

А.А. ХАДЫНСКАЯ (*Сургут, Россия*)

УДК 821.161.1–14(Кленовский Д.)

ЖАНР ФРАГМЕНТА В СБОРНИКЕ ДМИТРИЯ КЛЕНОВСКОГО «РАЗРОЗНЕННАЯ ТАЙНА»

Аннотация: В статье рассматривается специфика жанра фрагмента в сборнике Дмитрия Кленовского «Разрозненная тайна» (1965). Поэт принадлежит ко второй волне русской литературной эмиграции, его творческое наследие только сейчас находит своего читателя и исследователя. В его лирике нашли отражение традиции акмеизма, что во многом объясняется петербургским контекстом его творчества: Н. Берберова назвала его «последним царскоселом». Фрагмент в сборнике становится наиболее адекватным жанром для отражения картины мира поэта: романтические устремления, унаследованные от Гумилева, постепенно уступают место экзистенциальному мировидению в духе позднего Г. Иванова. Постакмеистические черты его творчества сопрягаются с антропософскими: в отличие от Г. Иванова, Кленовский находит опору в Божественном начале. В сборнике «Разрозненная тайна» мир, явленный человеку в его осколках, в контексте цикла превращается в мироздание, ощущаемое как универсум, в котором возможна встреча человека и Бога.

Ключевые слова: русская эмиграция, литературные жанры, акмеизм, постакмеизм, антропософские традиции, поэтическое творчество.

Имя Дмитрия Кленовского, поэта русской эмиграции второй волны, еще не очень известно широкому читателю и только в последние годы начинает вызывать активный интерес у исследователей. Важным событием в этом плане стал выход первого, после единственной российской публикации 1917 года, полного собрания стихотворений. О нем следует сказать особо: в нем впервые собраны все 11 книг поэта, также содержатся стихи, не включенные автором в эти книги, дается обширный комментарий всех текстов, помещена подробная биография поэта и критические отзывы на его творения [Кленовский 2011].

Дмитрий Иосифович Кленовский (1892–1976) разделил судьбу многих эмигрантов, после Второй мировой войны не вернувшихся в СССР. После смерти Георгия Иванова он стал именоваться лучшим

поэтом русского зарубежья и одним из лучших русских лириков второй половины XX века. Поэт родился в Санкт-Петербурге и до эмиграции носил фамилию отца, известного академика живописи Иосифа Евстафиевича Крачковского; мать его, Вера Николаевна Беккер, была художницей. Дмитрий закончил знаменитую Царскосельскую Николаевскую гимназию, но застал уже ее в угасающем состоянии. Со знаменитым И. Анненским и будущими поэтами Н. Гумилевым, Вс. Рождественским и братьями Оцупами он встречался только в младших классах, но хорошо их запомнил: столь яркими личностями они были в стенах гимназии.

Пару лет после окончания гимназического курса поэт провел в Швейцарии, где, предположительно, лечился от туберкулеза – извечного неприятного «спутника» петербуржцев. Местом своей учебы он выбрал Петербургский университет, где изучал юриспруденцию, но посещал и лекции по филологии, а также всерьез увлекался поэзией и выпустил первый сборник «Палитра» (1916, опубликован в 1917), который посвятил своему отцу, умершему в 1914 году.

После октябрьского переворота, с 1918 по 1920 год, Дмитрий работал в Главном артиллерийском управлении, но его личные интересы лежали в гуманитарной области: он слушал выступления М. Волошина и А. Белого, проводил время на философских собраниях «Общества сравнительного изучения религий». В 1925 году они с матерью переехали в Харьков, где Дмитрий устроился на работу редактором и техническим переводчиком в Радиотелеграфное агентство. Стихи он писать перестал, чувствуя, что время для них совершенно неподходящее; по его словам, столь «несозвучны стали они “эпохе”, а во многом, с советской точки зрения, даже и предосудительны» [Батшев].

В 1928 году он женился на Маргарите Денисовне Гутман, петербурженке с немецкими корнями. Она стала его верной спутницей до конца дней, и благодаря ее происхождению им удалось в 1943 году, во время нацистской оккупации, перебраться в австрийский лагерь для немецких беженцев, где они провели целый год.

После Второй мировой войны супруги переехали в Баварию, в маленький городок Траунштейн, в котором провели долгие годы, до самой смерти, в доме престарелых. Именно здесь, в Германии, случилось его второе рождение как поэта. Он выбрал себе псевдоним Кленовский, объясняя это тем, что один литератор с его фамилией уже имеется. Начав с публикаций своих стихов в различных эмигрантских изданиях, в том числе и таких крупных, как «Грани» и «Новый журнал», он довольно быстро выпустил полноценный сборник «След жизни» (1950), предисловие к которому написала Н. Берберова.

Дмитрий Кленовский считал, что как ни тяжела и трагична была его судьба эмигранта, на его творчестве беженство сказалось, как ни странно, благоприятно. Активно не принимая советскую власть, он, тем не менее, четко разделял понятия «государство» и «родина»; по последней он, коренной петербуржец, тосковал безмерно, о чем свидетельствуют все его 10 сборников, изданных в последующие годы с небольшими перерывами. Это упомянутый «След жизни» (1950), а также «Навстречу небу» (1952), «Неуловимый спутник» (1956), «Прикосновенье» (1959), «Уходящие паруса» (1962), «Разрозненная тайна» (1965), «Певучая ноша» (1969), «Почерком поэта» (1971), «Теплый вечер» (1975). Одинадцатый, пророчески названный автором «Последнее», увидел свет уже после его смерти в 1977 году, благодаря стараниям его вдовы М. Д. Крачковской и профессора Ренэ Герра. Кроме стихов, Кленовский оставил потомкам воспоминания об учебе в царскосельской гимназии, статьи о русской литературе.

Отличительной особенностью его лирики была особая религиозность, «ангельская чистота» и высокая духовность. Юношеское увлечение религией переросло у Кленовского в личную проникновенную веру. Его духовным наставником и собеседником на несколько десятилетий стал архиепископ Иоанн (Шаховской): они дружили более 30 лет, о чем свидетельствует их переписка, выпущенная отдельным изданием в Париже в 1981 году [Шаховской 1981]. Некоторые критики иногда откровенно посмеивались над обилием ангелов в его стихах, но Кленовский, чью убежденность в этом смысле поколебать было нельзя, в письмах к Шаховскому оправдывался, что он везде их видит! Логичным для поэта, увлекавшегося в юности А. Белым и М. Волошиным, стало увлечение антропософией: духовная наука помогала ему открывать глубины человеческого духа через приобщение к сокровенным тайнам бытия. Может быть, религиозно-духовное достояние русского православия и антропософские искания помогли поэту нести эту горькую ношу эмигранта, ведь его отъезд из России во многом был и актом своеобразного протеста против антирелигиозной политики советского руководства.

Иоанн Шаховской очень трепетно относился к дружбе с Кленовским, часто помогал ему материально (многие сборники были изданы с долей пожертвований архиепископа), но более ценным для двоих было духовное братство, особая искренность и откровенность в отношениях (добавим, что они были тезками!). Поэт был очень чувствителен к негативным отзывам по отношению к своим сочинениям, а также к отсутствию оных, и Шаховской нередко упреждал эту ситуацию, отзываясь на выходы сборников похвальными рецензиями. Но в их

искренности и профессиональности сомневаться не приходилось, поскольку отец Иоанн сам был причастен к литературному творчеству (печатался под псевдонимом «Странник») и был истинным ценителем поэзии. В лирике Кленовского Шаховской особо ценил классическую ясность и легкость: «Его поэзия безупречно соразмерна, у него нет столпотворения ни вещей, ни звуков... Слова точны и прозрачны» [Странник 1975].

С «ангельской» темой связана и вторая генеральная тема всех сборников Кленовского – тема родины; поэт горюет о родной стране, утраченной Богом, о милом сердцу Петербурге, о Царском Селе, ставших для поэта культурным лоном. Память о прошлом стала питательным источником его поэзии, настоящая эмигрантская действительность мало отразилась в его стихах, главными стали рефлексия прожитой жизни в контексте собственных духовных исканий и размышления о месте человека в мире.

Не раз отмечавшаяся современниками классичность поэзии Кленовского имеет достоверно известный источник – акмеизм, что неоднократно замечали критики. Высказывание Н. Берберовой в предисловии к первому эмигрантскому сборнику Кленовского «След жизни» подтверждает это: «Воспитанный акмеизмом, Д. Кленовский с большой строгостью к самому себе находит свою форму [...] его вдохновение *«умственно»*, как оно когда-то было умственно у Тютчева, у Ходасевича [...]. В поэзии своей он [...] размышляет. [...] Он – философ больших дорог, на которые его закинула страшная судьба русского человека. Вдоль и поперек Европы ходит он, этот поэт, выросший в тени Пушкина и Анненского, видевший в детстве Гумилева; он ходит, овеянный тяжелым, сумрачным вдохновением» [Кленовский 2011: 569].

С Н. Берберовой солидарен Г. Иванов: в 1950 году в журнале «Возрождение» он пишет критический обзорный очерк о современной эмигрантской поэзии, в котором поэт охарактеризован так: «Кленовский сдержан, лиричен и для поэта, сформировавшегося в СССР, до странности культурен. [...] Каждая строчка Кленовского – доказательство его «благородного происхождения». Его генеалогическое древо то же, что у Гумилева, Анненского, Ахматовой и О. Мандельштама» [Иванов 1950].

Кленовский действительно считал Гумилева своим учителем в поэзии, и многие темы мэтра акмеизма нашли отражение в его лирике. Влияние Гумилева особенно заметно в первом сборнике «Палитра»: в нем много акмеистической экфрасистики, что логично следует из названия, одному из микроциклов предпослан эпиграф из Гумилева,

также легко обнаружить сходство романтического умунастроения лирического героя-путешественника:

*Уйти, уйти от всех! На Гарда или Кома,
В деревне, в комнате с распахнутым окном
Жить одному! Мечтать! Не думать ни о ком!
Почти что никогда не оставаться дома!*

[Кленовский 2011: 17]

Романтическая эстетика коррелирует у Кленовского с религиозными поисками и антропософскими установками, что делает его лирику созвучной творческим исканиям Н. Оцупа, в конце жизни пришедшего к собственной религиозной философии. Но близость поэтов можно обнаружить и в плане преломления в их творчестве традиций акмеизма. У Н. Оцупа акмеистическая традиция ярко проявляется в основном в первом дореволюционном сборнике «Град» (1921) и первом эмигрантском «В дыму» (1926), что было нами отражено в ряде исследований [Хадынская]. Отличительной особенностью постакмеистической поэтики у Оцупа стала аллюзия на гумилевское геософское путешествие и связанная с этим экфрастичность мировидения, ставшая общим местом в акмеизме, причем у поэта все это осложняется ностальгической эмигрантской рефлексией. Апелляция к прошлому у царскоселов Оцупа и Кленовского, безусловно, восходит к Гумилеву, Мандельштаму и Ахматовой: «донорский» петербургский текст стал своеобразной «матрицей» для образа Царского Села в постакмеистической поэзии русского зарубежья. Гумилевский текст, особенно ранние сборники, направляет акмеизм Кленовского в романтическое русло, о чем ярко свидетельствует его первый сборник «Палитра». В последующих сборниках рефлексия петербургской поэтики сопровождается антропософскими исканиями, и способом выражения душевных переживаний зачастую становится жанр фрагмента, генетически с романтизмом связанный и являвшийся в нем, по сути, главным и универсальным жанром.

Рассуждения романтиков о фрагменте сводятся к двум противоположным позициям. Известной метафоре Л. Тика о фрагменте колонны, по которой можно домыслить красоту ее в целом виде, противостоит идея Ф. Шлегеля о самостоятельности и обособленности фрагмента. Объясняя это, он апеллировал в эстетике и идеологии романтизма, в котором духу будет тесно в системе, но в то же время не быть в системе он не может; в этом случае фрагмент становится «примиряющей» эту дилемму формой. Он же приходит к выводу, что фрагмен-

том можно именовать то, что осталось от целого, или то, что целым никогда не было [Шлегель 1983].

И. В. Ставровская, рассуждая о жанре, отмечает, что романтический фрагмент был призван «запечатлеть сиюминутное и мгновенное, эфемерное, т. е. само по себе не могущее быть завершённым, отлитым в законченные формы»; прослеживая судьбу жанра в постромантическую эпоху, исследователь справедливо утверждает, что «нормативность и универсальность сменяется индивидуально-неповторимыми формами. [...] Открытый романтиками, этот жанр в каждой неоромантической художественной системе становится актуальным» [Ставровская 2006].

Утвердившиеся в литературоведении теоретические представления о жанровой природе фрагмента акцентируют внимание на обособленности фрагмента и связанной с этим «концентрации смысла». В. М. Жирмунский отмечал, что «композиционная форма «отрывка» позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном» [Жирмунский 1978: 319-320]. Ю. Н. Тынянов указывал, что фрагмент как малая форма многократно усиливает все стилистические особенности текста [Тынянов 1977].

Среди исследований жанра фрагмента у поэтов русского зарубежья отметим статью И. А. Тарасовой, проследившей его функционирование и типологию на материале поэзии «парижской ноты». Автор приходит к выводу, что в ней «образ разрушенного, раздробленного мира нашел для своего поэтического воплощения идеальный жанровый аналог – жанр лирического фрагмента» [Тарасова 2015: 112]. «Парижскую ноту» и лирику Кленовского сближают общие акмеистические установки, усвоенные первой от Г. Адамовича, а также опора на петербургский текст (акмеистические традиции в лирике А. Штейгера, самого яркого представителя «ноты», нами рассматривались в отдельном исследовании [Хадынская 2016, 2]). Наследием акмеизма и Серебряного века в целом можно считать у постакмеистически ориентированных поэтов русского зарубежья циклическую организацию текстов «фрагментарного генеза». Кленовский как автор с ярко выраженной индивидуальностью, безусловно, дает свою авторскую трансформацию жанра, но с «нотой» его роднит общая установка на воплощение «раздробленного мира» через жанр фрагмента.

«Разрозненная тайна» (1965), седьмая книга поэта, вышла в мюнхенской типографии И. Башкирцева и имела посвящение «Мои друзьям» (прочие автор посвящал своей жене). Положительные отклики дали собратья по цеху: Чиннов, Моршен, Алексеева, но Кленовский ждал оценок критиков, которые не торопились делиться мнениями.

К огорчению Кленовского, она не вызвала бурной реакции критиков, откликнулись лишь Аргус в «Новом русском слове» и Месняев в нью-йоркской «России». Отклик Ю. Терапиано своей незаслуженной, с точки зрения поэта, резкой критичностью не стал для поэта неожиданностью: эта тенденция в оценке сложилась давно. По едкому замечанию Кленовского, Терапиано, не разделяющий антропософских взглядов поэта, запретил ему «писать об ангелах». Дело, как нередко бывало, попытался поправить Шаховской, давший хвалебный отклик в «Русской мысли» и «Новом русском слове».

Я. Н. Горбов в своей рецензии на сборник, объясняя необычное название, писал: «То тайное, что мы храним в сердце, и то тайное, что живет в наших душах, не отзвук ли это разлитой вокруг нас единой и общей тайны, о которой поэзия – лучше всего иного – позволяет что-то сказать» [Кленовский 1965].

Само заглавие сборника апеллирует к сущности жанра фрагмента, выбранного в качестве поэтической формы. Уже в первом стихотворении «Я не улавливаю знаков...» заявлен основной принцип сборника как лирического цикла: разбитый сосуд искусства и сбор его «таинственных черепков» становится метафорой главного дела поэта в познании тайны этого искусства:

*Перебирая их несмело,
Твержу я в помыслах моих:
Как хороша должна быть в целом
Разрозненная тайна их!*

[Кленовский 2011: 229]

Образ разрозненных черепков, которые надлежит собрать воедино, акмеистичен по своей природе: глиняный сосуд как символ культуры, вместилище смыслов, разбит временем, и лирический герой рад причастности хотя бы к его частям. Он уверен, что по черепкам, как по фрагментам колонны у Л. Тика, возможно гипотетически восстановить целое. Фрагментарность культуры здесь изначальное ее состояние, любая эпоха имеет дело с остатками прежней, каждый культурный слой оставляет свои следы, но он уже непознаваем в своей целостности, неявен в своих творческих исканиях. Наше современное представление о прошлом основывается именно на этих «черепках», неизведанным остается сам процесс творчества, отсюда мотив тайны («тайны ремесла», по А. Ахматовой). Переключки поэтов очевидны: ахматовская тема творчества в одноименном цикле также связана с тайной. В известном цикле «Тайны ремесла» (1936) поэт неоднократно обра-

щается к мотиву тайны. В микроцикле «Творчество» в стихотворении «Бывает так: какая-то истома...» лирическая героиня так описывает свое состояние «предрождения стиха»: «Мне чудятся и жалобы и стоны, // Сужается какой-то *тайный* круг» (здесь и далее курсив наш – А. Х.). [Ахматова 1990:196], в стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» героиня видит «*таинственную* плесень на стене» [Ахматова 1990:197]; в стихотворении «Читатель» есть строки «А каждый читатель как *тайна*, // Как в землю закопанный клад» [Ахматова 1990:198]; в «Последнем стихотворении» фиксируются «муки творчества»:

*А вот еще: т а й н о е бродит вокруг,
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, –
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.*

[Ахматова 1990:199]

Рефлексия Ахматовой по поводу поэтического творчества, несмотря на ее глубину и многогранность, тем не менее, не приоткрывает завесу этой тайны: как же на самом деле пишутся стихи, остается неизвестным. Если Ахматова приоткрыла читателю дверь в собственную поэтическую лабораторию, то у Кленовского тема мыслится шире: сама жизнь и культура как ее часть – это тайна, данная нам во фрагментах «черепках». Желание узнать тайну у Кленовского сосуществует одновременно с радостью незнания. Это чудо блаженного эдемского неведения словно возвращает человека в первоначальное состояние до грехопадения, радостного со-бытия с Богом. В эмигрантском контексте такое существование видится поэтом как единственно возможное:

*Это лучшее, что мне дано:
Благодатное мое незнанье!
С ним я, даже падая на дно,
Страшного не вижу расстоянья.*

....

*Ну а если даже разобьюсь –
Может, это тоже не смертельно?
Может, легким облаком взвьюсь
В синеву отчизны запредельной?*

[Кленовский 2011: 231-232]

Акмеистическая идея диалога человека и мира предполагает принципиальную возможность тайны последнего для первого, стоит только потрудиться и ее увидеть:

*Почему же ты проходишь мимо
Этой тайны камня и листа,
Мимо тайны, явной и незримой,
Что вокруг повсюду разлита?*

[Кленовский 2011: 244]

Для человека тайна мира амбивалентна по своей природе – «явная и незримая», «простая и сложная», соединяющая в себе твердость и хрупкость («тайна камня и листа»), очевидна и в то же время непостижима. Она божественной природы, ибо разлита во всем.

Ахматовское восприятие тайны творчества тоже дискретной природы: она, оставаясь непостижимой, являет себя в тысяче осколков, и стихотворение рождается от неожиданного соединения этих частей, непонятного по своей логике даже самому поэту, тем не менее, доставляя ему радость открытия. Это хорошо видно по анафорической форме известного стихотворения «Про стихи» из упомянутого цикла:

*Это – выжимка бессонниц,
Это – свеч кривых нагар,
Это – сотен белых звонниц.
Первый утренний удар...*

[Ахматова 1990:199]

У Пастернака есть подобный вариант в известном стихотворении «Определение поэзии» (1922):

*Это – круто налившийся свист,
Это щелканье сдавленных льдинок,
Это ночь, леденящая лист,
Это двух соловьев поединок.*

[Пастернак 1990: 133]

Но принципиальная разница, как нам представляется, в осознании тайны мира у Ахматовой, Пастернака и Кленовским в иной культурной ситуации у последнего: эмиграция вносит свои коррективы в понимание законов бытия. Здесь поэт оказывается близок к экзистенциальному

восприятию жизни позднего Г. Иванова, например, в его известном стихотворении «Душа черства. И с каждым днём черствей...» (1931):

*Да, я ещё живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в создании одном
Прекрасного разрозненные части.*

[Иванов 1993: 258]

Будучи нерелигиозным человеком, Г. Иванов особенно страдал от невозможности найти ответ, как избежать страха смерти. Сознание эмигранта, оторванного от родной культурной почвы, порождает экзистенциальное восприятие действительности как «стояние на краю», обостряет трагизм человеческой жизни, обесценивает ее саму. Инобытие пугает его своим безразличием к человеку, смерть мыслится им как распыление, развоплощение, переход в первичное состояние («распад атома», «распыленный миллионом мельчайших частиц»):

Эмигрантское сознание Кленовского во многом отвечает ивановскому трагическому мировидению, особенно в плане констатации невозможности поэтического акта в таких условиях. Мандельштамовское «Я слово позабыл, / Что я хотел сказать» оборачивается в стихах поэтов-эмигрантов его принципиальной несоздаваемостью или развоплощением, превращением в пепел («в пепел, что остался от сожженья», «Рассыпаются слова / И не значат ничего» – Г. Иванов). Прямые переключки находим у Кленовского, который написал про эмигрантскую жизнь:

*И от ее самосожженья
У жизни ничего не выиграв,
Я зачеркнул стихотворенья
И сохранил один эпиграф.*

[Кленовский 2011: 255-256]

При такой трагичности и безысходность бытия у лирического героя Иванова в качестве жизненной опоры остается только поэтическое Слово:

*От будущего я немного,
Точнее – ничего не жду.
Не верю в милосердие Бога,
Не верю, что сгорю в аду.*

...

*Стихи и звезды остаются,
А остальное – все равно!..*

[Иванов 1993: 448]

В отличие от героя Г. Иванова, лирический герой Кленовского имеет опору в Боге («Я небо чувствую над кручею»), он ощущает его незримое присутствие – «Нездешние прикосновения // Неназываемой руки» [Кленовский 2011: 244–245]. Полемически по отношению к Г. Иванову, особенно в стихах последних сборников, заглянувшему в пугающую пустоту «мирового эфира», выглядят строки:

*Не пустота! Не пропасть! Та, в которой
Разбился б я до наступленья дня.
И тех же тайн неуловимый шорох
Прислушаться опять зовет меня.*

[Кленовский 2011: 245]

В аллюзивном плане прочитывается пушкинская философская лирика: первая строка у Кленовского звучит как переключка с «Демоном» (1823) – «В дурную ночь, в часы размолвки с Богом...». Но уже в другом стихотворении поэт утверждает:

*Спасенье наше в беспредельности,
В бескрайности грядущих дней,
И в том залог великой цельности
Людских и божеских затей.*

[Кленовский 2011: 245]

Жанр фрагмента в сборнике оказывается, как и в поэзии «парижской ноты», адекватен в передаче размышлений о жизни, но если представители «ноты» воспринимали распадающийся мир как трагический неизбежный акт (неслучайно своим идейным вдохновителем они считали Г. Иванова), то у Кленовского находится тот внутренний стержень, та незабываемая личностная основа, которая видит «свет в конце туннеля» – вера в Бога, в его заступничество, в высший смысл человеческого бытия как соединение с ним.

Если мы обратимся к внешним признакам фрагмента как жанра, то в сборнике они присутствуют, например, характерные зачины (со слова «как», «какой», «какой-то», «когда-нибудь», «вероятно», «это», «пусть» и пр.), которые имитируют «срединность» высказывания, своеобразную «вырванность» из контекста; фиксацию слова в потоке

речи. Каждое стихотворение являет собой отдельную мысль философского толка, размышление о бытии, и она вполне может быть сформулирована одной фразой. Среди фрагментов мы находим отрывки различной тематики: о предназначении человека, о нахождении божеского в земном, о любви как о чуде, о судьбе человека в контексте мирового бытия. Циклическая форма поэтических раздумий имеет у Кленовского отчетливый философский характер, и в контексте сборника эти фрагменты соединяются, как незримые «черепки», в амфору – мир, созданный Богом для человека. Этот мир огромен, беспределен, все о нем знает только Он, незримый и вездесущий, но и человеку дается шанс в какой-то мере узнать его, увидеть этот «черепок» и по осколкам попытаться представить целое. Шансов в этом больше у Поэта, его творения божественной природы, именно ему доверяет свою тайну Бог. Называя поэзию юной девой, своей «первой женщиной», лирический герой отмечает, по прошествии лет, свое «дряхление» в противовес ее вечной юности, но радость первой встречи теперь навек в его душе, она дарует ему бессмертие:

*Но то, что было, то, что было,
Что звездной тайной обожгло,
Что навсегда душе открыло
Ее второе естество...*

[Кленовский 2011: 254]

В последнем стихотворении цикла лирический герой сетует об утрате Слова, но если следовать акмеистической логике жизни, потеря у одного должна восполниться находкой у другого, и в контексте общей мировой жизни ничего не исчезает («Я растерял их по пути, // Слова, не сказанные мною...» – «Но, может быть, они к другим // Вернутся в будущем апреле?» [Кленовский 2011: 258]).

Таким образом, как единица представляет множество, так и фрагмент представляет универсальность мира.

По словам М. Эпштейна, «наиболее адекватный и «безопасный» жанр мышления об универсальном – это фрагмент. <...> Нет текста, способного подряд выдерживать последовательное напряжение универсального, – он разлетается в клочки, на десятки разрозненных фрагментов, как у мыслителей эпохи романтизма, наиболее чувствительных к универсальному» [Эпштейн 2005].

В сборнике Дм. Кленовского «Разрозненная тайна» мир, явленный человеку в его осколках, в контексте цикла превращается в мироздание, ощущаемое как универсум («все во мне и я во всем»), позволяет ему почувствовать свою причастность ко всему живому («всего жи-

вого ненарушаемая связь»), осознать себя как личность, Божье творение, и понять свое предназначение на земле.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. А. Сочинения в 2-х т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения и поэмы.

Батиев В. Вспоминая Кленовского. Франкфурт-на-Майне. URL: <http://www.thetimejoint.com/taxonomy/term/840>.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 319-320.

Иванов Г. Поэзия и поэты. // Возрождение. 1950. № 10. С. 179-182. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/150342/Ivanov_-_Poeziya_i_poety.html.

Иванов Г. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: «Согласие», 1993. Т. 1. Стихотворения.

Кленовский Д. И. Полное собрание стихотворений / под ред. О. Коростелева. М.: Водолей, 2011. 704 с. (Серебряный век. Паралипоменон).

Кленовский Д. Разрозненная тайна. Мюнхен, 1965. URL: <http://russianemigrant.ru/collection/klenovskiy-d-razroznennaya-tayna-myunhen-1975>.

Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: в 2-х т. Л.: Советский писатель, 1990. Т. 1. (Библиотека поэта. Большая серия).

Ставровская И. В. Малые жанры в лирике А. Чебышева // Потенциальная литература: исследования и материалы. М., 2006. URL: <https://chebyshev.jimdo.com/статьи-о-чебышеве/ставровская-и-в-малые-жанры-в-лирике-а-чебышева/>.

Странник. «Теплый вечер» Д. Кленовского // Новое русское слово. 1975. 30 марта.

Тарасова И. А. Жанр фрагмента в поэзии «Парижской ноты» // Жанры речи. 2015. № 1 (11). С. 111-116.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38-51.

Хадьинская А. А. Акмеистические традиции в лирике А. Штейгера // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 38-54.

Хадьинская А. А. Экфрастическая природа образа Царского Села в поэме Н. Оцуа «Встреча» // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 4 (46). Ч. 4. С. 87-91; *Хадьинская А. А.* Акмеистические традиции в сборнике Н. Оцуа «В дыму»:

поэтический диалог с Н. Гумилевым // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 5 (47). Ч. 2. С. 66-68;
Хадынская А. А. Экфрасис в сборнике Н. Оцуца «В дыму» // Современные исследования социальных проблем. Красноярск, 2016. С. 303-312.

Шаховской Иоанн. Переписка с Кленовским / Редакция Р. Герра. Париж, 1981.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 300.

Эпштейн М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. Философия единичного и повседневного. 2005. № 5. URL: <http://www.topos.ru/article/3927>.

REFERENCES

Akhmatova A. A. Sochineniya v 2-kh t. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1990. Т. 1. Stikhotvoreniya i poemy.

Batshev V. Vspominaya Klenovskogo. Frankfurt-na-Mayne. URL: <http://www.thetimejoint.com/taxonomy/term/840>.

Zhirmunskiy V. M. Bayron i Pushkin. // Zhirmunskiy V. M. Bayron i Pushkin. Pushkin i zapadnye literatury. L, 1978. S. 319-320.

Ivanov G. Poeziya i poety. // Vozrozhdenie. 1950. № 10. S. 179-182. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/150342/Ivanov_-_Poeziya_i_poety.html.

Ivanov G. Sobranie sochineniy: v 3-kh t. M.: «Soglasie», 1993. Т. 1. Stikhotvoreniya.

Klenovskiy D. I. Polnoe sobranie stikhotvoreniy / pod red. O. Korosteleva. M.: Vodoley, 2011. 704 s. (Serebryanyy vek. Paralipomenon).

Klenovskiy D. Razroznennaya tayna. Myunkhen, 1965. URL: <http://russianemigrant.ru/collection/klenovskiy-d-razroznennaya-tayna-myunhen-1975>.

Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemy: v 2-kh t. L.: Sovetskiy pisatel', 1990. Т. 1. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya).

Stavrovskaya I. V. Malye zhanry v lirike A. Chebysheva // Potennaya literatura: issledovaniya i materialy. M., 2006. URL: <https://chebyshev.jimdo.com/stat'i-o-chebysheve/stavrovskaya-i-v-malye-zhanry-v-lirike-a-chebysheva/>.

Strannik. «Teplyy vecher» D. Klenovskogo // Novoe russkoe slovo. 1975. 30 marta.

Tarasova I. A. Zhanr fragmenta v poezii «Parizhskoy noty» // Zhanry rechi. 2015. № 1 (11). S. 111-116.

Tynyanov Yu. N. Vopros o Tyutcheve // Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M., 1977. S. 38-51.

Khadynskaya A. A. Akmeisticheskie traditsii v lirike A. Shteygera // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki. 2016. T. 18. № 4 (157). S. 38-54.

Khadynskaya A. A. Ekfrasticheskaya priroda obraza Tsarskogo Sela v poeme N. Otsupa «Vstrecha» // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. Ekaterinburg, 2016. № 4 (46). Ch. 4. S. 87-91; Khadynskaya A. A. Akmeisticheskie traditsii v sbornike N. Otsupa «V dymu»: poeticheskiy dialog s N. Gumilevym // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. Ekaterinburg, 2016. № 5 (47). Ch. 2. S. 66-68; Khadynskaya A. A. Ekfrasis v sbornike N. Otsupa «V dymu» // Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem. Krasnoyarsk, 2016. S. 303-312.

Shakhovskoy Ioann. Perepiska s Klenovskim / Redaktsiya R. Gerra. Parizh, 1981.

Shlegel' F. Estetika. Filosofiya. Kritika. M., 1983. T. 1. C. 300.

Epshteyn M. Proektivnyy slovar' filosofii. Novye ponyatiya i terminy. Filosofiya edinichnogo i povsednevnogo. 2005. № 5. URL: <http://www.topos.ru/article/3927>.