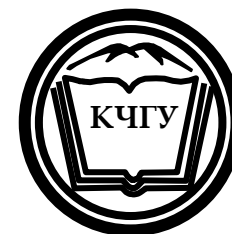


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Карачаево-Черкесский государственный университет им. У.Д. Алиева»
(ФГБОУ ВО «КЧГУ»)

Кафедра литературы

Учебно-методический
пособие
по дисциплине

Серебряный век в межкультурном
диалоге литературных эпох



Карачаевск -2021

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Карачаево-Черкесского государственного университета.
Утверждена на заседании учебно-методического совета
Карачаево-Черкесского государственного университета.

. – Карачаевск: изд-во КЧГУ, 2021. – 162 с.

Учебно-методический комплекс включает в себя программу курса ; учебно-тематический план; планы семинарских занятий с методическими указаниями и списка источников, литературы и тем рефератов; задания для самостоятельной работы; контрольные вопросы к итоговой аттестации, вопросы к экзамену; информационные ресурсы для изучения курса. Предназначен для студентов Института филологии высших учебных заведений.

Составители – **Чотчаева М.Х.**, кандидат филологических наук, доцент, зав. каф. литературы и журналистики
Сакиева С.М., доцент кафедры литературы

Рецензент: **Чанкаева Т.А.**, профессор кафедры литературы

© Карачаево-Черкесский государственный университет,
2021

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс предназначен для студентов-старшекурсников Института филологии и журналистики и магистрантов очной и заочной форм обучения по направлениям «Литературное образование» Карачаево – Черкесского государственного университета. Курс рассчитан на тех, кто уже имеет достаточно прочные знания о литературе и культуре Серебряного века и стремится к углублению и расширению этих знаний.

Изучению литературы Серебряного века уделяется немало учебного времени как в средней школе, так и на филологических факультетах вузов. Но специфика этого периода русской литературы такова, что изучение *только* литературы, изолированно от философии, живописи, театральных исканий, архитектуры и дизайна, даже моды эпохи модерна представляется малоэффективным, а иногда и просто невозможным. Ни школьное, ни даже вузовское преподавание в силу ограниченности определенным количеством часов часто не имеют возможности представить интеллектуально-эстетический контекст эпохи, вне которого подлинное понимание поэзии и прозы Серебряного века просто неосуществимо.

Цели и задачи курса: знакомство студентов, в том числе студентов-магистрантов, с атмосферой эпохи Серебряного века, ее интеллектуальными и духовными поисками, взлетами и падениями; философией и религиозной мыслью, развитием живописи, графики и архитектуры. Прослушав данный курс, студент должен представлять себе эпоху как целое, со всеми ее трагическими противоречиями, уметь прочитывать художественные произведения, опираясь на знание контекста, знать наиболее значимые имена во всех областях гуманитарного знания и искусства рубежа веков. Курс также имеет и воспитательное значение: в эпоху торжества массовой культуры и примитивного вкуса он способствует формированию эстетических убеждений студентов, учит

оценивать подлинный уровень произведения искусства, воспитывает вкус.

Дисциплина обеспечена наглядным материалом: альбомы и видеоматериалы по искусству эпохи Серебряного века – живописи, архитектуре, декоративно-прикладному искусству, костюму модерна (из фонда кафедры литературы и личной библиотеки преподавателей).

В соответствии с учебным планом на данный курс отводится 36 часов: 26 лекционных, 8 семинарских, 2 часа – зачетное занятие. Условием допуска к зачету является защита реферата на одну из предложенных ниже тем.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование темы	Ле	Се
1.	Серебряный век русской культуры. Хронология и типология. История термина.	2	
2	Серебряный век русской философии		
3	Литература русского модернизма		
4	Философские основы русского символизма. Новая европейская литература в рецепции Серебряного века		
5	Мифологема любви в философии и литературе Серебряного века		
6	Образ женщины в литературе, жизни и искусстве Серебряного века		
7	Творчество В.Я. Брюсова		
8	Творчество А.А. Блока		
9	Творчество А.А. Ахматовой	2	
10	Творчество В.В. Маяковского	2	
11	Предмодернизм в живописи	4	
12	Модернистские течения в живописи	2	
13	Музыкальная культура и театр	4	
14	Модерн в русской и европейской живописи и архитектуре	4	
		2	
		2	
		2	
11			2
12			2
13			2
14			2

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

1. Своеобразие культурно-исторического периода рубежа XIX-XX веков. Понятие «русский культурный ренессанс».

Хронологические границы курса; ведущие тенденции общественного и художественного развития; понятие «русский культурный ренессанс»; соотнесённость классических традиций и модернистских течений; влияние западной философии на русскую художественную культуру; понятие серебряного века, художественного авангарда

2. Серебряный век русской культуры. Хронология и типология. История термина.

Понятие «Серебряный век». Авторство и интерпретация метафоры-термина (Н. Оцуп, Н. Бердяев, С. Маковский, О. Ронен и др.). «Серебряный» и «золотой» века. Проблема хронологии (1890-е – 1921/1917 или др. варианты). Соотношение понятий «рубеж веков», «модерн», «модернизм», «Серебряный век». Общая характеристика эпохи. «Смена парадигм» в науке, философии, политике, искусстве и объективные причины этого.

3. Философские основы Серебряного века. В. Соловьев и русская культура. «Соловьевство» в русской поэзии.

Кризис позитивизма и народничества 70-х – 80-х годов XIX века. Духовные поиски эпохи. «История души» В. Соловьева. Встречи с «Подругой вечной». Гностицизм и В. Соловьев. Поэма «Три свидания». Пьеса «Белая лилия». «Das Ewig Weibliche». «Соловьевский смех». Апокалиптические мотивы в творчестве В. Соловьева. «Три разговора». Концепция любви. Соловьевство младосимволистов и его значение для русской культуры.

Литература русского модернизма. **Символизм**: философские основания символизма, литературные манифесты символиз-

ма; «старшие» символисты: Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт (обзор творчества); «младосимволисты»: А.А. Блок, А. Белый (обзор творчества); кризис символизма (И.Ф. Анненский).

Акмеизм: эстетическая программа акмеистов (С. Городецкий); возникновение «Цеха поэтов» (Н.С. Гумилёв, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Г. Иванов, В. Нарбут); разнородность акмеистического движения. Установка на вещное восприятие мира. Ориентация на творчество поэтов «Парнаса» (Т. Готье).

Футуризм: Эстетические программы футуристов: «Пощёчина общественному вкусу», «Пролог эгофутуризма» (1911). Проблема синтеза искусств, протест против общественного миропорядка, проповедь индивидуализма, отталкивание культурной памяти. Проповедь «свободного» искусства, идея «естественного» человека. Эксперименты футуристов в области художественной формы. Группы футуристов (эгофутуристы (И. Северянин), кубофутуристы (В.В. Маяковский, В.В. Хлебников)): обзор творчества.

В. Розанов как писатель и философ. «Розановская» проблематика в русской литературе. «Проблема пола».

В. Розанов как «Антисоловьёв» русской культуры. Концепция любви и женственности у Розанова. Тема андрогинности. «Урнинги» в русской культуре. «Люди лунного света». Антропология Розанова. «Уединенное» и «Опавшие листья». Розанов и Фрейд. Розанов и Вейнингер. «Проблема пола» в интеллектуальных баталиях рубежа веков и ее розановское и «антирозановское» решение. Отражение «розановской» проблематики в творчестве Л. Андреева, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, М. Кузмина, Л. Зиновьевой-Аннибал и др. Творчество М.Арцыбашева. Феномен «санинщины». «Этика преображенного Эроса» Б. Вышеславцева.

2. **Мифология любви как одна из определяющих культурных констант Серебряного века. «Русский Эрос» и русский Танатос.**
3. Проблема Эроса и русская национальная ментальность. «Эрос» Серебряного века и православие. «Религиозно-философские собрания» о проблеме. Размышления об Эросе З. Гиппиус, Н. Бердяева, Л. Шестова, П. Флоренского и др. «Этика преображенного Эроса» Б. Вышеславцева. Феноменология любви и смерти в поэзии и прозе Серебряного века. Творчество Куприна, Бунина, Гиппиус, Сологуба, Брюсова, Анненского, Блока, Белого и др. как явления «русского Эроса». Рецепция проблематики А. Стриндберга, О. Вейнингера, К. Гамсуна в русской литературе.
4. **Человек перед Богом. Нравственные и религиозные проблемы в произведениях философов и писателей рубежа веков.**
5. «Новая религиозность». Увлечение русской интеллигенции оккультизмом, спиритизмом, теософией, античными и восточными культами. «Богоискательство» и «богостроительство». Диалог интеллигенции с церковью. «Религиозно-философские собрания». Творчество П. Флоренского, С. Булгакова, И. Ильина, Н. Лосского, Б. Вышеславцева и др. Русский экзистенциализм Н. Бердяева и Л. Шестова и русская литература. Проблема индивидуализма и соборности. Декаданс и «общественность».
6. **Русское искусство Серебряного века. Живопись. Союзы художников. Журналы и выставки. Образы живописи в литературе.**
7. **Эстетические течения русской живописи.**

Эпоха модернизма в живописи. Развитие и смена художественных направлений. Интерес к славянской мифологии и фольклору в русской живописи. Творческое объединение «Мир искусства» как реализация идеи о синтезе искус-

ств (А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев); творчество М.А. Врубеля как выражение тенденций символизма и модерна в русской живописи; футуризм в русской живописи (В. Маяковский, Д. Бурлюк); примитивизм (Н. Пирсманшвили); абстракционизм (В. Кандинский, К. Малевич); лучизм М. Ларионов).

Северный вестник» и «Весы» и их роль в приобщении русской публики к современному западному искусству. Символизм и неоромантизм в живописи. Европейская живопись в рецепции русских художников и поэтов. Творчество М. Врубеля и М. Чюрлениса. Феномен Борисова-Мусатова. Новое искусство и «передвижники». «Мир искусства» и его эстетическая революция. Выставки «мирискусников». «Голубая роза», «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Интерес к национальной культуре, фольклору. В. Васнецов, М. Врубель, К. Коровин, Б. Кустодиев, М. Нестеров и др. Абрамцево и Талашкино.

Новая женственность. Эволюция идеала женской красоты и характера в философии, литературе и искусстве эпохи.

Женщина как объект и субъект культуры в философии Серебряного века. Н. Бердяев, З. Гиппиус, Вяч. Иванов о роли женщины в культуре и искусстве. Феминистская проблематика в интеллектуальных дискуссиях эпохи. Смена эстетического идеала. «Демоническая женщина» и культ красоты зла в декадентстве. Влияние кинематографа на создание типа «роковой женщины». Мода и образ жизни «женщины Серебряного века». Героини эпохи. Женские образы в изобразительном искусстве Серебряного века. «Портрет неизвестной» И. Крамского и «Незнакомка» А. Блока. «Нестеровские девушки». Парадные женские портреты. Стилизованный женский портрет и мода на XVIII век. Женщина Серебряного века в поисках собственной идентичности.

8. Стиль модерн в архитектуре, дизайне, декоративно-прикладном искусстве. «Человек модерна».

9. Эkleктизм эпохи модерна. Рождение стиля в архитектуре. Характерные черты модерна. Творчество русских архитекторов Ф. Шехтеля, В. Валькотта Л. Кекушева, Ф. Лидваля и др. «Фольклорные» элементы в модерне. Мозаика и витраж. Скульптура модерна. Дом как произведение искусства. «Жизнь в красоте». Элитарность и массовая культура в философии модерна. Модерн в декоративно-прикладном искусстве, ювелирном искусстве, моде и стиле жизни.

10. Театральное искусство Серебряного века.

11. Реформирование театра. Драматургия Чехова и модерна. Московский художественный театр и новая театральная эстетика. К. Станиславский и В. Немирович-Данченко. В.Ф. Комиссаржевская. Феномен А. Вертинского. «Театральность» в жизни и литературе. Концепции Н. Евреинова. Русские художники в театре.

12. Музыкальная культура и театр.

Новые тенденции развития музыкальной культуры. Идеи космизма в русской музыкальной культуре (А. Скрябин, М. Чюрленис); идеи «всеискусства» в творчестве А. Скрябина (синтез музыки, слова, театрального действия, живописи, архитектуры, пластики, жеста и реальной природы); светомузыкальная живопись и слухозрительная полифония в творчестве А. Скрябина.

Расцвет русского театра. Влияние литературы (драма) и музыки (опера и балет) на развитие театрального искусства; отказ от жизнеподобия и рождение нового сценического реализма; театральная школа В. Мейерхольда.

Жизнетворчество как особый феномен эпохи. Символистское и декадентское жизнетворчество в реальности и литературе.

Жизнь как произведение искусство. Теория и практика житнетворчества. В.Я. Брюсов. Вяч. Иванов и Л. Зиновьева-Аннибал, Д. Мережковский и З. Гиппиус и их житнетворческие эксперименты. Житнетворчество «младших» символистов. А. Тиняков, Н. Петровская, А. Добролюбов и др. как воплощение символистских житнетворческих концепций. Воспоминания о Серебряном веке. Мемуарная проза С. Маковского, З. Гиппиус, Н. Берберовой, Г.Иванова, И. Одоевцевой и др. «Образ эпохи».

13. Серебряный век русской философии.

Русская религиозная философия как феномен культуры. Сочетание философской проблематики и литературной публицистики в работах русских философов. Философия «всеединства» Вл. Соловьёва и её влияние на развитие русской литературы. Деятельность московского и петербургского религиозно-философских обществ. Философские идеи Д.С. Мережковского и В.В. Розанова. Литературно-философский журнал «Вехи» (М.О.Гершензон, Н.А. Бердяев, С.Н.Булгаков, П.Б.Струве).

4. ТРЕБОВАНИЯ К ЗНАНИЯМ И УМЕНИЯМ (КОМПЕТЕНЦИЯМ) СТУДЕНТОВ

Студенты должны знать:

- основные тенденции развития русской литературы и культуры рубежа XIX-XX веков;

Студенты должны уметь:

- ориентироваться в идейном и художественном многообразии культурных форм указанного периода

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ

а) Рубежный (текущий) контроль

Письменная работа (реферат)

1. Серебряный век русской культуры: общая характеристика
2. Русская религиозная философия как феномен культуры
3. Реалистические традиции в творчестве И.А. Бунина
4. Литература русского модернизма
5. Символизм в творчестве А.А. Блока
6. Традиции акмеизма в творчестве А.А. Ахматовой
7. Реализация эстетической программы футуристов в творчестве В.В. Хлебникова
8. Эстетические течения русской живописи.
9. Музыкальная культура и театр серебряного века

б) Итоговый контроль

Вопросы к зачёту

1. Своеобразие культурно-исторического периода рубежа XIX-XX веков. Понятие «русский культурный ренессанс».
2. Книгоиздательство и журналистика на рубеже XIX-XX веков
3. Развитие науки и образования
4. Государственная политика в области культуры и искусства. Меценатство
5. Русская религиозная философия как феномен культуры. Философские идеи Вл. Соловьёва, Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева.

6. Реалистические традиции в творчестве И.А. Бунина и А.И. Куприна
7. Символизм как литературное направление.
8. Акмеизм как литературное направление
9. Футуризм как литературное направление
10. История и поэзия в творчестве В.Я. Брюсова
11. Творчество А.А. Блока
12. Творчество А.А. Ахматовой
13. Творчество В.В. Маяковского
14. Импрессионизм как предмодернистское направление в живописи
15. Модернистские течения в живописи
16. Музыкальная культура и театр на рубеже XIX-XX веков

6. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

Георгиева Т.С. Русская культура: История и современность: Учебное пособие для вузов. – М., 2000. – 575 с.

Дополнительная литература

1. Евангельские образы, мотивы, сюжеты в художественной культуре: Проблемы интерпретации. – М., 1998. – 101 с.
2. Мир культуры: Литература. Живопись, Архитектура. Балет/ Авт.-сост. О.М. Чернякевич. – Смоленск, 2001. – 461 с.
3. Мир русской культуры: Энциклопедический справочник/ Авт. А.В. Аграшенков, М.М. Шумилов. – М., 1997. – 618 с.

4. Русская литература конца XIX-начала XX века/ Под. ред. Л.А. Смирновой. – М., 1993.
5. Русская литература XX века. Хрестоматия. Составил Н.А. Трифонов.- М., 1970.
6. Русская цивилизация и соборность/ Сост. Е. Троицкий. – М., 1994. – 250 с.
7. Сапронов П.А. Русская культура IX-XX вв. Опыт осмысления/ П.А. Сапронов. – СПб., 2005. – 704
8. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX-начала XX века. - М., 2001.

Тексты художественных произведений

Ахматова А. Лирика. Поэма без героя. Реквием.

Блок А. Стихи о Прекрасной Даме. Фабрика. Барка жизни встала. Незнакомка. Митинг. О, весна, без конца и без краю. Сытые. О доблестях, о подвигах, о славе. На железной дороге. Ямбы. Родина. Страшный мир. Соловьиный сад. Возмездие. Ба- лаганчик.

Брюсов А. Сонет к форме. Творчество. Юному поэту. Рабо- та. Каменщик. Кинжал. Грядущие гунны. До- вольным. Конь блед. Городу. Хвала человеку. Огненный ангел.

Бунин И. Стихотворения. Антоновские яблоки. Суходол. Деревня. Господин из Сан-Франциско. Сны Чан- га. Легкое дыхание. Темные аллеи. Жизнь Арсе- ньева.

Куприн А. Дознание. Молох. Олеся. Поединок. Гамбринус. Листригоны. Гранатовый браслет. Суламифь.

Маяковский В. Стихотворения 1912-1917 гг. Владимир Маяковский. Облако в штанах. Война и мир. Человек. Я сам.

4. УЧЕБНО - МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

4-1. Методические материалы к дисциплине

Содержание лекционного курса

Лекция №1. Своеобразие культурно-исторического периода рубежа XIX-XX веков. Понятие «русский культурный ренессанс»

Цели: обозначить хронологические границы курса; раскрыть ведущие тенденции общественного и художественного развития; раскрыть понятия «русский культурный ренессанс», серебряный век, художественный авангард, декаданс

План

1. Границы термина «серебряный век»
2. Общая характеристика литературы и культуры рубежа XIX-XX веков
3. Русский модернизм как новый тип культуры
4. Поиски в области художественной формы

1. Границы термина «серебряный век»

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК — 1) термин, которым, по сложившейся в русской критике 20 в. традиции, обозначают искусство (прежде всего литературу) России рубежа 19-20 вв. или начала 20 в., 2) период в римской литературе с 18 до 133 н.э., отмеченный заметными литературными достижениями (Ювенал, Марциал, Петроний, Тацит и т.д.), которому предшествовал «золотой век». В русской литературе сложная судьба этого понятия определила нечеткость его значения как в плане временных рамок, так и в плане круга конкретных авторов. Обычно, без особых оговорок, серебряным веком называют литературу русского модернизма, или

еще уже - символизма и акмеизма (включая весь спектр имен от Бальмонта, Брюсова, Блока и Белого до Гумилева, Ахматовой, Мандельштама). Сюда же включают и авторов русского зарубежья, чье творчество также рассматривают в русле модернизма. Есть и другой подход, стремящийся рассматривать всю порубежную эпоху как единое целое, в сложной взаимосвязи не только разных литературных направлений, но и всех явлений культурной жизни этого периода (искусства, философии, религиозных и политических течений). Такое представление о «серебряном веке» распространено в последние десятилетия как в западной, так и в отечественной науке. Границы обозначаемого периода определяются разными исследователями по-разному. Начало «серебряного века» большинство ученых датируют 1890-ми, некоторые - 1880-ми. Расхождения по поводу его конечной границы велики (от 1913-1915 до середины 20 в.). Однако постепенно утверждается точка зрения, что «серебряный век» подошел к концу в начале 1920-х. В современном употреблении выражение «серебряный век» или не имеет оценочного характера, или несет налет поэтизации (серебро как благородный металл, лунное серебро, особая одухотворенность). Первоначальное употребление термина было скорее негативным, т.к. серебряный век, наступающий после золотого, подразумевает спад, деградацию, декаданс. Это представление восходит к античности, к Гесиоду и Овидию, выстраивавшим циклы человеческой истории в соответствии со сменой поколений богов (при титане Кроне-Сатурне был золотой век, при его сыне Зевсе-Юпитере наступил серебряный). Метафора «золотого века» как счастливой поры человечества, когда царила вечная весна и земля сама приносила плоды, получила новое развитие в европейской культуре, начиная с Возрождения (прежде всего в пасторальной литературе). Поэтому выражение «серебряный век» должно было указывать на понижение качества явления, его регресс. При таком понимании русская лите-

ратура серебряного века (модернизм) противопоставлялась «золотому веку» А.С. Пушкина и его современников как «классической» литературе. Р.Иванов-Разумник и В.Пяст, первыми употребившие выражение «серебряный век», не противопоставляли его «золотому веку» Пушкина, а выделяли в литературе начала 20 в. два поэтических периода («золотой век», сильные и талантливые поэты; и «серебряный век», поэты меньшей силы и меньшего значения). Для Пяста «серебряный век» - понятие прежде всего хронологическое, хотя последовательность периодов и соотносится с некоторым понижением поэтического уровня. Напротив, Иванов-Разумник употребляет его как оценочное. Для него «серебряный век» - спад «творческой волны», главные признаки которого - «самодовлеющая техника, понижение духовного взлета при кажущемся повышении технического уровня, блеска формы». Н.Оцуп, популяризатор термина, также использовал его в разных смыслах. В статье 1933 года он определил серебряный век не столько хронологически, сколько качественно, как особый тип творчества. В дальнейшем понятие «серебряный век» поэтизировалось и потеряло негативный оттенок. Оно было переосмыслено как образное, поэтическое обозначение эпохи, отмеченной особым типом творчества, особой тональностью поэзии, с оттенком высокого трагизма и изысканной утонченности. Хотя существует и противоположная точка зрения, которая принадлежит зарубежному исследователю О. Ронину: *«Наименование «серебряный век» (русской поэзии) было всего лишь отчужденной кличкой, данной критиками, в лучшем случае, как извинение, а в худшем - как поношение. Сами поэты, еще живые представители этого века, Пастернак, Ахматова, Цветаева пользовались им изредка со смутной и иронической покорностью, не снисходя до открытия спора с критиками. В наши дни название осталось в употреблении историков искусства, критиков и литературоведов как стершийся и*

утративший свой первоначальный, да и вообще какой бы то ни было аксиологический смысл, но не лишенный же-манности классификационный термин, применяемый за неимением лучшего. В гарвардском курсе по русской поэзии XX века (лекция 17 февраля 1967 года) Р. Якобсон начисто отверг «термин Сергея Маковского серебряный век» как «несостоятельный», а «понятие» серебряного века как «неверное и вульгарное искажающее характер этого века, который был великим веком художественного эксперимента». В ранней обзорной статье и в своей книге о Блоке и Белом «Неистовые поэты» Якобсон пользовался выражением «второй» или «новый золотой век», а в предисловии к его посмертно изданной антологии переводов «Лирика в переводе с русского: символисты и другие» (1972 года издания) впервые появился термин «Платиновый Век русской песни». Это и в самом деле отличное наименование, преодолевающее крайностей разных точек зрения на век модернизма. Платина ценится не ниже золота, у нее благородный серебристый оттенок, а главное: она - новый металл, открытый в результате научно-технического прогресса в XVIII веке. Неудивительно, что выражение «платиновый век» нравилось Роману Якобсону, который в своей эпохе видел, в первую очередь, век великого художественного эксперимента, век авангарда»

По книге: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып.4). - М.:ОГИ, 2000. -Перевод с английского.

2. Общая характеристика литературы и культуры рубежа XIX-XX веков

Выражение «серебряный век» заменило аналитические термины и спровоцировало споры о единстве или противоречивом характере процессов начала 20 в. Явление, которое обозначает термин «серебряный век», представляло собой небывалый культурный подъем, напряжение творческих сил, наступившее в России после народнического периода, отмеченного позитивизмом и утилитарным подходом к жизни и искусству. «Разложение народничества» в 1880-е сопровождалось общим настроением упадка, «конца века». В 1890-е началось преодоление кризиса. Органично восприняв влияние европейского модернизма (прежде всего символизма), русская культура создала собственные варианты «нового искусства», обозначившие рождение иного культурного сознания. При всем различии поэтик и творческих установок, модернистские течения, возникшие в конце 19 -начале 20 вв., исходили из одного мировоззренческого корня и имели много общих черт. «То, что объединяло молодых символистов, было не общая программа... но одинаковая решительность отрицания и отказа от прошлого, «нет», брошенное в лицо отцам», - писал в своих *«Мемуарах»* А.Белый. Это определение можно распространить и на всю совокупность возникших тогда направлений. В противовес идее «полезности искусства», они утверждали внутреннюю свободу художника, его избранность, даже мессианство, и преобразующую роль искусства по отношению к жизни. Н.Бердяев, называвший это явление «русским культурным ренессансом» (или «русским духовным ренессансом»), так описал его: «Сейчас можно определенно сказать, что начало 20 века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время». В от-

личие от критиков, предпочитавших выражение «серебряный век», Бердяев не противопоставлял начало 20 в. пушкинской эпохе, а сближал их: «Было сходство с романтическим и идеалистическим движением начала 19 века». Он выразил общее ощущение перелома, переходности, которое царило на рубеже 19-20 вв.: «В части русской интеллигенции, наиболее культурной, наиболее образованной и одаренной, происходил духовный кризис, происходил переход к иному типу культуры, более может быть близкому к первой половине 19 века, чем ко второй. Этот духовный кризис был связан с разложением целостности революционного интеллигентского мирозерцания, ориентированного исключительно социально, он был разрывом с русским «просветительством», с позитивизмом в широком смысле слова, был провозглашением прав на «потустороннее». То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности». Апокалипсические чаяния, ощущение кризиса как в жизни, так и в искусстве, были связаны с распространением в России идей Шопенгауэра, Ницше и Шпенглера, с одной стороны, и с предвосхищением новых революций, с другой. Часть направлений фиксировали состояние хаоса, связанное с осознанием «конца» (экспрессионизм), часть призывала к обновлению и уповала на будущее, которое уже приближается. Эта обращенность к будущему породила идею «нового человека»: ницшеанского Сверхчеловека и андрогина символистов, Нового Адама акмеистов, «будетлянина» футуристов. В то же время даже внутри одного направления сосуществовали противоположные устремления: крайний индивидуализм, эстетизм (в декадентской части символизма) и проповедь Мировой Души, нового дионисийства, соборности (у «младших» символистов). Поиски истины, конечного смысла бытия вылились в различные формы мистицизма, в моду снова вошел оккультизм, бывший популярным и в начале 19 в. Характерным выражением этих настроений стал роман В.Брюсова «*Огненный ангел*». Возник

интерес к русскому сектантству («хлыстовство» Н.Клюева, отдельные мотивы в поэзии С.Есенина, роман «*Серебряный голубь*» Белого). Обращенность внутрь себя, неоромантическое упоение глубинами человеческого «я» сочетались с переоткрытием мира в его чувственно постигаемой предметности. Особой тенденцией на рубеже веков стало новое мифотворчество, также связанное с ожиданием нарождающегося будущего, с необходимостью заново осмыслить человеческое существование.

2. Русский модернизм как новый тип культуры

Каждое литературное произведение стремится построить завершённый и одновременно универсальный образ мира, — в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении Хаоса и утверждении мирового порядка (или Космоса). Художественные мифологии классического типа, начиная с волшебных сказок и кончая (в русской литературе по крайней мере) реализмом Толстого и его последователей, ориентированы на создание своей, всякий раз иной, художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. В разные эпохи выдвигались разные мотивировки этого типа литературного мифотворчества: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические, — но всегда в литературе классического типа присутствует художественный образ мирового порядка, то есть Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Этот образ Космоса всегда включает в себя наглядно-зримые образы, которые изначально являются символами миропорядка и духовного блага, — это образы неба и земли, света, круговорота природы, звезд, образы любви и дома, матери и дитяти и т. п. В сущности, каждое из

известных художественных направлений Нового времени (классицизм, романтизм, реализм), а также и переходные образования «методного» типа (например, просветительский реализм и сентиментализм) создавали свой инвариант мифа о действительности как о Космосе — инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов, представленных конкретными литературными текстами. Точнее, каждый из названных творческих методов был структурой определенного типа мифа о действительности как о Космосе. (Естественно, при этом действительность в каждом методе имеет свой модус.) Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе — «полифоническим романом» Достоевского. Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества — ориентированного не на преодоление Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия. Говоря о Хаосе в литературном континууме, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного сознания. Оппозиция «Хаос/Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: природы/культуры, периферии/центра дьявольского/божественного, безличного/личностного, абсурда/смысла, стереотипа/творчества и т. п. Но в искусстве классических эпох художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение объективной гармонии, полностью

«претворенный» хаос. Элементы образа Хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения. В этом смысле в романе XIX века, и даже в романе Достоевского, внутри которого наиболее активно шли процессы перестройки классической художественной системы, все образы Хаоса обязательно детерминированы авторской концепцией гармонии. В модернизме отношения с Хаосом впервые осознаются как о с н о в а искусства и предъявляются как его центральное содержание. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

3. Поиски в области художественной формы

Слияние бытового и бытийного, повседневности и метафизики различимо в произведениях писателей разных направлений. При этом всеобщим было стремление к обновлению художественной формы, к новому освоению языка. Модернизация стиха, начатая экспериментами символистов, привнесших в поэзию редкие слова и сочетания, она была доведена до поэтической «зауми» футуристами. Символисты, развивая заветы Верлена («Музыки прежде всего!») и Малларме (с его идеей внушающей определенное настроение, «суггестивной» поэзии), искали некую «магию слов», в которой их особенное, музыкальное соединение соотносилось бы с тайным, трудновыразимым содержанием. Брюсов так описывал рождение символистского произведения: «Слова утрачивают обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение, - остается средство овладеть элементами души, давать им сладострастно-сладкие сочета-

ния, что мы и называем эстетическим наслаждением». Белый видел в «воплощенном», «живом» (творческом) слове спасительное начало, оберегающее человека от гибели в «эпохи всеобщего упадка»: «из-под пыли разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов»; «человечество живо, пока существует поэзия языка» («*Магия слов*», 1910). Подхватывая тезис символистов о значимости слова для жизнестроения, московские футуристы-«будетляне» предложили радикальный подход к обновлению языковых средств. Они провозгласили ценность «самовитого слова», «сущего слова вне жизни и жизненной пользы», необходимость словотворчества, создания нового, «вселенского» языка. В.Хлебников искал «волшебный камень превращения всех славянских слов из одних в другие». А.Крученых писал: «разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности. В.Маяковский, реформировавший поэзию не столько с помощью «зауми», сколько посредством введения разговорных слов, неологизмов, экспрессивных образов, также стремился «приближать будущее с помощью стихов». Акмеисты уже с иным значением призвали ценить «слово как таковое» - в его полноте, в единстве его формы и содержания, в его реальности как материала, подобного камню, становящемуся частью архитектурного строения. Ясность поэтического образа, отказ от туманности и мистики символистов и футуристской звуковой игры, «здоровое» соотношение слова и смысла - таковы были требования акмеистов, желавших вернуть поэзию из области чистого эксперимента к гармонии и жизни. Еще один вариант творческой программы представил имажинизм. Ориентацию на яркий, неожиданный образ и «ритмику образов» провозгласили имажинисты в своей *Декларации* (1919). Основой их метода стало создание метафоры путем соединения несочетаемых, удаленных по смыслу понятий и

предметов, «образ как самоцель», «образ как тема и содержание». Поэтические достижения были развиты и продолжены в прозе. Техника «потока сознания», нелинейное повествование, использование лейтмотивов и монтажа как принципов организации текста, экспрессивность и даже алогичность образов характеризуют прозаические произведения символизма и экспрессионизма («Петербург» Белого, «Капли крови» и «Мелкий бес» Ф.Сологуба, проза Е.Габриловича и Л.Андреева). По-своему отвечали требованиям обновления художественной формы писатели, продолжившие традицию реализма (А.Чехов, И.Бунин, А.Куприн, И.Шмелев, Б.Зайцев, А.Н.Толстой), и писатели-марксисты (М.Горький). Неореализм начала 20 в. воспринял творческие открытия модернистов. Постигание бытия через быт - основная черта этого направления. Не просто изображать действительность, но прислушиваться «к таинственному ритму, которым полна мировая жизнь», дать современникам необходимую жизненную философию призывал теоретик «новых реалистов». В. Вересаев. Поворот от позитивизма «старых реалистов» в сторону вопросов бытия сочетался с изменением поэтики, что сказалось прежде всего в «лиризации» прозы. Однако существовало и обратное влияние реалистической изобразительности, выразившееся в «объективации» поэзии. Так проявлялась одна из существенных черт этого периода - стремление к художественному синтезу. Синтетическим по своей природе было желание сблизить поэзию с музыкой, с философией (у символистов), с социальным жестом (у футуристов). Подобные процессы происходили и в других искусствах: в живописи, в театре, в архитектуре и в музыке. Так, символизму соответствовал «тотальный», распространившийся на все изобразительные и прикладные искусства, а также на архитектуру, стиль «модерн» (во Франции называвшийся «Ар Ну во», в Германии «Югендстиль», в Австрии стиль «Сецессиона»). Импрессионизм, возникший как течение живописи, создал

не менее мощное направление в музыке, повлияв и на литературу. То же можно сказать и об экспрессионизме, давшем одинаково значимые результаты живописи, музыке, литературе, драматургии. И в этом также сказывалась тенденция к синтезу, характерная для того времени. Не случайным было появление таких «синтетических» творцов, как композитор и художник М.Чурленис, поэты и художники М.А. Волошин, В.В. Маяковский, А. Крученых и др. Особый расцвет переживал русский театр. Будучи в основе своей синтетическим, театральное искусство вбирало в себя влияния, шедшие из литературы (драма), музыки (опера и балет). Через сценографию он был связан с новыми художественными тенденциями. К оформлению драматических, оперных и балетных спектаклей обращались такие художники, как А.Бенуа, Л. Бакст, М.Добужинский, Н.Рерих. Как и другие искусства, театр отказывался от диктата жизнеподобия. В то же время наряду с тягой к единству существовало стремление к различению, к четкому определению собственной творческой программы. Многочисленные «течения», группы, объединения, возникавшие внутри каждого из искусств, декларировали свои художественные установки в теоретических манифестах, бывших не менее важной частью творчества, чем его практические проявления. Показательна ситуация в последовательно сменявшихся друг друга направлениях модернистской литературы: каждое последующее определяло себя в отталкивании от предыдущего, утверждалось через отрицание. Акмеизм и футуризм, наследуя символизму, противопоставляли себя ему на разных основаниях, одновременно критикуя друг друга и все прочие направления: акмеисты в статьях «*Наследие символизма и акмеизм*» и «*Утро акмеизма*», кубофутуристы в программном манифесте «*Пощечина общественному вкусу*» (1912). Все эти тенденции находили отражение в философии и критике. В том же русле развивалось творчество деятелей первой волны эмиграции, перенесшей на «другие берега» выработанные в России

культурные формы. Таким образом рубеж 19—20 вв. можно рассматривать как особый этап русской культуры, внутренне целостный при всём многообразии его явлений. Он породил в России новое сознание «неклассической эпохи» и соответствующее ему новое искусство, в котором воссоздание действительности было заменено её творческим пересозданием.

Вопросы и задания

1. Какова история возникновения термина «серебряный век» и его смысловое наполнение на разных этапах изучения?
2. Как вы понимаете выражение Н.А. Бердяева «русский культурный ренессанс»? Соотнесите это понятие с понятиями «декаданс» и «декаденты». Сделайте выводы.
3. Что такое классический тип культуры? Что такое модернистский тип культуры? Каковы содержательные характеристики этих понятий? На каком принципе основана данная оппозиция?
4. Назовите основные направления художественных поисков в литературе и искусстве на рубеже XIX-XX веков.

Лекция №2. Серебряный век русской философии

Цели: раскрыть особенности русской религиозной философии как феномена культуры; проследить влияние религиозных взглядов Вл. Соловьёва на развитие философского сознания рубежа веков; сформировать представление о значении деятельности русских религиозно-философских

обществ для развития русской национальной культуры в целом.

План

1. Общая характеристика русской философии. Религиозный идеал Вл. Соловьёва как синтез истины, добра и красоты.
2. Философские идеи Н.А. Бердяева.
3. Литературно-философский журнал «Вехи»

1. Общая характеристика русской философии. Религиозный идеал Вл. Соловьёва как синтез истины, добра и красоты.

Условно начало «серебряного века» в философии можно связать со временем между двумя русскими революциями. Если до первой революции 1905 российская интеллигенция была более или менее едина в вопросе о необходимости политических реформ (считая форму государственного правления главной причиной неудовлетворительного положения дел в стране и обществе), то после введения основных конституционных свобод в 1905 общественные умы направляются на поиск новых форм воззрений на мир и жизнь.

Философы и литераторы этого периода впервые осмысливали состояние личной свободы и искали ответ на вопрос: «Как реализовать свободу человека для его личного и общественного развития?» После революции 1917 и гражданской войны большинство философов «серебряного века» оказались в эмиграции, где их интересы все более и более сосредоточивались на религиозной стороне жизни русской православной общины за рубежом. В результате этого возникает такой феномен духовной культуры 20 века, как русская религиозная философия.

К философам серебряного века традиционно относят Н.А.Бердяева, С.Н.Булгакова, Б.П.Вышеславцева, С.Л.Франка, Н.О.Лосского, Ф.А.Степуна, П.Б.Струве, В.Н.Ильина, Л.П.Карсавина, П.А.Флоренского, Льва Шестова, С.Н. и Е.Н.Трубецких, В.Ф.Эрна, А.Ф.Лосева, Г.Г.Шпета и др.

Помимо общего для философов «серебряного века» места, времени и проблематики, их сочинения характеризуются еще и общим стилем философствования, и это не менее важное ее отличие, как от широкого понимания «русской религиозной философии», так и от еще более широкого - «философии в России». Этот стиль органического сочетания философской проблематики и литературной публицистики был с самого начала задан в

1906 созданием в Москве Религиозно-философского общества имени Вл. Соловьева (Бердяев, А.Белый, Вяч. Иванов, Е.Н.Трубецкой, Эрн, Флоренский, Булгаков и др.).

В 1907 было создано Петербургское религиозно-философское общество. В тот период традиционные темы философской и религиозной мысли получали свое развитие в новых литературных формах. Эпоха «серебряного века» русской культуры богата опытами выражения метафизических идей в художественном творчестве. Такими образцами «литературной» метафизики является творчество двух литераторов и полемистов — Д.С.Мережковского и В.В.Розанова.

Религиозный идеал В. Соловьева как синтез истины, добра и красоты

Первостепенное значение проблеме идеала уделяли русские религиозные философы. Наиболее ярким их представителем является В.С. Соловьев, оказавший большое влияние на отечественную эстетическую мысль, литературоведение, критику и художественное творчество многих писателей и поэтов XX века.

Свое понимание и значение искусства В.С. Соловьев раскрывает, прежде всего, в работах «Красота в природе» и «Общий смысл искусства». «Эстетика природы», — считает В.С. Соловьев, — дает «необходимые основания для философии искусства» [2]. Он пишет: «Ясно, что красота в природе не есть выражение всякого содержания, а лишь содержание идеального, что она есть воплощение идеи». Таким образом, красота выступает одной из фаз триединой идеи, она есть ее (идеи) специальная эстетическая форма. Единство всеобщего может разрушаться, если разрастается одно из частных начал. «Ложью называем мы такую мысль, которая берет исключительно одну из частных сторон бытия». Соловьев считает, что зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной определяют безобразие в сфере эстетической. Однако ощущать идею, считает В.С. Соловьев, можно только тогда, когда она осуществляется в материи, в природе. Степень воплощения идеи в материальном может быть различной: совершенной или менее совершенной, внутренней или внешней.

Для В.С. Соловьева очевидна роль эстетического фактора в развитии природного живого мира. Он считает, что в дарвиновской теории эволюции недостаточно учитывается роль красоты в борьбе за существование и продолжение рода [8]. Обращаясь к общему эстетическому смыслу искусства, В.С. Соловьев прямо ставит вопрос, является ли искусство простым удвоением красоты в природе или оно нечто большее. Человек с его разумным сознанием, как полагает В.С.

Соловьев, - не только цель природного процесса, но и средство «для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала . Говоря проще, человек не только отражает, но и преобразует действительность по законам красоты. Отстаивая в своем эстетическом идеале преобразующий характер искусства, В.С. Соловьев считает, что художники и поэты должны быть жрецами и пророками, которые под воздействием религиозной идеи должны сознательно управлять ее земными превращениями. Искусство будущего, по его мнению, вернется к религии, но в отличие от первобытного искусства, которое только удваивало (отражало) природу, оно будет «воздействовать на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее согласно известным идеальным требованиям», среди которых важнейшую роль играет красота. Своеобразной предтечей будущего искусства он видел творчество Ф.М. Достоевского, убежденного в том, что красота спасет мир.

2. Философские идеи Н.А. Бердяева.

БЕРДЯЕВ, НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1874-1948), русский философ и публицист.

Родился 6 (18) марта 1874 в Киеве. Учился в Киевском кадетском корпусе. В 1894 поступил на естественный факультет университета Святого Владимира (Киев), через год перевелся на юридический факультет. Увлечение марксизмом, участие в социал-демократическом движении стали причиной ареста Бердяева и исключения из университета (1898). Марксистский период в его биогра-

фии оказался сравнительно коротким. Уже в работе «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. Критический этюд о Н.К.Михайловском» (1901) признание марксистского историзма соседствует с критической оценкой «материализма». Участие Бердяева в сборнике Проблемы идеализма (1902) ознаменовало окончательный переход мыслителя на позиции метафизики и религиозной философии. В 1904-1905 он редактирует религиозно-философские журналы «Новый путь» и «Вопросы жизни». Своеобразие философии, по Бердяеву, состоит в том, что она не сводится к системе понятий, представляет собой не столько «знание-дискурс», сколько «знание-созерцание», говорящее на языке символов и мифов. В мире символов его собственной философии ключевая роль принадлежала свободе и творчеству, с которыми в конечном счете связаны все прочие идеи-символы: дух, чье «царство» радикально, онтологически противостоит «царству природы»; объективация — бердяевская интуиция

драматизма судьбы человека, не способного (культура - «великая неудача») выйти из пределов «царства природы»; трансцендирование - творческий прорыв, преодоление, хотя бы на миг, «рабских» оков природно-исторического бытия; экзистенциальное время - духовно-творческий опыт личной и исторической жизни, имеющий метаисторический, абсолютный смысл и сохраняющий его даже в эсхатологической перспективе. При этом именно свобода определяет содержание «царства духа», смысл его противостояния «царству природы». Творчество же, которое всегда имеет своей основой и целью свободу, фактически исчерпывает позитивный аспект человеческого бытия в бердяевской метафизике и в этом отношении не знает границ: оно возможно не только в опыте художественном и философском, но также и в опыте религиозном и моральном («парадоксальная этика»), в духовном опыте личности, в ее исторической и общественной активности.

3. Литературно-философский журнал «Вехи»

Основной трибуной философов «серебряного века» становится участие в литературно-философских журналах («Логос», «Новые идеи в философии», изд-во «Путь») и сборниках. Сборник Вехи (1909) (см. ВЕХИ И ВЕХОВЦЫ) имеет ярко выраженный мировоззренческий характер. Авторы -М.О.Гершензон, Бердяев, С.Н.Булгаков, А.Изгоев, Б.Кистяковский, П.Б.Струве, Франк - хотели повлиять на настроение интеллигенции, предложить ей новые культурные, религиозные и метафизические идеалы.

Авторами «Вех» были выдающиеся умы своего времени. Мысль о создании сборника принадлежала замечательному историку, литературоведу и философу Михаилу Осиповичу Гершензону (1869-1925). Он сумел привлечь к работе над ним своих единомышленников и стал редактором книги. Интересно, что Гершензон поставил перед авторами одно условие. Им было предложено не читать статей друг друга и не обсуждать их. Казалось бы, довольно странное требование при коллективной подготовке сборника статей. Однако, когда работа была закончена, стало ясно, что все участники на разном материале и в разной форме высказали на удивление близкие мысли. «Вехи» оказались в полной мере творением единомышленников, несмотря на то, что часть авторов явно тяготела к славянофильской философской традиции, в то время как другие ориентировались прежде всего на западноевропейское культурное наследие.

Сам Гершензон был одним из крупнейших специалистов своего времени по литературе и общественной мысли девятнадцатого века. Из-под его пера вышли такие прекрасные книги, как Грибоедовская Москва, История молодой России. Ученый много писал о Пушкине, Герцене, Чаадаеве, славянофилах. Он знал все тонкости развития российской духовной жизни. И уже в предисловии к «Вехам» не побоялся заявить, что «революция 1905-1906 и последовавшие за

нею события явились как бы всенародным испытанием тех ценностей, которые более полувека, как высшую святыню, блюла наша общественная жизнь» и сказать, что «идеология русской интеллигенции ...представляется участникам книги внутренне-ошибочной... и практически-бесплодной». Уже одни эти слова зачеркивали все те святыни, на которые молились несколько поколений российских интеллигентов - бескорыстное служение народу, преданность революционным идеалам и т.д. Каждая следующая статья в «Вехах» наносила все новые и новые удары, развенчивая былых кумиров.

Сборник открывался статьей **Н.А.Бердяева** (1874—1948) «Философская истина и интеллигентская правда».

В статье Бердяев обрушился на российскую интеллигенцию за ее излишнюю приверженность к политике и общественному служению, вынуждавшую забывать о любых других проблемах, а главное, лишавшую людей внутренних нравственных ориентиров, заменяя их общепринятыми мнениями.

Не менее резкой была и следующая статья - работа **о.С.Н.Булгакова** «Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции)».

Подзаголовок булгаковской статьи в «Вехах» - «из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции» говорил о многом. Булгаков подверг интеллигенцию совершенно уничтожающей критике. Он предъявил ей обвинение в безоговорочном максимализме, переходящем в жестокую нетерпимость и узость мышления, увидел ребяческую неразвитость и некультурность ее сознания, незрелое преклонение перед романтикой смерти, оторванность от народных корней. Источник всех бед, по мнению философа - атеизм, презрение к религии, распространенные уже среди нескольких поколений русских людей. О какой же религиозной природе русской интеллигенции может идти речь? Однако в бескорыстии и чистоте помыслов этих людей Булга-

ков видит сходство с религиозным чувством, именно поэтому завершает свою статью выражением надежды на будущее возрождение интеллигенции, что для него означало прежде всего возвращение к религии.

М.О.Гершензон в статье «Творческое самосознание» как будто подхватывает эстафету, принимая ее от двух первых авторов. Он также обрушивается на интеллигенцию с критикой, и так же, как Бердяев и Булгаков, оставляет надежду на ее духовное возрождение. Для Гершензона самым тяжким грехом интеллигентов становится полная безответственность, которую он связывает с излишним, безоглядным сосредоточением на проблемах политической борьбы. Такая ситуация, по его мнению, уничтожала какую-либо личную ответственность, лишала людей необходимости делать нравственный выбор - так как главной и единственной задачей оказывалось служение народу.

Следующий автор - **Петр Бернгардович Струве** (1870-1949) прошел через те же этапы духовного развития, что и другие веховцы, но, может быть, резче и сильнее остальных бросался из стороны в сторону. В молодости этот сын пермского губернатора не просто увлекался марксизмом, а был одним из духовных лидеров социалистов. Его книгами зачитывалась вся революционно настроенная молодежь, с ним полемизировал Ленин, он был одним из авторитетнейших российских социалистических мыслителей. В его «послужном списке» аресты, высылки, эмиграция, подпольная деятельность, затем — отход от марксизма и вступление в кадетскую партию. После 1917 Струве не оставляет политической борьбы. Участвует в подпольных организациях, становится активным членом белого движения, в конце концов оказывается в эмиграции, где начинает защищать крайние монархические и националистические взгляды.

В статье «Интеллигенция и революция» Струве поставил по сути дела все ту же проблему внутренней опустошенности российских интеллигентов. Для него эта опусто-

шенность проявляется прежде всего в «отщепенстве... отчуждении от государства и враждебности к нему». Истоки отщепенства - в безрелигиозности интеллигентов, а это в свою очередь породило смуту российской революции и «легковерие без веры, борьбу без творчества, фанатизм без энтузиазма, нетерпимость без благоговения...». Несмотря на столь неутешительную оценку ситуации, он оставляет надежду на благополучный исход. Правда, в отличие от своих коллег, предрекает не духовное возрождение интеллигенции и ее обращение к Богу. По мнению Струве, скорее всего она «перестанет существовать как некая культурная категория», обуржуазившись и отказавшись от социалистических идей.

Публикация «Вех» произвела эффект разорвавшейся бомбы. С одной стороны, книга вызвала небывалый интерес. Сборник несколько раз переиздавался, его тиражи исчислялись многими тысячами экземпляров. Во многих городах проводились специальные собрания для обсуждения идей «веховцев», количество статей, откликнувшихся на выход «Вех», превысило две сотни. В то же время, большая часть российской интеллигенции с возмущением отвергла предъявленные ей обвинения. Революционеры увидели в «Вехах» не размышления о российской интеллигенции, а осуждение революционного движения и истолковали книгу, как простой призыв к отказу от революционной борьбы. «Ужасная фраза» Гершензона возмущенно повторялась и комментировалась. Знаменитая фраза Ленина - «энциклопедия либерального ренегатства» ярко показывает отношение революционеров к своим бывшим братьям. Впрочем, либералов «Вехи» возмутили ничуть не меньше. При всем их расхождении с революционерами народническая традиция значила для них не меньше, и они тоже в большинстве своем увидели в «Вехах» просто критику общественной борьбы, а вовсе не суровое моральное обвинение, предъявленное нескольким поколениям русских людей. Даже П.Н.Милюков, лидер кадетов, по-

старался провести четкую грань между интересными и яркими мыслями знаменитых философов и политической программой партии, к которой они принадлежали. Немногочисленные хвалебные отзывы, принадлежавшие философам В.Розанову, Е.Трубецкому, поэту Андрею Белому, просто утонули в море всеобщего возмущения.

Андрей Белый, сам создавший пророческую книгу о революции - роман Петербург, тонко почувствовал грандиозное значение «Вех»:

«Вышла замечательная книга «Вехи». Несколько русских интеллигентов сказали горькие слова о себе, о нас; слова их проникнуты живым огнем и любовью к истине. ...Но устами своих глашатаев интеллигенция перенесла центр обвинения с себя, как целое, на семь злополучных авторов. ...Несправедливым судом над «Вехами» русская печать доказала, что она недопустимо пристрастна; авторы «Вех» и не думали вовсе судить интеллигенцию; они указали лишь на то, что препятствует русскому интеллигенту из раба отвлеченных мечтаний о свободе стать ее творцом...». «Вехи» подверглись жестокой расправе со стороны русской критики; этой расправе подвергалось все выдающееся, что появлялось в России. Шум, возбужденный «Вехами», не скоро утихнет; это показатель того, что книга попала в цель».

События 1917 показали, насколько «веховцы» были правы в своей оценке российской интеллигенции и ее роли в истории страны. После падения монархии и прихода большевиков к власти у философов, естественно, возникло желание осмыслить происходившие на их глазах драматические перемены. Так, в тяжелых условиях, во время начавшегося преследования кадетской партии и уничтожения свободы слова, был создан сборник «Из глубины», в котором приняли участие многие веховцы - Бердяев, Булгаков, Изгоев, Струве, Франк. Содержавшаяся в нем глубокая оценка русской революции, так же, как и «веховские» предостережения, так и не были по-настоящему услышаны и оценены.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте проблемное поле русской философии на рубеже XIX-XX веков.
2. Раскройте содержание религиозного идеала Вл. Соловьёва. Определите значение идей Вл. Соловьёва для развития русской философии.
3. Как осмысливали русские философы русскую революцию?
4. Каково философское обоснование роли интеллигенции в историческом развитии России (по материалам сборника «Вехи»)?

Лекция №3. Литература русского модернизма. Символизм.

Цели: раскрыть особенности символизма как литературного направления; проследить предпосылки возникновения символизма; познакомить с основными идейными и эстетическими принципами; раскрыть своеобразие русского символизма и его значение для русской литературы и культуры.

План

1. Предпосылки возникновения символизма
2. Русский символизм и его предтечи
3. Литературные манифесты символизма
4. Две ветви русского символизма
 - 4.1. «Старшие» символисты
 - 4.2. «Младосимволисты»

1. Предпосылки возникновения символизма

Предпосылки возникновения символизма - в кризисе, поразившем Европу во второй половине 19 в. Переоценка

ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма, в большой свободе религиозно-философских исканий. Символизм явился одной из форм преодоления позитивизма и реакцией на «упадок веры». «Материя исчезла», «Бог умер» - два постулата, начертанные на скрижалях символизма. Система христианских ценностей, на которых покоилась европейская цивилизация, была расшатана, но и новый «Бог» - вера в разум, в науку - оказался ненадежен. Потеря ориентиров рождала ощущение отсутствия опор, ушедшей из-под ног почвы. Пьесы Г.Ибсена, М.Метерлинка, А.Стринберга, поэзия французских символистов создавали атмосферу зыбкости, переменчивости, относительности. Стиль модерн в архитектуре и живописи расплавлял привычные формы (творения испанского архитектора А.Гауди), словно в воздухе или тумане растворял очертания предметов (картины М.Дени, В.Борисова-Мусатова), тяготел к извивающейся, изогнутой линии. На излете 19 в. Европа достигла небывалого технического прогресса, наука дала человеку власть над окружающей средой и продолжала развиваться гигантскими темпами. Однако оказалось, что научная картина мира не восполняет возникающих в общественном сознании пустот, обнаруживает свою недостоверность. Ограниченность, поверхностность позитивистских представлений о мире была подтверждена рядом естественнонаучных открытий, преимущественно в области физики и математики. Открытие рентгеновских лучей, радиации, изобретение беспроводной связи, а чуть позже создание квантовой теории и теории относительности пошатнули материалистическую доктрину, поколебали веру в безусловность законов механики. Выявленные прежде «однозначные закономерности» были подвергнуты существенному пересмотру: мир оказывался не просто непознанным, но и непознаваемым. Сознание ошибочности, неполноты прежнего знания вело к поиску новых путей постижения действительности.

Один из таких путей - путь творческого откровения - был предложен символистами, по мнению которых символ есть единство и, следовательно, обеспечивает целостное представление о реальности. Научное мировоззрение строилось на сумме погрешностей - творческое познание может придерживаться чистого источника сверхразумных озарений. Появление символизма было реакцией и на кризис религии. «Бог умер», - провозгласил Ф.Ницше, выразив тем самым общее для порубежной эпохи ощущение исчерпанности традиционного вероучения. Символизм раскрывается как новый тип богоискательства: религиозно-философские вопросы, вопрос о сверхчеловеке - т.е. о человеке, бросившем вызов своим ограниченностям, вставшем вровень с Богом, - в центре произведений многих писателей-символистов (Г.Ибсена, Д.Мережковского и др.). Рубеж веков стал временем поисков абсолютных ценностей, глубочайшей религиозной впечатлительности. Символистское движение, исходя из этих переживаний, главенствующее значение придавало восстановлению связей с миром потусторонним/что выразилось в частом обращении символистов к «тайнам гроба», в возрастании роли воображаемого, фантастического, в увлечении мистикой, языческими культами, теософией, оккультизмом, магией. Символистская эстетика воплощалась в самых неожиданных формах, углубляясь в воображаемый, предельный мир, в области, прежде не исследованные, — сон и смерть, эзотерические откровения, мир эроса и магии, измененных состояний сознания и порока. Осо-

бой притягательностью для символистов обладали мифы и сюжеты, отмеченные печатью неестественных страстей, гибельного очарования, предельной чувственности, безумия («Саломея» О.Уайльда, «Огненный ангел» В.Брюсова, образ Офелии в стихах Блока), гибридные образы (кентавр, русалка, женщина-змея), указывавшие на возможность существования в двух мирах. Символизм был тесно связан и с эсхатологическими предчувствиями, овладевшими человеком порубежной эпохи. Ожидание «конца света», «заката Европы», гибели цивилизации обостряло метафизические настроения, заставляло дух торжествовать над материей.

2. Русский символизм и его предтечи.

Русский символизм, самый значительный после французского, имел в основе те же предпосылки, что и символизм западный: кризис позитивного мировоззрения и морали, обостренное религиозное чувство. Символизм в России вбирал два потока — «старших символистов» (И.Анненский, В.Брюсов, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Д.Мережковский, Н.Минский, Ф.Сологуб (Ф.Тетерников) и «младосимволистов» (А.Белый (Б.Бугаев), А.Блок, Вяч.Иванов, С.Соловьев, Эллис (Л.Кобылинский). К символистам были близки М.Волошин, М.Кузмин, А.Добролюбов, И.Конева. К началу 1900-х годов русский символизм достиг расцвета и имел мощную издательскую базу. В введении символистов были: журнал «Весы» (вых. с 1903 при поддержке предпринимателя С.Полякова), издательство «Скорпион», журнал «Золотое руно» (изд. с 1905 по 1910 при поддержке мецената Н.Рябушинского), издательства «Мусагет» (1910-1920), «Гриф» (1903-1913), «Сирин» (1913-1914), «Шиповник» (1906-1917, основано Л.Андреевым), журнал «Аполлон» (1909-1917, ред. и основатель С.Маковский). Общепризнанные предтечи русского символизма - Ф.Тютчев, А.Фет, Вл.Соловьев. Основателем символистского метода в русской поэзии Вяч.Иванов называл Ф.Тютчева. В.Брюсов

высказывался о Тютчеве как об основоположнике поэзии нюансов. Знаменитая строка из стихотворения Тютчева «Silentium» (Молчание) Мысль изреченная есть ложь стала лозунгом русских символистов. Поэт ночных знаний души, бездны и хаоса, Тютчев оказался близок русскому символизму своей устремленностью к иррациональному, невыразимому, бессознательному. Тютчев, указавший путь музыки и нюанса, символа и мечты, вводил русскую поэзию, по мнению исследователей, «вкось от Пушкина». Но именно этот путь был близок многим русским символистам. Другой предшественник символистов — А.Фет, умерший в год становления русского символизма (в 1892 Д.Мережковский читает лекцию О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе, В.Брюсов готовит сборник Русские символисты). Как и Ф.Тютчев, А.Фет говорил о невыразимости, «несказанности» человеческих мыслей и чувств, мечтой Фета была «поэзия без слов» (к «несказанному» вслед за Фетом устремляется А.Блок, любимое слово Блока — «несказанно»). И.Тургенев ждал от Фета стихотворения, в котором последние строфы многих своих положений совпадала с их религиозно-философскими представлениями. После учреждения в 1901 Религиозно-философских собраний З.Гиппиус была поражена общностью мыслей в попытках примирить христианство и культуру. Тревожное предчувствие «конца света», небывалого переворота в истории содержала работа Соловьева Повесть об Антихристе, сразу после публикации встреченная недоверчивыми насмешками. В среде символистов Повесть об Антихристе вызвала сочувственный отклик и понималась как откровение.

3. Манифесты символизма в России.

Как литературное течение русский символизм оформляется в 1892, когда Д.Мережковский выпускает сборник «Символы» и пишет лекцию «О причинах упадка и новых течениях в современной литературе». В 1893 В.Брюсов и

А.Митропольский (Ланг) готовят сборник «Русские символисты», в котором В.Брюсов выступает от лица еще не существующего в России направления - символизма. Подобная мистификация отвечала творческим амбициям Брюсова стать не просто выдающимся поэтом, а основателем целой литературной школы. Свою задачу как «вождя» Брюсов видел в том, чтобы «создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может». Жизнь - лишь «материал», медленный и вялый процесс существования, который поэт-символист должен претворить в «трепет без конца». Все в жизни — лишь средство для ярко-певучих стихов, - формулировал Брюсов принцип самоуглубленной, возвышающейся над простым земным существованием поэзии. Брюсов стал мэтром, учителем, возглавившим новое движение. На роль идеолога «старших символистов» выдвинулся Д.Мережковский. Свою теорию Д.Мережковский изложил в докладе, а потом и в книге О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. «Куда бы мы ни уходили, как бы мы не прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость Океана», - писал Мережковский. Общие для теоретиков символизма размышления о крушении рационализма и веры — двух столпов европейской цивилизации, Мережковский дополнял суждениями об упадке современной литературы, -- отказавшейся от «древнего, вечного, никогда не умиравшего идеализма» и отдавшей предпочтение натурализму Золя. Возродить литературу может лишь порыв к неведомому, запредельному, к «святыням, которых нет». Давая объективную оценку состоянию литературных дел в России и Европе, Мережковский называл предпосылки победы новых литературных течений: тематическую «изношенность» реалистической литературы, ее отклонение от «идеального», несоответствие порубежному мироощущению. Символ, в трактовке Мережковского, выливается из глубин духа художника. Здесь же Мережковский определял три главных элемента но-

вого искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. Различие между реалистическим и символическим искусством было подчеркнуто в статье К.Бальмонта «Элементарные слова о символической поэзии». Реализм изживает себя, сознание реалистов не идет дальше рамок земной жизни, «реалисты схвачены, как прибором, конкретной жизнью», в то время, как в искусстве все ощутимей становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей. Этой потребности отвечает поэзия символистов. В статье Бальмонта обозначались основные черты символической поэзии: особый язык, богатый интонациями, способность возбуждать в душе сложное настроение. «Символизм - могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с особой убедительностью», - настаивал Бальмонт. В отличие от Мережковского, Бальмонт видел в символической поэзии не приобщение к «глубинам духа», а «оглашение стихий». Установка на причастность Вечному Хаосу, «стихийность» дала в русской поэзии «дионисийский тип» лирики, воспевающей «безбрежную» личность, самозаконную индивидуальность, необходимость жить в «театре жгучих импровизаций». Подобная позиция была зафиксирована в названиях сборников Бальмонта В безбрежности, Будем как солнце. «Дионисийству». Для В.Брюсова символизм стал способом постижения реальности - «ключом тайн». В статье Ключи тайн (1903) он писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство - то, что мы в других областях называем откровением». В манифестах «старших символистов» были сформулированы основные аспекты нового течения: приоритет духовных идеалистических ценностей (Д.Мережковский), медиумический, «стихийный» характер творчества (К.Бальмонт), искусство как наиболее достоверная форма познания (В.Брюсов). В соответствии с этими положениями шло развитие творчества представителей старшего поколения символистов в России.

4. Две ветви русского символизма

4.1. «Старшие» символисты

Символизм Д.Мережковского и З.Гиппиус носил подчеркнуто религиозный характер, развивался в русле неоклассической традиции. Лучшие стихотворения Мережковского, вошедшие в сборники Символы, Вечные спутники, строились на «уроднении» с чужими идеями, были посвящены культуре ушедших эпох, давали субъективную переоценку мировой классики. В прозе Мережковского на масштабном культурном и историческом материале (история античности, Возрождения, отечественная история, религиозная мысль древности) — поиск духовных основ бытия, идей, движущих историю. В лагере русских символистов Мережковский представлял идею неохристианства, искал нового Христа (не столько для народа, сколько для интеллигенции) - «Иисуса Неизвестного». В «электрических», по словам И.Бунина, стихах З.Гиппиус, в ее прозе - тяготение к философской и религиозной проблематике, богоискательству. Строгость формы, выверенность, движение к классичности выражения в сочетании с религиозно-метафизической заостренностью отличало Гиппиус и Мережковского в среде «старших символистов». В их творчестве немало и формальных достижений символизма: музыка настроений, свобода разговорных интонаций, использование новых стихотворных размеров (например, дольника). Если Д.Мережковский и З.Гиппиус мыслили символизм как построение художественно-религиозной культуры, то В.Брюсов, основоположник символического движения в России, мечтал о создании всеобъемлющей художественной системы, «синтезе» всех направлений. Отсюда историзм и рационализм поэзии Брюсова, мечта о «Пантеоне, храме всех богов». Символ, в представлении Брюсова, - универсальная категория, позволяющая обобщать все, когда-либо существовавшие, истины, представления о мире. Сжатую программу

символизма, «заветы» течения В.Брюсов давал в стихотворении «Юному поэту»:

*Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее - область поэта.*

*Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздельно, бесцельно.*

Утверждение творчества как цели жизни, прославление творческой личности, устремленность от серых будней настоящего в яркий мир воображаемого грядущего, грез и фантазий - таковы постулаты символизма в интерпретации Брюсова. Другое, скандальное стихотворение Брюсова «Творчество» выражало идею интуитивности, безотчетности творческих импульсов. От творчества Д.Мережковского, З.Гиппиус, В.Брюсова существенно отличался неоромантизм К.Бальмонта. В лирике К.Бальмонта, певца безбрежности, - романтический пафос возвышения над буднями, взгляд на поэзию как на жизнетворчество. Главным для Бальмонта-символиста явилось воспевание безграничных возможностей творческой индивидуальности, исступленный поиск средств ее самовыражения. Любование преображенной, титанической личностью сказалось в установке на интенсивность жизнеощущений, расширение эмоциональной образности, впечатляющий географический и временной размах. Ф.Сологуб продолжал начатую в русской литературе Ф.Достоевским линию исследования «таинственной связи» человеческой души с гибельным началом, разрабатывал общесимволистскую установку на понимание человеческой природы как природы иррациональной. Одними из основных

символов в поэзии и прозе Сологуба стали «зыбкие качели» человеческих состояний, «тяжелый сон» сознания, непредсказуемые «превращения». Интерес Сологуба к бессознательному, его углубление в тайны психической жизни породили мифологическую образность его прозы: так героиня романа Мелкий бес Варвара - «кентавр» с телом нимфы в блошиных укусах и безобразным лицом, три сестры Рутиловы в том же романе - три мойры, три грации, три хариты, три чеховских сестры. Постигание темных начал душевной жизни, неомифологизм — основные приметы символистской манеры Сологуба. Огромное влияние на русскую поэзию XX в. оказал и психологический символизм И. Анненского, сборники которого «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» появились в пору кризиса, спада символистского движения. В поэзии Анненского - колоссальный импульс обновления не только поэзии символизма, но и всей русской лирики - от А. Ахматовой до Г. Адамовича. Символизм Анненского строился на «эффектах разоблачений», на сложных и, в то же время, очень предметных, вещных ассоциациях, что позволяет видеть в Анненском предтечу акмеизма. «Поэт-символист, - писал об И. Анненском редактор журнала «Аполлон» поэт и критик С. Маковский, - берет исходной точкой нечто физически и психологически конкретное и, не определяя его, часто даже не называя его, изображает ряд ассоциаций. Такой поэт любит поражать непредвиденным, порой загадочным сочетанием образов и понятий, стремясь к импрессионистическому эффекту разоблачений. Разоблаченный таким образом предмет кажется человеку новым и как бы впервые пережитым». Символ для Анненского - не трамплин для прыжка к метафизическим высотам, а средство отображения и объяснения реальности. В траурно-эротической поэзии Анненского развивалась декадентская идея «тюремности», тоски земного существования, неутоленного эроса. В теории и художественной практике «старших символистов» новейшие веяния соединились с наследованием достижений и открытий

русской классики. Именно в рамках символистской традиции с новой остротой было осмыслено творчество Толстого и Достоевского, Лермонтова (Д.Мережковский Л.Толстой и Достоевский, М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества), Пушкина (статья Вл.Соловьева Судьба Пушкина; Медный всадник В.Брюсова), Тургенева и Гончарова {Книги отражений И.Анненского), Н.Некрасова {Некрасов как поэт города В.Брюсова). Среди «младосимволистов» блестящим исследователем русской классики стал А.Белый (книга Поэтика Гоголя, многочисленные литературные реминисценции в романе Петербург).

4.2. «Младосимволисты».

Вдохновитель младосимволистского крыла движения — москвич А.Белый, организовавший поэтическое сообщество «аргонавтов». В 1903 А. Белый опубликовал статью «О религиозных переживаниях», в которой вслед за Д.Мережковским -

настаивал на необходимости соединить искусство и религию, но задачи выдвигал иные, более субъективные и отвлеченные - «приблизиться к Мировой душе», «передавать в лирических изменениях Ее голос». В статье Белого явно просматривались ориентиры младшего поколения символистов - «две перекладины их креста» - культ пророка-безумца Ницше и идеи Вл. Соловьева. Мистические и религиозные настроения А.Белого сочетались с размышлениями о судьбах России: позицию «младосимволистов» отличала нравственная связь с родиной (романы А.Белого Петербург, Москва, статья Луг зеленый, цикл на Поле Куликовом А.Блока). А.Белому, А.Блоку, Вяч. Иванову оказались чужды индивидуалистические признания старших символистов, декларируемый ими титанизм, надмирность, разрыв с «землей». Неслучайно один из своих ранних циклов А. Блок назовет «Пузыри земли», заимствовав этот образ из трагедии Шекспира «Макбет», соприкосновение с земной стихией

драматично, но неизбежно, порождения земли, ее «пузыри» отвратительны, но задача поэта, его жертвенное назначение - соприкоснуться с этими порождениями, низойти к темным и губительным началам жизни. Из среды «младосимволистов» вышел крупнейший русский поэт А.А.Блок, ставший по определению А.Ахматовой, «трагическим тенором эпохи». Свое творчество А.Блок рассматривал как «трилогию вочеловечивания» - движение от музыки запредельного (в «Стихах о Прекрасной Даме»), через преисподнюю материального мира и круговерть стихий (в «Пузырях земли», «Городе», «Снежной маске», «Страшном мире») к «элементарной простоте» человеческих переживаний («Соловьиный сад», «Родина», «Возмездие»). В 1912 Блок, подводя черту под своим символизмом, записал: «Никаких символизмов больше». По мнению исследователей, «сила и ценность отрыва Блока от символизма прямо пропорциональна силам, связавшим его в юности с «новым искусством». Вечные символы, запечатленные в лирике Блока (Прекрасная Дама, Незнакомка, соловьиный сад, Снежная маска, союз Розы и Креста и др.), получили особое, пронзительное звучание благодаря жертвенной человечности поэта, в своей поэзии А.Блок создал всеобъемлющую систему символов. Цвета, предметы, звучания, действия - все символично в поэзии Блока. Так «желтые окна», «желтые фонари», «желтая заря» символизируют пошлость повседневности, синие, лиловые тона («синий плащ», «синий, синий, синий взор») - крушение идеала, измену, Незнакомка - неведомую, незнакомую людям сущность, явившуюся в облике женщины, аптека - последний приют самоубийц (в прошлом веке первая помощь утопленникам, пострадавшим оказывалась в аптеках - кареты «Скорой помощи» появились позднее). Истоки символики Блока уходят корнями в мистицизм Средневековья. Так желтый цвет в языке культуры Средневековья обозначал врага, синий - предательство. Но, в отличие от средневековых символов, символы поэзии Блока многозначны, парадоксальны. Незнакомка может быть

истолкована и как явление Музы поэту, и как падение Прекрасной Дамы, превращение ее в «Беатриче у кабацкой стойки», и как галлюцинация, греза, «кабацкий угар» - все эти значения перекликаются друг с другом, «мерцают, как глаза красавицы за вуалью». Однако рядовыми читателями подобные «неясности» воспринимались с большой настороженностью и неприятием. Популярная газета «Биржевые ведомости» поместила письмо проф. П.И.Дьякова, предложившего сто рублей всякому, кто «переведет» на общепонятный русский язык стихотворение Блока «Ты так светла...» В символах запечатлены муки человеческой души в поэзии А.Белого (сборники «Урна», «Пепел»). Разрыв современного сознания в символических формах изображен в романе Белого «Петербург» — первом русском романе «потока сознания». Бомба, которую готовит главный герой романа Ник. Аблеухов, разорванные диалоги, распавшееся родство внутри «случайного семейства» Аблеуховых, обрывки известных сюжетов, внезапное рождение среди болот «города-экспромта», «города-взрыва» на символическом языке выражали ключевую идею романа - идею распада, разъединения, подрыва всех связей. Символизм Белого - особая экстатическая форма переживания действительности, «ежесекундные отправления в бесконечность» от каждого слова, образа.

Как и для Блока, для Белого важная нота творчества - любовь к России. «Гордость наша в том, что мы не Европа или что только мы подлинная Европа», - писал Белый после поездки за границу. Вяч.Иванов наиболее полно воплотил в своем творчестве символистскую мечту о синтезе культур, пытаясь соединить соловьевство, обновленное христианство и эллинское мировосприятие. Художественные искания «младосимволистов» были отмечены просветленной мистичностью, стремлением идти к «отверженным селеньям», следовать жертвенным путем пророка, не отворачиваясь от грубой земной действительности.

Вопросы и задания

1. Назовите предпосылки возникновения символизма в России и Западной Европе.
2. Почему предтечами символизма в России считают Ф.И. Тютчева и А.А. Фета?
3. Как определяли символизм В.Я. Брюсов и Д.С. Мережковский? В чём принципиальное различие их позиций?
4. Как вы понимаете выражение К.Д. Бальмонта «оглашение стихий»?
5. Каковы философские основания эстетической концепции младосимволистов?

Лекция №4. Литература русского модернизма. Акмеизм.

Цели: раскрыть значение термина «акмеизм»; сформировать представления об акмеизме как о литературном направлении; раскрыть особенности художественной системы акмеистов.

План

1. Кризис символизма и акмеизм
2. Становление акмеизма. Деятельность «Цеха поэтов»
3. Реализация принципов акмеизма в творчестве Н.С. Гумилёва, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама

1. Кризис символизма и акмеизм

Кризис символизма как литературного направления наметился в 1910 годах. В 1913 году Н. Гумилёв в статье «Наследие символизма и акмеизм» пишет: «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведе-

ния уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом». Акмеизм как литературное течение возник в начале 1910-х годов и генетически был связан с символизмом. В 1900-е годы молодые поэты, близкие символизму в начале своего творческого пути, посещали «ивановские среды» - собрания на петербургской квартире Вяч. Иванова, получившей в их среде название «башня». В недрах кружка в 1906-1907 годах постепенно сложилась группа поэтов, назвавшая себя «кружком молодых». Стимулом к их сближению была оппозиционность (пока еще робкая) символистской поэтической практике. С одной стороны, «молодые» стремились научиться у старших коллег стихотворной технике, но с другой - хотели бы преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий.

АКМЕИЗМ (от греч. акте — высшая степень, вершина, цветение, цветущая пора) - литературное течение, противостоящее символизму и возникшее в начале 20 века в России. Современники давали термину и иные толкования: Вл.Пяст видел его истоки в псевдониме А.Ахматовой, полатыни звучащем как «akmatius», некоторые указывали на его связь с греческим «акме» - «острие». Термин акмеизм был предложен в 1912 Н.Гумилевым и С.Городецким: по их мнению, на смену переживающему кризис символизму идет направление, обобщающее опыт предшественников и выводящее поэта к новым вершинам творческих достижений. Название для литературного течения, по свидетельству А.Белого, было выбрано в пылу полемики и не являлось вполне обоснованным: об «акмеизме» и «адамизме» в шутку заговорил Вяч.Иванов, Н.Гумилев подхватил случайно брошенные слова и окрестил акмеистами группу близких к себе поэтов. Одаренный и честолюбивый организатор акмеизма

мечтал о создании «направления направлений» - литературного движения, отражающего облик всей современной ему русской поэзии. С.Городецкий и Н.Гумилев использовали также термин «адамизм»: первым поэтом, в их представлении, явился Адам, дающий имена предметам и тварям и тем самым участвующий в сотворении мира. В определении Гумилева, адамизм - «мужественно твердый и ясный взгляд на мир».

2. Становление акмеизма и деятельность «Цеха поэтов».

«Цех поэтов» был основан в октябре 1911 года в Петербурге в противовес символистам, и протест участников группы был направлен против магического, метафизического характера языка поэзии символистов. Возглавляли группу Н. Гумилев и С. Городецкий. В состав группы входили также А. Ахматова, Г. Адамович, К. Вагинов, М. Зенкевич, Г. Иванов, В. Лозинский, О. Мандельштам, В. Нарбут, И. Одоевцева, О. Оцуп, В. Рождественский. «Цех» издавал журнал «Гиперборей».

Название кружка, образованное по образцу средневековых названий ремесленных объединений, указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. «Цех» был школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Поначалу они не отождествляли себя ни с одним из течений в литературе, да и не стремились к общей эстетической платформе. Из широкого круга участников «Цеха» в начале 1910-х годов (около 1911-1912) выделилась более узкая и эстетически более сплоченная группа поэтов, которые стали именовать себя акмеистами. В состав группы входили Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич, В. Нарбут (другие участники «Цеха», среди них Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский, составляли периферию течения).

Как литературное направление акмеизм просуществовал недолго - около двух лет (1913-1914), но нельзя не учитывать его родовых связей с «Цехом поэтов», а также определяющего влияния на судьбы русской поэзии XX века. Акмеизм насчитывал шесть наиболее активных участников движения: Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам, С.Городецкий, М.Зенкевич, В.Нарбут. На роль «седьмого акмеиста» претендовал Г.Иванов, но подобная точка зрения была опротестована А.Ахматовой: «Акмеистов было шесть, и седьмого никогда не было». В разное время в работе «Цеха поэтов» принимали участие: Г.Адамович, Н. Бруни, Вас. В. Гиппиус, Вл. В. Гиппиус, Г. Иванов, Н. Клюев, М. Кузмин, Е. Кузьмина-Караваева, М. Лозинский, С. Радлов, В. Хлебников. На заседаниях «Цеха», в отличие от собраний символистов, решались конкретные вопросы: «Цех» являлся школой овладения поэтическим мастерством, профессиональным объединением. Творческие судьбы поэтов, сочувствующих акмеизму, сложились по-разному: Н.Клюев впоследствии заявил о своей непричастности к деятельности содружества, Г.Адамович и Г. Иванов продолжили и развили многие принципы акмеизма в эмиграции, на В. Хлебникова акмеизм не оказал сколько-нибудь заметного влияния.

Платформой акмеистов стал журнал «Аполлон» под редакцией С.Маковского, в котором печатались декларации Гумилева и Городецкого. III. Программа акмеизма в «Аполлоне» включала два основных положения: во-первых, конкретность, вещьность, посюсторонность, во-вторых, совершенствование поэтического мастерства. Обоснование нового литературного течения было дано в статьях Н.Гумилева Наследие символизма и акмеизм (1913), С. Городецкого Некоторые течения в современной русской поэзии (1913), О.Мандельштама Утро акмеизма (1913, в «Аполлоне» опубликована не была).

Однако впервые идея нового направления была высказана на страницах «Аполлона» значительно раньше: в

1910 М. Кузмин выступил в журнале со статьей о прекрасной ясности, предвосхитившей появление деклараций акмеизма. К моменту написания статьи Кузмин был уже зрелым человеком, имел за плечами опыт сотрудничества в символистской периодике. Потусторонним и туманным откровениям символистов, «непонятному и темному в искусстве» Кузмин противопоставил «прекрасную ясность», «кларизм» (от греч. *clars* — ясность). «Художник, по Кузмину, должен нести в мир ясность, не замутнять, а прояснять смысл вещей, искать гармонии с окружающим. Философско-религиозные искания символистов не увлекали Кузмину: дело художника - сосредоточиться на эстетической стороне творчества, художественном мастерстве «Темный в последней глубине символ» уступает место ясным структурам и любованию «прелестными мелочами». Идеи Кузмину не могли не повлиять на акмеистов: «прекрасная ясность» оказалась востребованной большинством участников «Цеха поэтов».

Спустя три года после публикации статьи Кузмину в «Аполлоне» появились манифесты Гумилева и Городецкого - с этого момента принято вести отсчет существования акмеизма как оформившегося литературного течения. Гумилев называл имена художников, наиболее дорогих для акмеизма, его «краеугольные камни»: Шекспир, Рабле, Вийон, Т. Готье. «Шекспир показал внутренний мир человека, Рабле - его тело и физиологию, Вийон поведал нам о «жизни, немало не сомневающейся в самой себе». Т. Готье нашел «достойные одежды безупречных форм». Соединение в искусстве этих четырех моментов - идеал творчества. Вобрав опыт предшественников, поэты-акмеисты начинают новую эру «эстетического пуританизма, великих требований к поэту как к творцу мысли и к слову как к материалу искусства». Равно отвергая утилитарный подход к искусству и идею «искусства ради искусства», основоположник акмеизма провозглашал отношение к поэтическому творчеству как к «высшему ремеслу».

С.Городецкий в статье Некоторые течения в современной русской поэзии (1913) также отметил катастрофу символизма: тяготение символизма к «текучести слова», его многозначность уводит художника из «мира зовущего, красочного» в туманные сферы бесплодных блужданий. «Искусство есть равновесие, - утверждал Городецкий, - есть прочность». «Борьба за нашу планету Землю» - дело поэта, поиск «мгновений, которые могут быть вечными» - в основе поэтического ремесла. Мир акмеистов «хорош сам по себе», вне своих мистических «соответствий». «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще...».

В 1913 была написана и статья Мандельштама «Утро акмеизма»

опубликованная лишь шесть лет спустя. Отсрочка в публикации не была случайной: акмеистические выкладки Мандельштама существенно расходились с декларациями Гумилева и Городецкого и не попали на страницы «Аполлона». Центральная метафора статьи Мандельштама - архитектура, зодчество. Поэтическое творчество Мандельштам уподобляет строительству: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые сами можем построить». Сборник того же звездного для акмеизма и богатого на декларации 1913 Мандельштам назвал Камень. Камень - «слово как таковое», столетиями ждущее своего ваятеля. Работу поэта Мандельштам уподобляет труду резчика, архитектора, гипнотизирующего пространство.

Термин «слово как таковое» был предложен футуристами и переосмыслился Мандельштамом: у футуристов слово — чистый звук, свободный от смысла, Мандельштам, напротив, подчеркивает его «тяжеловесность», нагруженность смыслом. Если футуристы стремились через звучание слова вернуться к основам природы, то Мандельштам видел в постижении его значений путь к основам культуры. В ста-

тье содержалась и полемика с символистами: не музыкальность речи, а «сознательный смысл», Логос возвеличивался Мандельштамом. «...Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя - вот высшая заповедь акмеизма», - писал Мандельштам.

Публикация статей Городецкого и Гумилева в «Аполлоне» сопровождалась представительной подборкой стихотворных материалов, которые отнюдь не всегда соответствовали теоретическим положениям акмеизма, выявляя их скороспелость, расплывчатость, слабую аргументированность. Акмеизм как течение не имел достаточной теории: «самоценность явления», «борьба за этот мир» вряд ли представлялись достаточными аргументами для провозглашения нового литературного направления. «Символизм угасал» - в этом Гумилев не ошибся, но сформировать течение столь же мощное, как русский символизм, ему не удалось.

Вопросы религии, философии, которых акмеизм чуждался в теории (на их отсутствии пенял акмеистам А.Блок), получали напряженное звучание в творчестве Н.Гумилева, А.Ахматовой, О.Мандельштама. Акмеистический период у этих поэтов продолжался сравнительно недолго, после чего их поэзия уходила далеко в область духа, интуитивных открытий, таинственности. Это во многом позволило исследователям, в частности литературоведу Б.Эйхенбауму, рассматривать акмеизм как новую степень развития символистской поэтики, отказывая ему в самостоятельности. Однако титанические вопросы духа, оказавшиеся в центре внимания символизма, специально не заострялись акмеистами. Акме-

В поэзии **Н.С. Гумилева** акмеизм реализуется в тяге к открытию новых миров, экзотическим образам и сюжетам. Путь поэта в лирике Н.С. Гумилева — путь воина, конкистадора, первооткрывателя. Муза, вдохновляющая стихотворца - Муза Дальних Странствий. Обновление поэтической образности, уважение к «явлению как таковому» осуществлялось в творчестве Н.С. Гумилева посредством путешествий к неведомым, но вполне реальным землям. Путешествия в стихах Н.С. Гумилева несли впечатления от конкретных экспедиций поэта в Африку и, в то же время, переключались с символическими странствиями в «мирах иных». Заоблачным мирам символистов Н.С. Гумилев противопоставил первооткрытые им для русской поэзии континенты.

Иной характер носил акмеизм **А.А. Ахматовой**, лишенный тяготения к экзотическим сюжетам и пестрой образности. Своеобразие творческой манеры А.А. Ахматовой как поэта акмеистического направления составляет запечатление одухотворенной предметности. Посредством поразительной точности вещного мира А.А. Ахматова отображает целый душевный строй. «В этом двустишии - вся женщина», - отзывалась об ахматовской Песне последней встречи М.И. Цветаева. В изящно обрисованных деталях А.А.Ахматова, по замечанию О.Э. Мандельштама, давала «всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа 19 века». На поэзию А.А. Ахматовой громадное воздействие оказало творчество Ин.Ф.Анненского, которого А.А. Ахматова считала «предвестьем, предзнаменованием, того, что с нами позже совершилось». Вещественная плотность мира, психологический символизм, ассоциативность поэзии И.Ф. Анненского во многом были наследованы А.А.Ахматовой.

«Здешний мир» **О.Э. Мандельштама** был отмечен ощущением смертной хрупкости перед безликой вечностью. Акмеизм О.Э.Мандельштама - «сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия». Преодоление пустоты и небытия совершается в культуре, в вечных созданных искус-

ства: стрела готической колокольни попрекает небо тем, что оно пусто. Среди акмеистов О.Э. Мандельштама выделяло необыкновенно остро развитое чувство историзма. Вещь вписана в его поэзии в культурный контекст, в мир, согретый «тайным телеологическим теплом»: человек окружался не безличными предметами, а «утварью», все упомянутые предметы обретали библейский подтекст. Вместе с тем О.Э. Мандельштаму претило злоупотребление сакральной лексикой, «инфляция священных слов» у символистов.

А.А. Ахматова вспоминает: «...он боялся собственной немоты, называя ее удушьем. Когда она настигала его, он метался в ужасе...»

Я слово позабыл, что я хотел сказать.

Слепая ласточка в чертог теней вернется,

На крыльях срезанных, с прозрачными играть...

Слепая, бескрылая ласточка — несказанное слово. Оно уходит в царство мертвых, в царство теней, где все бесплотно — и потому прозрачно, безмолвно, безводно. Невоплощенное поэтическое слово мечется и мучается, как сам поэт, оно борется за свою жизнь:

И медленно растет, как бы шатер иль храм,

То вдруг прокинется безумной Антигоной...

Дальше опять о страхе зияния, то есть пустоты, о плаче муз над умолкшим поэтом:

Но я забыл, что я хочу сказать,

И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

В «Tristia» и в стихах первой половины 20-х годов предметность, сюжетность, характерные для «Камня», идут на убыль; опыт поэта в еще большей мере становится внутренним опытом. Все же и теперь перед нами не столько лирическая личность, сколько некий тип сознания и присущая ему жизненная позиция. Человек этот любит жизнь в ее красоте и значительности. Но тяжесть жизни для него непосильна. И потому, что жизнь обращает к нему свои суровые законы, и потому, что в себе самом он несет начало слабости и

ущербности, противостоящее творчеству, но творчеством одолеваемое.

Если в «Камне» преобладала тематика культур и исторических стилей, то для «Tristia» особенно важны «вечные темы» — жизни и смерти, любви и творчества. И несет эти темы не лирический герой, а именно сознание, обобщенное эллинистическим стилем. Вот почему и любовная тема — из всех самая личная — предстает в этой книге полускрытая образами — то античными, то древнерусскими. Поэт перешел на другую глубину, и в «Tristia» структурные связи как бы теряют свои внешние предметные и повествовательные очертания, чтобы стать внутренней логикой ассоциаций.

От акмеизма Гумилева, Ахматовой и Мандельштама существенно отличался адамизм С.Городецкого, М.Зенкевича, В.Нарбута, которые составили натуралистическое крыло движения. Несходство адамистов с триадой Гумилев - Ахматова - Мандельштам неоднократно отмечалось в критике. В 1913 Нарбут предлагал Зенкевичу основать самостоятельную группу или перейти «от Гумилева» к кубофутуристам. Полнее всего адамистическое мироощущение выразилось в творчестве С.Городецкого. Роман Городецкого Адам описывал жизнь героя и героини — «двух умных зверей» - в земном раю. Городецкий пытался восстановить в поэзии языческое, полуживотное мироощущение наших пращуров: многие его стихи имели форму заклинаний, причитаний, содержали всплески эмоциональной образности, извлеченные из далекого прошлого сцены быта. Наивный адамизм Городецкого, его попытки вернуть человека в косматые объятия природы не могли не вызывать иронии у искушенных и хорошо изучивших душу современника модернистов. Блок в предисловии к поэме Возмездие отмечал, что лозунгом Городецкого и адамистов «был человек, но какой-то уже другой человек, человек вовсе без человечности, какой-то первозданный Адам».

Другой адамист, М. Зенкевич, по меткому определению Вяч. Иванова, «пленился Материей и ей же ужаснулся». Диалоги человека с природой сменились в творчестве Зенкевича мрачными картинами настоящего, предчувствием невозможности восстановить утраченную гармонию, равновесие в отношениях человека и стихий.

Книга В. Нарбута «Аллилуйя» содержала вариации на тему стихов С.Городецкого, вошедших в сборник «Ива». В отличие от Городецкого, Нарбут тяготел не к «сусальному быту», а к изображению неприглядных, подчас натуралистически-безобразных сторон действительности.

Акмеизм объединил несхожие творческие индивидуальности, различно проявился в «одухотворенной предметности» А.Ахматовой, «дальних странствиях» М.Гумилева, поэзии реминисценций О.Мандельштама, языческих диалогах с природой С.Городецкого, М.Зенкевича, В.Нарбута. Роль акмеизма - в стремлении удержать равновесие между символизмом, с одной стороны, и реализмом, с другой. В творчестве акмеистов -многочисленные точки соприкосновения с символистами и реалистами (в особенности с русским психологическим романом 19 века), но в целом представители акмеизма оказывались в «середине контраста», не соскальзывая в метафизику, но и не «причаливая к земле».

Акмеизм сильно повлиял на развитие русской поэзии в эмиграции, на «парижскую ноту»: из учеников Гумилева эмигрировали во Францию Г.Иванов, Г.Адамович, Н.Оцуп, И.Одоевцева. Лучшие поэты русской эмиграции Г.Иванов и Г.Адамович развивали акмеистические принципы: сдержанность, приглушенность интонации, выразительный аскетизм, тонкая ирония. В Советской России манеру акмеистов (преимущественно Н.Гумилева) имитировали Ник.Тихонов, И.Сельвинский, М.Светлов, Э.Багрицкий. Значительное воздействие акмеизм оказал и на авторскую песню.

Вопросы и задания

1. Каковы причины кризиса символизма в России?

2. Против чего был направлен протест участников литературного объединения «Цех поэтов»? Что такое «адамизм»?
3. Назовите основные черты акмеизма. Почему акмеизм не получил развития в других видах искусств?
4. Каким образом были реализованы принципы акмеизма в поэзии Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама? Чем отличается акмеизм этой группы поэтов от акмеизма М. Зенкевича, В. Нарбута, С. Городецкого?
5. Какова судьба акмеизма как литературного направления?

Лекция №5. Литература русского модернизма. Футуризм.

Цели: дать определение футуризму как литературно-художественному направлению; раскрыть эстетические принципы футуризма; познакомить с литературными манифестами футуризма; сформировать представление о реформировании футуристами поэтического языка.

План

1. Общая характеристика футуризма как литературно-художественного направления
2. Кубофутуризм
3. Эгофутуризм

1. Общая характеристика футуризма как литературно-художественного направления

ФУТУРИЗМ (итал. futurismo от лат. futurum - будущее) -авангардистское художественное течение 1910-х -начала 1920-х 20 в., наиболее полно проявившееся в Италии

(родине футуризма) и России. Футуристы были и в других европейских странах — Германии, Англии, Франции, Польше. Футуризм заявил о себе в литературе, живописи, скульптуре, в меньшей степени в музыке.

Итальянский футуризм. Днем рождения футуризма считается 20 февраля 1909, когда в парижской газете «Фигаро» появился написанный Т.Ф.Маринетти Манифест футуризма. Именно Маринетти стал теоретиком и вождем первой, миланской, группы футуристов. Манифест был обращен к молодым итальянским деятелям искусства («Самые старые среди нас - тридцатилетние, за 10 лет мы должны выполнить свою задачу, пока не придет новое поколение и не выбросит нас в корзину для мусора.»). В манифесте отрицались все духовно-культурные ценности прошлого. (Через несколько лет русский поэт-футурист В.Маяковский сформулировал это кратко и выразительно: «Я над всем, что сделано, ставлю „ nihil"».).

Устаревшими были объявлены жалость, уважение к человеческой личности, романтическая любовь. Упоенные новейшими достижениями техники, футуристы стремились вырезать «раковую опухоль» старой культуры ножом технизма и последних достижений науки. Гонимый автомобиль, «несущийся как шрапнель», представлялся им прекраснее Ники Самофракийской. Футуристы утверждали, что новая техника меняет и человеческую психику, а это требует изменения всех изобразительно-выразительных средств искусства. В современном мире их особенно зачаровывали скорость, мобильность, динамика, энергетика. Свои поэмы и картины они посвящали автомобилю, поезду, электричеству. «Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины», «Новое искусство может быть только насилием, жестокостью», — заявлял Маринетти.

Человек будущего, в их представлении, — это «механический человек с заменяемыми частями», всемогущий, но бездушный, циничный и жестокий.

Ключевым лозунгом итальянских футуристов в литературе стал — «Слова на свободе!» - не выражать словами смысл, а дать самому слову управлять смыслом (или бессмыслицей) стихотворения. Звукоподражания, рисунки, коллажи, игра шрифтами, математические символы - все это, по мнению, футуристов, должно разрушать традиционную, однозначную связь слова и смысла и создавать новые, современные, невыразимые только словами и общепринятой графикой, смыслы.

Накануне Первой мировой войны Маринетти откровенно подчиняет художественные интересы политическим: создает футуристические кружки из националистически настроенной молодежи, ездит по Европе с пропагандистскими лекциями. Агитирует за вступление Италии в Первую Мировую войну и сам участвует в ней добровольцем. В 1918 итальянские футуристы создали политическую партию, которая начала сближаться с «фашистами» Б.Муссолини. В 20-е многие футуристы воспевали фашистский режим, считая его воплощением мечты о великом будущем Италии.

Итальянский футуризм в России. Итальянский футуризм был хорошо известен в России почти с самого рождения. Манифест футуризма Маринетти был переведен и напечатан в газете «Вечер» 8 марта 1909. Итальянский корреспондент газеты «Русские ведомости» М.Осоргин регулярно знакомил русского читателя с футуристическими выставками и выступлениями. В.Шершеневич оперативно переводил практически все, что писал Маринетти. Поэтому, когда в начале 1914 Маринетти приехал в Россию, его выступления не произвели никакой сенсации. Главное же, к этому времени в русской литературе расцвел собственный футуризм, который почитал себя лучше итальянского и не зависимым от него. Первое из этих утверждений бесспорно: в русском фу-

туризме были таланты такого масштаба, которых не знал футуризм итальянский.

2. Кубофутуризм

Кубофутуризм – направление в искусстве 1910-х гг., наиболее характерное для русского художественного авангарда тех лет, стремившееся соединить принципы кубизма (разложение предмета на составляющие структуры) и футуризма (развитие предмета в «четвертом измерении», т. е. во времени).

Когда заходит речь о русском футуризме, то сразу приходят на ум имена кубофутуристов — участников группы «Гилея». Они запомнились и своим вызывающим поведением, и шокирующим внешним видом (знаменитая желтая кофта Маяковского, розовые сюртуки, пучки редиски и деревянные ложки в петлицах, раскрашенные неведомыми знаками лица, эпатажные выходки во время выступлений), и скандальными манифестами и резкими полемическими выпадами против литературных оппонентов, и тем, что в их ряды входил Владимир Маяковский, единственный из футуристов, «не гонимый» в советское время.

В 1910-х годах прошлого века известность «гилейцев» действительно превосходила остальных представителей этого литературного течения. Возможно, потому, что их творчество наиболее соответствовало канонам авангарда.

«Гилея» — первая футуристическая группа. Они называли себя также «кубофутуристы» или «будетляне» (это название предложил Хлебников). Годом ее основания принято считать 1908-й, хотя основной состав сложился в 1909-1910 гг. «Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осознав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам». Поэтому постоянного состава у группы не было.

Вначале 1910 года в Петербурге «Гилея» заявила о своем существовании в составе Д. и Н. Бурлюков, В. Хлебникова, В. Маяковского, В. Каменского, Е. Гуро, А. Крученых и Б. Лившица.

Именно они стали представителями наиболее радикального фланга русского литературного футуризма, который отличался революционным бунтом, оппозиционной настроенностью против буржуазного общества, его морали, эстетических вкусов, всей системы общественных отношений.

Кубофутуризм принято считать результатом взаимодействия поэтов-футуристов и живописцев-кубистов.

Действительно, литературный футуризм был тесно связан с авангардными художественными группировками 1910-х годов, такими, как «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». Активное взаимодействие поэзии и живописи, безусловно, явилось одним из важнейших стимулов формирования кубофутуристической эстетики.

Первым совместным выступлением кубофутуристов в печати стал поэтический сборник **«Садок судей»**, фактически определивший создание группы «Гилея». В числе авторов альманаха Д. и Н. Бурлюки, Каменский, Хлебников, Гуро, Бк. Низен и др. Иллюстрации выполнили Д. и В. Бурлюки.

Идея исчерпанности культурной традиции прежних веков была исходным пунктом эстетической платформы кубофутуристов. Программным стал их манифест, носивший намеренно скандальное название **«Пощечина обществу вкусу»**. В нем декларировался отказ от искусства прошлого, звучали призывы «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности».

Впрочем, несмотря на достаточно резкий тон и полемический стиль манифеста, в альманахе было высказано немало идей о путях дальнейшего развития искусства, сближения поэзии и живописи. За внешней бравадой его авторов

стояло серьезное отношение к творчеству. И знаменитая эпатажная фраза о Пушкине, не допускающая, казалось бы, иных интерпретаций, объяснялась Хлебниковым, которому, собственно, и принадлежала, совсем по-другому: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным XIX века» и звучала уже совсем не эпатажно. В другой декларации (1913 г.) Хлебников писал: «Мы оскорблены искажением русских глаголов переводными значениями. Мы требуем раскрыть пушкинские плотины и сваи Толстого для водопадов и потоков черноморских сторон надменного русского языка... Помимо завываний многих горл, мы говорим: «И там и здесь одно море». А. Е. Парнис, комментируя это высказывание, констатирует: «Декларативный тезис Хлебникова, внешне направленный против классиков — Пушкина и Толстого, против их языковых канонов, на самом деле диалектически обращен к их же авторитету, в первую очередь к Пушкину: хлебниковская метафора „одно море" явно восходит к известному пушкинскому „Славянские ль ручьи сольются в русском море?"»

В том же духе высказывается другой футурист, С. Третьяков; «Издавка над кумирами: Пушкиным и Лермонтовым и т. д.- это.. прямой удар по тем мозгам, которые, впитав в себя со школьной скамьи дух ленивой авторитарности, никогда не пытались дать себе отчета о той воистину футуристической роли, которую для своего времени сыграл хотя бы охальник Пушкин, принесший в офрануженные салоны по существу самую простонародную частушку, а теперь, через сто лет, разжеванный и привычный, сделался аршином изящного вкуса и перестал быть динамитом! Не Пушкин мертвый, в академических томах и на Тверском бульваре, а живой сегодняшний Пушкин, через столетие живущий с нами в словесных и идейных взрывах футуристов, продолжающих сегодня работу, которую он прodelывал над языком позавчера...»

Публикация «Пощечины» была воспринята общественностью в основном отрицательно, как факт безнравственности и дурновкусия. Но кубофутуристы считали, что издание этой книги официально утвердило футуризм в России (хотя само слово «футуризм» в тексте не упоминалось ни разу).

В феврале 1913 г. в том же издательстве выходит (тоже на обоях, но в увеличенном формате) «Садок судей II». Если в первом манифесте речь шла в основном об идеологии футуристов, то здесь — о поэтических приемах, способных осуществить эти идеи на практике.

Один из основоположников течения, В. Хлебников активно занимался революционными преобразованиями в области русского языка. Он писал: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призрак, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки,- мое второе отношение к слову».

Хлебников, стремясь расширить границы языка и его возможности, много работал над созданием новых слов. Согласно его теории, слово лишается смыслового значения, приобретая субъективную окраску: «Гласные мы понимаем, как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах».

Само понятие смысла слова с уровня звуковой ассоциации отныне переместилось на уровни графических построений и связей внутри одного слова по структурным признакам, у Лексическое обновление литературных текстов теперь достигалось внесением в него вульгаризмов, терминов технического характера, изобретением непривычных словосочетаний, отказом от знаков препинания. Одни поэты про-

изводили новые слова из старых корней (Хлебников, Каменский, Гнедов):

«Кузнечик»

Крылышкуя золотописьмом

Тончайших жил,

Кузнечик в кузов пуза уложил

Прибрежных много трав и вер

«Минь, пинь, пинь!! - тарарахнул зинзивер.

О, лебедиво!

О, озари! (В. Хлебников)

другие раскалывали их рифмой (Маяковский), третьи с помощью стихотворного ритма придавали словам неправильные ударения (Крученых). Все это вело к депоэтизации языка.

Вслед за синтаксическими смещениями начали возникать смещения смысловые. Это проявлялось в нарочитой нестыковке фраз, в замене необходимого по смыслу слова противоположным ему по значению.

Большую роль играло теперь визуальное воздействие стихотворения. «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике. <...> Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание. Мы характеризуем существительное не только прилагательными... но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами». Суть стихотворчества переместилась с вопросов «содержания» текста на вопросы «формы» («не что, а как»). Для этого футуристы применяли фигурное построение стиха, где активно использовались приемы рифмовки не конечных, а начальных слов, а также внутренние рифмы или способ расположения строк «лесенкой».

Проявляя обостренное чутье к слову, футуристы доходили до абсурда, занимаясь конструированием. Особое значение они придавали словотворчеству, «самовитому слову». В программной статье «Слово как таковое» были приведены заумные строки:

*Дыр бул щыл
убешищур
скуп
вы со бу
р л эз*

Их автор, А. Крученых утверждал, что «в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».

Декодировать и интерпретировать эти тексты пытались многие учёные. Американский славист Янечек считает, что дыр и бул - это круглые места, но одно пустое (дыра), а другое заполненное (булка, булыжник). Дыр и щыл - пустые места, но одно круглое, а другое узкое. Убешур - убежать, убеждать, щурить; скуп - скумекать.

Результатом подобной деятельности футуристов явился небывалый всплеск словотворчества, что в конце концов привело к созданию теории «заумного языка» — зауми.

В литературном плане заумь являлась своеобразной акцией в защиту «самовитого слова» против того подчиненного значения, которое имело слово в поэтике символизма, где оно играло лишь подсобную роль в создании символа и где поэтическая лексика была чрезвычайно строго отделена от словаря разговорной речи.

В статье Л. Тимофеева, характеризующей данное явление, говорится, что «уже акмеизм значительно раздвинул свои словарные границы, еще дальше шел эгофутуризм. Не удовлетворяясь включением в поэтический словарь разговорного языка, кубофутуризм еще более расширял его лексические и звуковые возможности, идя по двум линиям: первая линия — создание новых слов из старых корней (в этом случае значение слова сохранялось), вторая линия, т. е. именно заумь — создание новых звуковых комплексов, лишенных значения, — доведившая этот процесс возвращения слову его „прав" до абсурда».

Заумь явилась одним из основных творческих принципов русского кубофутуризма. В «Декларации заумного языка» Хлебников, Г. Петников и Крученых так определяли сущность зауми: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком... но и личным... и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный — позволяет выразиться полнее. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным».

Заумь, таким образом, представляется или сочетанием звуков, не имеющих значения, или таковых же слов. Новаторство футуристов являлось оригинальным, но, как правило, было лишено здравого смысла. М. Вагнер отмечает, что «от одного словесного корня футуристы производили целый ряд неологизмов, которые, однако, не вошли в живой, разговорный язык. Хлебников считался открывателем словесных „Америк“, поэтом для поэтов. Он обладал тонким чувством слова <...> в направлении поисков новых слов и словосочетаний. Например, от основы глагола „любить“ он создал 400 новых слов, из которых, как и следовало ожидать, ни одно не вошло в поэтический обиход».

Новаторская поэтика Хлебникова была созвучна устремлениям будетлян. После выхода «Садка судей II» стали появляться другие коллективные и индивидуальные сборники столь же эпатирующего свойства, где публиковались и обсуждались стихи футуристов: «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Танго с коровами», «Взорваль», «Я!», «Затычка», «Требник троих» и другие.

Впрочем, у набиравшего силу движения тут же явилась масса эпигонов и подражателей, пытающихся на волне модного литературного течения превратить свои опыты в ходовой товар, не чуждый этакого «модерна», и забывающих, что подражание полезно только для учебы. И можно вполне согласиться с утверждением О. Рыковой о том, что

«поэты-футуристы, несмотря на общность предъявленных манифестов, безусловно различались творческими исканиями и глубиной. Бездарности пользовались одним лишь эпатажем, а истинные поэты со временем «переросли» существующее движение и остались в литературном процессе конкретными личностями — по-другому и быть не могло»

Весной 1914 года была предпринята попытка создать «официоз» кубофутуризма, каким должен был стать «Первый журнал русских футуристов», вышедший в созданном братьями Бурлюками «Издательстве первого журнала русских футуристов». Но издание прекратилось после первого номера — началась война.

Это самым непосредственным образом коснулось «Гилей», которая к концу 1914 года прекратила свое существование как единая группа. Ее члены пошли каждый своим путем. Многие футуристы покинули Москву и Петроград, скрываясь от призыва, либо, напротив, попав на фронт.

Молодежь, в мирное время составлявшая основную благодатную аудиторию футуристов, была мобилизована. Интерес в обществе к «футуристическим дерзостям» стал быстро падать.

При всех кардинальных внешних различиях история кубофутуризма в России поразительно напоминает судьбу русского символизма. Такое же яростное непризнание на первых порах, тот же шум при рождении (у футуристов только значительно более сильный, перераставший в скандал). Вслед за этим быстрое признание передовых слоев литературной критики, триумф, огромные надежды. Внезапный срыв и падение в пропасть в тот момент, когда казалось, что перед ним открылись небывалые доселе в русской поэзии возможности и горизонты.

3. «Эгофутуризм»

Эгофутуризм был другой разновидностью русского футуризма, но кроме созвучия названий по существу имел с

ним очень мало общего. История эгофутуризма как организованного направления была слишком коротка (с 1911 до начала 1914 г.).

В отличие от кубофутуризма, который вырос из творческого содружества единомышленников, эгофутуризм был индивидуальным изобретением поэта Игоря Северянина. («Интуитивные краски» 1909, «Громокипящий кубок» 1913, «Златолира» 1914, «Ананасы в шампанском», «Поэзоантракт» 1915, «Тост безответный» 1916)

Северянин вместе с К. Олимповым (сыном поэта К. М. Фофанова) основывает в 1911 году в Петербурге кружок «Его», с которого, собственно, и начался эгофутуризм. Слово, в переводе с латыни означающее «Я — будущее», впервые появилось в названии сборника Северянина «Пролог. Эгофутуризм. Поэза грандос. Апофеозная тетрадь третьего тома» (1911).

Однако, в отличие от кубофутуристов, имевших четкие цели (атака на позиции символизма) и стремившихся обосновать их в своих манифестах, Северянин не имел конкретной творческой программы либо не желал ее обнародовать. Как он сам позднее вспоминал: «В отличие от школы Маринетти, я прибавил к этому слову [футуризм]

Приставку «эго» и в скобках «вселенский»... Лозунгами моего эгофутуризма были: 1. Душа – единственная истина. 2. Самоутверждение личности. 3. Поиски нового без отвергания старого. 4. Осмысленные неологизмы. 5. Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. 6. Борьба со стереотипами и «заставками». 7. Разнообразие метров.

Северянин остался единственным из эгофутуристов, вошедшим в историю русской поэзии. Его стихи, при всей их претенциозности, отличались безусловной напевностью, звучностью и лёгкостью. Северянин, бесспорно, владел словом. Рифмы его были необычайно смелы, свежи и удивительно гармоничны.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте футуризм как литературно-художественное течение.
2. Что такое кубофутуризм?
3. Раскройте отношение русских футуристов к культурному наследию и культурной памяти.
4. Перечислите основные открытия футуристов в области поэтического языка. Что такое «заумь»?
5. Определите значение творчества И. Северянина для русского футуризма.

Лекция №6. Эстетические течения русской живописи.

Цели: раскрыть своеобразие русской живописи эпохи модерна; сформировать представления о развитии и смене художественных направлений; проследить основные тенденции в русской живописи рубежа XIX-XX веков; углубить знания о русском художественном авангарде.

План

1. Общая характеристика развития русской живописи
2. Символизм в живописи: творчество М.А. Врубеля
3. Искусство русского авангарда

1. Общая характеристика развития русской живописи

С кризисом народнического движения, в 90-е годы, «аналитический метод реализма XIX в.», как его называют в отечественной науке, себя изживает. Многие из художников-передвижников испытывали творческий упадок, ушли в «мелкотемье» развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись более всего в Московском училище жи-

вописи, ваяния и зодчества благодаря преподавательской деятельности таких художников, как С. В. Иванов, К.А. Коровин, В.А. Серов и др.

Ильина Т.В. считает, что в этот сложный период для страны, для живописцев рубежа веков стали свойственны иные способы выражения, иные формы художественного творчества — в образах противоречивых, усложненных и отображающих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Но оно породило также универсализм целого поколения художников, выступивших после «классических» передвижников. Достаточно назвать только имена В.А. Серова и М.А. Врубеля.³

Искусствоведы отмечают, что в 90-х годах развивается жанровая живопись, но развивается она несколько иначе. Так, по-новому раскрывается крестьянская тема. Раскол в сельской общине подчеркнуто обличительно изображает Сергей Алексеевич Коровин (1858—1908) в картине «На миру» (1893, ГТГ).

2. Символизм в живописи: творчество М.А. Врубеля

Творческий путь Михаила Александровича Врубеля (1856— 1910) был более прямым, хотя при этом и необычайно сложным. В 90-е годы, когда художник обосновывается в Москве, складывается полный таинственности и почти демонической силы стиль письма Врубеля, который не спутаешь ни с каким другим. Он лепит форму как мозаику, из острых «граненых» кусков разного цвета, как бы светящихся изнутри («Девочка на фоне персидского ковра», 1886, МРИ; «Галдалка», 1895, ГТГ). Цветовые сочетания не отражают реаль-

ности отношения цвета, а имеют символическое значение. Натура не имеет над Врубелем никакой власти. Он знает ее, прекрасно владеет ею, но творит свой собственный фантастический мир, мало похожий на реальность. В этом смысле Врубель антиподен импрессионистам (про которых не случайно сказано, что они то же, что натуралисты в литературе), ибо он никак не стремится к фиксации непосредственного впечатления от действительности. — Он тяготеет к литературным сюжетам, которые толкует отвлеченно, стремясь создать образы вечные, огромной духовной мощи. Так, взявшись за иллюстрации к «Демону», он скоро отходит от принципа прямого иллюстрирования («Пляска Тамары», «Не плачь дитя, не плачь напрасно», «Тамара в гробу» и пр.) и уже в этом же 1890 году создает своего «Демона сидящего» — произведение, по сути, бессюжетное, но образ вечный, как и образы Мефистофеля, Фауста, Дон Жуана. Образ Демона — центральный образ всего творчества Врубеля, его основная тема. В 1899 г. он пишет «Демона летящего», в 1902 г. — «Демона поверженного». Демон Врубеля — существо прежде всего страдающее. Страдание в нем превалирует над злом, и в этом особенность национально-русской трактовки образа. Современники, как справедливо замечено, видели в его «Демонах» символ судьбы интеллигента — романтика, пытающегося бунтарски вырваться из лишенной гармонии реальности в ирреальный мир мечты, но повергаемого в грубую действительность земного. Этот трагизм художественного мироощущения определяет и портретные характеристики Врубеля: душевный разлад, надлом в его автопортретах, настороженность, почти испуг, но и величавую силу, монументальность — в портрете С. Мамонтова (1897, ГТГ), смятение, тревогу — в сказочном образе «Царевны-Лебедь» (1900, ГТГ), даже в его праздничных по замыслу и задаче декоративных панно «Испания» (1894, ГТГ) и «Венеция» (1893, ГРМ), исполненных для особняка Е.Д. Дункер, отсутствуют покой и безмятежность. Врубель сам сформулировал

свою задачу — «будить душу величавыми образами от мелочей обыденности»⁵.

Творчество Врубеля ярче других отразило противоречия и мучительные метания рубежной эпохи. В день похорон Врубеля Бенуа говорил: «Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю,— дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия. Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки лет XIX в., как на "эпоху Врубеля"... Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно было способно»⁷.

С Врубелем мы входим в новое столетие, в эпоху «серебряного века», последнего периода культуры петербургской России, находящейся вне связи как с «идеологией революционаризма» (П. Сапронов), так и «с давно переставшими быть культурной силой самодержавием и государством».

3. Искусство русского авангарда

Модерн и символизм Серебряного века формировались как сложный синтетический стиль, даже скорее сплав различных стилей с принципиальной открытостью к культурному наследию всех времен и народов. Это было не просто соединение, в. чувственное переживание культурной истории человечества с точки зрения современного человека. В этом отношении при всем своем ретроспективизме модерн был подлинно новаторским стилем.

Изысканный модерн начала Серебряного века был вытеснен новыми течениями: конструктивизмом, кубизмом и т. д. Искусство авангарда демонстративно противопоставило поиску «смыслов и символов» конструктивную ясность линий и объемов, прагматизм цветового решения. С авангардом связан второй период Серебряного века русской культуры. На его формирование, помимо прочего, повлияли политические и общественные события в России и Европе: револю-

ции, мировая и гражданская войны, эмиграция, гонения, забвение. Русский авангард созрел в атмосфере нарастания катастрофических ожиданий в предвоенном и предреволюционном обществе, он впитал ужас войны и романтику революции. Эти обстоятельства определили исходную характеристику русского авангарда — его безоглядную устремленность в будущее.

«Великая утопия» русского авангарда. Движение авангардистов началось в 1910 г. с получившей скандальную известность выставки «Бубновый валет». Организовать выставку помогли поэты-авангардисты братья Бурлюки, а вызывающее название придумал один из «бунтарей» Московского училища живописи М.Ф. Ларионов. На ней были представлены работы русских художников, аналогичных европейским кубистам. Объединившись, художники устраивали совместные выставки до 1917 г. Ядро «бубнововалетцев» составили П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк. Но через выставки этого объединения так или иначе прошли все русские авангардисты, за исключением, пожалуй, одного — петербуржца П.Н. Филонова.

Тогда же в отчете с выставки А.Н. Бенуа впервые употребил термин «авангард». Она действительно поразила не только зрителей, но и художников, поскольку на фоне экстравагантных «бубнововалетцев» художники «Мира искусства» смотрелись академистами-консерваторами. Представленные работы П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Р.Р. Фалька, Н.С. Гончаровой и других будоражили мысль и чувство, давали иной образ мира. Картины акцентировали жадное, материальное ощущение мира: интенсивность цвета, густота и небрежность мазка, утрированная объемность предметов. Художники были очень разные, но их объединял один принцип — безудержное новаторство. Этот принцип и сформировал новое художественное направление.

Последователь Сезанна, Петр Кончаловский причудливо соединял в картинах живую и неживую материю. Его «Портрет Якулова» — смешение яркого, почти живого интерьера и неподвижно сидящего человека, похожего на истукана. Некоторые искусствоведы сравнивают его манеру сочетать яркие краски и упругость письма со стихотворной манерой В.В. Маяковского. Густая энергичная зелень на картинах Р.Р. Фалька из его «Крымской серии» и демонстративная вещественность «Синих слив» И.И. Машкова показывают особую любовь раннего авангарда к предметному миру, которая доходила до любования, наслаждения им. Искусствоведы отмечают особый «машковский звон» у металлической посуды на картинах художника.

В работах интереснейшего художника «Бубнового валета» А.В. Лентулова авангард выходит на грань беспредметного искусства. Парижские друзья называли его футуристом. Изобретенное им в картинах «граненое» пространство, ликующая цветовая гамма создают впечатление драгоценных и сияющих изделий («Василий Блаженный», «Москва» — 1913).

«Бунт» авангардистов против «академизма» модерна вызвал их движение к использованию традиций народного примитива, особое внимание к «стилю вывески», народного лубка, уличного действия. Самые большие бунтари в «Бубновом валете» М.В. Ларионов и его жена Н.С. Гончарова стремились к еще большему новаторству — выходу за пределы предметного изображения в живописи. Рамки «бубнововалетцев» для них стали тесны. В 1912-1914 гг. они организовали несколько скандальных выставок с характерными названиями: «Ослиный хвост», «Мишень» и др.

Участники этих выставок, в первую очередь, сами М.В. Ларионов и Н.С. Гончарова, делали акцент на примитив. Парадокс авангардизма заключался в том, что в стремлении к новизне художники использовали традиционные элементы из родной культуры: городецкую роспись, яркость

майданской деревянной посуды, линии хохломы и палеха, икону, народный, лубок, городскую вывеску, рекламу. Вследствие тяготения к первозданности и естественности народного искусства М.В. Ларионова, Н.С. Гончарову и их друзей иногда называли «русскими пуристами» (**пуризм** — идея нравственной чистоты).

М.В. Ларионов известен как изобретатель «**лучизма**», стиля, который был выходом авангардного искусства за грань предметного мира. Художник называл свой стиль «саморазвитием линейного ритма вещей. Его «лучистые» пейзажи подлинно оригинальны и относятся к новому варианту авангардизма — беспредметному искусству или абстракционизму. М. Ларионов с увлечением оформлял скандальные сборники таких же авангардистов в поэзии — своих друзей поэтов-футуристов Крученых, Бурлюка.

Смысл и судьба русского авангарда. Выставки «Ослиного хвоста» и поиски М.В. Ларионова и П.С. Гончаровой означали развитие русского авангарда по принципу «веера», то есть создание многих вариантов новаторства. Уже в 10-е гг. в чрезвычайном разнообразии направлений авангардизма намечилось три преобладающих направления новаторских поисков. Ни одно из них не было завершено, поэтому обозначим их условно.

1. **Экспрессионистское** направление авангарда делало акцент на особую яркость впечатления, экспрессию и декоративность художественного языка. Наиболее показательна живопись очень «радостного» художника — М.З. Шагала.

2. Путь к беспредметности через **кубизм** — максимальное выявление объема предмета, его материальной структуры. В этой манере писал К. С. Малевич.

3. Выявление линейной конструкции мира, технизация художественных образов. Показательно **конструктивистское** творчество В.В. Кандинского, В.Е. Татлина.

Таким образом, мы можем с уверенностью говорить о том, что русский авангард составил отдельную и славную страницу европейской и мировой живописи.

Вопросы и задания

1. Каково соотношение понятий «модернизм» и «авангард» применительно к русской живописи?
2. Назовите основные черты символизма в творчестве М.А. Врубеля.
3. Соотнесите авангардистские течения в живописи и литературе.

Лекция №7. Музыкальная культура и театр.

Цели: проследить основные тенденции в развитии русского театра и музыкальной культуры; раскрыть главные принципы творчества выдающихся деятелей культуры.

План

1. Русский театр на рубеже XIX-XX веков. Творчество В.Ф. Коммисаржевской и Вс. Мейерхольда
2. Творчество А.Н. Скрябина как отражение эпохи модернизма в музыкальном искусстве

1. Русский театр на рубеже XIX-XX веков. Творчество В.Ф. Коммисаржевской и Вс. Мейерхольда

Вера Федоровна Коммисаржевская — [27 октября (8 ноября) 1864, Петербург — 10 (23) февраля 1910, Ташкент], русская драматическая актриса.

В. Коммисаржевская принесла с собой на театральную сцену новую манеру, поражающую своей необычностью. Одних разочаровали слабость физических средств актрисы, ее техническое несовершенство, отсутствие необходимой для

инженю веселости и жизнерадостности. Другие были восхищены волнующей новизной ее игры, величайшим нервным напряжением и одухотворенностью. Она умела передавать зарождающиеся, неопределившиеся чувства и неотчетливые, порывистые стремления; ей были подвластны тревожно-смутные, зыбкие настроения.

В страстных, глубоких героинях распаивалась натура Комиссаржевской — тонкая и чуткая, мятущаяся и неудовлетворенная, максималистская в своих этических требованиях. Раскрытие жизни души как вечной и единственной ценности было сутью и смыслом ее трепетного, неуравновешенного искусства, которое она противопоставила художественно-упорядоченному мастерству создания образа, достигнутому на александрийской сцене почти совершенства. Ее творчество было остро современным, созвучным новым веяниям эпохи, нарождающимся художественным тенденциям. Оно отличалось небывалой прежде лирической откровенностью, душевной исповедальностью, утонченным музыкально-поэтическим строем. За шесть лет, проведенных в Александрии, Вера Комиссаржевская переиграла многие свои ставшие знаменитыми роли: Ларису и Варю («Бесприданница» и «Дикарка» А. Н. Островского), Нину Заречную («Чайка» А. П. Чехова, единственная «Чайка», которую всем сердцем принял автор), Наташу («Волшебная сказка» И. Н. Потапенко), Марикку («Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана). Кроме того, выступила в классических произведениях, как русских — Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), так и европейских — Маргарита («Фауст» Иоганна Вольфганга Гете), Дездемона («Отелло» Шекспира).

Новый театр

Однако, будучи не удовлетворенной художественной атмосферой театра, чувствуя себя творчески чужой и одинокой, летом 1902 Вера Комиссаржевская покинула императорскую сцену.

Следующие два сезона Комиссаржевская провела в поездках по провинции, где и раньше ежегодно гастролировала. Целью этого двухгодичного турне стал сбор средств для собственного театра. Открывшийся осенью 1904 в помещении петербургского Пассажа Драматический театр, оказался в центре общественного внимания накануне первой русской революции. Спектакли «Дядя Ваня» Чехова, «Дачники», «Дети солнца» М. Горького, «Кукольный дом (Нора)» и «Строитель Сольнес» Г. Ибсена стали ядром нового театра — Театра Комиссаржевской.

В начале сезона 1906-1907 гг. одновременно с переездом в новое помещение в театре грянули перемены, связанные с приглашением в качестве режиссера В. Э. Мейерхольда. Осуществленные им эксперименты в области символистского театра («Гедда Габлер» Ибсена, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Жизнь человека» Л. Н. Андреева) увлекли актрису, одержимую поиском путей освобождения сценического искусства от внешнего быта ради проникновения в духовную сущность. Но спустя год наступило разочарование, приведшее к конфликту и разрыву.

Всеволод Мейерхольд [28 января (9 февраля) 1874, Пенза — 2 февраля 1940, Москва], русский режиссер, актер, театральный деятель, педагог. Народный артист Республики (1923). Один из реформаторов театрального искусства.

Уже во время учебы Всеволод Мейерхольд обращал на себя внимание высочайшим уровнем культуры, феноменальной эрудицией, оригинальностью и живостью ума. В 1898 Немирович-Данченко пригласил своего выпускника в создаваемый им и Константином Станиславским Московский Художественный театр. Сразу заняв заметное положение в труппе, молодой актер сыграл Василия Шуйского и Ивана Грозного («Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), принца Арагонского («Венецианский купец» У. Шекспира), Тирезия («Антигона» Софокла), Иоганнеса («Одинокое» Г. Гауптмана). Редкая в актерской среде интеллигентность и утонченное искусство Мейерхольда привлекли к нему внимание А. П. Чехова; их переписка продолжалась вплоть до кончины писателя. Участник легендарной «Чайки» Художественного театра, Мейерхольд по сей день считается непревзойденным Трепьевым.

В 1902 Всеволод Мейерхольд покинул МХТ и, создав собственную труппу, которая вскоре получила название Товарищество новой драмы, отправился в провинцию: Херсон, Тифлис, Севастополь, Николаев и др. Режиссер и антрепренер, он продолжал играть (до 100 самых разноплановых ролей за 3 сезона). В 1902-05 поставил около 200 спектаклей, упорно добиваясь утверждения серьезного и во многом непривычного для провинции репертуара: наряду с Чеховым, Шекспиром, А. К. Толстым, А. Н. Островским, М. Горьким — Гауптман, Г. Ибсен, М. Метерлинк, С. Пшибышевский, А. Шницлер и др. Три его первых самостоятельных режиссерских сезона сконцентрировали в себе путь русского и европейского театра последних десятилетий 19 — начала 20 века: от академичности и «натурализма» к театру условному, тяготевавшему к символистски-обобщенной и поэтической образности. Первые подходы к сценическому воплощению символистских пьес режиссер нашупал в нашумевших постановках — «Потонувший колокол» Гауптмана (1902), «Снег»

Пшибышевского (1903), «Монна Ванна» Метерлинка (1904) и др.

«Гедда Габлер» Ибсена и «Сестра Беатриса» Метерлинка демонстрировали найденные Мейерхольдом структурные принципы символистского спектакля: неглубокая сцена, декорация в виде живописного панно, замедленные движения актеров, скульптурная выразительность жестов и поз, холодная, внеэмоциональная интонация.

Его спектакли неизменно сопровождались скандалом в прессе. В 1908 директор Императорских театров В. А. Теляковский пригласил Мейерхольда к себе: «Должно быть, человек интересный, если все ругают». В Императорских театрах Мейерхольд вместе с художником А. Я. Головиным реализовал программу театрального традиционализма, предполагавшую использование и переосмысление исторического опыта мирового театра, применение метода стилизации с целью обновления старинных сценических форм. Наиболее значительные постановки: «Дон Жуан» Мольера (1910), «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Гроза» А. Н. Островского (1916), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (1917) — в Александрийском театре, где наряду с классикой Мейерхольд ставил и современные пьесы: «Живой труп» Л. Н. Толстого (1911), «Заложники жизни» Ф. Сологуба (1912), «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус (1915) и др. Новаторские оперные спектакли в Мариинском театре — «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера (1909), «Орфей» К. В. Глюка (1911), «Каменный гость» А. С. Даргомыжского (1917) — имели огромный успех.

В журнале «Любовь к трем апельсинам» и на занятиях в Студии на Бородинской Всеволод Мейерхольд уделял преимущественное внимание арлекинаде, русскому балагану, цирку, пантомиме, утверждал идею воспитания актера, уверенно владеющего своим телом и голосом, способного в необходимом темпе и ритме выполнить любое режиссерское задание. Книга Мейерхольда «О театре» (1913) суммировала

его опыт и теоретически обосновывала концепцию «условного театра».

Революционные события 1917 Всеволод Мейерхольд воспринял в русле столь близкого ему символистского миропонимания — как возможность активного жизнестроения, социального творчества, преображения мира искусством, творения нового человека как цели культуры вообще. Все заново! Для страны — новая эра. А для Мейерхольда — девиз всей жизни. Он был воодушевлен открывшимися, как ему казалось, необыкновенными возможностями. В 1918 вступил в РКП(б). В новую эпоху он вошел естественно. В 1918 Всеволод Мейерхольд поставил «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского, в которой бушевала фольклорная стихия, преобразались традиции балаганного шутовства и цирковой клоунады. Театр становился пропагандистом и агитатором. В 1920 Мейерхольд провозгласил «Театральный Октябрь», основные задачи которого — служение революции и полное обновление сценического искусства. Назначенный в том же году заведующим театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса, он занял экстремистскую позицию по отношению к старым академическим театрам, и через год А. В. Луначарский отстранил его от руководства ТЕО. Однако в своей творческой практике уже в начале 1920-х Всеволод Мейерхольд продемонстрировал большие возможности нового искусства. Созданный им в Москве Театр РСФСР 1-й, где были поставлены «Зори» Э. Верхарна (1920, вместе с В. М. Бебутовым) и новая редакция «Мистерии-буфф» (1921), существовал недолго, но его спектакли вызвали большой резонанс.

Некоторое время труппа Всеволода Мейерхольда называлась Театром актера, затем Театром ГИТИС.

В 1923 труппа получила название «Театр им. Мейерхольда»; с 1926 — Государственный театр им. Мейерхольда (ГОСТИМ или ТИМ). Мейерхольд стремился сообщить сценическому зрелищу геометрическую чистоту форм, акроба-

тическую легкость и ловкость, спортивную выправку. С этой целью актеры проходили специальное обучение в руководимой им «мастерской», в 1923-1931 называвшейся ГЭКТЕ-МАС (Государственная экспериментальная театральная мастерская). Основным предметом была биомеханика — разработанная Мейерхольдом система актерского тренажа, позволявшая идти от внешнего к внутреннему, от точно найденного движения и верной интонации к эмоциональной правде. Эта система и сегодня вызывает острый интерес театральных деятелей во всем мире.

2. Творчество А.Н. Скрябина как отражение эпохи модернизма в музыкальном искусстве

Музыкальная культура рубежа XIX-XX веков была представлена такими выдающимися именами, как Александр Вертинский, Сергей Прокофьев, Сергей Рахманинов, Александр Скрябин, Игорь Стравинский, Фёдор Шалапин. Однако, по мнению множества исследователей, творчество именно А.Н. Скрябина вместило в себя ту полноту и ту яркость, которой характеризовалась музыкальная культура серебряного века.

Стилистику ранних произведений Скрябина можно отнести к опытам позднего романтизма, наследующего традициям Шопена. Однако уже в «постшопеновских» прелюдиях и этюдах прослушиваются элементы гармонического языка гениального новатора.

1894 г. знаменует важную встречу в жизни Скрябина. Он знакомится с известным меценатом М. П. Беляевым, сразу же безоговорочно поверившим в талант молодого композитора, который к тому же покорила его своей безупречной воспитанностью и изысканной манерой общения. С этого момента сочинения Скрябина начинают публиковаться, а его симфонические творения — звучать в программах Русских симфонических концертов. Важнейшее влияние на формирование Скрябина оказали представители русского религиозно-

философского ренессанса, в особенности В. Соловьев и Вяч. Иванов. Символизм, с его центральной идеей теургии, или житнетворчества, окрашенный в мистические, даже апокалиптические тона, встретил горячий отклик со стороны утонченного, стремившегося уйти от всякой обыденности художника. Участвуя в кружке русского философа Сергея Николаевича Грубецкого, друга В. Соловьева и последователя его учения, композитор одновременно увлеченно знакомился с трудами Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, изучал материалы философского конгресса в Женеве. Кроме того, его интересовали восточные религиозные учения и современная теософская литература, в частности «Тайная доктрина» Е. П. Блаватской. Его обширные познания, представляя особый род философской эклектики, где самым важным оказывался опыт синтеза различных учений и мировоззренческих позиций, давали композитору повод размышлять о своей избранности, представлять себя центром и источником «нового учения», могущего преобразить мир, вывести его на новый виток развития. Скрябин считал, что художник, как микрокосм, может оказывать влияние на макрокосм государства и даже всего мироздания.

В 1907 г. была закончена «Поэма экстаза», над которой Скрябин достаточно долго работал. В 1908 г. он получил за это произведение очередную Глинкинскую премию, одиннадцатую по счету. Премьера в России состоялась в следующем году, в концерте петербургского Придворного оркестра. Творческий гений Скрябина достиг своего наивысшего расцвета. Следующим музыкальным откровением Скрябина стала «Поэма огня» — «Прометей». Здесь, как и в «Поэме экстаза», композитор задействовал огромный состав оркестра, добавив партию фортепиано и большой смешанный хор. «Поэма огня» должна была сопровождаться светоэффектами при помощи световой клавиатуры, когда зал погружался в сияние того или иного цвета. Полной расшифровки партии этой световой клавиатуры не сохранилось. Ориентиром здесь

является таблица «цветослуха», то есть соответствия цветов определенным тональностям. Кроме расширения ассоциативно-зрительного спектра музыкального восприятия, в «Прометее»

Скрябин применил новый гармонический язык, не опирающийся на традиционную тональную систему. Но наиболее революционным оказался в трактовке композитора сам образ Прометея. От «Прометея» открывался прямой путь к «Мистерии».

Под знаком размышлений о небывалом музыкальном действе проходит последнее пятилетие творческой жизни Скрябина. Все произведения, написанные после «Прометея», вероятно, следует рассматривать как своеобразные эскизы к «Мистерии».

Вопросы и задания

1. Назовите основные художественные принципы «нового театра» В.Ф. Комиссаржевской.
2. Каковы основные достижения Вс. Мейерхольда в области театральной режиссуры?
3. Раскройте концепцию «условного» театра Вс. Мейерхольда.
4. Охарактеризуйте творчество А.Н. Скрябина. Найдите в нём черты модернистской эстетики.

Самостоятельная подготовка и участие в семинарских занятиях необходимо для усвоения весьма сложного и необычного для студентов материала.

Выбор тем для семинарских занятий обусловлен в первую очередь их важностью и актуальностью для самой эпохи Серебряного века. Они отчасти «перекрывают» друг друга, что, во-первых, способствует лучшему запоминанию материала, во-вторых, отражает специфику этического и эстетического «узлового» мышления Серебряного века, в эпистеме которого сложнейшие философские проблемы, эстетические впечатления и повседневные заботы образовывали то, что и составляло «воздух эпохи», ее неповторимую атмосферу.

Эффективность и результативность занятия может быть обеспечена лишь при условии тщательной подготовки студентов, т.е. прежде всего знакомства с соответствующей литературой и самостоятельной работы с ней. Специфика курса такова, что очень сложно подготовиться к занятию за день-два до него, как поступает большинство студентов. Поэтому еще в начале изучения курса рекомендуется ознакомиться со списком литературы - общим и по отдельным темам – и начать самостоятельную работу, чтение и конспектирование, при необходимости обращаясь за консультацией к преподавателю.

К каждому из четырех семинаров необходим конспект по вопросам либо (как вариант) конспект одной-двух книг из списка обязательной литературы!

Желательно, чтобы на каждом семинарском занятии студенты выступали с сообщениями на одну из предложенных тем. При подготовке к выступлению можно пользоваться литературой из списка, а также дополнительной литературой, рекомендованной преподавателем.

В случае затруднения с поиском материала для подготовки следует обращаться к преподавателю.

ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

СЕМИНАР 1.

Тема 1. Философские основы русского символизма. Новая европейская литература в рецепции русского Серебряного века.

Вопросы:

1. Философские основы русского символизма. Философия Платона в восприятии русских философов и поэтов (Соловьев, Флоренский, Булгаков и др.).

2. Ницше и Шопенгауэр в восприятии русской философии рубежа веков (Соловьев, Бердяев, Шестов, Розанов и др.). Ницшеанские мотивы в литературе Серебряного века.

3. Русский и европейский декаданс. Проблема термина. Европейская литература к. XIX – н. XX (Бодлер, «проклятые поэты», Метерлинк, Гюисманс, Уайльд, Ибсен, Гамсун и др.) и ее влияние на литературу новой России.

Литература.

Основная

1. Гамсун К. Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Худож. лит., 1991.

2. Метерлинк М. Жуазель. – СПб.: «Кристалл», 2000.

3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Избранные произведения. Итало-сов. изд-во «Сирин», 1990.

4. Соловьев В.С. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990.

5. Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2003.

6. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М.: Огонек, 1989.

Дополнительная

1. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
2. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
3. Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994.

Темы рефератов:

1. *«Проклятые поэты» Франции в переводах и интерпретации русских символистов.*
2. *Этика Шопенгауэра и его концепция любви.*
3. *Ницшеанский «сверхчеловек» и проблема «сверхчеловека» в литературе начала XX века.*
4. *Эстетические взгляды О.Уайльда и русский декаданс.*
5. *Ибсен и Чехов.*
6. *Драматургия Метерлинка и русский театр начала XX века.*

СЕМИНАР 2.

Тема 2. Мифологема любви в философии и литературе Серебряного века.

Вопросы:

1. Эволюция представлений о любви в мировой культуре (обзор). Любовь в системе ценностей русской культуры.
2. Концепция любви В. Соловьева: «Смысл любви», «Жизненная драма Платона», поэзия и мистический опыт. Гностические идеи у В. Соловьева. «Соловьевство» младших символистов.
3. Концепция любви в творчестве В. Розанова. Розанов и Фрейд. Тема андрогина-гермафродита. «Люди лунного света», «Уединенное», «Опавшие листья».
4. Эрос и Танатос в литературе Серебряного века. Тема любви и смерти в произведениях А. Куприна, И. Бунина, Ф.

Сологуба, З. Гиппиус, А. Блока и др. в контексте философии русского Эроса.

Литература.

Основная

1. Вейнингер О. Пол и характер. - Ростов-на-Дону: изд-во «Феникс», 1998.
2. Мир и Эрос: Антология философских текстов о любви. – М.: Политиздат, 1991.
3. Розанов В.В. Собрание сочинений. – М.: Изд-во «Республика», 1994.
4. Русский Эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991.
5. Соловьев В.С. Смысл любви. – М., 1990.

Дополнительная

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001.
2. Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1989.
3. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: РОССПЭН, 2005.
4. Шестов Л.И. Избранные сочинения. – М.: Ренессанс, 1993.

Темы рефератов:

1. **«Пол и характер» Отто Вейнингера в восприятии русских философов и поэтов Серебряного века.**
2. **Миф об андрогине в европейской культуре XIX-начала XX века**
3. **Критика В. Розановым православного учения о любви и браке**
4. **«Любовь должна быть трагедией...». «Гранатовый браслет А. Куприна в интеллектуальном контексте эпохи.**

5. *Эрос и Танатос в поэзии В. Брюсова.*

СЕМИНАР 3.

Тема 3. Образ женщины в литературе, жизни и искусстве Серебряного века

Вопросы:

1. Классическое представление об идеале женщины в русской и европейской культурах в рецепции Серебряного века.
2. Мифологема Вечной Женственности и ее влияние на женский идеал Серебряного века.
3. Героини Серебряного века: З.Н. Гиппиус, Л.Д. Зиновьева-Аннибал, В.Ф. Комиссаржевская, А.А. Ахматова и др. в формировании этического и эстетического идеала «женщины Серебряного века». Женское «жизнетворчество».
4. Женские образы в творчестве художников Серебряного века: М. Нестерова, Б. Кустодиева, И. Крамского, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, «мирискусников».

Литература.

Основная

1. Борис Кустодиев. Автор текста В. Володарский. Изд-во «Белый город». – М., 2005.
2. Вейнингер О. Пол и характер. - Ростов-на-Дону: изд-во «Феникс», 1998.
3. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. В 7 т. – М.: Русская книга, 2001.
4. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. - М.: Аграф, 1999.
5. Злобин В.А. Тяжелая душа. – М.: «Интелвак», 2004.

6. Капланова С.Г. Врубель. Серия «Русские художники». – Ленинград, «Аврора», 1975.

7. Михаил Нестеров. Автор текста А. Гусарова. Изд-во «Белый город». – М., 2001.

8. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М.: Искусство, 1995.

9. Ходасевич В.Ф. Конец Ренаты // Ходасевич В.Ф. Собр. Соч. в 4 т. Т.4. – М.: «Согласие», 1997.

Дополнительная

10. Корин А.А. Любовь и страсть Серебряного века. – М.: Эксмо, 2006.

11. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.

12. Русский Эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991.

Темы рефератов

- 1. Женицыны Серебряного века.**
- 2. Женский костюм 90-х- 900х годов**
- 3. Искусство женского портрета на рубеже веков.**
- 4. Л.Д. Зиновьева-Аннибал в русской культуре начала XX века.**
- 5. «Белая дьяволица» З.Н. Гиппиус: феномен личности.**
- 6. История Нины Петровской в контексте эпохи жизнетворчества.**

СЕМИНАР 4.

Тема 4. Модерн в русской и европейской живописи и архитектуре.

Вопросы:

1. Понятие модерна. Хронология и типология модерна как стиля. Модерн в европейском искусстве.
2. Художники европейского модерна. Творчество А. Беклина, Ф. фон Штука, Г. Климта, Г. Моро, О. Редона, О. Бердсли и др.
3. «Мир искусства» и его роль в русской культуре рубежа веков.
4. А. Блок и М. Врубель: «лиловые миры» символизма.
5. Русский архитектурный модерн: Ф. Шехтель, В. Валькотт, Л. Кекушев, Ф. Лидваль и др.
6. Модерн в декоративно-прикладном искусстве, ювелирном искусстве, моде и стиле жизни.

Литература.
Основная

1. Michael Gibson. Symbolism. Benedikt Taschen Verlag Koln 1995.
2. Миллер Дж. Путеводитель коллекционера. Модерн. – М.: Изд-во «Астрель», 2005.
3. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М.: Искусство, 1995.
4. Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч.2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII - XX веков. – М.: Аванта, 1999.

Дополнительная

5. Арнольд Беклин. Автор текста Е. Федотова. Изд-во «Белый город». – М., 2001.
6. Борис Кустодиев. Автор текста В. Володарский. Изд-во «Белый город». – М., 2005.
7. Гарсиа Гальянд, М.С. Климт. – М.: Айрис-пресс, 2006.

8. Капланова С.Г. Врубель. Серия «Русские художники». – Ленинград, «Аврора», 1975.

9. Михаил Нестеров. Автор текста А. Гусарова. Изд-во «Белый город». – М., 2001.

10. Франц фон Штук. Автор текста И. Светлов. Изд-во «Белый город». – М., 2001.

Темы рефератов

- 1. Архитектура русского модерна.**
- 2. Модерн в Ставрополе**
- 3. Образы Ф. фон Штука в творчестве А.Белого**
- 4. Демоническое в поэзии А.Блока и живописи М.Врубеля.**
- 5. Поэтика раннего Г. Иванова и живопись «Мира искусства»**
- 6. XVIII век в русской живописи и поэзии Серебряного века.**

ЛИТЕРАТУРА

1. Michael Gibson. Symbolism. Benedikt Taschen Verlag Koln 1995.

2. Абрамов А.И. Декаданс в социокультурном измерении: (К характеристике философско-эстетических исканий) / Общественные науки и современность. – 1997. - №1. – С.146-152.

3. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001.

4. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. - 420 с.

5. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова.– Л.: Сов. писатель, 1990. – 640 с.

6. Арнольд Беклин. Автор текста Е. Федотова. Изд-во «Белый город». – М., 2001.

7. Ахматова А.А. Собр. соч. в 2-х т. – М.: Издательство «Правда», 1990.
8. Белый А. Между двух революций. - М.: Худ. литература, 1989. - 437 с.
9. Белый А. На рубеже двух столетий. - М.: Худ. литература, 1989. - 540 с.
10. Белый А. Начало века. - М.: Худ. литература, 1990. - 470 с.
11. Белый А. Символизм как миропонимание. - М., 1994. – 528 с.
12. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
13. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
14. Белый А. Четыре симфонии. Репринт издания М. 1905, 1908, 1917. Мюнхен, 1971. - 220 с.
15. Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1989.
16. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
17. Блок А.А. Собр. соч. в 6-ти т. – Л., 1982.
18. Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми т. – М., 1960 -1962.
19. Борис Кустодиев. Автор текста В. Володарский. Изд-во «Белый город». – М., 2005.
20. Брюсов В. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза / Сост., подгот. текста, послесл. и коммент. В.Э. Молодякова. – М.: ТЕРРА, 1994. – 268 с.
21. Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Русская мысль. – 1911. - №2. –С.232.
22. Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7-ми т. Под общ. ред. П.Г. Антокольского. - М.: Худ. литература, 1973-1976.
23. Брюсов В.Я. Сочинения. В 2-х т. Т.2. Статьи и рецензии 1893-1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea / Вступ. статья Д.Максимова. – М.: Худ. литература, 1987. – 575 с.
24. Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994.

25. Вейнингер О. Пол и характер. - Ростов-на-Дону: изд-во «Феникс», 1998.
26. Воспоминания о серебряном веке. – М.: Республика, 1993.
27. Гамсун К. Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Худож. лит., 1991.
28. Гарсиа Гальянд, М.С. Климт. – М.: Айрис-пресс, 2006.
29. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: РОССПЭН, 2005.
30. Гиппиус З.Н. Опыт свободы / Подгот. текста, сост., предисл., примеч. Н.В. Королнвой. – М.: Панорама, 1996. – 526 с.
31. Гиппиус З.Н. Письма к Н.Н.Берберовой и В.Ф. Ходасевичу. - Ann Arbor, 1978. - 175 с.
32. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. – М.: Русская книга, 2000-2003.
33. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. В 7 т. – М.: Русская книга, 2001.
34. Гиппиус З.Н. Стихотворения и проза. - Тула, 1992. - 420 с.
35. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. - 117 с.
36. Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное / Сост., ред., коммент. М.Баскер и Ш.Греем. – Paris, YMCA-PRESS, 1986. - 138 с.
37. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. – М.: Воскресенье, 1998 - 2002.
38. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. - Л.: Сов. писатель, 1988.- 632 с.
39. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. - М.: Аграф, 1999.
40. Злобин В.А. Тяжелая душа. – М.: «Интелвак», 2004.
41. Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4-х т. Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. - Брюссель, 1971.

42. Иванов Г.В. Собрание сочинений. В 3-х т. – М.: «Согласие», 1994.
43. Иванов Г.В. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А.Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта) – СПб.: Академический проект, 2005. – 768 с.
44. Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. – М.: Книга, 1989. - 235 с.
45. Капланова С.Г. Врубель. Серия «Русские художники». – Ленинград, «Аврора», 1975.
46. Корин А.А. Любовь и страсть Серебряного века. – М.: Эксмо, 2006.
47. Кузмин М.А. Стихи и проза. – М.: Современник, 1989. - 431 с.
48. Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. Сост. и подгот. Текста С.Аверинцева и П.Нерлера. – М.:Худ. литература, 1990. - 464 с.
49. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т.1. Стихотворения. Сост., подготовка текста и коммент. П.Нерлера. – М.: Худ. литература, 1990. - 423 с.
50. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. Сост. и подгот. Текста С.Аверинцева и П.Нерлера. – М.:Худ. литература, 1990. - 464 с.
51. Метерлинк М. Жуазель. – СПб.: «Кристалл», 2000.
52. Миллер Дж. Путеводитель коллекционера. Модерн. – М.: Изд-во «Астрель», 2005.
53. Мир и Эрос: Антология философских текстов о любви. – М.: Политиздат, 1991.
54. Михаил Нестеров. Автор текста А. Гусарова. Изд-во «Белый город». – М., 2001.
55. Нарбут В.И. Стихотворения / Вступ. статья, сост. и примеч. Н.Бялосинской и Н.Панченко. – М.: Современник, 1990. – 445 с.

56. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Избранные произведения. Итало-сов. изд-во «Сирин», 1990.
57. Пайман А. История русского символизма. – М.: Республика, 2000.
58. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
59. Розанов В.В. Собрание сочинений. – М.: Изд-во «Республика», 1994.
60. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М.: Искусство, 1995.
61. Русский Эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991.
62. Соловьев В.С. Избранное / Оформл. «Диамант». – СПб.: ТОО «Диамант», 1998. – 448 с.
63. Соловьев В.С. Смысл любви. – М., 1990.
64. Соловьев В.С. Смысл любви: избранные произведения / Сост., вступ. ст. коммент. Н.И.Цимбаева. – М.: Современник, 1991. – 532 с.
65. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. Т.1 / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф.Лосева и А.В. Гулыги. – М.: Мысль, 1990. – 892 с.
66. Соловьев В.С. Сочинения в двух томах. М.. Мысль, 1990.
67. Сологуб Ф. Творимая легенда: в 2 кн. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., послесл. Л.Соболева. – М., 1991. - 543 с.
68. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. – М.: Молодая гвардия, 2005.
69. Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2003.
70. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М.: Огонек, 1989.
71. Франц фон Штук. Автор текста И. Светлов. Изд-во «Белый город». – М., 2001.

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

И в зареве его — твоя безумна младость...
Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен

Незнакомка

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами.
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.
И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,

Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
"Invinoveritas!"* кричат.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные

Цветут на дальнем берегу.

Вмоей душа лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.
24 апреля 1906. Озерки

"Вхожу я в темные храмы..."

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд. -
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

25 октября 1902

У КАМИНА

Наплывала тень... Догорал камин,

Руки на груди, он стоял один,

Неподвижный взор устремляя вдаль,
Горько говоря про свою печаль:

"Я пробрался в глубь неизвестных стран,
Восемьдесят дней шел мой караван;

Цепи грозных гор, лес, а иногда
Странные вдали чьи-то города,

И не раз из них в тишине ночной
В лагерь долетал непонятный вой.

Мы рубили лес, мы копали рвы,
Вечерами к нам подходили львы.

Но трусливых душ не было меж нас,
Мы стреляли в них, целясь между глаз.

Древний я отрыл храм из-под песка,
Именем моим названа река.

И в стране озер пять больших племен
Слушались меня, чтили мой закон.

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,
Погребенный здесь, в четырех стенах;

Даже блеск ружья, даже плеск волны
Эту цепь порвать ныне не вольны..."

И, тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.
<1911>

* * *

У меня не живут цветы,
Красотой их на миг я обманут,
Постоят день-другой и завянут,
У меня не живут цветы.

Да и птицы здесь не живут,
Только хохлятся скорбно и глухо,
А наутро — комочек из пуха...
Даже птицы здесь не живут.

Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, грузные томы,
Сторожат вековые истома,
Словно зубы в восемь рядов.

Мне продавший их букинист,
Помню, был горбатым, и нищим...
...Торговал за проклятым кладбищем
Мне продавший их букинист.
<1910>

У ЦЫГАН

Толстый, качался он, как в дурмане,
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров.

Струна... И гортанный вопль... И сразу
Сладостно так заныла кровь моя,
Так убедительно поверил я рассказу
Про иные, родные мне края.

Вещие струны - это жилы бычьи,
Но горькой травой питались быки,
Гортанный голос - жалобы девичьи
Из-под зажимающей рот руки.

Пламя костра, пламя костра, колонны
Красных стволов и оглушительный гик.
Ржавые листья топчет гость влюбленный -
Кружащийся в толпе бенгальский тигр.

Капли крови текут с усов колючих,
Томно ему, он сыт, он опьянел,
Ах, здесь слишком много бубнов гремучих,
Слишком много сладких, пахучих тел.

Мне ли видеть его в дыму сигарном,
Где пробки хлопают, люди кричат,
На мокром столе чубуком янтарным
Злого сердца отстукивающим такт?

Мне, кто помнит его в струге алмазном,
На убегающей к Творцу реке
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке?

Девушка, что же ты? Ведь гость богатый,
Встань перед ним, как комета в ночи.
Сердце крылатое в груди косматой
Вырви, вырви сердце и растопчи.

Шире, всё шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани,
Так пар вечерний плавает лугами,
Когда за лесом огни и огни.

Вот струны-быки и слева и справа,
Рога их - смерть, и мычанье - беда,
У них на пастбище горькие травы,
Колючий волчец, полынь, лебеда.

Хочет встать, не может... Кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно подъятой,
В его крылатое сердце проник.

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося.

Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

Николай Гумилев.

УЖАС

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

И там, где глубже сумрак хмурый,
Мой взор горящий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх:
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,
И мерзко крался шепот хриплый:
"Ты сам пришел сюда, ты мой!"

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.

<Ноябрь 1907>

Ахматова А. А. - «Когда в тоске самоубийства»

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие своё,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берёт ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,

Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Ахматова

А. А.

**«Двадцать пер-
вое. Ночь. Поне-
дельник»**

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.
И от лени или со скуки
Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют.
Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

Ахматова А. А.

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего»

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем, -
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве

Ахматова А. А.

«Вместо мудрости - опытность, пресное»

Вместо мудрости - опытность, пресное
Неутоляющее питье.
А юность была как молитва воскресная...
Мне ли забыть ее?

Сколько дорог пустынных исхожено
С тем, кто мне не был мил,
Сколько поклонов в церквах положено
За того, кто меня любил...

Стала забывчивей всех забывчивых,
Тихо плывут года.
Губ нецелованных, глаз не улыбочивых
Мне не вернуть никогда.

Валерий Брюсов

Женщине

Ты — женщина, ты — книга между книг,
Ты — свернутый, запечатленный свиток;
В его строках и дум и слов избыток,
В его листах безумен каждый миг.

Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток!
Он жжет огнем, едва в уста проник;
Но пьющий пламя подавляет крик
И славословит бешено средь пыток.

Ты — женщина, и этим ты права.
От века убрана короной звездной,
Ты — в наших безднах образ божества!

Мы для тебя влечем ярем железный,
Тебе мы служим, тверди гор дробя,
И молимся — от века — на тебя!

11 августа 1899

Клеопатра

Я — Клеопатра, я была царица,
В Египте правила восемнадцать лет.
Погиб и вечный Рим, Лагидов нет,
Мой прах несчастный не хранит гробница.

В деяньях мира мой ничтожен след,
Все дни мои — то празднеств вереница,
Я смерть нашла, как буйная блудница...
Но над тобой я властвую, поэт!

Вновь, как царей, я предаю томленью
Тебя, прельщенного неверной тенью,
Я снова женщина — в мечтах твоих.

Бессмертен ты искусства дивной властью,
А я бессмертна прелестью и страстью:
Вся жизнь моя — в веках звенящий стих.

Ноябрь 1899

Я много лгал и лицемерил,
И много сотворил я зла,
Но мне за то, что много верил,
Мои отпустятся дела.

Я дорожил минутой каждой,
И каждый час мой был порыв.
Всю жизнь я жил великой жаждой,
Ее в пути не утолив.

На каждый зов готов ответить,
И, открывая душу всем,
Не мог я в мире друга встретить
И для людей остался нем.

Любви я ждал, но не изведаль
Ее в бездонной полноте, —
Я сердце холодности предал,
Я изменял своей мечте!

Тех обманул я, тех обидел,
Тех погубил, — пусть вопиют!
Но я искал — и это видел
Тот, кто один мне — правый суд!

16 апреля 1902

Все чуждо нам в столице непотребной:
Ее сухая черствая земля,
И буйный торг на Сухаревкехлебной,
И страшный вид разбойного Кремля.

Она, дремучая, всем миром правит.
Мильонами скрипучих арб она
Качнулась в путь — и полвселенной давит
Ее базаров бабья ширина.

Ее церковей благоуханных соты —
Как дикий мед, заброшенный в леса,
И птичьих стай густые перелеты
Угрюмые волнуют небеса.

Она в торговле хитрая лисица,
А перед князем — жалкая раба.
Удельной речки мутная водица
Течет, как встарь, в сухие желоба.

Май — июнь 1918

В белом раю лежит богатырь:
Пахарь войны, пожилой мужик.
В серых глазах мировая ширь:
Великорусский державный лик,

Только святые умеют так
В благоуханном гробу лежать:
Выпростав руки, блаженства в знак,
Славу свою и покой вкушать.

Tristia

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье —
Последний час вигилийгородских,
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.
Кто может знать при слове «расставанье»
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушьё восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит,
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в снях лениво вол жуёт,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьёт?
И я люблю обыкновенье пряжи:
Снуёт челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Всё было встарь, всё повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.
Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть.

Разве Россия не белый рай
И не веселые наши сны?
Радуйся, ратник, не умирай:
Внуки и правнуки спасены!

Декабрь 1914

Давид Бурлюк

Отшельник

В пустую ночь ушел старик бездомный.
Ни разу не взглянув назад,
Никем не спрошенный, укромный,
Покинув шумный вертоград.

Пускай ликуют скорые потомки:
Ведь к прошлому легко слабеет взгляд.
До гроба черного котомки
Не выпускать из рук он рад.

Так что ж! отринутый отчизной.
Ее взаимно он отторг,
Учись же торга дешевизной,
Ходи почаще в цвельный морг.

Седыми прядями волос
Овив костлявый траур плеч,
Зима — бесформенный колосс —
Свой изощренный емлет меч!

И, прикасаясь, бледный звон

Роняет сталь, рои надежд
Несут существенный урон
Под алой тишиной одежд.

И лишь один в листах лампад
Во власти беспричинных строк,
Нажав мгновения курок
Играет весело впопад.

1913

Вот брошен я какой-то силой

На новый путь.

И мне не нужно все, что было!

Иное будь!

Вокруг туманность и безбрежность,

Как море, высь.

Мечта моя! в том неизбежность:

Ей покорись.

В ночном лесу, где мгла и сыро,

Ищу тропу,

Иду по ней и к тайнам мира,

И вспять, в толпу.

Как укрощенная пантера,
Покорной будь:
Да снидет к нам обоим вера
В безвестный путь.

Август 1901

Игорь Северянин

Вернуть любовь

...То ненависть пытается любить
Или любовь хотела б ненавидеть?
Минувшее я жажду возвратить,
Но, возвратив, боюсь его обидеть,
Боюсь его возвратом оскорбить.

Святыни нет для сердца святотатца,
Как доброты у смерти... Заклеймен
Я совестью, и мне ли зла бояться,
Поправшему любви своей закон!

Но грешники — безгрешны покаяньем,
Вернуть любовь — прощение вернуть.
Но как боюсь я сердце обмануть
Своим туманно-призрачным желаньем:

Не месть ли то? Не зависть ли? Сгубить
Себя легко и свет небес не видеть...
Что ж это: зло старается любить,
Или любовь мечтает ненавидеть?..

23 сентября 1908

Мирра Лохвицкая

Я чувствую, как музыкаю дальней
В мой лиственный повеяло уют.
Что это там? — фиалки ли цветут?
Поколебался стих ли музыкальный?

Цвет опадает яблони венчальной.
В гробу стеклянном спящую несут.
Как мало было пробыто минут
Здесь, на земле прекрасной и печальной!

Она ушла в лазурь сквозных долин,
Где ждал ее мечтанный Вандэлин,
Кто человеческой не принял плоти,

Кто был ей верен многие века,
Кто звал ее вселиться в облака,
Истаять обреченные в полете.

1926

Я хочу умереть молодой...

Мирра Лохвицкая

И она умерла молодой,
Как хотела всегда умереть!..
Там, где ива грустит над водой,
Там покоится ныне и впредь.
Как бывало, дыханьем согреть
Не удастся ей сумрак густой,
Молодою ждала умереть,
И она умерла молодой.

От проезжих дорог в стороне

Есть кладбище, на нем — островок,
И в гробу, как в дубовой броне,
Спит царица без слез, без тревог,
Спит и видит сквозь землю — насквозь,—
Кто-то светлый склонился с мечтой
Над могилой и шепчет: «Сбылось,—
И она умерла молодой».

Марина Цветаева

RicordodiTivoli

Мальчик к губам приложил осторожно свирель,
Девочка, плача, головку на грудь уронила...
— Грустно и мило! —
Скорбно склоняется к детям столетняя ель.

Темная ель в этой жизни видала так много
Слишком красивых, с большими глазами, детей
Нет путей
Им в нашей жизни. Их счастье, их радость — у Бога

Море синет вдали, как огромный сапфир,
Детские крики доносятся с дальней лужайки,
В воздухе — чайки...
Мальчик играет, а девочке в друге весь мир...

Ясно читая в грядущем, их ель осенила,
Мощная, мудрая, много выдавшая ель!
Плачет свирель...
Девочка, плача, головку на грудь уронила.

*Берлин
Лето 1910*

Быть в аду нам, сестры пылкие,
Пить нам адскую смолу, —
Нам, что каждою-то жилкою
Пели Господу хвалу!

Нам, над люлькой да над прялкою
Не клонившимся в ночи,
Уносимым лодкой валкою
Под полою епанчи.

В тонкие шелка китайские
Разнаряженным с утра,
Заводившим песни райские
У разбойного костра,

Нерадивым рукодельницам
(Шей не шей, а всё по швам!),
Плясовницам и свирельницам,
Всему миру — господам!

То едва прикрытым рубищем,
То в созвездиях коса.
По острогам да по гульбищам
Прогулявшим небеса.

Прогулявшим в ночи звездные
В райском яблочном саду...
— Быть нам, девицы любезные,
Сестры милые — в аду!

Ноябрь 1915

Доблесть и девственность! Сей союз
Древен и дивен, как Смерть и Слава.
Красною кровью своей клянусь

И головою своей кудрявой —

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши — Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею Лиры.

27 июля 1918

Доблесть и девственность! Сей союз
Древен и дивен, как Смерть и Слава.
Красною кровью своей клянусь
И головою своей кудрявой —

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши — Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею Лиры.

27 июля 1918

Вадим Шершеневич

Доблесть и девственность! Сей союз
Древен и дивен, как Смерть и Слава.
Красною кровью своей клянусь
И головою своей кудрявой —

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши — Мира!
Нежную руку кладу на меч: