

Содержание

Введение.....	3
1.Исторический анализ особенностей поэзии Серебряного века	4
2.Основные черты и значение Серебряного века для культуры России. Символизм в русской поэзии	8
3.Основные представители поэзии Серебряного века	18
Заключение	27
Список использованной литературы.....	28

Введение

В России первой трети прошлого века произошел мощный духовный всплеск, вбросивший в сокровищницу мировой культуры немало значительных идей и произведений в сферах религиозной и философской мысли, всех видов искусства. На взлет творческой активности Серебряного века повлияло постоянно укрепляющееся ощущение наиболее чуткими мыслителями и художниками нарастающего, глобального, никогда не случавшегося еще в истории человечества кризиса всего: культуры, искусства, религии, духовности, государственности, самого человека и человечества, и одновременно - напряженное ожидание некоего небывалого воспарения духовности, культуры, самого бытия человека к чему-то принципиально новому, непреодолимо влекущему, великому, к «мировому расцвету», - по словам П. Филонова. Три направления интеллектуально-художественно творчества того времени: религиозная философия, символизм и авангард явились основными столпами культуры Серебряного века.

После могучего взлета русской культуры, обозначенного в науке как «Серебряный век», актуально попытаться прояснить его основные параметры и характеристики, с позиций современного видения этого феномена, понять проблемы, волновавшие творцов и мыслителей того удивительного, духовно и художественно насыщенного времени, выявить созданные ими ценности.

Многое уже делается в этом направлении, особенно в плане изучения литературы, искусства, религиозной философии. Поэтому, в замысле работы - обобщить наиболее ценные данные и заключения современных исследователей, и в тоже время максимально обратиться к оригинальным шедеврам Серебряного века. И, подводя итог анализу материала этого периода, эскизно наметить главные очертания вырисовывающейся картины интеллектуально-художественно творчества.

1. Исторический анализ особенностей поэзии Серебряного века

Серебряный век русской культуры — это эпоха, которая простирается между временем царствования Александра III и семнадцатым годом, то есть примерно 25 лет. Отрезок времени, равный зрелости поэта.

Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразование жизни.

Русская поэзия продолжала играть исключительно важную роль в культурной жизни страны. Это было время расцвета, обновления и углубления символистской лирики. Никакое другое направление в поэзии не могло в эти годы соперничать с символизмом ни по количеству выпускавшихся сборников, ни по влиянию на читающую публику.

Русские символисты внесли существенный вклад в развитие отечественной культуры. Наиболее талантливые из них по-своему отразили трагизм положения человека, не сумевшего найти свое место в мире, сотрясаемом грандиозными социальными конфликтами, пытались отыскать новые способы для художественного осмысления мира. Им принадлежат серьезные открытия в области поэтики, ритмической реорганизации стиха, усиления в нем музыкального начала.

В эпоху культурного ренессанса произошел как бы «взрыв» во всех областях культуры: не только в поэзии, но и в музыке; не только в изобразительном искусстве, но и в театре... Россия того времени дала миру огромное количество новых имен, идей, шедевров. Выходили журналы, создавались различные кружки и общества, устраивались диспуты и обсуждения, возникали новые направления во всех областях культуры.

Возникший в начале 1910-х годов акмеизм как направление русской поэзии Серебряного века выступал в аксиологической функции социально-культурного прототипа для идеи акмеологии на различных уровнях: на собственно поэтическом (в виде стихотворных произведений акмеистов А. Ахматовой, С. Городецкого, Н. Гумилева, О. Мандельштама и др.), на эстетическом (в виде манифестируемых ими принципов акмеизма, кларизма, адамизма) и на творческом (в виде практики стихотворчества, т. е. отрефлексированных и преподаваемых Н. Гумилевым приемов поэтического мастерства). Ценности, принципы и приемы акмеизма были озвучены и обоснованы в дискуссиях его адептов-основателей с корифеями символизма в период углубления, как общественно-политического кризиса после первой русской революции 1905 – 1907 годов, сулившей «неслыханные перемены, невиданные мятежи», так и философско-художественного кризиса эстетики и поэтики символизма, обнажившегося в 1910 году в ходе полемики между символистами А. Блоком и В. Ивановым и будущими акмеистами С. Городецким и Н. Гумилевым. С психолого-акмеологической точки зрения (Деркач, 2005; Семенов, 2004) существенный интерес представляют различия между обоими течениями поэзии Серебряного века в представлениях о природе и специфике поэтического творчества.

Если символисты считали, что творчество – это особый дар поэтического озарения, вдохновения, интуиции, то в противовес этому акмеисты исходили из противоположного понимания, полагая, что поэт является мастером художественного слова, активным субъектом профессионально-поэтического мастерства. Любопытно отметить, что если на заре символизма его юный адепт И. Коневской (1877 – 1901), ратуя за ассимиляцию русскими поэтами достижений французских символистов, считал возможным переводить их стихи лишь прозой и публиковать эти подстрочники, то его друг В. Брюсов (1873 – 1924) позднее уже

эксплицировал их технику и буквально внедрял в русскую поэзию модернистские зарубежные образцы передового поэтического мастерства.

Специфика прото-акмеологической позиции В. Брюсова – как она представлена в его трудах «Право на работу» (1913), «Ремесло поэта» (1918) и других – состоит в том, что в результате ситуативной рефлексии стихотворчества своих современников поэтов-символистов он обобщил их понимание творчества, квалифицируя его феноменологически как откровение, в основе которого лежит чисто интуитивный процесс. Об этом, согласно Брюсову, свидетельствует, например, крайне иррационалистическая позиция одного из старейших символистов К. Бальмонта, который считал, что «лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов... Лирическое стихотворение есть молитва. Но кто же в молитве меняет слова? Неверующий». Следует дополнить этот квантор – еще и музыкальная, сладкоголосая молитва (как в «Сонетах меда и луны» Бальмонта). Для Брюсова же в стихах важнее музыкальности сокрытый в них смысл и более того – зачастую четкая мысль; недаром он изучал и переводил «научную поэзию» французских символистов как близкое своей поэтике направление. Возражая бальмонтской трактовке «стихийности творческого процесса», Брюсов отмечает: «Но свои стихи исправляли все поэты мира» (Брюсов, Т. 7. с. 406). Брюсов критикует Бальмонта за то, что он «предлагает всем поэтам стать импровизаторами», и, по сути, провозглашает прото-акмеологическую позицию, подчеркивая, что «великие поэты не стыдились работать над своими стихами», возвращаясь к написанному через много лет, они вновь совершенствовали свои творения; «поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения».

Брюсов понимал значимость рефлексии как важного конструктивного компонента стихосложения: «Творчество поэта не есть безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова труд...

изучение техники своего искусства сокращает художнику время, которое он тратит на бесполезное искание того, что уже давно найдено». Экспликации, анализу и типологизации этой техники Брюсов посвящает специальную книгу «Опыты по метрике...» (1918).

Продолжая и углубляя эти идеи В. Брюсова, его ученик и последователь акмеист Н. Гумилев (1886 – 1921), исходил из того, что поэтическому мастерству не только можно, но и должно учить в «цехе поэтов». Важно отметить, что, несмотря на все войны и революции начала XX века, подобные «цеха поэтов» широко распространились, как России, так и эмиграции. В них молодежь обучалась поэтическому мастерству с учетом рекомендаций Гумилева даже после его расстрела в 1921 году за, якобы, участие в антисоветском «Таганцевском заговоре», устроенном его знакомыми белыми офицерами.

В своих теоретико-критических статьях Н. Гумилев сформулировал ряд принципов и реализующих их правил стихотворчества и совершенствования профессионально-поэтического мастерства с тем, чтобы подготовку молодых поэтов можно было в случае необходимости поставить «на поток». На заседаниях «цеха поэтов» эти принципы и правила апробировались и развивались в ходе рефлексивно-творческих дискуссий при обсуждении поэтического опыта, а главное – применялись в индивидуальном творчестве молодых поэтов.

Символизм и акмеизм, два центральных течения новой русской поэзии, явились прямым развитием и выражением великого кризиса русской культуры накануне революции. Запоздавшая в своем развитии Россия силой целого ряда исторических причин была вынуждена в короткий срок осуществить то, что в Европе делалось в течение нескольких столетий.

2. Основные черты и значение Серебряного века для культуры России.

Символизм в русской поэзии

Художественная культура рубежа веков – важная страница в культурном наследии России. Идейная противоречивость, неоднозначность были присущи не только художественным направлениям и течениям, но и творчеству отдельных писателей, художников, композиторов. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, всеобщей переоценки ценностей. Неоднозначным становилось отношение к наследию революционных демократов даже в среде прогрессивно мыслящих деятелей культуры.

Наиболее показательным образом «серебряного века» проявился в литературе. С одной стороны, в произведениях писателей сохранялись устойчивые традиции критического реализма. Толстой в своих последних художественных произведениях поднимал проблему сопротивления личности закостеневшим нормам жизни («Живой труп», «Отец Сергей», «После бала»). Основная мысль публицистики Толстого – невозможность устранить зло насильем¹.

А. П. Чехов в эти годы создал пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад», в которых отразил происходившие в обществе важные изменения.

Социально заостренные сюжеты были в чести и у молодых писателей. И. А. Бунин исследовал не только внешнюю сторону процессов, происходивших в деревне (расслоение крестьянства, постепенное отмирание дворянства), но также и психологические последствия этих явлений, то, как они влияли на души русских людей («Деревня», «Суходол», цикл «крестьянских» рассказов). А. И. Куприн показал неприглядную сторону

¹ Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия Серебряного века. – Екатеринбург, 2005. – С.181

армейского быта: бесправие солдат, опустошенность и бездуховность «господ офицеров» («Поединок»). Одним из новых явлений в литературе стало отражение в ней жизни и борьбы пролетариата. Зачинателем этой темы стал А. М. Горький («Враги», «Мать»).

В первое десятилетие XX в. в русскую поэзию пришла целая плеяда талантливых «крестьянских» поэтов - С. А. Есенин, Н. А. Клюев, С. А. Клычков.

Вместе с тем начал звучать голос, предъявляющий свой счет представителям реализма нового поколения, протестовавшего против главного принципа реалистического искусства - непосредственного изображения окружающего мира. По мнению идеологов этого поколения, искусство, являясь синтезом двух противоположных начал - материи и духа, способно не только «отображать», но и «преображать» существующий мир, творить новую реальность².

Основоположники нового направления в искусстве поэты-символисты, объявили войну материалистическому мировоззрению, утверждая, что вера, религия - краеугольный камень человеческого бытия и искусства. Они считали, что поэты наделены способностью приобщаться к запредельному миру посредством художественных символов. Первоначально символизм принял форму декаданса. Под этим термином подразумевали настроение упадничества, тоски и безнадежности, резко выраженный индивидуализм. Эти черты были свойственны ранней поэзии К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, В. Я. Брюсова. После 1909 г. наступает новый этап в развитии символизма. Он окрашивается в славянофильские тона, демонстрирует презрение к «рационалистическому» Западу, предвещает гибель западной цивилизации, представленной, в том числе и официальной Россией. Вместе с тем он обращается к стихийным народным силам, к славянскому язычеству,

² Червинская О. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. – М.: ГИЦ ВЛАДОС, 2007. – С.79

пытается проникнуть в глубины русской души и видит в русской народной жизни корни «второго рождения» страны. Эти мотивы особенно ярко звучали в творчестве Блока (поэтические циклы «На поле Куликовом», «Родина») и А. Белого («Серебряный голубь», «Петербург»). Русский символизм стал явлением мирового масштаба. Именно с ним связано, прежде всего, понятие «серебряный век».

Оппонентами символистов выступали акмеисты (от греч. «акме» - высшая степень чего-либо, цветущая сила). Они отрицали мистические устремления символистов, провозглашали самоценность реальной жизни, призывали возвращать словам их изначальный смысл, освободив от символических толкований. Основным критерием оценки творчества для акмеистов (Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам) был безупречный эстетический вкус, красота и отточенность художественного слова. А формалисты ясно и четко заявляли, что их морфологический метод анализа искусства возник для изучения художественности искусства, т.е. для выявления его эстетических качеств. Они были убеждены, что «литературность», «поэзию», т.е. художественную сущность произведения искусства можно выявить только путем морфологического анализа самого произведения искусства, а не того, «отражением» чего оно является, кто и при каких условиях его создал, как оно воздействует на реципиента, какое имеет социальное, культурное и т.п. значение³.

Главными в их категориальном аппарате стали термины материал (к нему относилось все, из чего художник делает произведение: слово, сам язык в его обыденном употреблении, мысли, чувства, события и т.п.) и форма (то, что придает материалу художник в процессе творчества). Само произведение называлось вещью, ибо оно в понимании формалистов не творилось или

³ Рапацкая Л.А. Искусство серебряного века. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2003. – С.219

создавалось, как полагала классическая эстетика, но делалось с помощью системы приемов.

Русская художественная культура начала XX в. испытывала также влияние зародившегося на Западе и охватившего все виды искусства авангардизма. Это течение вобрало в себя различные художественные направления, объявившие о своем разрыве с традиционными культурными ценностями и провозгласившие идеи создания «нового искусства». Яркими представителями русского авангарда были футуристы (от лат. «футурум» - будущее). Их поэзия отличалась повышенным вниманием не к содержанию, а к форме поэтической конструкции. Программные установки футуристов ориентировались на вызывающую антиэстетичность. В своих произведениях они использовали вульгарную лексику, профессиональный жаргон, язык документа, плаката и афиши. Сборники стихов футуристов носили характерные названия: «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая Луна» и др. Российский футуризм был представлен несколькими поэтическими группировками. Наиболее яркие имена собрала петербургская группа «Гилея» - В. Хлебников, Д. Д. Бурлюк, В. В. Маяковский, А. Е. Крученых, В. В. Каменский. Ошеломляющим успехом пользовались сборники стихов и публичные выступления И. Северянина⁴.

Символизм полностью пропитан высшей духовностью, каждый образ в нем дышит, живет, он аморфен и до конца непостижим. Символистам присуще трагическое мироощущение вследствие несоответствия духовного высшего мира идей с его проявлениями, видимым материальным миром. Человек у символистов – это определенная часть некоего метафизического целого, он подчинен законам, источник которых находится не в материальном мире, потому человек на них не может влиять, он несвободен и несчастен, пока не выйдет за пределы материальной системы. Символистов

⁴ Морозов Н.А. Пути России: модернизация неевропейских культур. – М.: Варна, 2001. – С.102

не интересуется социальная или биологическая проблематика, а исключительно интуитивно-духовная сфера бытия, т.к. именно в ней находятся ответы на все вопросы, как социального, так и чисто биологического характера.

Если искать философские тяготения в поэтических образах символизма, мы, бесспорно, обнаружим кризис рациональной и эмпирической интерпретации мира, протест против адекватных художественных средств изображения действительности, против научных механических процедур описания мира. Символизм возвышается до метафизической тревоги и стирает границу между поэзией и философией. Тяга к наиболее общим философским проблемам бытия заложена в самой эстетике символизма, в особенностях символа, который связывает реальную человеческую жизнь и видимую природу с миром идей. Символ должен открыть в конкретном сверхземную действительность, найти абсолют, открыть законы всемирной красоты и гармонии, познать смерть, силы и законы судьбы, энергетические законы взаимоотношения людей и явлений. Одной из главных особенностей символизма является стремление проникнуть в самые тайные сферы человеческого “Я”, и вместе с тем стремление к деперсонализации, к метафизическому усилению духовной проблематики, вознесение индивидуального и конкретного к более общему, например к жизни и смерти, от субъективного к объективному времени. Во взаимных связях между материальным и духовным мирами, как и во всех взаимодействиях любых явлений, символисты видят единство мира и человека и идентифицируют свое *Я* с понятием *всё* или *Вселенная*⁵.

Часто сам лирический герой ассоциирует себя с жизнью, смертью и бессмертием, видит себя во власти времени и тонко ощущает его необратимость, сливается со временем, а значит, и с вечностью, и нередко

⁵ Кондаков И.В. Русская культура: краткий очерк истории и теории. – М.: Книжный дом «Университет», 2005. – С.142; Кричевская Ю.Р. Модернизм в русской литературе: эпоха серебряного века. – М.: ТОО «ИнтелТех», 2004. – С.167

посредством смерти. Лирический герой символизма – это уникальная личность, обреченная на патетическую схватку с неотвратимостью судьбы. Он устремлен в неведомые просторы в поисках самого себя и тайны мироздания. Острое осознание рокового одиночества, абсурдности и жестокости мира может выразиться у него в бунте, откровенном и дерзком. Его бунт может доходить до испуга, а в качестве пути для побега от трагизма собственной жизни часто рассматривается смерть, к тому же не смерть как пустота, как абсолютный конец, а как новый этап, который чаще всего столь же трагичен по своей сути.

Символисты поставили в центр своей эстетики символ, понимаемый не только как особое средство художественного выражения, но и как носитель основ философии и эстетики. Познание законов окружающего мира происходит через знак, образ и символ. Главное в символизме – не называть предмет, но внушать представление о нем. Чтобы выразить идею, ее нужно облечь в осязаемую форму – символ. Все предметы не появляются как таковые, за ними стоит метафизический смысл.

Символ – знак, сигнал, признак, примета, залог, пароль, эмблема (греч.). Его предметное значение обнаруживается только посредством бесконечной интерпретации самого знака, которая не допускает однозначной расшифровки, но все же предполагает существование конкретного смысла и исключает полную произвольность толкования.

Эстетика символизма развивалась по двум направлениям:

1) по одной теории символ является оболочкой идеи. С этой точки зрения символ приближается к содержанию аллегории, превращается в образную иллюстрацию идеи,

2) по другой теории символ связан с конкретным фактом, с человеческими страстями, с жизнью.

В символе видят синтез между человеком и природой, между духовным миром и душами вещей. Функции символа состоят в следующем:

1) бесконечное раскрытие своего содержания в процессе соотнесения со своей предметностью при сохранении и “неотменимости” данной символической формы, т.е. происходит одновременно интерпретация и порождение смысла;

2) установка коммуникации, которая создает сообщество посвященных. При этом эзотеричность символа уравнивается его демократичностью, т.е. каждый может найти доступный для себя уровень понимания символа;

3) восхождение от частного, частичного к целому, метафизическому. В этом случае символ соединяет несоединимое.

После 1914 г. в толковании символа преобладают метафизические моменты. Теперь символ связывают как с материальным явлением, с конкретной, обыкновенной, видимой формой предмета, так и с другой действительностью – духовным, идейным, мистическим содержанием. Считается уже, что символизм возвращает предметам духовное начало. Позже символизм толковали используя идеи Бергсона. С этой точки зрения символ – это динамичный процесс, при котором сравнивают не вещи, а их духовность, отношения и качество, это процесс постоянного движения и развития. Художественный символ отличается своей неустойчивостью, которая его возвышает над чистой абстракцией, превращая его в иллюзорную действительность без самостоятельного существования.

Русский символизм как литературное направление сложился на рубеже XIX и XX вв.

Теоретические, философские и эстетические корни и источники творчества писателей-символистов были весьма разнообразны. Так В. Брюсов считал символизм чисто художественным направлением, Мережковский опирался на христианское учение, Вяч. Иванов искал теоретической опоры в философии и эстетике античного мира, преломленных через философию Ницше; А. Белый увлекался Вл. Соловьевым, Шопенгауэром, Кантом, Ницше.

Художественным и публицистическим органом символистов был журнал «Весы» (1904 – 1909). «Для нас, представителей *символизма*, как стройного мирозерцания, – писал Эллис, – нет ничего более чуждого, как подчинение идеи жизни, внутреннего пути индивидуума – внешнему усовершенствованию форм общежития. Для нас не может быть и речи о примирении пути отдельного героического индивидуума с инстинктивными движениями масс, всегда подчиненными узкоэгоистическим, материальным мотивам».

Эти установки и определили борьбу символистов против демократической литературы и искусства, что выразилось в систематической клевете на Горького, в стремлении доказать, что, став в ряды пролетарских писателей, он кончился как художник, в попытках дискредитировать революционно-демократическую критику и эстетику, ее великих создателей – Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Символисты всячески стремились сделать «своими» Пушкина, Гоголя, названного Вяч. Ивановым «испуганным соглядатаем жизни», Лермонтова, который, по словам того же Вяч. Иванова, первый затрепетал «предчувствием символа символов – Вечной Женственности»⁶.

С этими установками связано и резкое противопоставление символизма и реализма. «В то время как поэты-реалисты, – пишет К. Бальмонт, – рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерию». Символисты стремятся противопоставить разум и интуицию. «...Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями», – утверждает В. Брюсов и называет произведения символистов «мистическими ключами тайн», которые помогают человеку выйти к свободе.

⁶ «Серебряный век» русской поэзии. //Сост. В.Дорожкина, Т.Курносова. – Тамбов: Изд-во МИНЦ, 2004. – С.88-89

Д. Мережковский, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт и др.– это группа «старших» символистов, которые явились зачинателями направления. В начале 900-х годов выделилась группа «младших» символистов – А. Белый, С. Соловьев, Вяч. Иванов, А. Блок и др.

В основе платформы «младших» символистов лежит идеалистическая философия Вл. Соловьева с его идеей Третьего Завета и пришествия Вечной Женственности. Вл. Соловьев утверждал, что высшая задача искусства – «...создание вселенского духовного организма», что художественное произведение это – изображение предмета и явления «в свете будущего мира», с чем связано понимание роли поэта как теурга, священнослужителя. В этом заключено, по разъяснению А. Белого, «соединение вершин символизма как искусства с мистикой».

Поэзия символистов – это поэзия для избранных, для аристократов духа. Символ – это эхо, намек, указание, он передает сокровенный смысл.

Символисты стремятся к созданию сложной, ассоциативной метафоры, абстрактной и иррациональной. Весьма точно эта техника раскрыта в стихотворении З. Гиппиус «Швея».

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно – стараюсь угадать
За ним другое, – то, что скрыто.

Очень большое значение в поэзии символистов приобрела звуковая выразительность стиха, например, у Ф. Сологуба:

И два глубокие бокала
Из тонко-звонкого стекла
Ты к светлой чаше подставляла
И пену сладкую лила,
Лила, лила, лила, качала
Два темно-алые стекла.

Белей, лилей, алее дала

Бела была ты и ала...

Последнее предоктябрьское десятилетие было отмечено исканиями в модернистском искусстве⁷. Происходившая в 1910 г. в среде художественной интеллигенции полемика вокруг символизма выявила его кризис. Как выразился в одной из своих статей Н. С. Гумилев, «символизм закончил свой круг развития и теперь падает».

⁷ Арнольдов А.И. Цивилизация грядущего столетия.– М.: «Грааль», 2007.– С.108

3. Основные представители поэзии Серебряного века

Игорь Северянин (1887-1941), настоящее имя и фамилия Игорь Васильевич Лотарев. Игорь Лотарев родился 4 (16) мая 1887 года в Петербурге.

Родился я, как все, случайно...

Был на Гороховской наш дом.

О себе Игорь Северянин писал: «...я в поэзии историк...». Одним из предметов особенной гордости его было то,

Что в жилах северного барда

Струится кровь Карамзина.

Он действительно приходился дальним родственником Н.М. Карамзину (по линии матери) и декламировал эту «родственность», объявив о своей позиции историка-поэта. Это заявление вызвало усмешки современников, резонно возражавших, что историзма как мировоззренческого принципа его творчества не содержало: библейские или средневековые молитвы в его книгах были рядовыми стереотипами и из круга таковых не вышли...

«Историзм» Северянина, однако, ярко обнаруживается в другом – в открытом и прямом автобиографизме его стихов. Пожалуй, ни у кого из русских поэтов стихи и биография так не переплетались и так не дополняли друг друга, как у Северянина. Можно весьма детально и точно описать жизнь поэта, пользуясь только его стихами (такие попытки делались), - а биография поэта становится его стержнем, на основе которого его стихи могут быть представлены как целостная, упорядоченная картина.

Игорь-Северянин – псевдоним Игоря Васильевича Лотарёва. Необходимо подчеркнуть, что сам поэт всегда писал свой псевдоним через дефис: он воспринимался им как второе имя, а не фамилия. Помимо внутренней музыкальности звучания, в таком именовании скрывался глубокий внутренний смысл. Имя «Игорь» было дано мальчику по святцам, в

честь героического древнерусского Игоря Олеговича (икона этого святого хранилась в эстонском домике поэта в Тойле); приложение «Северянин» делало псевдоним близким к «царственным» именам и означало место особенной любви (как приложение «сибиряк» в псевдониме Д.Н. Мамина).

Впоследствии в восприятии публики и критики приложение «Северянин» было переосмыслено как имитация фамилии; традиция эта закрепилась, как закрепилась и традиция одностороннего истолкования поэта только по его «экстазным» стихам...

Игорь Северянин известен как создатель неологизмов и словесных диковинок («И что ни слово – то сюрприз»), как автор манерных «хабанер», «прелюдов», «миньонетов», «вирелэ» и прочих изысканных поэтических форм, как изобретатель «гирлянды триолетов», «квадрата квадратов», «дизеля», «лэ»... Эта – внешняя сторона его творчества, свидетельствующая о необыкновенной виртуозности поэта, может создать впечатление усложненности его стихов. Впечатление это будет, однако, обманчивым.

В сущности, «футурист» Северянин весьма прост и ясен. Если внимательно вчитаться в его «поэзы», то непременно обнаруживаешь черты этой изначальной художественной простоты. И не только в декларациях вроде приведенной выше. И не только в характерных названиях – «Примитивный романс», «Элементарная соната», «Четкая поэза»... Влечение «в Примитив», неприятие всего усложненного, трудного, заумного стали символом всех его художественных исканий. Сущностью своего творчества он считал – собственную фантазию – «Мои капризы, мои волшебные сюрпризы». Акцент был поставлен на свое «эго», отсюда и его самовозвышение «Я – гений Северянин» или «Я выполнил свою задачу, литературу покорив». Слово «гений» относилось, не столько к личности автор, сколько к нему, как носителю «вселенской души». Лирика И. Северянина выражает «чувства без названия», рожденные изощренным зрением и слухом: «Мне хочется вас грезами исполнить...».

Велимир Хлебников (настоящее имя Виктор Владимирович) (1885-1922), русский поэт, одна из ключевых фигур авангарда. Родился в семье ученого-биолога. В 1903-1911 учился на физико-математическом факультете Казанского университета, затем на физико-математическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета. Печататься начал в 1910-е гг., входил в литературное объединение «Гилея». В начале пути разделял панславистские иллюзии, был и под влиянием Вл. Соловьева, В. Иванова и М. Кузмина. Практически избавил свой язык от греколатинского корнеслова. Примыкая к кубофутуристам, называл себя Будетлянином.

От преобразования фольклорно-мифологических традиций (не только славянских; «сверхповесть» «Дети Выдры», 1911-1913) пришел к идеям единого «звездного языка» для всех землян, «государства времени», общественных «Предземшаров», противопоставляемых «государствам пространств», и к полемике с Лениным «вплотную и вровень» (поэма «Ночь в окопе», отдельно изданная, заботами С.А.Есенина, 1921). Уникальная судьба поэта-ученого-мыслителя, бессребреника и подвижника, «одинокое лицедея», не увидевшего в печати ни одного самостоятельно составленного сборника своих стихов. Еще слабо освоен культурой 20 века.

Творческая полемика с поэтическими традициями Пушкина и Блока в борьбе за новый язык художественной литературы и «свободный стих». Опыты неклассического сплава искусства и науки. Пафос единства Востока и Запада, Севера и Юга. Экологическое мировидение единства человека и природы. Жизненная и публицистическая антибуржуазность. Страстное желание «стать звонким вестником добра»⁸.

В поэме «Хаджи-Тархан»(1913) Хлебников писал о прошлом Астрахани как колыбели своих предков по отцовской линии (русских хлеботорговцев). Особое «богоборчество» во имя новой меры как

⁸ Стихотворение «Гонимый – кем, почем я знаю», 1912г.

«сверхверы» (важное стихотворение «Единая книга», 1920; опубликовано 1928). Принцип нового внеырыночного обустройства - всеобщего «Ладомира» (одноименная поэма, 1920; тогда же литографирована в Харькове; с 1923 многократно издавалась, но все еще составляет трудную текстологическую проблему)

Углубленный в свои «осады», не преуспевающий в публичных выступлениях, Будетлянин сближается с широким кругом молодых поэтов и художников авангарда, много печатается в их изданиях. Часто посещает любимую им Москву и родных в Астрахани. Вместе с Бурлюками, В. Каменским, Б. Лившицем и А. Крученным входит в группу «Гилея». В 1912 знакомится с Маяковским, участвует в подготовке манифеста для сборника «Пощечина общественному вкусу», затем и других подобных декларациях 1913-1914 годов. Иждивениями Д. Бурлюка издает в Херсоне статью-брошюру «Учитель и ученик». Читателям уже известны многие тесты Хлебникова (часто с искажениями), в том числе пьесы «Маркиза Дззес» и «Чертик», поэмы «Журавлик», «Шаман и Венера», «Гибель Атлантиды», «Сельская дружба», стихотворения «Сегодня снова я пойду...», «Кузнечик», «Времышы-камышы...», «Там, где жили свиристели...», «Когда умирают кони, дышат...», «Семеро», «Числа», рассказы «Закаленное сердце» и «Николай», статья «О расширении пределов русской словесности». Но почти для всех он остается в тени своих товарищей⁹.

Среди русских замечательных поэтов, которые начали задолго до революции со всей страстью отдали свой талант новой жизни, Велимир Хлебников занимает своеобразное место. Во всем, что он делал в поэзии, чувствовалась связь с такими методами познания объективного мира, которые конечно составляют опору для искусства, но которыми только наука распоряжается полновластно. Поэт в Хлебникове спорил с ученым, а если сказать точнее, поэт вторгался в смежные области знания, прежде всего в

⁹ Гуревич П.С. Культурология. – М.: Гардарики, 2000. – С.127

историю и лингвистику, вполне свободно чувствуя себя и в такой области «далековатых идей», как математика.

Еще в свои студенческие годы Хлебников выдвинул принцип «самовитого слова», который он наиболее полно реализовал в знаменитом стихотворении «Заклятие смехом», построив его на словообразованиях из одного корня:

Смейво, смейво,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики,
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Эксперименты Хлебникова над словом во имя его «самоценности», в которых он продолжал и довёл до крайности некоторые эстетические тенденции, характерные для модернистской поэзии начала XX века, послужили основой для программной декларации в футуристическом сборнике «Пощёчина общественному вкусу» (1912). Вместе с Хлебниковым её подписал и Маяковский.

Будущее для Хлебникова в прошлом, - в этом сказывается и его неудовлетворенность современным обществом, откуда и его обращение корневым, древним, исконным истокам языка. Организаторы футуристического сборника не заметили явного противоречия между призывами декларации «бросить Пушкина, Достоевского Толстого и проч. С «Парохода современности» и пафосом произведений Хлебникова, обращённых к прошлому. Эти тенденции сохранились в творчестве Хлебникова и позже.

Николай Степанович Гумилев (1886-1921). На литературные вкусы начинающего поэта, по-видимому, оказал влияние директор Царскосельской гимназии поэт И.Ф. Анненский; повлияли также труды Ф. Ницше и стихи символистов.

В первых сборниках стихов – «Путь конквистадоров»(1905), «Романтический цветы» (1908; отмечен обращением к экзотической тематике) – нашло отражение чувство Гумилева к Анне Горенко, будущей А.А. Ахматовой, с которой познакомился в 1903 в Царском селе (их брак, заключенный в 1910, спустя 3 года распался). Определяющим для поэзии Гумилева стал образ одинокого завоевателя, противопоставляющего свой мир тусклой действительности. В 1910-е гг. один из ведущих представителей акмеизма. Для его стихов характерны апология «сильного человека» - война и поэта, декоративность, изысканность поэтического языка. В 1906 Гумилев уехал в Париж, где слушал лекции в Сорбонне, изучал французскую литературу, живопись, театр. Выпустил три номера литературно-художественного журнала «Сириус» (1907). В 1908 путешествовал по Египту (позднее трижды ездил в Африку – в 1909,1910,1913 собирал народные песни, образцы изобразительного искусства, этнографические материалы). Всё это отразилось на творчестве. Неоднократно он в своих стихах приходит к мифологическим образам разных народов.

Житейское поведение Гумилева относилось с его поэзией: романтический пафос конквистадорства он транспонировал из стихов в жизнь, преодолевая собственные слабости, исповедуя личный культ победы.

Это прослеживается и в его стихах:

Я – угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле.
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

Автор предстаёт, как борец за веру, веру в свою Отчизну, как в Новый Иерусалим – символ христианских истоков, символ духовной чистоты. (По аналогии вспоминается древнее русское изречение «Москва третий Рим, а четвёртому не бывать!»). Искусно вплетены в стихотворение и строки Отче Наш – одной из главнейших христианских молитв («...Да придет царствие Твое яко же на небесах и на Земли...»)¹⁰.

В стихах мирной тематики также неоднократно звучат мотивы христианской мифологии. Стихотворение «Слово»:

И в Евангелии от Иоанна

Сказано, что Слово – это Бог.

В стихотворении «Память» автор вдруг предстаёт пред нами, как последователь популярной в то время теории о переселении душ. Конечно, это всего лишь удачный образ и его не следует рассматривать, как отказ от христианства. Но как удачен образ Памяти, как чувства, передающегося нам от тех, кем мы были раньше:

Ты расскажешь мне от тех, что раньше

В этом теле жили до меня.

Дав оценку девятнадцатому веку, как смешному и страшному, Гумилёв прибегает к интересному сравнению:

Век, страшный потому, что в полном цвете силы

Смотрел он на небо, как смотрят в глубь могилы...

¹⁰ Мамонтов С.П. Основы культурологии. – М.: Олимп, 2001.– С.240

Имеется в виду, что девятнадцатый век отказался от религии, многие христианские заповеди потеряли своё значение. И, хотя люди по-прежнему ходят в церковь и приносят свои молитвы, и просят очищения и благословения у Бога, они всё же уже не верят и нарушают многие христианские заповеди, не видя в этом большого греха.

В 1918 Гумилев вернулся в Россию. Был привлечен М.Горьким к работе в издательстве «Всемирная литература», читал лекции в институтах, преподавал в литературных студиях. Занимался переводами (эпос о Гильгамеше, английская и французская поэзия). Издал несколько сборников стихов, в том числе лучшую свою книгу «Огненный столп» (1921; посвящена его второй жене – А.Н. Энгельгардт). Образ любимой женщины предстаёт перед нами, как чистейший идеал (белая, в белой одежде; в древнерусской мифологии белый цвет – символ чистоты, недаром платье невесты белое).

Лишь белая, в белой одежде,
Как в пеплуме древних богинь,
Ты держишь хрустальную сферу
В прозрачных и тонких перстах.

В одном из своих стихотворений – «Дон Жуан» Гумилёв предстаёт перед нами молодым повесой, который мечтает о том, как в старости он образумится, и будет жить праведно. Здесь отражена христианская мораль о божественном всепрощении: если согрешил – покайся и Бог простит тебя, каким бы тяжким не был грех.

А в старости принять завет Христа –
Потупить взор, посыпать пеплом темя
И взять на грудь спасающее бремя
Тяжёлого железного креста!

И тут молодой повеса вспоминает, что, живя разгульно, человек забывает о том, что жизнь скоротечна и за мимолётными радостями теряется сам смысл жизни:

И лишь когда средь оргии победной
Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,
Испуганный в тиши своих путей,-
Я вспомню, что, ненужный атом,
Я не имел от женщины детей
И никогда не звал мужчину братом.

В этом стихотворении появляются такие необычные образные сравнения, как «лунатик бледный» (имеется в виду тот, кто не знает Бога, а не знать Бога может только лунатик) или «ненужный атом» (атом – термин научный, но в данной интерпретации он представляется, как одушевлённое существо, как человек, который не приносит пользы и никому не нужен).

Заключение

Искусство в контексте «Серебряного века» осмыслено как результат боговдохновенного творчества, а художник - как Богом избранный проводник духовных образов, выражаемых исключительно в художественной форме, действиями которого руководят божественные силы.

Художественное творчество представлялось в русле этой эстетики идеальной основой, на которой должна не только строиться человеческая жизнь и культура будущего, но и завершаться процесс творения мира усилиями художников-творцов-теургов. По своему существу искусство здесь представляло собой новаторское развитие традиционных христианских эстетических ценностей в аспекте приближения их к реалиям современной жизни и с ориентацией на духовные, научные, художественные поиски и устремления человека XX столетия.

Основоположники нового направления в искусстве поэты-символисты, объявили войну материалистическому мировоззрению, утверждая, что вера, религия - краеугольный камень человеческого бытия и искусства. Они считали, что поэты наделены способностью приобщаться к запредельному миру посредством художественных символов. Первоначально символизм принял форму декаданса. Под этим термином подразумевали настроение упадничества, тоски и безнадежности, резко выраженный индивидуализм.

Список использованной литературы

1. Арнольдов А.И. Цивилизация грядущего столетия.– М.: «Грааль», 2007.– 328 с.
2. Гуревич П.С. Культурология. – М.: Гардарики, 2000. – 280 с.
3. Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия Серебряного века: Курс лекций. – Екатеринбург, 2005. – 320 с.
4. Кондаков И.В. Русская культура: краткий очерк истории и теории. – М.: Книжный дом «Университет», 2005. – 360 с.
5. Кричевская Ю.Р. Модернизм в русской литературе: эпоха серебряного века. – М.: ТОО «ИнтелТех», 2004. – 398 с.
6. Мамонтов С.П. Основы культурологии. – М.: Олимп, 2001.– 436 с.
7. Морозов Н.А. Пути России: модернизация неевропейских культур. – М.: Варна, 2001. .– 328 с.
8. Рапацкая Л.А. Искусство серебряного века. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2003. – 912 с.
9. «Серебряный век» русской поэзии. //Сост. В.Дорожкина, Т.Курносова. – Тамбов: Изд-во МИНЦ, 2004. – 122 с.
10. Червинская О. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. – М.: ГИЦ ВЛАДОС, 2007. – 208 с.