

Сонеты Вадима Андреева: Отражения испанской культуры

Vadim Andreev's Sonnets: Reflections of Spanish Culture

Резюме: В статье исследуется микроцикл сонетов Вадима Леонидовича Андреева (1903–1976), который был опубликован во втором сборнике стихотворений поэта *Недуг бытия* в 1928-ом г. В отличие от остального поэтического творчества Андреева, где он прежде всего ссылается на традиции русской поэзии, в микроцикле поэт вступает в своеобразный диалог с испанской культурой, включая в свои размышления о вечных вопросах бытия литературные и исторические персонажи. Цель статьи – показать, как разные мотивы способствуют единству цикла, и проанализировать, каким образом испанские сюжеты или персонажи (Дон Кихот, Дон Жуан, король Филипп II, Кармен) служат поэту в разработке главных тем: смерти, любви, смысла жизни. При этом обсуждается и вопрос об источниках, используемых Андреевым, среди которых есть и опера Жоржа Бизе, и произведения русских поэтов.

Ключевые слова: мотив, образность, тема смерти, Дон Кихот, Дон Жуан, Филипп II, Кармен

Summary: The essay deals with a cycle of sonnets written by Vadim Leonidovič Andreev (1903–1976) in the 1920s and published in his second book of poems *Nedug bytija* in 1928. Whereas Andreev in his poetical works mainly reflects various traditions of Russian poetry, this cycle specifically addresses Spanish motifs and literary characters. Andreev's dialog with Spanish culture becomes part of his reflection on eternal questions. The essay shows how the different motifs are used to form unity within the cycle, and to analyse in which way Andreev includes Spanish plots (Don Quijote, Don Juan, Philipp II, Carmen) to elaborate his preoccupying themes: death, love, and the sense of life. It also discusses to what extent the sources used by Andreev can be identified. Among them are Georges Bizet's opera *Carmen*, but also works of Russian poets.

Key words: motif, imagery, the theme of death, Don Quijote, Don Juan, Philipp II, Carmen

Вадим Андреев (1903–1976), старший сын Леонида Андреева, эмигрант с 1922 г., несмотря на публикацию нескольких сборников стихотворений¹, как поэт не приобрел широкой известности ни в эмиграции, ни в России. В книге Глеба Струве *Русская литература в изгнании* имеется краткая библиографическая справка (Струве 1996: 280-281), в которой автор упоминает Андреева как одного из младших авторов пражского журнала «Воля России» (ср. Струве 1996: 58-59), парижских «Русских записок» (ср. Струве 1996: 165), рассказывает о его участии в группе «Кочевье» (ср. Струве 1996: 221-222), его «активном участии во французском движении Соппротивления» (Струве 1996: 253) во время Второй мировой войны,

¹ *Свинцовый час* (1924), *Недуг бытия* (1928), *Восстание звезд* (1932), *Второе дыхание* (1950) (ср. Струве 1996: 222).

а также о его сотрудничестве в редакции поэтического сборника *Эстафета* (Нью-Йорк 1948, ср. Струве 1996: 24). Струве, однако, не дает ни сведений о темах и формах поэзии Андреева, ни критической оценки. Первое и до сих пор единственное собрание стихотворений В. Андреева появилось в США (Андреев 1995), с предисловием Лазаря Флейшмана. Кроме очерка Марины Гарбер (Гарбер 2013) и двух статей Ольги Дашевской (Дашевская 2011, Дашевская 2011a) нам не известны другие исследования поэзии Андреева.

Рассмотрение его сонетов показывает, что Андреев является оригинальным поэтом с сильным чувством формы, поэтом, лирический язык которого понимается не совсем легко. Дашевская отдельно обращает внимание на его связи с традицией русской поэзии XIX-начала XX веков и констатирует, что «Поэзия Вадима Андреева абсолютно лишена интереса и к мировой культуре как целому, и к отдельным ее представителям» (Дашевская 2011: 66-67). На этом фоне четыре стихотворения из второго сборника Андреева являются весьма интересными исключениями². Во всех них прослеживаются испанские мотивы. Цель этой статьи – проанализировать значение и функции своеобразного диалога андреевской поэзии с испанской культурой.

Дашевская верно замечает, что «чувство связанности с Россией у В. Андреева не проходило с годами, а усиливалось, что выразилось в настойчивом обращении к национальной поэтической традиции» (Дашевская 2011a: 7). Сборник *Недуг бытия*, появившийся в Париже в 1928 г., заканчивается микроциклом сонетов³. В качестве вступления к микроциклу можно привести два четверостишия с ярко выраженной аллюзией на эту традицию:

Земли широкие и тяжкие пласты
Господний меч рассек земные недра.
И ты, как меч, — мой светлый недруг,
Ах, Муза, — ты.

И грудь рассечена. И пахнет солнцем свет
Возлюбленной и вдоволь горькой раны.
Так покидал земные страны
Мои — сонет (Андреев 1995: 98).

В этом странном, близком к оксюмору, обращении к Музе («светлый недруг»), в котором выражается любовное горе («пахнет солнцем свет / Возлюбленной и вдоволь горькой раны»), прежде всего откликается пушкинская поэзия. Меч, рассекший грудь, – известный мотив из *Пророка*, где он является частью процесса перевоплощения человека в пророка-поэта. А у Андреева меч как образ обретает более

² В качестве исключений можно еще назвать стихотворения *Бетховен (Мы жизни с ужасом внимаем...)*, *Firenze divina! O pallida seta!..*, *Венеция! Наемный bravo!..*, *Неугомонный плац и пистолетов пара...* (про Джакомо Казанова) из сборника *Недуг бытия*, *Паоло Франческе* (про Франческу ди Римини) из книги *Обратные паруса* (1925), *Смерть Байрона* (1928; с указанием на *Дон Жуана* английского поэта) и *Сальери* (1928, по мотивам пушкинской трагедии).

³ Это и единственные сонеты во всем собрании его стихотворений (Андреев 1995).

широкое значение. Рассечение земли можно понимать в библейском смысле: и как условие умирания и произрастания «зерна» (Евангелие от Иоанна, 12:24), и как указание на раскол русской культуры после революции. Оба действия, рассечение груди и рассечение земли, представлены здесь условиями поэзии, «сонета».

События, описываемые в первых четырех из последующих семи сонетов, происходят в Испании. В них участвуют испанские персонажи, заимствованные из художественных произведений. Пятый сонет содержит указания на дуэль Пушкина на Черной речке⁴, в то время как в двух остальных сонетах невозможно установить определенное место действия; узнаваемы только отдельные пространственные элементы; притом часть из них имеет чисто образное значение («сад», «желоб», «ставень», «поворот», «карусель», «метель»). Во втором сонете испанская тематика пересекается с русской, а именно аллюзией на стихотворение Александра Блока *Шаги командора*, в котором трагический финал действия с участием Дон Жуана происходит в современном Петербурге (у Андреева: «И командоров шаг за проседью тумана»). Здесь Андреев вплетает и элементы из греческой мифологии (Коцит, лира), часто употребляемые и в русской поэзии. В каждом из первых четырех сонетов, в самом начале (Дон-Жуан) или в конце текста (Дон-Кихот, Филипп, Кармен), находим испанский персонаж. Все они объединены темой смерти или связаны целым рядом мотивов и образов.

Внешняя форма этого микроцикла своеобразна. По объему (не по форме!) он составляет половину венка сонетов, т.е. семь вместо четырнадцати сонетов и два катрена еще одного сонета (не в конце, а в начале венка). В этой форме повторяется образ разделения, «рассечения». Сами сонеты написаны по правилам «твердой» формы: в пятистопных ямбах, с охватными рифмами в катренах (за исключением первой строфы первого сонета, которая рифмуется перекрестной рифмой), и варьирующими рифмами в терцетах (cdc dee; cdd cee; cdc dcd; cdd ccd; ccd eed; efg efg). Строгое сохранение «твердой» формы позволяет объединить микроцикл. Этому также способствует ряд мотивов, значение которых нелегко определить, тем более, что оно может меняться в зависимости от контекста. Мотивные и тематические связи заменяют логические, причинные (порой и синтаксические) связи, которые или отсутствуют или сознательно затемняются или являются имплицитными составляющими, происходящими из прецедентных текстов.

Песком рыдают жаркие глазницы.
На долгом солнце высохший скелет, —
Последний свет пылающей денницы,
И пыль горька, и горек палый свет.

О прах, о жаждой сжатые ресницы,
О кости стен, которым срока нет,
О голый город — долгий, мертвый бред
Любовью тифом вымершей больницы.

⁴ К этому сюжету Андреев вернулся в стихотворении *На пушкинской Черной речке* (1966).

Лишь тленья памятно домам Толедо.
В глухие облака беззвездный понт
Дохнул, и ливнем полилась беседа.

На площади, вращая в горизонт,
Смывая запах битв, любви и пота,
Темнее облак, латы Дон-Кихота (Андреев 1995: 99).

Первый сонет открывается образом смерти, как его себе можно представить в пустыне: череп в песке, «скелет» на «долгом» солнце. Повторяющиеся мотивы из первого стихотворения – горечь, солнце, свет. Образ «свет[а] вдоволь горькой раны» тут продолжается в конце первой строфы: «Последний свет пылающей денницы,/ И пыль горька, и горек палый свет». Во второй строфе в виде *pars pro toto* выступает лицо, персонаж («каждой сжатые ресницы»), может быть сам Дон-Кихот. Упоминаются стены, (олицетворенный «голый» город), больница, опять в образной связи с предыдущим: «кости стен» – «скелет», и с тематической связью (тема смерти): «тифом вымершей больницы». Первый терцет называет конкретный город – Толедо, т.е. центр области Ла Манча, в которой происходят приключения Дон-Кихота. У Андреева это город «тления». Другая топография разворачивается во 2-ой и 3-ей строках: образ моря («понта») под облачным небом, дождь, снова в олицетворенном виде («глухие облака», «ливнем полилась беседа»). «Облака» во втором терцете переходят в функцию образа: «Темнее облак, латы Дон-Кихота». Примечательно, что вместо Дон-Кихота действуют его доспехи, т.е. лицо отсутствует, присутствует только его внешний «скелет». Это опять *pars pro toto*, но здесь важна мотивная связь. Конкретно возникает образ Дон-Кихота, очищающего себя на площади Толедо от «Запах[а] битв, любви и пота». Битва и любовь – мотивы из романа Сервантеса, причем в романе речь идет о битвах с воображаемыми противниками или о любви к воображаемой благородной возлюбленной (Дульсинея). На безумную любовь Дон-Кихота указывает оборот «долгий, мертвый бред / Любовью» во втором катрене. Важно при этом отметить явно выраженную связь любви и смерти, используемую автором для характеристики Дон-Кихота.

Седая прядь, и руки Дон-Жуана
В сетях морщин роняют пистолет.
И в зеркалах зеленый бьется свет —
Самоубийства радостная рана.

Камзол прожжен, и мира больше нет.
И командоров шаг за проседью тумана.
И на земь падает притворная сутана.
И резче стали за окном рассвет.

О Дона Анна! Сладость грешной встречи,

И бутафория — весь закоцитный мир,
И пахнет нежностью нагорный клир,

И лиры вне — стенанье струн и речи.
Так озарит любовью хладный брег
Руководительница мертвых нег (Андреев 1995: 100).

То же самое можно сказать о Дон-Жуане, о котором речь идет во втором сонете. Автор рисует образ старого Дон-Жуана с морщинистыми руками, только что застрелившегося из пистолета (1-ая строфа). Во второй строфе Андреев намекает на стихотворение Александра Блока *Шаги командора*, вводя тем самым читателя в Петербург Блока: «И командоров шаг за проседью тумана». У Блока же нет мотива переодевания в духовное лицо («притворная сутана»); это, скорее всего, взято из *Каменного гостя* Пушкина, в котором переодевание в монаха помогает Дон Жуану сблизиться с Донной Анной и добиться ее склонности. Идею самоубийства Дон Жуана встречаем и в «драматической поэме» *Дон Жуан* Алексея Константиновича Толстого. В конце текста драмы в первоначальной редакции герой спрашивает себя: «Убить себя?», и сам себе отвечает: «То было бы легко: / Несостоятельные должники / Выходят часто так из затруднения» (Толстой 1963: 655). У Толстого находим и выступающих в прологе «небесных духов», действующих как хор и являющихся возможным образцом «нагорного клир[ос]а» у Андреева.

Слово «бутафория» продолжает мысль об обмане, факции («притворная сутана») театрального мира, который посредством мифологических образов связывается с потусторонним миром, со смертью («весь закоцитный мир»). К мифологической сфере принадлежат и «хладный брег», и лиры, которые здесь не являются «автоматизированным» символом поэзии, а обозначают конкретное акустическое явление – горестные звуки. Берег – это берег Коцита, т.е. реки подземного царства, через которую человек переходит после смерти, забывая свое земное существование. В этом контексте «руководительница мертвых нег» – злая богиня любви. Структура сонета такова, что в катренах можно увидеть Дон-Жуана в земной перспективе, в то время как в терцетах преобладает перспектива Аида, так что Дон-Жуан в первом терцете обращается к Доне Анне уже из потустороннего мира. Все это подчеркивает, что – согласно мифу о Дон Жуане – любовь и смерть неразделимы.

Атлас и шелк и мертвая рука
Инфанты — смерть задолго до рожденья.
Сухая кисть — сухое вдохновенье,
И в мастерской протяжная тоска.

Карандашом запечатлев мгновенье,
Услышать ночь у самого виска,
Услышать, как, стеноя, с потолка
По капле капает ночное бденье.

О в ту же ночь повержена громада
Всех корабельных мачт, снастей и звезд —
Ветрами победимая Армада.

На аналой склоняюсь, ломая рост
Часов — о сладость каменного всхлипа —
Молитва — долг безумного Филиппа (Андреев 1995: 101).

Третий сонет – единственный из «испанских», в котором речь идет не о чисто литературных персонажах, а об исторических лицах и событиях. В третьей строфе автор дает набросок поражения испанской армады в 1588-ом г., упоминая и бури, и встречные ветра, способствовавшие ослаблению армады. В четвертой строфе представлен образ короля Филиппа II в молитве. Эта сцена напоминает текст одноактной стихотворной пьесы Джона Мейсфилда *Король Филипп* (1914), в центре которой находится король во время поступающих вестей о морском сражении. Пьеса начинается и заканчивается образом коленапреклоненного молящегося короля. Кстати, литературные произведения о Филиппе II так многочисленны и разнообразны (ср. Frenzel 1976: 603-609), что трудно определить конкретное влияние одного из них на Андреева. Если предположим, что в катренах изображены события того же года, то речь, возможно, идет о смерти придворного портретиста Алонсо Санчеса Коэльо, умершего 8-го августа 1588, т.е. именно в решающие дни сражения с английским флотом.

Начальные строки, видимо, относятся к картине, портрету инфанты, может быть портрету инфанты Изабеллы Клары Евгении, который был написан в последние годы его жизни Коэльо и является одним из самых известных его произведений. Из исторического материала, однако, не ясно, почему инфанта у Андреева изображена мертвой. Ответ можно найти только в тексте стихотворения. Андреев изображает страдающего бессонницей, исчерпавшего свои силы художника («сухая кисть, сухое вдохновение»). Художник в своей работе видит «мертвую» картину, без «вдохновения» и, может быть, при этом чувствует приближающуюся собственную смерть.

Опять прослеживается различная связь мотивов с остальными текстами. «Сухость» в конкретном смысле встречается уже в первом сонете. Здесь в обороте «сухое вдохновение» она употребляется в переносном, образном смысле. А «сухая кисть» включает в себя и конкретное, и переносное значение. Антоним к сухости, влажность или сырость, входит в метафоры в первом сонете («ливнем полилась беседа») и в третьем сонете («с потолка / По капле капают ночное бденье»). В обоих случаях представление о конкретном ливне, о конкретных каплях, способствует созданию специфической атмосферы данного текста, его ассоциативного пространства. К тому же лексическому (семантическому) полю принадлежит и море: «понт» в первом сонете, море как (имплицитное) место сражения (поражения) – в третьем. Оборот «Сладость каменного всхлипа» имеет двойную мотивную связь с предыдущим: с «рыданием глазниц» в первом сонете и со «сладостью грешной

встречи» во втором. Примечательно, что и антоним горечи, сладость, носит негативный акцент – греха, горя, смерти.

Склоненные рога, песок и ссора
Плаща с быком — толпы и рев и плеск,
И тонкой шпаги неповторный блеск,
И смерть поет в руках тореадора.

В горах костра неугомонный треск.
Три карты — смерть. И не подынешь взора.
И после шпаг — язвительнее спора
Победных кастаньет голодный всплеск.

Любовь, любовь, сомкнувшая запястья!
И кисти рук, вкушая ночь и плен,
Изнемогают от огня и счастья.

И ревности и горести взамен
Поет вино в таверне Лиллас-Пастья,
И падает убитая Кармен. (Андреев 1995: 102)

Четвертый сонет снова обращается к литературному сюжету: к новелле *Кармен* Проспера Мериме или, вернее, к одноименной опере Жоржа Бизе⁵. По местам действия стихотворение близко к опере. Место действия первой строфы в арене для боя быков (как четвертый акт оперы), второй строфы в лагере контрабандистов (ср. третий акт), четвертой строфы в таверне Лиллас-Пастья (ср. второй акт). Только место действия третьей строфы неизвестно. Так же остаются неизвестными имя тореадора и его роль в системе отношений персонажей. Андреев только дает набросок атмосферы боя быков. Вторая строфа напоминает сцену оперы, в которой Кармен и ее подруги гадают на картах о своей судьбе. Персонажей, однако, в стихотворении нет, есть только карты, обозначающие смерть. Напоминают и поединки, посредством которых конкуренты хотят добиться склонности Кармен, и ее танцы с кастаньетами. Хотя и не названа Кармен, в этих двух стихах включена ее полная характеристика: ее презрение к мужчинам, ее жажда любви, ее торжествующая чувственность. В третьей строфе Андреев сочетает любовь со счастьем, огнем (страсти), узами и неволей. В последней строфе видим Кармен как жертву («ревности и горести») на фоне пения в таверне («Поет вино»), что напоминает заключительную сцену у Бизе, в которой под убийство композитор подкладывает ликование публики в арене после смертельного удара тореадора. Этим и возобновляется мотив пения из первой строфы («смерть поет в руках тореадора») и тема смерти. В целом стихотворение рисует картину известной

⁵ Андреев взял разные детали не из новеллы, а из оперы. Так у Мериме тореадор терпит поражение и остается тяжело раненым, а в опере он побеждает и убивает быка. Сцена, в которой карты предсказывают Кармен смерть, отсутствует в новелле Мериме. Там гадание на картах находится в другой ключевой сцене. Во время игры Дон Хосе провоцирует поединок с мужем Кармен, чтобы убить конкурента.

драмы о любви, ревности, преступлениях, судьбе и смерти, правда, в очень сокращенном виде, с многими пробелами, среди них идентичность убийцы.

Кроме очевидных тематических связей (любовь и смерть) есть и мотивные связи с остальными текстами. Песок в арене продолжает мотив из первого сонета; «мертвую руку» и «сухую кисть» из третьего сонета поэт присоединяет к выражению «кисти рук»; повторяется мотив горести.

Тот же мотив находим в пятом сонете (*Еще любовью пахнет горький порох...*; Андреев 1995: 103) о дуэли Пушкина («горький порох», 1,1); находим и рифмующие слова из предыдущих текстов: «бред» (2,1, ср. первый сонет), «пистолет», «рассвет» (1,2, 1,3, ср. второй сонет). Мотивные связи продолжают в двух последних сонетах. В шестом сонете (*В огне и дыме буйствует закат...*; Андреев 1995: 104): «огонь», «скелет», сухость («сухая тяжесть муки»), «рука», «безумие», «ночь», «облака»; в седьмом: «ночь», снег («метели»), солнце («солнечный поток»). Это явно показывает, что микроцикл надо читать как единое целое. Первые пять сонетов можно понимать как примерные наброски, созданные из материала литературно-исторической традиции. В шестом сонете в первый раз (после вступления) выступает лирический субъект: «я» в ночных душевных муках и в предчувствии смерти. Последнее стихотворение (*На первом повороте — ночь. А там...*; Андреев 1995: 105) приходит к обобщенным выводам. На место «я» вступает «мы». В катренах изображаются безвыходность и бессмысленность человеческой (земной) жизни в образе карусели⁶. Единственный выход – смерть, так как с торможением и остановкой карусели «остановится сердцебиенье» (3,2). Но тем стихотворение не кончается. Следует образ «широко раскрытых глаз» (4,1), в которые «Ворвется желтый, солнечный поток» (4,3). Раскрытые глаза напоминают и «жаркие глазницы» черепа в первом сонете, но и «вещие зеницы» пушкинского пророка. То, что изображается как смерть, можно понимать и как перевоплощение – перевоплощение в поэта-пророка, во вдохновенного поэта.

Очевидно, что мотивы, которые служат скрепами текстов микроцикла или прямо указывают на смерть, или они разнозначны и в одном контексте связаны с горем и смертью: солнце/солнечный свет, песок, рука, кисть, облака, пение, тяжесть, запах, горечь–сладость, сухость–сырость (ливень, капли), жар–холод. Примечательно, что, несмотря на центральную тему смерти, отсутствует один мотив, который часто встречается в связи с этой темой в поэзии Андреева: мотив опавших листьев (ср. Дашевская 2011a). Это можно объяснить тем, что мотив опавших листьев у Андреева тесно связан с русской поэтической традицией. А в сонетах преобладают совсем другие традиции.

Тем самым и возвращаемся к вопросу о функции диалога поэта с испанской культурой (в случае Кармен по сути дела надо говорить о псевдоиспанском сюжете). Все эти сюжеты принадлежат мировой литературе. Образованному читателю они достаточно известны, чтобы расшифровать намеки и аллюзии или фрагментарное, импрессионистическое изображение, как в случае сонета о Кармен. Но главное, эти сюжеты разрабатывают универсальные парадигмы человеческой природы,

⁶ Ср. Rilke, *Das Karusell* (1906), Блок, *Ее песни (Не в земной темнице душиной...)* (1907), Ходасевич, *Зазвени, затруби, карусель...* (1911), Поплавский, *Роза смерти* (1928).

распространившиеся и в других культурах, русской среди них. Уже были упомянуты А.С. Пушкин, А. К. Толстой и А.А. Блок (Дон Жуан). У Марины Цветаевой есть даже комбинация Дон Жуана с Кармен (семь стихотворений 1917-го г.). Оба персонажа характеризуются не только потребностью и способностью обольщения, но и стремлением к индивидуальной свободе. Кроме того любовь и смерть у них очень близки друг к другу из-за постоянной готовности погубить кого угодно: конкурента, любимого человека или даже самого себя. У Андреева Дон-Жуан – старик, у которого все это позади, который после самоубийства смотрит с того света на потерянную любовь. И в сонете о Кармен тема смерти преобладает над темой любви, так же как и в сонете о Дон-Кихоте. Дон Кихот Сервантеса прежде всего характеризуется высочайшим душевным благородством и в то же время безумием. Любовь у него – и идеальна, и безумна. Андреев связывает ее со смертью в одно выражение «мертвый бред любовью». Испанский король Филипп II не является таким общечеловеческим образом. Литературные изображения его разнообразны, и многие из них сосредоточены на конфликте с инфантом Дон Карлосом, который у Андреева остается без внимания. В сонете речь идет о трагичности судьбы человека, имевшего – в отличие от Дон Кихота – высочайшую реальную власть, стремившегося к власти над миром и потерпевшего поражение. Все персонажи объединены их стремлением к наслаждению, обольщению (любви), к свободе, к добродетели, к славе и власти. Но это стремление, по мнению Андреева, включает поражение, смерть. И симптоматично, что Андреев показывает их всех наедине с самим собой, отдельно от других людей. Дашевская объясняет появление мотива опавших листьев «обостренным ощущением и переживанием одиночества человека, осознанием его малости и незащищенности перед лицом смерти» (Дашевская 2011а: 8). Нам кажется, что именно это ощущение выражается в испанских сценах сонетов – на экстремальных примерах.

Связывая эти примеры в конечных двух сонетах с переживаниями и рефлексиями лирического субъекта, Андреев осваивает эти парадигмы, делает диалог с другой культурой частью творческого процесса. Следует помнить о том, что во вступительном тексте микроцикла лирический субъект намекает на свое перевоплощение в творческий субъект. В центре творческой работы – индивидуальная разработка парадигм, которые предоставляет другая культура. От этого Андреев возвращает читателя к русской (Пушкин), к личной (шестой сонет), и к общечеловеческой проблематике.

Если вспомним процитированный выше тезис о равнодушии поэта Вадима Андреева к мировой культуре, то анализ сонетов доказывает, что он – хотя и в виде исключения – вступил в диалог с испанской и мировой культурой. Даже если принять во внимание, что «испанские» мотивы частично заимствованы из русской поэзии, надо иметь в виду, у кого Андреев их взял: у Пушкина и у Блока, т.е. у поэтов, связь которых с культурами других народов бесспорна. В этом смысле продолжая традиции русской поэзии, Андреев в какой-то степени вписывается в мировую культуру.

Литература:

- Андреев В. Л., 1995, *Стихотворения и поэмы. В 2-х томах*, подготовила к печати И. Шевеленко, предисловие Л. Флейшмана (Modern Russian Literature and Culture, Studies and Texts, 35-36), Oakland.
- Гарбер М., 2013, *Пятое чувство Вадима Андреева. О сыне Леонида Андреева Вадиме, о его судьбе и судьбе его книги*, «Кругозор», ноябрь, <http://www.krugozormagazine.com/show/Andreev.1978.html>
- Дашевская О.А., 2011, *Поэзия Вадима Андреева и Данила Андреева: К проблеме национального мирообраза*, «Studia Rossica Posnaniensia» № XXXVI, с. 59-69, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2453/1/59-70.pdf>
- Дашевская О.А., 2011а, *Мотив опавших листьев в поэзии Вадима Андреева и национальная традиция*, «Вестник Томского государственного университета» № 353, с. 7-12, <https://cyberleninka.ru/article/v/motiv-opavshih-listiev-v-poezii-vadima-andreeva-i-natsionalnaya-traditsiya> [12.07.2017].
- Струве Г., 1996, *Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы*, изд. третье, исправленное и дополненное, Париж–Москва.
- Толстой А.К., 1963, *Собрание сочинений в четырех томах. Том второй. Драматические произведения*, Москва.
- Frenzel E., 1976, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4. Aufl. Stuttgart.