

Кто, — спрашивает он в статье о Тютчеве, — из непосвященных в тайну живописи видит в молодом лице все радужные цвета и их тончайшие соединения? А между тем разве они не существуют и разве Ван-Дик и Рембрандт их не видят? [10:144].

По Фету, кроме живописца, это способен увидеть и запечатлеть только поэт.

При всей реалистической конкретности деталей он больше всего ценит не «радужные цвета», т.е. не разнообразие и яркость красок, а «их тончайшие соединения», воспроизводимые в их живой подвижности. Именно эти особенности поэтической изобразительности, свойственные Фету, оказались близки раннему Волошину, как, впрочем, и фетовская эстетика природности, ощущение живой и трепетной связи с нею:

Как мне близок и понятен
Этот мир — зеленый, синий,
Мир живых прозрачных пятен
И упругих, гибких линий.
Мир стряхнул покров туманов,
Четкий воздух свеж и чист.
На больших стволах каштанов
Ярко вспыхнул бледный лист.
Небо целый день моргает
(Прыснет дождик, брызнет луч,
Развивает и свивает
Свой покров из сизых туч...) [4:53].

Оставаясь полностью на почве реальности, Волошин, как это было в высшей степени свойственно Фету, даже неподвижные предметы лишает состояния покоя, заставляет их колебаться, «развиваться и свиваться», даже небо у него «моргает» дождем и лучами. В другом стихотворении («Гроза») у него «зарницы синие трепещут беглой дрожью», в «Полдне» — «И зной дрожит от крика», а в знаменитом сонете «Над зыбкой рябью вод...»

И парус в темноте, скользя по бездорожью,
Трепещет древнею, таинственною дрожью
[4:120].

Характерно в этой связи, что в ранних стихотворениях Волошина мы находим и такой типично фетовский лирический ход, когда он прибегает, наряду с прямым изображением предмета или пейзажа, к его отображению в колеблющемся, зыбком зеркале вод:

Ряды огромных тополей
К реке сходились, как гиганты,
И загорались бриллианты

В зубчатом кружеве ветвей... [4:59].

Здесь явная образная переключка с одним из самых известных «импрессионистических» стихотворений Фета «Ярко в лесу пламенеет костер», следы которого мы находили и у Брюсова:

Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник... [4:183].

Что это не случайный прием, свидетельствует совсем уж редкий случай — он и у Фета уникален, — речь идет о своеобразном поэтическом «оживлении» античной статуи. Этот случай представляется нам предельным выражением общей для поэтов тенденции к воплощению предмета (момента, явления), «самобытно играющего собственной жизнью», что достигается в плане образительности динамичной сменой красок, света и тени, постоянного движения. Так, в частности, оживает Диана в знаменитом стихотворении Фета, где первое восьмистишие еще напоминает пушкинскую «Нереиду», но второе — уже вполне самобытно и оригинально:

Но ветер на заре между листов проник;
Качнулся на воде богини ясный лик;
Я ждал — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град... [4:227].

Нечто подобное находим у М. Волошина:

Между мхом и травой лохматою
Ключ лепечет невнятно.
Алым трепетом пали на статую
Золотистые пятна.
Ветер веет и вьется украдкой
Меж ветвей, над водой наклоненных,
Шевеля тяжелыми складками
Шелков зеленых... [4:56].

Но у М. Волошина фетовский прием прихотливо усложнен. Статуя «оживает» в радужных пятнах света, колористика и живой трепет которых создают многоцветный подвижный ореол, включающий и своеобразно преломленное отражение в воде. Ведь «шелка зеленые» — это отражение в воде наклоненных над нею ветвей, но еще — и бликов зелени на статуе, которая, как и ключ, «между мхом и травой лохматою». «Тяжелые складки» могут быть и деталями одежды на статуе, и метафорическим обозначением ветвей, отраженных в воде. Блики зелени в сочетании с «алым трепетом... золотистых пятен» рождают в стихотворении М. Волошина чис-

то фетовский художественный эффект — ожидания чуда, чуда явления живой красоты.

Д. Д. Благой назвал книгу о «Вечерних огнях» А. Фета «Мир как красота», что очень точно определяет суть и смысл этого поэтического явления. Но ученый заметил, что не менее точным названием для «изборника» лучших стихотворений поэта могли бы послужить строки из его программного создания — «Трепет жизни молодой» [1:101].

Действительно, слова «трепет», «дрожь» и производные от них наиболее употребительны в поэтическом лексиконе А. Фета. Но у М. Волошина и в ранний, и в зрелый периоды тоже чрезвычайно велика частотность употребления такой лексики, притом в характерном значении эмоционально-личностной окраски изображаемых предметов и явлений. Соприкосновение с лирикой А. Фета, вплоть до своего рода «цитации», не было у М. Волошина копированием приемов предшественника, а составляло компонент творческого синтеза, когда поэт нового времени, иного мироощущения и творческой ориентации как бы «вчитывает» в собственное художественное мышление поэзию ушедшей эпохи в лице одного из лучших ее представителей. Создается устойчивая последовательность внутри-текстовых соответствий, своего рода эмотивно-ценностных «знаков», во многом напоминающая корреспондирующую систему. Поясним на примере.

В стихотворении «Еще люблю, еще томлюсь» (1890) А. Фет находит слова, необычайно точно характеризующие сущность его поэтического восприятия человека и мира:

Покуда на груди земной,
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятн отовсюду [10:101].

Свое стихотворение «Дом поэта» (1926) — стихотворение и итоговое, и программное, и исповедальное — М. Волошин заканчивает обращением к «гостю», вошедшему в его поэтический «дом»:

Весь трепет жизни всех веков и рас
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас [4:333].

Формула «весь трепет жизни» является центральной для каждого стихотворения. Она воплощает то, что роднит этих разных поэтов, — страстно-личностное, эмоционально-проникновенное, воистину «трепетное» отношение к разным явлениям и проявлениям «жизни» как бытия человека и мира. К раз-

ным, ибо все, что выходит за пределы поэтической формулы, уже разводит поэтов: жизнь «всех веков и рас» не могла составить заметного начала в лирике А. Фета, а трепет «жизни молодой» не значим специально для поэзии М. Волошина. Но сходство поэтической формулы означает одинаковый (или сходный) принцип выражения личностно-эмоциональной оценки тех сторон действительности и духовной жизни человека, которые воссозданы в лирических системах поэтов. То же самое можно сказать о другой важной для Волошина формуле самоопределения из стихотворения «Таиах»:

Ты ведь знала: я — Прохожий,
Близкий всем, всему чужой [4:96].

Она если и не восходит к известной майковской декларации 1872 года, то очень близка ей:

Чужой для всех,
Со всеми в мире —
Таков, поэт,
Твой жребий в мире.

Об этой близости свидетельствует целая система образных соответствий, проходящих через оба стихотворения:

Волошин	Майков
Тот, кто раз сошел с вершины,	Ты на горе,
С ледяных престолов гор,	Они в долине...
Тот из солнечной долины	Но бог и свет
Не вернется на простор.	В твоей пустыне
Вокруг тебя в твоей пустыни	Их дух привык
Я устаю от лунной сказки	Ко тьме и ночи
Я устал не видеть дня...	И голый свет им режет очи.

И хотя общий смысл деклараций двух поэтов не идентичен: лирический герой Волошина, прощаясь с дорогой ему мечтой и сказкой, спускается с гор в долину, в то время как майковский герой утверждает на горе своего рода аналог поэтического Олимпа. Герой Волошина идет в долину и несет сказку о Таиах людям, герой Майкова надеется, что «они» в долине знают о нем, поэте, нуждаются в нем и воззовут к нему. Стихотворения разные и о разном, но сближает их общность афористически выраженного мироотношения, этической и эстетической позиции.

Можно привести и другие примеры эмоционально-ценностных «знаков», корреспондирующих в творческом диалоге столь разных, разновременных и по-своему очень целостных систем, какими являются лирика А. Фета и М. Волошина, а с другой стороны — Во-

лошина и Майкова. Вот, например, начало волошинского стихотворения 1905 года:

В зеленых сумерках, дрожа и вырастая,
Восторг таинственный припал к родной земле,
И прежние слова уносятся во мгле,
Как черных ласточек испуганная стая.

Кроме явно ощущаемого родства с фетовской лирикой первого двустишия («зеленые сумерки», «восторг таинственный», «дрожа и вырастая»), обращают на себя внимание 3-я и 4-я строки. Их поэтическая образность воплощает важное для А. Фета и неоднократно выраженное им в лирике представление о «восторге» («экстазе») как крыльях слова, поэзии.

Когда мы читаем у М. Волошина:

Учись внимать молчанию садов,
Дыханью трав и запаху цветов [4:161],

то неизбежно возникает в памяти программное фетовское стихотворение «Учись у них — у дуба, у березы...» Вряд ли можно говорить в данном случае о реминисценции в точном значении понятия. Дидактическое «учись» могло возникнуть у М. Волошина вполне независимо, вне каких-либо авторских ассоциаций с фетовским стихотворением. Важнее другое: несомненная близость эмоционально-ценностного отношения поэтов к природе, утверждающая новое содержание чувства природы и новое его соотношение с душой и мироотношением человека. Подобная близость и вела к переключкам поэтических мыслей, чувств, мотивов и образной системы. Это и есть тот содержательный элемент или эмоционально-ценностный «знак», который всегда находится между полюсами в «магнитном поле» поэтической традиции, хотя его необычайно трудно уловить в глубоко преобразованном новом лирическом контексте.

Такого рода «знаки» поэтического стиля А. Фета являются конструктивными элементами не только в ранней, «импрессионистической» лирике М. Волошина, но сохраняются и в поэзии зрелого периода, однако в более сложном соотношении с другими традициями и с собственными установками. Наиболее показательным в этом отношении может быть цикл «Киммерийские сумерки», который справедливо считается вершиной пейзажной лирики поэта.

Следы фетовского стиля бесполезно искать в той части поэзии М. Волошина, которая устремлена к воплощению жизни «всех веков и рас». Здесь господствуют иные лирические принципы, соотносимые с традициями А. Май-

кова, соприродные эстетическому мышлению нового века. С точки зрения художественной изобразительности эти принципы можно назвать пластическими, а учитывая постоянный интерес М. Волошина, как и Майкова, к античной культуре, к идеалам эллинской и римской эстетики, — статуарно-античными.

В «киммерийском» цикле современные пейзажи, поэтически осмысленные в теснейшей связи с социальной и даже геологической историей, тоже пронизаны духом эллинизма. Но вместе с тем в цикле отчетливо прослеживается стремление поэта соединить статуарно-пластическое изображение, призванное отразить торжественно-несуетное движение веков, с живым трепетом естественной жизни человека и природы не в веках, а «здесь, сейчас». Сочетание этих начал, идущих от Фета и Майкова и оригинально слившихся в поэтике Волошина, усиливает впечатление подлинности, естественности природного бытия — и исторического, и текущего. Притом второе, «фетовское», импрессионистически-подвижное начало обладает у М. Волошина не только силой художественной выразительности, но и конструктивным значением: оно «оживляет» пластическую картину, «движет» ее, дает ей внутреннюю жизнь и дыхание, т. е. позволяет «самобытно играть собственной жизнью». Так фетовские традиции — в преобразованном виде, вобрав в себя стилистику майковской «статуарности», вновь отзываются в лирике М. Волошина.

В качестве примера приведем первую и последнюю строфы «киммерийского» сонета:

Над зыбкой рябью вод встает из глубины
Пустынный краж земли: хребты скалистых
гребней,
Обрывы черные, потоки красных щебней -
Пределы скорбные неизвестной страны.

И парус в темноте, скользя по бездорожью,
Трепещет древнею, таинственною дрожью
Ветров тоскующих и дышащих зыбей.
Путем назначенным дерзая и возмездья
Стремит мою ладью глухая дрожь морей,

И в небе теплятся лампы Семизвездья
[4:120].

Одинокая ладья под парусом — это традиционный образ русской лирики. Но поэтическая семантика М. Волошина удивительно сочетает живую сиюминутную «трепетность» паруса с вечным и неизменно-неизвестным — с «древнею, таинственною дрожью». А «ладью» «стремит» не парус, не волна и даже не море, а «глухая дрожь морей», т. е. сама первоначальная и вечная водная стихия, величественно обнимающая землю.

Фетовская поэтика «трепета», «дрожи», «зыби», усвоенная многими поэтами начала века (Бальмонтом, Брюсовым), приобретает у М. Волошина новое качество, невозможное ни у самого Фета, ни у тех же К. Бальмонта или Брюсова: она становится воплощением жизни каждого мгновения в вечности, подвижности и «самобытной жизни» — в неподвижном и неизменном, в монолитно-прочном; свободного, эмоционально-личностного — в стихийно-первозданном. Преображение фетовской традиции позволяет М. Волошину представить пластически-статуарно закреплённую торжественную поступь исторического времени и грандиозность космического бытия земли как трепетно-живую и эмоционально-свободную ценность каждого мгновения жизни.

Неразрывное сочетание в «киммерийских» пейзажах поэта «исторической и геологической памяти земли» [6:229] с подвижным трепетом ее мгновенного лица не тема и не прием, а ключевой принцип изображения. Он характерен для всего творчества М. Волошина, хотя на разных этапах проявляется с различной степенью интенсивности. И фетовской традиции «уловления неуловимого» в жизни природы принадлежит, как мы старались показать, важная роль в формировании и упрочивании этого принципа образного мышления М. Волошина.

Как сказал сам поэт,

...душа, расширившись, познает себя новой в отражениях прошлого [3:414].

Литература

1. Благой Д. Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета / Д. Д. Благой. // А. Фет. Вечерние огни. — М., 1971.
2. Брюсов В. Я. Собр. соч. : В 7-ми т. / В. Я. Брюсов. — Т. 6. — М., 1975.
3. Волошин М. А. Лики творчества / М. А. Волошин / Серия: «Литературные памятники». — Л., 1988.
4. Волошин М. Спутник по вселенным / Максимилиан Волошин. — М., 1990.

5. Герцык Е. Из книги «Воспоминания» / Евгения Герцык // Максимилиан Волошин. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. — М., 1991.
6. Куприянов И. Г. Судьба поэта. Личность и поэзия Максимилиана Волошина / И. Г. Куприянов. — Киев, 1978.
7. Мамонтов В. А. Ранняя лирика М. А. Волошина / В. А. Мамонтов // Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. — Хабаровск, 1972.
8. Наровчатов С. С. Максимилиан Волошин / С. С. Наровчатов // Максимилиан Волошин. Стихотворения / Б-ка поэта. Малая серия. — Л., 1977.
9. Фет А. А. Письма из деревни / А. А. Фет // Русский вестник. — 1863. — Январь.
10. Фет А. А. Стихотворения Ф. И. Тютчева / А. А. Фет / Соч. : В 2 т. — Т. 2. — М., 1982.

УДК 821.161.2–2Карпенко.09

М. І. Сироватська

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Рецепція драматургії Єлисея Карпенка

Сироватська М. І. Рецепція драматургії Єлисея Карпенка. У статті проаналізовано роботи літературознавців, присвячені творчості Єлисея Карпенка, одного із представників української літератури 20–30-х років ХХ століття в еміграції. Встановлено, що драматична спадщина митця є практично не дослідженою у зв'язку з фактично повною відсутністю перевидань п'єс автора та ідеологічною заангажованістю літературознавства радянського періоду. На матеріалі сучасних наукових розвідок доведено, що драматургія Єлисея Карпенка є самобутнім мистецьким явищем у контексті здобутків світової літератури.

Ключові слова: літературознавство, драматургія, еміграція, «нова драма», символізм.

Сыроватская М. И. Рецепция драматургии Елисея Карпенко. В статье проанализированы работы литературоведов, посвященные творчеству Елисея Карпенко, одного из представителей украинской литературы 20–30-х годов ХХ века в эмиграции. Отмечено, что драматическое наследие творца практически не исследовано в связи с фактически полным отсутствием переизданий пьес автора и идеологической заангажированностью литературоведения советского периода. На материале современных научных изданий доказано, что драматургия Елисея Карпенко – самобытное художественное явление в контексте достижений мировой литературы.

Ключевые слова: литературоведение, драматургия, эмиграция, «новая драма», символизм.

Syrovatska M. I. The reception of Elisey Karpenko's drama. Scientific studies, devoted to the drama by Elisey Karpenko that was one of the representatives of Ukrainian literature of early XX-th century in emigration have been analyzed in this article. It was noted that the dramatic heritage of the author remains hardly investigated due to a scarce availability of his works reprints and also due to a heavy ideological influence on the literature criticism during the Soviet period. The analysis of recent scientific studies has shown that the drama of Elisey Karpenko represent a unique artistic phenomenon in the world literature context.

Key words: literary criticism, drama, emigration, «the new drama», symbolism.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатнім рівнем вивчення творчості Єлисея Карпенка, українського драматурга початку ХХ століття, котрий належав до другої хвилі еміграції. Драматургічна спадщина, як і сама постать митця (письменника, актора, режисера, театрознавця) під псевдонімами — Є. Карпенко-Український, Є. А. Український, Олег Азовський, лише нещодавно стали предметом аналізу істориків літератури (поодинокі розвідки Л. Залеської-Онишкевич, Н. Малютіної, Т. Свербілової, О. Семак,

С. Хороба та ін.), що передусім пов'язано з відсутністю перевидань п'єс автора. Відтак **мета статті** полягає в з'ясуванні сучасного стану вивчення мистецького доробку Єлисея Карпенка-драматурга, що передбачає реалізацію наступного **завдання** — виконати загальний огляд напрацювань вітчизняного та діаспорного літературознавства за означеною темою, враховуючи специфіку наукових джерел радянського та сучасного періодів.

Є. Сфремов був чи не найпершим, хто звернув увагу на творчість письменника;