

УДК 82.0+7.01
ББК 83.3(2Рос=Рус)

«КАРНАВАЛ» ШУМАНА В ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ КЛЕНОВСКОГО

© 2020 г. А.В. Марков

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;
Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия*
Дата поступления статьи: 13 января 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2020 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-270-285

Аннотация: Балет-пантомима «Карнавал» Р. Шумана в постановке М.М. Фокина (1910) способствовал реформе выразительного языка балета. Происходившая при этом семантизация одних элементов и автоматизация других нашла отражение в поэзии Дмитрия Кленовского. Поэт посвятил самому балету цикл из двух стихотворений, но на самом деле указания на художественные принципы этого балета содержатся во многих его стихах. В данной статье доказывается, что внимание Дмитрия Кленовского к сюжету балета «Карнавал» не сводится только к общему интересу этого поэта к постановкам Фокина и танцу Тамары Карсавиной, но важен для выстраивания им своего собственного образа как поэта. Кленовский создает концепцию одинокого поэта, опираясь на роль Пьеро в балете, при этом имеет в виду не только особенности постановки Фокина, но и полемический смысл самого произведения Шумана. Кленовский наследует не только трагической иронии Иннокентия Анненского, но и романтической иронии Шумана. Обращение к замыслу Шумана позволяет объяснить некоторые образы как посвященных балету стихотворений Кленовского, так и других стихотворений с перекликающимися образами. Раскрытие мотивировок некоторых темных образов Кленовского дополняется указанием на типологическое сходство его понимания сюжетной иронии с достижениями тогдашней гуманитарной науки.

Ключевые слова: русский балет, русские сезоны, Шуман, Михаил Фокин, Тамара Карсавина, Дмитрий Кленовский, карнавализация, лирический герой, романтическая ирония, трагизм.

Информация об авторе: Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993, ГСП-3, г. Москва, Россия; Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, ул. Горького, д. 87, 600000 г. Владимир, Россия. ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

Для цитирования: Марков А.В. «Карнавал» Шумана в поэзии Дмитрия Кленовского // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 270–285.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-270-285



SCHUMAN'S CARNIVAL IN THE POETRY OF DMITRY KLENOVSKY

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020. A.V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia; Stoletovs Vladimir State University, Vladimir,
Russia*

Received: January 13, 2020

Date of publication: June 25, 2020

Abstract: The ballet-pantomime *Carnival* by R. Schumann directed by M.M. Fokin (1910) contributed to the reform of the language of the ballet. Semantization of some elements and automation of others found reflection in the poetry of Dmitry Klenovsky. The poet devoted a cycle of two poems to the ballet, however, many of his poems contain allusions to the artistic principles of this performance. This article argues that Klenovsky's appeal to the plot of the ballet *Carnival* is not limited to the general interest of this poet in Fokin's ballets and Tamara Karsavina's dance but is necessary for him to construct his own image as a poet. Klenovsky invented the concept of a lonely poet relying on the role of Pierrot in the ballet, while taking into account not only the peculiarities of Fokin's production but also the polemical meaning of Schumann's work itself. Klenovsky inherits not only the tragic irony of Annensky but also the romantic irony of Schumann. Examining Schumann ideas allows me to explain the imagery of Klenovsky's poems dedicated to ballet and his other poems with transgressive images. Besides the study of the motivations behind obscure images in Klenovsky's poetry, the article draws typological similarities between his understanding of irony and the achievements of contemporary Russian humanities.

Keywords: Russian ballet, Russian seasons, Schumann, Mikhail Fokin, Tamara Karsavina, Dmitry Klenovsky, carnivalization, lyrical protagonist, romantic irony, tragedy.

Information about the author: Alexander V. Markov, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya square 6, 125993, GSP-3, Moscow, Russia; Stoletovs Vladimir State University, Gorky St. 87, 600000 Vladimir, Russia. ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

For citation: Markov A.V. Schumann's *Carnival* in the Poetry of Dmitry Klenovsky. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 2, pp. 270–285. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-270-285

Балет М. Фокина «Карнавал» (1910) на музыку фортепианного цикла Р. Шумана (1834–1835) стал событием в истории русского балета: произошла трансформация пространства, времени, самой интриги, не говоря уже о введенных новых хореографических принципах, отчасти обязанных прежним камерным экспериментам [5, с. 160–162]. Прежний сценический канон, подразумевавший эффектное зрелище на сцене, сменился новым каноном вовлеченности, когда появление на сцене и уход со сцены оказываются не менее выразительными, чем само действие, чем представление. Важно, с какой страстью и каким напором появляется на сцене новый персонаж и начинает определять не только перелом действия, но и само состояние сцены, саму ее как бы состоятельность, как будто он не смог сдержаться и потому оказался в центре самого действия.

Соответственно, было изменено и пространство, от создания иллюзии правдоподобия — к принципиальной условности (расписанный Львом Бакстом задник для Русских сезонов просто представлял небо, украшенное цветами и гирляндами, как бы праздник космоса). Переменилось и качество времени, смена сцен без какого-либо перерыва отчасти предвосхитила кинематографический принцип монтажа, и иной стала интрига, которую в конце концов создает не логика действия, но логика вмешательства в действия, логика действия «поэта» и поэтического вдохновения на сцене.

Вскоре после первой постановки «Карнавал» был принят в «Русские сезоны» как спектакль, предъявлявший публике основные узнаваемые образы нового творчества. Постановка впечатлила западных зрителей настолько, что даже появился мейсенский фарфор с героями «Карнавала» [12, с. 89], что стало возможно благодаря продуманной ди-

зайнерской программе костюмов с использованием синего и золотого света. Коломбину танцевала Тамара Карсавина, которая и была идеалом для Кленовского, восхищавшегося не только ее артистизмом, но и явно «прецедентным именем» [6] ее как своеобразного синонима артистизма и глубоко личной драматургии вообще, и интересом к ее игре была во многом определена разработка этой темы. Эта роль Коломбины принесла ей мировую известность, повлияв даже на сюжеты массовой литературы [13, с. 257], и отношения Коломбины и Пьеро и оказываются исходными для лирических размышлений Кленовского. Но любовной интригой всё не ограничивается.

Само произведение Шумана, с небывалой психологической проработкой характеров [2, с. 335], представляло собой вершину романтической иронии: предметом этого цикла служит победа давидсбюндлеров, членов выдуманного им «Союза Давида», над «филистимлянами» (филистерами, мещанами). При этом триумф творчества над косностью происходит только в финальной сцене «марша», но предшествующие сцены, принадлежащие карнавальным-маскарадным обычаям, наследующие масленичным гуляниям и итальянской комедии дель арте, мотивированы публицистической деятельностью самого Шумана.

Два главных мужских персонажа опуса — Эвсебий и Флорестан — псевдонимы самого Шумана как вождя давидсбюндлеров, но также общий сюжет взят из одного из фельетонов композиторов. Следует заметить, что по выводам О.М. Фрейденберг [9, с. 282] Эвсебий, также герой «Мага-чудоддея» (1637, Фрейденберг переводит как «Чудесный кудесник») Кальдерона — это образ «святого разбойника», сам по себе ироничный и важный для образования сюжетов как одиночества, соблазнения и падения под влиянием собственного соблазна. Проведенный Фрейденберг образцовый сравнительный анализ «Демона» Лермонтова и пьесы Кальдерона, при всей ироничности формы ее доклада [9] (пародирующего лабораторный журнал), как раз очень важен для нас, учитывая, что весь доклад иронизирует как над принципами научного производства с обязательной отчетностью, так и над коллегами и учителями самой Фрейденберг, которых она чтит, но сам научный поиск того, как именно из амбивалентного мифологического образа возникают одновременно вполне трагические и вполне комические, даже карнавальные сюжеты.

Шуман напечатал в недавно созданной «Новой музыкальной газете» якобы отчет о карнавале, который происходил в редакции на масленичной неделе, с целью познакомить критиков и ценителей с новой музыкой, но филистеры устроили протест во время показа, так что давидсбюндлерам пришлось их утихомиривать и пройти торжественным маршем. Обиженные филистеры, согласно отчету, организуют отрицательные рецензии на еще не знакомое читателям газеты произведение. Ирония оказывается двойной: музыкальный опус создается как иллюстрация к вымышленному газетному рассказу, а не репортаж объясняет, как воспринималось произведение, а отрицательная рецензия появляется раньше самого реального (не вымышленного) произведения: всё оказывается не просто наоборот, а наоборот в квадрате, с целью показать не только недалекость, но и суетливость филистерских вкусов.

М.М. Фокин создавал свой балет, конечно, как веселое произведение, хотя имея в виду не столько образ обывателя, сколько новый образ поэта как самого драматического субъекта, превосходящего драматизмом и трагизмом привычные амплу актеров. Для Дмитрия Кленовского, поэта, наследовавшего акмеизму, считавшего себя продолжателем Гумилева и Анненского, впечатления балета (он старался не пропускать ни одного балета с участием Карсавиной) были очень важны: идеал одинокого поэта с развитой чувственностью, отказ от мотивации событий в пользу драматургии вдохновения, многочисленные условности и при этом общая трагическая атмосфера — всё это как нельзя лучше соответствовало миру Иннокентия Анненского. Но и соединение замкнутости и иронии, глубокая индивидуальность вкуса и при этом предвосхищение новых тенденций, по сути, отвечает романтической иронии Шумана и его газетному проекту, только уже не в газете, а в лирике, и не в виде торжества команды давидсбюндлеров, а в виде превращения вымышленной поэтической реальности в критерий настоящего вкуса и подлинности всего пережитого. Образы балета были важны для Кленовского не как образы сезонных метаморфоз, как у других эмигрантских поэтов акмеистической традиции [1, с. 71], но как образы трагически переживаемой личной судьбы, часть поисков протосюжета этой судьбы. В исследованиях по Кленовскому его театральные и балетные темы обычно обходят стороной, сводя жесты поэта к движению из нынешнего бытия к инобытию, к неким елисейским полям забвения [7, с. 239], либо

указывая на пересборку акмеистических образов [11], соединенную с общей для эмиграции интуицией распада культуры [10], не проясняя, как соединяются конструктивный и деструктивный моменты, так что старая жалоба рецензента [15] на то, что собственный профиль Кленовского в исследованиях русской эмигрантской литературы не найден, вопреки его заслуженной репутации в русских литературных кругах, отчасти остается актуальной и сейчас.

Посвященный «Карнавалу» Фокина мини-цикл Кленовского (8 и 9, здесь и далее стихи цитируются по [3] с указанием номера стихотворения) носит общее название, имитирующее французское галантное наречие, «Les deux sonnets de l'amoureux de Colombine» — «Два сонета любовных дел Колумбины». Первое стихотворение цикла «После спуска занавеса» имеет в виду финальную сцену: пока давидсбюндлеры маршируют со своими подругами, занавес опускается, и неудачник Пьеро, ставший, по точному замечанию Д.Д. Кумуковой, «символом глобального обобщения» [4, с. 102], и стародум Панталоне оказываются за опущенным занавесом на стороне зрителя. Арлекин, удачливый в любви, связал двух холостяков рукавами самого Пьеро, и они, путаясь в рукавах, оказываются одинокими и после завершения спектакля. По сути, перед нами продолжение спектакля уже в действительности.

Шуман мыслил всю историю как двойную иронию: обиженный на веселую влюбленную молодежь Панталоне попадает в комические сцены, а Пьеро, как новый поэт, обиженный и на стародумов тоже, оказывается жертвой комической ситуации, и тем самым комичным становится любой дальнейший шаг филистеров, они обижают уже тогда не отдельные решения давидсбюндлеров, а само созерцательное искусство. Решение Фокина закрывать занавес меняет ситуацию, оказывается, что зрители невольно на стороне стародумов и трагических поэтов, и для того, чтобы не отождествиться с этими персонажами, они должны принять всю экспериментальную эстетику Фокина и вспоминать о ней как о чем-то самом замечательном и удивительном.

Первое четверостишие сонета описывает ряд сцен «Карнавала», такие как вторая (одинокий Пьеро), восьмая (реплика Пьеро, иначе говоря, его жалоба на одиночество) и, наконец, тринадцатая (танец Эстреллы):

Незванным я пришел на этот карнавал.
Я не знаком ни с кем. И лишь одна Эстрела,
С улыбкою своей и долгой и несмелой,
Сказала мне слова... но я их не слышал...

Строго говоря, Эстрелла ни в сюжете Шумана, ни в хореографическом решении Фокина ничего не говорит Пьеро, но Кленовский отождествляет позицию Пьеро с позицией зрителя балета или исполнителя музыки, для которого выступление Эстреллы и есть отдельный номер, а значит, сообщение. Далее идея «остаться за занавесом» трактуется метафизически, в духе Иннокентия Анненского: остаться в неопределенности, между ночью и днем, между явью и сном, разумом и безумием:

И я иду один. Едва светает... Бал
Уже окончился. Я помню, — скрипка пела...
И в памяти моей какой-то образ белый
Остался... — Эта ночь безумна... Я устал...

Конечно, в этом четверостишии сразу узнаются все знакомые образы Иннокентия Анненского, начиная от графики многочисленных многоточий и кончая звуками скрипок, белыми призраками, безумными ночами и другими надрывно-томительными изображениями, определяемыми любым читателем, который хотя бы открывал стихи этого поэта. Таким образом, одинокий Пьеро отождествляется с повествователем, как бы тенью или двойником самого Анненского, и далее идет интереснейший поворот в терцетах, от двойничества к ироничному признанию самого повествователя поэтом:

У длинного стола, где догорают свечи,
Пьеро! — ты, может быть, мечтал о той же встрече?
Но ты ушел; твой стул теперь стоит пустой...

Я сяду на него и черным силуэтом
На фоне скатерти и дали золотой —
Я буду ждать ее... Я буду час поэтом...

Если Шуман создавал иронию газетную, с целью, чтобы давидсбюндлеры стали единственным субъектом и мысли, и речи о музыке, то Кленовский создает индивидуальную иронию, которая должна сделать его поэтом уже не на час, а поэтом навсегда.

Второй сонет цикла, *Jalousie* (фр. Ревность), с сюжетом Шумана–Фокина прямо не связан, только героями, представляя собой уже ревнивую речь Пьеро, где удивительным образом галантный сюжет соединяется с множеством мещанских модных словечек, вроде «шокирует» и «апломб»:

Меня безумно злит Ваш пестрый арлекин!
Вы любите его печальными глазами...
Скажите, отчего он так обласкан Вами?
Он недостоин Вас, царица коломбин!

Пусть вместе вы сошли со стершихся картин:
Ужимки и прыжки нельзя любить годами!
Сознайтесь, ведь уже он был несносен в раме!
Он так шокирует мой поэтический сплин!

Он беззаботен, пусть, его апломб безмерен;
Вы не находите? — Он слишком в Вас уверен!
Я вызову его сегодня на дуэль!..

Мы будем драться там, у длинной балюстрады,
В рассветном воздухе, туманном как постель...
И буду я убит... — И будете Вы рады.

Здесь среди общих мест любовной истории, разыгранной в масках галантно понятой комедии дель арте, несмотря на отсылки вроде бы к другим произведениям, вроде старинных картин, в духе мистификаций Михаила Кузмина как любителя галантного века, сквозит намек и на «Карнавал». А именно слова «Он слишком в Вас уверен» понятны только из эпизода 14 балета («Узнавание»), где Коломбина и Арлекин уединяются, но, слыша приближение шагов, Коломбина прячет Арлекина под своей пышной юбкой. Кленовский домысливает ситуацию: так как в следующем эпизоде Ко-

ломбина будет водить за нос Панталоне, то это явно был не он. Значит, приближался Пьеро, который сразу заподозрил неладное и обратился к своему сопернику.

Теперь понятны становятся и «ужимки и прыжки», совершенно цирковой поступок Арлекина, и почему дуэльная ситуация возникла из совершенно обыденной для этого комического мира перебранки, причем патетичность последних строк говорит, что дуэлью пахнет серьезно. Таким образом, здесь романтическая ирония оказывается обернута вокруг более чем комического, по сути, анекдотического сюжета, и оборачивается как окончательным посвящением Пьеро в поэты, так и невозможностью для него настоящей любви, а не любви карнавальнo-игровой, без испытания настоящей дуэлью.

В «Песне русского Пьеро» (35) Кленовский представляет героя как тоже осуществившегося поэта, неудачливого соперника Арлекинов («тех, кто скучают с Коломбинами»), но там вся ситуация решается идиллически: повествователь уходит от искусственных красот к совершенно наивным и простодушным природным красотам. При этом адресат его песни сохраняется прежний, он хочет ее шепнуть «вуали с золотыми мушками», и здесь ирония оказывается в простой недостижимости идеала, а не в необходимости проходить испытания ради этого идеала. Точнее, как подразумевал и Шуман, идеал достижим, но внутри сложной фигуральной речи, когда любое прямое высказывание выдает содержание души, и значит, двигать интригу можно только создав не прямое высказывание из материала совершенно прямых реплик. Дальше, в стихотворении «Последняя ночь Пьеро» (38) герой полностью перемещается в мир детских сказочных страхов, тогда как Арлекин и Коломбина «Поэмы о шести утятах заглохшего пруда» (39) относятся как к природному, так и к сказочному миру довольно цинично, как к материалу для своих культурных интересов, тем самым становясь филистерами. Таким образом, и в других стихах о героях дель-арте-Шумана-Фокина Кленовский тоже имеет в виду определенное развитие иронии, но уже окончательно разводящее поэта с обывателями.

В этих стихах (35, 38, 39) воспроизводится галантный мир поэзии Анри де Ренье, которого Кленовский много переводил. Например, балюстрады (*balustres*, *бальясины*), около которых и происходят галантные встречи, пришли из поэзии де Ренье (правда, Кленовский перевел *des jardins de*

balustres et d'eaux как «сады с террасами и тихими прудами»). Слово «злит», которое Кленовский в оригинальных стихах приписывает Пьеро, также соотносится с опытом перевода де Ренье «Погоня злит меня, сон — отдых не дает», и эта строка необычна для довольно точных переводов Кленовского тем, что меняет смысл оригинала на противоположный. В оригинале сатиры говорит не о психологии, а о физиологии: *La poursuite m'essouffle et la halte m'endort* (погоня меня выматывает, но остановка меня вгоняет в сон) — в смысле — что бы ни делал, это будет только к худшему организму. Таким образом, для Кленовского было важно стилизовать даже самую что ни на есть галантную поэзию под его собственное авторское видение Пьеро, под переживание своей поэтической тайны, а не под галантное приключение.

В разобранных двух сонетах соблюдается строгая, совершенно классицистическая цезура в третьей стопе, что вполне отвечает общим метрическим поискам эмигрантской поэзии к некоторой классикализации ядра лирики [14, р. 224], что получило потом объяснение в совершенно акмеистическом стихотворении (117):

Пирог с грибами стынет на столе.
Меня зовут. Бегу огромным садом.
Вот этот полдень, в Царском ли Селе
Иль в Павловске, он здесь, со мною рядом.

Он был хорош не только тишиной,
Не только беззаботностью и ленью, —
Он был взыскательный учитель мой
И научил высокому уменью:

Уменью жить цезурою стиха,
Как эти вот дворцы, аллеи, шлюзы,
Как тот кувшин в бессмертных черепках,
Откуда пили ласточки и музы.

Последнюю строчку процитирует архиепископ Иоанн (кн. Д.И. Шаховской) в письме к поэту [8, с. 284], считая, что статуя была отправлена похитившими ее немцами на переплавку в оружие. На самом деле, скульптуру

во время войны прятали. Но сюжет Шаховского о похищении Молочницы как вдохновляющей даже муз находит свое основание в обращении к музе самого Кленовского (352) явно сближает эту музу с Коломбиной, которая

То боязлива, то нежна,
 То радуясь, то плача,
 Сегодня рвет сирень она
 По царскосельским дачам.

Облик Коломбины, которая переменчивым настроением разыгрывала Панталоне по-настоящему, а Арлекина — для эротической игры, оказывается отчасти приписан музе. Только у Фокина Арлекин на себя брал любое действие, рвал письмо Панталоне и похищал Коломбину. Здесь муза действует сама, сама определяет то, как именно и где, в каком антураже будет развертываться галантная сцена. Тем самым Молочница и оказывается настоящей невестой Пьеро-поэта, а не Коломбина, уходящая с Арлекином.

Неожиданную цитату из балета Фокина мы находим в стихотворении Кленовского «Мы потому смотреть на небо любим...» (226):

И только на какой-нибудь планете,
 Где светят три смараговых луны,
 Иль по дороге к альфе или бете
 Какой-то звездной золотой страны...

В этом четверостишии спрятано прямое указание на часть 12 балета «Карнавал», «Шопен», там, где звучит мелодия, напоминающая ноктюрны Шопена, на сцене появляется мечтательный юноша поэт, напоминающий призрак. Перед ним — три балерины, встав на цыпочки, медленно танцуют и потом исчезают со сцены. Само слово «ноктюрн» указывает на лунную ночь, и отождествление балерин с лунами тогда понятно, и даже фантастический пейзаж неба других планет дополняется образом «золотой» страны, сразу напоминающим о занавесе Л. Бакста. Другое указание на Шопена, совершенно в духе Анненского, в финале стихотворения «От многих лет, от повторенья...» (208):

...Вот так шопеновский бемоль
Милей прозрачного хорала

— имеет в виду, конечно, самый известный и самый исполняемый ноктюрн Шопена в ми-бемоль мажоре (Op. 9, No. 2). Тем самым мир Шопена, мир ноктюрнов и мир «Карнавала» с его лунами и страдающим Пьеро оказываются еще раз отождествлены.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. При всей продуманности образа Пьеро в эстетике символизма, для которой опыт комедии дель арте являлся одновременно примером демократизации театра и преодоления психологизма ради обобщений более высокого уровня, ради новой концепции характера и культуры, этот образ нашел довершение только в практике балета Фокина. Ослепительная слава балетов Фокина не позволяла раскрыть значение каждого отдельного образа, и тем более их влияние на литературную традицию. Дмитрий Кленовский, соединивший восходящую к символизму склонность к обобщению характеров с галантными стилизациями следующего поколения поэтов, смог благодаря обращению к пушкинскому мифу русской культуры дать в своих стихах продуктивную интерпретацию образов Фокина. Мы видим, как влияние музыки Шумана, его композиционного мышления и жизнестроительной романтической программы позволяло преодолевать наследие символизма в лирике.

В исследовании были раскрыты некоторые темные места поэтики Кленовского, с опорой на обстоятельства жизни и творчества Шумана, определившие литературную рецепцию западной романтической музыки вообще и обновление романтического музыкального мифа как своеобразного сюжета о спасении в период между двумя мировыми войнами. Так были реконструированы контексты, которые позволяют разомкнуть мир эмигрантской поэзии, с указанием на типологические параллели в западной культуре: от усвоения эротических программ Анри де Ренье до нового прочтения классической пластики в музыкально-танцевальном действе. Мы можем уточнить и определение «психологической лирики» для русской эмигрантской поэзии, но также, проводя параллели с поисками того же времени в области теории культуры, сравнительной мифологии и сюжетологии, уточнить влияние интермедийных практик искусства на становление

оригинальных сюжетов. Оказывается, что символистская идея «синтеза искусств» сменилась другой идеей искусства, в том числе перформативного, например, танцевального, как средства обобщения. Новая идея, возможно, была и менее впечатляющей, но более продуктивной для сюжетных поисков самой лирики.

Список литературы

- 1 *Арустамова А.А., Расторгуева М.Ю.* Африка на поэтической карте А. Ладинского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. № 3. С. 68–76.
- 2 *Зенкевич С.И.* «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. СПб.: МАЭ РАН, 2011. № 6. С. 333–350.
- 3 *Кленовский Д.И.* Полное собрание стихотворений / под ред. О.А. Коростелева. М.: Водолей, 2011. 704 с.
- 4 *Кумукова Д.Д.* Сценическая судьба персонажа-маски Пьеро // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1. С. 100–107.
- 5 *Лебедева Г.Д.* Балет Серебряного века. Два пути и две судьбы: Фокин и Горский // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2007. № 10. С. 154–170.
- 6 *Леонтьева А.Ю.* Прецедентное имя «Тамара Карсавина» в поэзии Серебряного века // Евразийский союз ученых. 2018. № 3 (48). С. 73–76.
- 7 *Пономарев Е.Р.* Человек разрушенного мира в поэзии второй эмиграции (Дмитрий Кленовский и Иван Елагин) // Russian Literature. 2010. Т. 67. № 2. С. 231–272.
- 8 *Странник* [архиепископ Иоанн (кн. Д.И. Шаховской)]. Переписка с Кленовским. Париж: [Б.и.], 1981. 317 с.
- 9 *Фрейденберг О.М.* О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках: (из служебного дневника) / публ. и коммент. Н.В. Брагинской // Одиссей: человек в истории. 1995. Представления о власти. М.: Наука, 1995. С. 272–297.
- 10 *Хадынская А.А.* Жанр фрагмента в сборнике Дмитрия Кленовского «Разрозненная тайна» // Уральский филологический вестник, 2018. № 3. С. 43–57.
- 11 *Хадынская А.А.* Образ Петербурга в лирике Дмитрия Кленовского // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов IV междунар. молодежной научно-практической конференции, 18–20 сентября 2018 г. / науч. ред. С.В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2018. С. 215–221.

- 12 *Хмельницкая Е.С.* Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 5. С. 83–92.
- 13 *Шешунова С.В.* Русский балет в творчестве Агаты Кристи // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 5. С. 255–259.
- 14 *Smith G.S.* The Metrical Repertoire of Russian Émigré Poetry, 1941–1970 // The Slavonic and East European Review. 1985. P. 210–227.
- 15 *Babenko-Woodbury V.A.* [A review:] Glad, J. Russia Abroad: Writers, History, Politics // World Literature Today. 2000. Vol. 74, № 1. P. 186–187.

References

- 1 Arustamova A.A., Rastorgueva M.Iu. Afrika na poeticheskoi karte A. Ladinskogo [Africa on the poetic map of A. Ladinsky]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya*, 2015, no 3, pp. 68–76. (In Russ.)
- 2 Zenkevich S.I. “Karnaval” R. Shumana v Sankt-Peterburge [Shumann’s *Carnival* in St. Petersburg]. In: *Nemtsy v Sankt-Peterburge. Biograficheskii aspekt* [Germans in St. Petersburg. Biographical aspect]. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2011, no 6, pp. 333–350. (In Russ.)
- 3 Klenovskii D.I. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete poems], ed. by O.A. Korostelev. Moscow, Vodolei Publ., 2011. 704 p. (In Russ.)
- 4 Kumukova D.D. Stsenicheskaia sud’ba personazha-maski P’ero [The fate of Pierrot as a character-masque]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ia. Vaganovoi*, 2017, no 1, pp. 100–107. (In Russ.)
- 5 Lebedeva G.D. Balet Serebrianogo veka. Dva puti i dve sud’by: Fokin i Gorskii [Ballet in the Silver Age. Two paths and two fates: Fokin and Gorsky]. *Vestnik RGGU. Serii: Istorii. Filologiya. Kul’turologiya. Vostokovedenie*, 2007, no 10, pp. 154–170. (In Russ.)
- 6 Leont’eva A.Iu. Pretsedentnoe imia “Tamara Karsavina” v poezii Serebrianogo veka [The name of “Tamara Karsavina” in the Silver Age poetry]. *Evrasiiskii soiuz uchenykh*, 2018, no 3 (48), pp. 73–76. (In Russ.)
- 7 Ponomarev E.R. Chelovek razrushennogo mira v poezii vtoroi emigratsii (Dmitrii Klenovskii i Ivan Elagin) [The man of the destroyed world in the second emigration poetry (Dmitry Klenovsky and Ivan Elagin)]. *Russian Literature*, 2010, vol. 67, no 2, pp. 231–272. (In Russ.)
- 8 Strannik [archbishop Ioann (prince D. I. Shakhovskoi)]. In: *Perepiska s Klenovskim* [Correspondence with Klenovsky]. Paris, 1981. 317 p. (In Russ.)
- 9 Freidenberg O.M. O nepodvizhnykh siuzhetakh i brodiachikh teoretikakh: (iz sluzhebnoego dnevnika) [On motionless plots and roving theorists: (from the official diary)], ed. N.V. Braginskaya. In: *Odisei: chelovek v istorii. 1995. Predstavleniia o vlasti* [Odyssey: a man in history. 1995. Views of power]. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 272–297. (In Russ.)
- 10 Khadynskaia A.A. Zhanr fragmenta v sbornike Dmitriia Klenovskogo “Razroznennaia taina” [Genre of the fragment in the collection of poems by Dmitry Klenovsky *Disparate Secret*]. *Ural’skii filologicheskii vestnik*, 2018, no 3, pp. 43–57. (In Russ.)
- 11 Khadynskaia A.A. Obraz Peterburga v lirike Dmitriia Klenovskogo [The image of St. Petersburg in the lyrics of Dmitry Klenovsky]. In: *Mirovaia literatura glazami sovremennoi molodezhi. Tsifrovaia epokha: sbornik materialov IV mezhdunar. molodezhnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 18–20 sentiabria 2018 g.* [World literature viewed by the youth today. Digital era: collection of materials of the 4th International Youth Scientific and Practical Conference, September 18–20, 2018], ed. by S.V. Rudakova. Magnitogorsk, MTU Publ., 2018, pp. 215–221. (In Russ.)

- 12 Khmel'nitskaia E.S. L. Bakst i voploshchennye v farfore figury uchastnikov "Russkikh sezonov" S. Diaghileva [L. Bakst and the figures of participants of the "Russian Seasons" by S. Diaghilev as embodied in porcelain]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ia. Vaganovoi*, 2016, no 5, pp. 83–92. (In Russ.)
- 13 Sheshunova S.V. Russkii balet v tvorchestve Agaty Kristi [Russian ballet in the works by Agatha Christie]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2017, no 5, pp. 255–259. (In Russ.)
- 14 Smith G.S. The Metrical Repertoire of Russian Émigré Poetry, 1941–1970. *The Slavonic and East European Review*, 1985, pp. 210–227. (In English)
- 15 Babenko-Woodbury V.A. [A review:] Glad, J. Russia Abroad: Writers, History, Politics. *World Literature Today*, 2000, vol. 74, no 1, pp. 186–187. (In English)