

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра перекладу та слов'янської філології

«Допущено до захисту»

Завідувача кафедри

_____ Дудніков М.О.
«__» _____ 2021 р.

Реєстраційний № _____
«__» _____ 2021 р.

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПОЕТИКЕ
СИМВОЛИЗМА**

Магістерська робота студентки факультету
іноземних мов
групи ЗРМЛ-м-16 другого (магістерського)
рівня за спеціальністю 014 Середня освіта
(Мова і література російська)
галузі знань 01 Освіта
Юсубової Анастасії Сергіївни

Керівник:
Мещерякова Н. П., кандидат педагогічних
наук, доцент

Оцінка: Національна шкала _____
Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Члени ЕК:

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ СИМВОЛИЗМА....	7
1.1. Философская основа русского символизма.....	7
1.2. Многозначность символа.....	20
1.3. Синтез искусств в эстетике символизма.....	24
Выводы по главе 1.....	28
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКОГО ОЩУЩЕНИЯ КАРТИНЫ МИРА К. БАЛЬМОНТОМ.....	31
2.1. Художественное бытие К. Бальмонта.....	31
2.2. Образ женщины в контексте мифа о женственности.....	36
2.3. Образ солнца в авторском поэтическом видении.....	43
2.4. Сон как воплощение поэтической картины мира.....	49
Выводы по второй главе.....	53
ГЛАВА 3. РАЗРАБОТКА МЕТОДИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЛИРИКИ СИМВОЛИЗМА В СРЕДНИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И В ВУЗЕ.....	56
3.1. Методические рекомендации по изучению лирики серебряного века в общеобразовательной школе.....	56
3.2. Методические рекомендации по изучению поэзии К. Бальмонта в вузе.....	63
Выводы по третьей главе.....	70
ВЫВОДЫ.....	72
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	75

ВВЕДЕНИЕ

Наблюдаемый нами сегодня стремительный рост в использовании информационных технологий и связанное с ним изменение общественного уклада является следствием научно-технического прогресса в Европе в XIX в. И тогда, и сейчас такие перемены производили в человеческом сознании дискомфорт, замешательство, переосмысление ценностей и идеалов, поиск новых ценностных ориентиров, которые соответствовали бы запросам современности. Яркими выразителями психологического и морального состояния общества всегда были люди искусства. Особенным в этом отношении мы можем выделить период рубежа XIX-XX веков. За творческий всплеск, за смелость и продуктивность в использовании новых приемов в искусстве этот период назван «Серебряным веком». В это время возникло много новых литературных течений, основным из которых принято считать символизм.

Символизм как литературный метод отличался избыточным использованием символических образов, значение которых не было ясно для поверхностного читателя. Для понимания поэзии символистов требовались знания истории древних государств, их культуры, мифологии и религии.

В настоящее время также наблюдается интерес к символу: его активно используют не только в изобразительном и литературном искусствах, но и в кинематографе. Это и обусловило наш выбор темы исследования.

Поскольку Константин Бальмонт является одной из самых ярких фигур поэзии символизма, мы остановим свой взгляд на его системе образности, попытаемся установить взаимосвязь идейно-эмоционального восприятия действительности и его художественно-литературного языка.

Актуальность данного исследования определяет и тот факт, что поэзия символистов находилась под цензурой в политический период социализма. Теперь же мы имеем огромную базу материала для свободного исследования.

Изучению поэзии русского символизма посвящены работы многих авторов. Е. В. Ермилова исследует историю формирования этого литературного направления.

Теоретик литературы, историк и стиховед М. Л. Гаспаров исследовал поэзию

символизма, отмечая новизну и экспериментальность приемов.

А. Ханзен-Лёве, известный немецко-австрийский литературовед, славист, представил русский символизм с точки зрения его мотивационной системы. Автор в своих трудах дает расшифровку многим символам, употребляемым поэтами, с точки зрения бытовавших в то время упаднических настроений.

Монография под редакцией М. В. Нащокиной рассматривает символизм как явление, проявившееся в разных видах искусств. Особое внимание здесь обращено на образное начало в работах литераторов, художников и музыкантов, наиболее ярко воплотивших в своем творчестве "дух символизма".

Г. С. Горчаков посвящает свою работу исследованию понятия "символ" как мирового явления в культурологическом аспекте. Он определяет значение самых употребляемых символов в русской и мировой культурах.

Также уделяют внимание символу А. В. Карпенко, Н. В. Кулагина, Кассу Жан (энциклопедия символизма), В. М. Рошаль (энциклопедия символов).

Современными исследователями русского символизма – П. В. Куприяновским, Н. А. Молчановой, В. Крейдом, А. Ханзен-Лёве, А. П. Авраменко, Т. С. Петровой, и др. – Константин Бальмонт выделяется как один из самых многогранных, «синтетичных» художников Серебряного века.

В монографию П. В. Куприяновского и Н. А. Молчановой «Бальмонт» вошли не только статьи о литературных и личных связях Бальмонта с И. Буниным, Б. Зайцевым и др., но и публикации писем поэта к Г. Бахману, В. Обольянинову и др. Эта работа является первым опытом полного жизнеописания поэта.

Существует множество работ по изучению творчества К. Бальмонта с акцентами на каких-либо определенных его сторонах. Так Л. И. Будникова, дает общую характеристику поэтической мифологии Бальмонта, определяет инвариантные мотивы, образы, показывает на основе интертекстуального анализа, как в его поэзии синтезировались традиции русской и западной литературы, выявляет связи творчества Бальмонта с музыкой, пластическими искусствами, театром; Е. Н. Шашнева в своей работе определяет векторы поиска К. Бальмонтом архетипических черт дома, выясняет смысловую меру странничества и

бездомности в жизни и творчестве поэта; В. В. Бурдин рассматривает творчество К. Бальмонта в мифологической перспективе; И. М. Меркулов рассматривает свето-цвето-теневые поэтические решения как проявление интеллектуальных и интуитивных переживаний К. Бальмонта; М. В. Марьева изучает поэтический сборник «Будем как солнце» с целью формулирования адекватного и относительно полного понимания произведений поэта; О. В. Епишева рассматривает поэзию К. Бальмонта с точки зрения её музыкальности; Т. П. Шитова останавливается на средствах создания и способах выражения женского начала в лирике К. Бальмонта.

Цель исследования – рассмотреть эстетическую концепцию символизма и раскрыть образное ощущение картины мира К. Бальмонтом.

Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

- исследовать труды философов рубежа XIX – XX веков и определить философские концепции, повлиявшие на тематику и эстетику поэзии символизма;
- ознакомиться с работами теоретиков символизма, критическими статьями современников К. Бальмонта и обозначить роль символа в поэтике символизма;
- обозначить совокупность творческих принципов, используемых символистами при создании художественных образов;
- ознакомиться с ранними сборниками поэзии К. Бальмонта;
- определить значение употребляемых К. Бальмонтом символов «солнце», «женщина», «сон»;
- разработать методические рекомендации по изучению поэзии символизма в средних учебных заведениях и вузе.

Объектом исследования является эстетическая концепция символизма, ранние поэтические сборники К. Бальмонта «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь», «Литургия красоты».

Предмет исследования – специфика эстетической концепции символизма, особенности символического ощущения картины мира К. Бальмонтом, их отражение

в поэзии.

Теоретико-методологической основой работы являются труды теоретиков символизма Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Белого; литературоведческие работы по лирике символизма А. Соколова, Л. Гинзбург, А. Волкова, М. Гаспарова, А. Пайман, Н. Кулагиной, О. Бердяковой; критические статьи и проза поэтов серебряного века: А. Блока, О. Мандельштама, В. Иванова, К. Бальмонта, Эллиса; а также философские идеи русских и зарубежных философов и писателей Вл. Соловьева, Н. Бердяева, Н. Минского, Ф. Достоевского, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра.

В соответствии с поставленными задачами был осуществлён выбор **методов исследования**: изучение статей, монографий, посвященных творчеству Бальмонта, метод отбора, литературно-критический анализ, синтез и обобщение информации, метод феноменологичности, семиотики, исторической реконструкции, деконструкции.

Теоретическое значение заключается в том, что в работе предпринята попытка интерпретации поэтических символов К. Бальмонта в контексте эстетики русского символизма.

Практическая значимость – материал магистерской работы может быть использован для занятий, уроков и факультативов в старшей школе и в вузе по лирике серебряного века, в частности по лирике символизма, а также по творчеству К. Бальмонта.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования были обсуждены в статье "Философские основы русского символизма (на материале поэзии Константина Бальмонта)" на XI Всеукраинской студенческой научной интернет-конференции "Східно-слов'янська філологія: здобутки та перспективи" (Кривий Ріг, 2021).

Структура работы: магистерская работа состоит из введения, трёх глав с выводами, выводов. Объем работы – 81 страница, список использованной литературы составляет 99 наименований.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ СИМВОЛИЗМА

1.1. Философская основа русского символизма

Для раскрытия понятия такого литературного феномена как русский символизм, необходимо обратиться к событиям, предшествовавшим этому периоду и касавшимся не только России, но и мировой истории в целом. В XIX в. в ходе стремительного развития индустрии в европейских государствах открылись новые возможности в эмпирических исследованиях и развитии наук. Мировосприятие европейского человека стало склоняться к позитивистским взглядам. Всё, что невозможно проверить опытным путём, теперь подвергается сомнению и считается ненаучным.

Согласно позитивистской концепции Огюста Конта – французского философа XIX в. – человечество должно пройти три этапа интеллектуального развития: теологический (верования в высшие силы), метафизический (опора на философию с ее абстрактными понятиями) и высший – научный. В XIX в. типичный европеец надеялся с помощью разума, прогресса и науки найти пути к общечеловеческому счастью [47].

Постулаты христианской религии о сотворении Богом человечества вытеснялись новым учением «О происхождении видов...» Ч. Дарвина.

Немецкий философ Ф. Ницше заявил в своих трудах о "смерти" христианского Бога: «... Нет больше разума в том, что свершается, ни любви в том, что свершится с тобой, – сердцу твоему уже закрыто пристанище, где ему было что находить» [64, с. 27]. Этот влиятельный мыслитель Европы рубежа веков, противопоставил мораль и знание. Для того, чтобы познавать, считал Ницше, необходимо выйти за пределы ограничивающей морали, сковывающей свободную мысль.

Крупнейший английский писатель конца XIX века Оскар Уайльд проповедует автономность искусства, невозможность подчинения его любым этическим теориям. Искусство меняет свои ориентиры, также противопоставляет прежним представлениям о закономерностях и нормах в творчестве. Из этого

бунтарства, нигилизма и вырастают новые темы в поэзии, новые формы.

«Все обесценилось, – писал об этом теоретик русского символизма А. Белый, – но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей» [15, с. 244].

Наука, проливающая свет на законы устройства мира, тем не менее оказалась неспособной ответить на вечные вопросы о тайном: о смерти, о предназначении человека и смысле происходящего в истории земли. Наука также оказалась не способна провести границу между понятиями добра и зла.

Андрей Белый так выразит это в своей книге «Символизм как миропонимание»: «Я не знаю, называть ли мне вообще науку знанием; < ... > наука изгоняет вопрос о жизненном смысле явлений; она взвешивает и связывает; говорят, будто наука в предвидении явлений; но в предвидении еще не заключен смысл жизни. < ... > Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание. Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания» [15, с. 29].

А вот как рассуждал о науке русский философ Владимир Соловьев: «...Наивное поклонение мнимому царству науки, которая на самом деле только познает то, что бывает, а не творит то, что должно быть» [84, с. 527].

«Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы», – писал потом А. Белый [15, с. 244]. Между разумом и чувством образовалась пропасть, а бессознательный ужас трагизма такого разлада стал осознаваться. Стало ясно, что возникший беспринципный скептицизм – это результат неумения сохранить то, без чего невозможно обойтись.

Растерянность, страх, предощущение чего-то недоброго, катастрофического отличало настроение людей того периода.

Человек лишился опоры в представлении смысла своего существования.

На фоне этого возникло два противоположных взгляда на жизнь, которые определялись отношением к религии. Одни, отрицая Бога, пришли к полному нигилизму – отрицанию всех, прежде почитаемых нравственных норм, к

стремлению освободиться от навязанных запретов (последователи Ф. Ницше и А. Шопенгауэра); другие делали попытки восстановить, обновить христианскую религию (Вл. Соловьева, Д. Мережковский, Н. Бердяев). К числу первых относились французские поэты-символисты: Шарль Бодлер (поэтическая книга «Цветы зла»), Артюр Рембо, Поль Верлен, Стефан Мелларме. Хотя современники Артура Шопенгауэра, умершего до возникновения символизма, не разделяли его идей, после смерти немецкого философа его труды стали популярны. В них он, критикуя идею разумности человеческого существования и необоснованность претензий на отыскание вечных истин, устанавливает пределы рационализма, заявляет о его неспособности проникнуть в сущность сложных глубинных явлений посредством логики. Сложным явлением философ-мизантроп и пессимист считал человека и его внутренний мир. Он показал, что большая часть человеческих поступков совершается вопреки доводам разума и поэтому поступки человека аффективны, мистичны, их невозможно объяснить. Не только поступки, но и рождение, и вся жизнь человека также неразумны. В качестве обоснования данной идеи А. Шопенгауэр обращается к культуре, которая всегда воспевала безумие и страсти человеческие, а не разум и не рассудок. Он сделал мир бессознательного объектом своих исследований. Утверждая идею вечности философии и ее гения-вдохновителя – смерть, А. Шопенгауэр отметил тесную связь философии с искусством, её независимость от науки и социального фона, провозгласил человеческую волю единственной реальностью, корнем всего существующего, сердцем мира из которого все вырастает и служит ей [15].

У представителей такого мировоззрения искусство не прислуживает религии, не строит свои основания в позитивизме, а существует само по себе. Искусство ради искусства – в этом теперь основной принцип. Неизменным благом, независимым ни от религии, ни от науки является красота. Она одна несет в себе силу и смысл к существованию. Эта идея выражена в стихотворении «Красота» Шарля Бодлера: *“Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль*

Сирена? / Не все ль равно: лишь ты, царица Красота / Освобождаешь мир от тягостного плена / Шлешь благовония и звуки и цвета” [22, с. 58].

Творчество французскими поэтами-символистами мыслится не как отражение действительности, не подражание природе и описание её явлений, а выражение внутреннего восприятия художником окружающего мира. Делается акцент на индивидуальности поэта, его субъективной оценке всего, его внутреннем мире. Теперь не преследуется цель украсить и облагородить изображаемые чувства, а напротив, со всей безжалостностью обнаруживается внутренняя борьба порочного начала в человеке и стремления к чистоте. *« Как грудь, поблекшую от грязных ласк, грызет / В вертепе нищенском иной гуляка праздный / Мы новых сладостей и новой тайны грязной / Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод; / У нас в мозгу кишит рой демонов безумный, / Как бесконечный клуб змеящихся червей; / Вдохнет ли воздух грудь – уж Смерть клокочет в ней, / Вливаясь в легкие струей незримо-шумной» [22, с. 25].*

Такая поэзия отличалась выраженным упадничеством (декаданс), субъективностью, эстетизацией зла и смерти, тяготением к мистическому и оккультному. Преобладающие темы французского символизма – жизнь, одиночество, печаль, смерть, эротика, экзотика, тайна, порок, красота. Настроения такой поэзии – уныние, меланхолия, неопределенная тоска, ностальгия, томление и отчаяние. *«Что мне добро и зло, и рабство, и свобода! / Не верю в бога я, не обольщаюсь вновь / Наукою, а древняя ирония, Любовь, / Давно бегу ее в презренье молчаливом. / Устал я жить, и смерть меня страшит. Как челн, / Забытый, зыблемый приливом и отливом, / Моя душа скользит по воле бурных волн» [28, с. 14].*

Мы можем проследить отражение тех же настроений в поэзии русских символистов, в частности, Константина Бальмонта: *“Настолько же прекрасны, как и лживы, / Глубокие спокойные глаза, / Где искрится притворная слеза, / Где видны сладострастные порывы. / Тот будет твой безвольный раб всегда, / Кого ты отравила поцелуем, / В нем прошлое погибнет без следа, / В нем вечно будет жгучая вражда / К тому, чем прежде был он так волнуем, / К святыне,*

что погасла, как звезда” [8, с. 49]; *“Жизнь утомила меня. / Смерть, наклонись надо мной! / В небе – предчувствие дня, / Сумрак бледнеет ночной... / Смерть, убаюкай меня!”* [8, с. 54]

Русский символизм, безусловно, подражал французскому. Валерий Брюсов – основоположник, мэтр символизма в России – был вдохновлен именно французской поэзией этого направления. В своем письме Николаю Бахтину он писал: «Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Рембо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня» [76, с. 156].

Именно творчество французских символистов вдохновило его на создание нового литературного движения в России. Позже, представляя его русской публике, Брюсов выводит основные принципы этого направления: «Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, - но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждают все методологические условности: "есмы только я". Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, – вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, – столь характерная для "нового" искусства. Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства – в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу» [24 с. 129-130].

Сила этих мечтателей, – говорил Дмитрий Мережковский, – в их возмущении. В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце [58, с. 40].

Подчеркивая разницу между предыдущим и новым течениями, К. Бальмонт писал: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители» [9, с. 349].

Новые поэты не полагали основ своего мировоззрения в каком-либо одном философском направлении или в одной определенной религии. Их творчество было открыто для всех «истин». «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи» [15, с. 26].

Декларации полного равноправия всех ценностей наиболее выражены в творчестве В. Брюсова: *«Я все мечты люблю, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих...»*, *«Неколебимой истине/ Не верю я давно, / И все моря, все пристани / Люблю, люблю равно. / Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я...»* [24, с. 228].

Кульминацией в развитии такого идейного своеволия оказался «культ мгновения» – попытка запечатлеть и увековечить самые мимолетные и противоречивые состояния души. Певцом таких мгновений называли К. Бальмонта.

Многообразие, непостоянство и переменчивость человеческих чувств, в свою очередь, толкали по контрасту к утверждению чего-то единственно истинного, не постижимого, существующего вопреки «мнимости» зримого мира. В своей прозаической книге воспоминаний “Где мой дом” К. Бальмонт выражает стремление найти утешение в неземном мире красоты: *«Я знаю, что <...> мы в снежном царстве зимы и, голодные, стынем, и в царстве безбрежного злосчастья, где убивают и умирают. Все это знаю и стыну. Но цветные морозные узоры, говорят мне <...> о призрачности всего, что я переживаю, и о действительности чего-то иного, большого, безмерного, поют о независимой красоте мироздания»* [6, с. 6].

Стихи Бальмонта так же отражают идеи поиска незримой красоты за ужасами видимого мира: *“Наклонись над колодцем, – увидишь ты там: / Словно грязная яма чернеется, / Пахнет гнилью, и плесень растет по краям, / И прозрачной струи не виднеется. / Но внизу, в глубине, среди гнили и тьмы, /*

Там, где пропасть чернеется мгlistая, / Как в суровых объятьях угрюмой тюрьмы, / Робко бьется струя серебристая» [10, с. 77].

Эту жадность к неиспытанному, погоню за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в человеческой чувствительности Д. Мережковский считал характерной чертой грядущей идеальной поэзии. «Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной Впечатлительности» [58, с. 43].

К. Бальмонт, говоря о соотношении таинственного смысла в поэзии и способах его выражения, так отличал новое литературное движение: «Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, - сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом» [7, с. 350].

Литературный период рубежа XIX-XX веков в России назван периодом духовного возрождения. Несмотря на преемственность между французским и русским символизмом, русские поэты имели свои отличительные черты. Наряду со всеобщим упадком и европейским богоборчеством в России поднимаются движения народного богоискательства. Русские философы и поэты серьезно встревожены будущим страны. В этот период мировоззренческого брожения, смуты и мрачных предчувствий мыслители пытаются найти и обозначить новый путь духовной жизни народа. Разочаровавшись в попытке объяснить многие жизненные явления наукой и понимая обречённость атеистической философии, они видели выход в создании новой христианской веры, которая теперь могла бы удовлетворить внутренние запросы души и простого народа, и интеллигенции. Если Бога нет, то его надо создать, потому что сама идея существования Бога необъяснимо живет в человеке и является его важнейшей потребностью. *“Я говорю с Тобой сквозь тьму тысячелетий, / Я говорю Тебе, Творец, / Что мы обмануты, мы плачем, точно дети, / И ищем: где же наш Отец?”*, – восклицает К. Бальмонт [8, с. 30].

Д. Мережковский в своей статье «Мистические движения нашего

времени» обращает внимание на слова знаменитого ученого Тиндаля: "Мы видим одно глубоко вкорененное чувство, которое с самого рассвета исторической жизни народов < ... > воплотилось в религиозных верованиях мира" [57]. И как ни уродливы кажутся при сопоставлении с научной культурой многие из прошлых и настоящих религий мира, как ни опасны были они и как ни стремятся быть такими и в настоящее время для самых дорогих привилегий свободы, – рассудок требует признания их как проявлений силы, способной под руководством просвещенной мысли привести к самым возвышенным результатам в принадлежащей ей сфере нравственного чувства.

По мнению Мережковского, без веры в Высшее человек не умеет даже творить прекрасное. В той же статье он сравнивает два рядом стоящих здания в Европе: знаменитый Миланский собор и новый торговый комплекс. В этих образах он видит контраст двух мировоззрений и результаты их творений. На фоне собора торговое промышленное здание кажется внутренне ничтожным, плоским и пошлым. «Когда угасает в людях то бесполезное и в сущности единственно нужное, что воздвигло великий собор, когда порывается последняя связь человеческой души с Бесконечным, искусство, несмотря на все поразительное совершенство техники, несмотря на весь небывалый реализм и научность экспериментального метода, делается пустым, уродливым и жалким» [57].

Д. Мережковский писал: «Накопление опытных знаний, техника, – словом, вся внешняя цивилизация – только телесная оболочка, плоть культуры, плоть, которая мертвеет без внутреннего, священного огня, без дыхания идеальной жизни. < ... > Высокая степень материальной цивилизации с низким уровнем идеальной культуры рано или поздно приводит ко всеобщему упадку, к вырождению» [57, с. 173-174]. В то время возникла идея богостроительства. Для определения идеологического направления России Мережковский испросил разрешения у властей на философско-религиозные встречи с целью объединения церкви и интеллигенции.

Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, относились к группе

петербургских «старших символистов», взгляды которых были в большей мере созвучны с идеями русского философа Н. Бердяева, который описывал состояние интеллигенции Петербурга в 1904 году как поиск традиций для русской философской мысли. Опору в поиске находили «у славянофилов, у Вл. Соловьёва, но более всего у Достоевского» [17, с. 173].

Достоевский тесно связывал судьбу русского народа с православной верой. В его философском романе «Бесы» один из персонажей – Иван Шатов – выражает эту идею: «Атеист не может быть русским, атеист тотчас же перестает быть русским. < ... > Если мучается Франция, то единственно по вине католичества, ибо отвергла смрадного бога римского, а нового не сыскала. < ... > Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь Бога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый народ-«богоносец» – это русский народ...» [40, с.156-158].

Русский философ конца XIX в. Владимир Соловьёв, так сильно повлиявший на поэтов серебряного века, также приписывал России высшее предназначение в мировой истории. Он стремился к новому религиозному сознанию, пытался объединить веру, философию и науку. Ставил своей задачей реконструировать, адаптировать церковь. Он пробовал раскрыть духовные понятия научным языком и научное привязать к духовным первопричинам.

Соловьёв отводит особую роль в формировании здорового общества искусству, а вместе с ним и художнику, которому он приписывает нравственную миссию. Он считает, что искусство, красота невозможны без морали и любви. Искусство, по его мнению, это служение Богу, это проповедь. Искусство не только возносит человека, но и опускается на землю, чтобы быть причастным и близким земле. Не только отвлекает человека от злобы жизни, но и должно улучшить саму эту жизнь. Искусство не только воспроизводит действительность, а преобразует ее. Чтобы осуществить эту миссию, люди искусства должны обладать огромной, неземной силой любви и сострадания. «Искусство, обособившееся, отделившееся от религии, должно вступить с нею

в новую свободную связь. Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [84, с. 230].

Хотя русская религиозная философия возникла до октябрьской революции и первой мировой войны, однако мироощущение писателей и мыслителей пропитано предощущением неизбежных грядущих потрясений, ожиданием конца света. У Соловьева апокалиптические предчувствия были связаны с желтой расой. Поэтому при наступлении русско-японской войны его мысли сочли пророческими.

Вообще, культура серебряного века была пронизана эсхатологическими ожиданиями. Дмитрий Мережковский предсказывал скорое наступление эпохи Третьего Завета. На смену Ветхому Завету (Царству Отца) и Новому Завету (Царству Сына) должно было, по его мнению, прийти Царство Духа.

Соловьевцы также ожидали наступления царства Софии – мировой мудрости, вечной женственности, единства общечеловеческой души, верили в мессианскую роль России для мира.

Стоит отметить, что русский религиозный ренессанс не был цельным всеобщим явлением. Круг философов в то время составляли и представители западнических взглядов и славянофилы, и соловьевцы и ницшеанцы, и богоискатели и нигилисты. Не всеми в интеллигентном обществе были признаны и приняты новые течения. Одни, вслед за Соловьевым признавали примат нравственности, другие ставили превыше всего свободу без ограничений, или, как Бердяев, проповедовали ненасильственность, без которой невозможны ни творчество, ни развитие личности, ни даже истинной веры.

Что же объединяет такое разнообразие в одно явление? Расширение языка философии, раздвижение границ мысли. Русские мыслители рубежа веков позволили себе использовать философские понятия и категории для обсуждения богословских вопросов. Если философия XIX в. игнорировала круг вопросов, поднимаемых в Средневековье, то сейчас она к ним вернулась с новой силой.

Недостатком таких смелых порывов выйти за пределы рационального и обыденного являлась готовность всерьез рассуждать о вещах и явлениях заведомо отвергаемых не только наукой, но и здравым смыслом. Например, об оккультизме, влиянии имен на судьбу человека, астрологии и пр.

Поэтическое движение символизм также содержало в себе разнообразие взглядов, идей и направленностей. Оформившееся в России в начале 90-х XIX в., оно сразу имело две параллельно существующих группы поэтов: петербургскую и московскую. 1892 год можно считать началом существования русского символизма в результате двух событий: лекции Дмитрия Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» и последующего выпуска его поэтического сборника «Символы» в Петербурге, и издания трех сборников стихов «Русские символисты» под редакцией Валерия Брюсова в Москве. Если Мережковский делал ударение на религиозность и нравственность, то Брюсов больше следовал философии Шопенгауэра и преследовал эстетические цели. Группу петербургских символистов составляли Д.С. Мережковский, его супруга З.Н. Гиппиус, Н. М. Минский, Ф.К. Сологуб, Д. В. Filosoф. К московским символистам относились В.Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт. Позже возникает новое поколение поэтов – младосимволистов, которые следовали философии Вл. Соловьева и отличались более озабоченностью судьбой России и ожиданием светлых перемен: А. Белый, В.И. Иванов, А.А. Блок, Эллис (Л. Кобылинский).

Чертами русского символизма, кроме употребления самого символа, можно назвать антиреализм, дуализм – отражение в поэзии борьбы двух начал в человеке: демонического и небесного, акцент на подсознательное (образы сна, ночи), индивидуализм, интуитивность, таинственность, мистичность, мифологичность, синкретизм, равенство всех религий, парнасизм.

По словам В. И. Иванова – философа, критика и идеолога символизма – оценку новому течению можно давать только принимая во внимание влияние западных поэтов, которым наши поэты обещались быть верными. Но влияние это оказалось поверхностным, а заимствование и подражание – мало полезным.

«Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения, против волны иконоборческого материализма» [43 с. 596].

Революция в России 1905-1907 годов разбила светлые ожидания соловьевцев. Разочарованность поэтов предвещала завершение символизма как литературного движения: «Лиловый сумрак (образ революции – прим. автора) рассеивается, – пишет А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» в 1910г., – открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. < ... > Нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, – а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком» [19, с. 210].

Литературное направление “символизм” начинает растворяться в новых течениях и исчезает как самостоятельное движение в начале 1910-х годов. Становится очевидным, что этот литературный метод изжил себя, не выработав общей системы взглядов на предназначение искусства и его сущность.

В своей статье «Заветы символизма» Вячеслав Иванов подводил итоги двадцатилетнему периоду жизни этого направления, выражая сомнение в его дальнейшем развитии: «До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство. Отныне – если суждено ему б ы т ь – он будет упрощать. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация»; отныне будет с и м в о л и к а. Цельное миросозерцание поэта откроет ее в себе, цельную и единую» [43, с. 602]. «Символизм обязывает. Старые чеканы школы истерлись. < ... > О символе должно помнить завет: «Не приемли всеу» [там же, с. 603].

Далее Иванов продолжает мысль о необходимости сменить существующие тенденции символизма: «Те, называвшие себя символистами < ... > водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в

тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души» [43, с. 612].

О. Э. Мандельштам – представитель акмеизма, следующего за символизмом направления, так писал о перегибах последнего в поиске подобий: «Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» [54, с. 65].

Сам А. Блок в ответной статье В. Иванову подводит итог выбранному ими пути: «Были «пророками», пожелали стать «поэтами». На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так: *“Восторг души – расчетливым обманом,/ И речью рабскою – живой язык богов,/ Святыню Муз шумящим балаганом/ Он заменил и обманул глупцов”* [19, с. 211].

Но несмотря всю критику и малочисленность почитателей-современников символизма, ему отводится почетное место в истории литературы, поскольку именно с него началось грандиозное обновление всей системы этико-эстетических норм искусства. Именно поэты-символисты на рубеже XIX–XX веков подняли «знамя борьбы» против диктата приземленного реализма и воинствующего материализма. Позже, когда история литературного творчества уже познакомится с поэтическими школами и акмеизма, и футуризма, и имажинизма, Анна Ахматова, претставитель школы акмеизма, скажет в беседе с поэтом Анатолием Найманом: «А вы думаете, я не знаю, что символизм, может

быть, вообще последнее великое направление в поэзии?» [63, с. 21] Несмотря на все былые разногласия, поздняя Ахматова не могла не признать поворотной и судьбоносной роли символистского поколения в истории русской культуры.

1.2. Многозначность символа

Использование символов во все времена было неотъемлемым элементом любого искусства. «Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу», – писал А. Белый [15, с. 22].

Но символизм, заключающий в своем названии идею употребления символа, отводил ему особую роль. Если романтики выражали чувства, используя метафорические образы окружающего мира, природы, то символисты, наблюдая за внешним миром, пытались увидеть в нем знаки небесных миров, идеальных начал. За это сходство с платоновской идеей двоемирия, символистов еще называли «неоплатониками». Шарль Бодлер так выразил этот философский подход в стихотворении «Соответствия» в переводе В. Левика: *«Природа – некий храм, где от живых колонн / Обрывки смутных фраз исходят временами / Как в чаше символов, мы бродим временами, / И взглядом родственным глядит на смертных он. / Подобно голосам на дальнем расстоянье, / Когда их стройный хор един, как тень и свет, / Перекликаются звук, запах, форма, цвет, / Глубокий темный смысл обретение в слиянье. / Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад, / Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен. / Другие – царственны, в них роскошь и разврат, / Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, – / Так мускус и бензой, так нарцисс и фиалки / Восторг ума и чувств дают изведать нам»* [22, с. 35].

Опираясь на религиозное понимание символа как земного знака небесных истин, символисты пытались передать на сокровенном языке намеков и внушения нечто невыразимое. Значение слов предельно расширялось, размывался словарный контур слова. Так, смысл строк Андрея Белого: *«И*

дымом фабричные трубы / Плюют в огневой горизонт» – не сводится к простому олицетворению, но намекает на некую тайну, связывающую земное и небесное, высокое и низкое, временное и вечное.

Символ в этой новой поэтике не просто указывает на что-то тайное, но более того – знаменует небывалую прежде концентрацию таинственного в душе и в мире. «Цель символизма, – писал Брюсов в предисловии к I выпуску «Русских символистов», – рядом сопоставленных образов как бы загнипотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» [24, с. 35].

«Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти обратный путь творчества: поэт, создавая свое символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе ее, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу» [9, с. 367].

«Современному человеку не нужно видеть все, чтобы знать все; он может видеть нечто и знать все. Это нечто и есть символ» [23, с. 36].

Символисты считали, что для передачи идей и душевных состояний не может быть точных слов, следовательно, в такой поэзии красноречивыми могут быть лишь намеки на несказуемое. «Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает сам стиль, само художественное вещество поэзии, одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя [58].

Мы попробуем раскрыть понятие «символ», с точки зрения его семантического несходства со словом, знаком и аллегорией.

Д. Мережковский видел преимущество символа над словом, поскольку

слово, стремясь к максимальной точности в передаче смысла, сужая его значение, только искажает суть мыслимого, лишая его многогранности и широты; в то время, как символ, напротив, указав лишь на элемент или фрагмент рассматриваемого, пробуждает в читателе/слушателе массу ассоциативных представлений, сопутствующих идей и взаимосвязанных образов. «Идею таких символических характеров никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли» [58, с. 43]. В. Иванов также возвышает роль символа над обычным словом: «Символ сверх-индивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобно слову и могущественнее обычного слова" [43, с. 90].

Н. В. Кулагина рассматривала символ в противопоставлении его к знаку: «Если знак обладает устойчивым значением, не имея формального сходства или причинной связи с обозначаемым, то символ имея внутреннюю связь с символизируемым, стягивает в себя все мыслимые множества смыслов вещи. Это позволяет рассматривать его структуру как многослойную, рассчитанную на активную внутреннюю работу воспринимающего» [50, с. 17].

Символ отличен и от аллегории. Если аллегория – это такой тип образности, в котором иносказание выражает строго определенный предмет или понятие [98], то символ предлагает вариативность толкований используемого образа. В. Брюсов, описывая свой вымышленный диалог с поэтом-декадентом Миропольским, противопоставляет символ аллегории: «Аллегория – забава грубого ума, а символ – потребность высокого духа. < ... > Аллегория есть разгадывание, а символ – угадывание! Разница огромная. Если я создаю аллегорию, я всегда имею в виду центральную фигуру действительную, а аксессуары фантазирую. Если я создаю символ, я просто набрасываю штрихи. < ... > Символизируя свое душевное настроение, я не даю самого настроения, а ряд мелочей, обрывков, штрихов, остальное предоставляя отгадать читателю. При аллегории же я даю только своего рода ребус, который зритель или

читатель должны разгадать. <...> Мы изображаем только начальный момент движения, предоставляя остальное угадывать» [24, с. 36-37].

Мы видим, что в сравнении со словом, знаком и аллегорией, у символа выделяется особенное свойство – многозначность.

По мысли Аверинцева, смысл символа не дан, а задан. Его нельзя считать наличностью, это, скорее, воплощение движущейся тенденции. Смысл, в таком случае, нельзя объяснить с помощью логики, но можно пояснить в связи со всей системой применяемых образов. Потому значение символа безгранично широко – в него включены смыслы всего человеческого багажа образов и их интерпретаций [1].

Так, в стихотворной фразе А. Блока “считаю сказкою небывалый знак весны”, – «весна» – это и время года, и зарождение первой любви, и начало юности, и наступающая новая жизнь и многое другое.

Система символов образует гибкую и динамическую структуру, многоуровневую и многоплановую, как сама жизнь, генерирующую огромное количество смыслов. «Один и тот же символический образ, содержащий скрытые в нем потенции смыслового содержания, может разворачиваться в различные сюжеты, что имеет абсолютно непредсказуемый характер. Он позволяет придать смысловую гибкость, давая возможность на разных этапах развития мысли автора актуализировать различные семантические грани. Многозначность обуславливает возможность варьирования сюжетной линии произведения искусства и дает простор творческому вдохновению и воображению. Воспринимая символы человек становится сотворцом психическо-ментальной ситуации, трансформируя в своем сознании увиденное или услышанное в зависимости от индивидуальных особенностей», – писала Кулагина [50, с. 18].

«В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет озаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению. Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы

сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» [43, с. 537].

Константин Бальмонт усматривал в символе его универсальность в плане художественного восприятия, его способность удовлетворить эстетические запросы разного уровня читателей: «Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк, - тайные строки выступят, и будут говорить с вами красноречиво» [9, с. 368].

1.3. Синтез искусств в эстетике символизма

Вл. Соловьев, философ и вдохновитель русских символистов, говорил об искусстве как о силе, способной не только отражать, но и преобразовать действительность, претворять неидеальное в идеальное. В идеальном бытие частные его элементы не исключают друг друга, а напротив, «взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою < ... > не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе» [84, с. 78].

Развитие символического искусства отличалось движением навстречу друг другу, взаимной интеграцией, проникновением друг в друга его видов. Поиск новых способов выразить «невыразимое» привел к единению всех муз. Поэзия демонстрирует свою музыкальность, а музыка и живопись претендуют на способность доносить мысль с почти словесной ясностью.

Идея все связующей музыки – одна из важнейших в символизме. Ее питали три европейских мыслителя – философ Фридрих Ницше с его мыслью о рождении искусства «из духа музыки», композитор Рихард Вагнер, видевший в музыке воплощение «универсальных потоков божественной мысли», и Поль Верлен с его призывом – «Музыка прежде всего».

Вячеслав Иванов, сравнивая новую культурную эпоху с предыдущими, выделяет в ней музыку как образец для других искусств: «Недаром же музыка преимущественно новое и наше искусство в хороводе искусств нашей динамической и текучей культуры. И как в те примитивные эпохи все

творчество было запечатлено единым архитектурным стилем, как тогда все его потоки втекали в священное вместилище храма,- так все творчество будущего будет возникать «из духа музыки» и вливаться в ее всеобъемлющее лоно» [43, с. 91].

В сравнении поэзии с музыкой, первой приписывалась способность обращаться не к уму, а к чувствам слушающего именно благодаря рифме. Именно используя рифму, как музыкальный инструмент, поэт старается сделать свои произведения понятными чувствам с помощью всевозможных оттенков выражения языка, выделяя все необычное. В мелодии стиха соединяется не только язык слов с языком звуков. Таким образом сливаются в гармонии мысль и чувство, действительность и фантазия.

Московская группа символистов, которую возглавил Валерий Брюсов, была более ориентирована на техническую сторону поэзии. Символ для них стал не просто инструментом передачи идеи, а целью. Значения слов таинственны, непонятны. На первом плане оказывается звучность, музыкальность текста. Стихотворения более действуют на физическую сторону восприятия слушателя, чем на интеллектуальную или эмоциональную. Эти тенденции легко прослеживаются в поэзии Константина Бальмонта. Например, используя аллитерацию дрожащего р, поэт создает ощущение напряжения, угрозы: *“Вечер. Взморье. Вздохи ветра. / Величавый возглас волн. / Близко буря. В берег бьется / Чуждый чарам черный челн”* [10, с. 89]. С помощью завораживающих аллитераций и ассонансов, в нагнетании повторов и рефренов он создает напевность и мелодичность стиха: *«Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет. Лобзанье лучей»* [10, с. 90].

Творчество младших символистов уже отличалось установкой на музыкальность, которая определяла весь строй символистского текста. Так, когда Андрей Белый называет свои прозаические произведения «симфониями», это уже не просто дразнящая игра в переименования. Здесь действительно претворены принципы симфонической композиции и перекличка лейтмотивов в духе вагнеровских опер. Поздний Андрей Белый, стремясь передать

«мелодическое» единство стиха («Будем искать мелодии» – называлась его программная заметка), печатал почти каждое слово в отдельную строку и сдвигал части фраз вправо, выражая графически соответственное повышение или понижение тона, провоцируя определенные напряжения голоса.

Столь же оригинален в своем стремлении к синтезу искусств главный музыкант символистской эпохи Александр Скрябин. Он, как и Рихард Вагнер, убежден в красноречии музыки иногда превосходящем словесность: способность оркестровой музыки говорить слуху совершенно понятно приравнивается к возможности с помощью мимики и жестов говорить зрению о том, что сложнее передать словами. Скрябин использовал все возможные музыкальные и не музыкальные средства для пробуждения в слушателе определенных ощущений, ассоциаций и воспоминаний. Символом для него становился сам аккорд. Композитор добивался особой разреженности, как бы воздушности музыкальной ткани, создавая «хрустальную музыку-мечту», «музыку влечения к звездам». На уровне всего творчества Скрябина «огненное рвение» к мистической мысли проявилось в стремлении к предельному жанровому расширению. Если Белый называл свои прозаические тексты «симфониями», то Скрябин свои ключевые музыкальные сочинения именовал «поэмами». Автор «Прометея» мыслил параллельными музыкальными и цветовыми аккордами, более того – в саму партитуру поэмы он ввел отдельную нотную строку для «светового клавира». Какими цветами были зашифрованы нотные знаки не известно, но современные попытки воплотить эту идею в жизнь создают нечто схожее с северным сиянием. Скрябин мечтал об исполнении своей «Мистерии» хором с огромным оркестром и в специально построенном храме у подножия гор в Индии, где бы вместе с музыкой разрастались симфонии цветов и ароматов. Все это должно было привести к полному преображению человечества и вселенной. Таков предел скрябинского символизма: в то время как поэты-символисты превращали слова в музыку, он творил из музыки космогонический миф.

Другим представителем символистской эпохи является художник Михаил

Врубель. В своих работах он использовал колористику соответственно цветам, символически употребляемым в поэзии А.Белым и А. Блоком. Так, у Белого серый цвет выражает зло, является воплощением небытия, а ясный лазурный цвет – символ «богочеловечества». В поэтике Блока разворачивается вселенский конфликт между страшным «пурпуром лиловых миров» и «лазурью Чьего-то лучезарного взора». С помощью таких цветовых гамм Врубель создает красочные картины стихий, мерцающих оттенками и взаимопереходами холодных тонов – бирюзового, синего, лилового. Техника нанесения краски также отличается стремлением к таинственности, неоднозначности изображаемого: фактура кажется собранной из драгоценных камней, переливающихся и превращающихся в образы. Так, на картине «Демон сидящий» крылья печального духа превращаются в горные породы, горные породы – в цветы, цветы – в сполохи заката. «Врубель... вестник, – обобщает Блок, – весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера».

Врубелевский мир наполнен синестезией – слитностью и переходностью ощущений: зримое в нем стремится стать музыкальным, музыка – воплощается в зримой форме. Это особенно ощутимо в картине «Царевна-Лебедь», где замерший в движении образ, снежные крылья, темно-лиловые облака и рябь воды создают ощущение слышимого звука.

Такое взаимопроникновение искусств, заимствование приемов друг у друга привело к обновлению художественного восприятия поэзии, предопределило дальнейшие тенденции ее развития. Именно поэзия отличается многогранностью использования художественных средств, смежных с другими видами искусств. Об этом также писал В. Соловьев: «Поэзия как высший род искусства по-своему заключает в себе элементы всех других искусств. Истинный поэт влагает в свое слово нераздельно с его внутренним смыслом и музыкальные звуки, и краски, и пластичные формы. У различных поэтов легко заметить преобладание того или другого из этих элементов, то или другое их сочетание» [84, с. 533].

«Лирика это больше музыка – побуждение к действию, чем художество, которое только созерцать» [43, с. 600], – считал В. Иванов, но в то же время «если я поэт, то я умею живописать» [43, с. 605].

Выводы по главе 1

Возникшее в России новое литературное течение в конце XIX в ознаменовало себя «символизмом» ввиду особенного употребления символа, указывавшего на новое, отличное от предыдущего мировосприятие. Возмущение мертвенным позитивизмом, неудовлетворение опустошающим душу научным подходом в объяснении жизненных явлений и непринятие вульгарного, грубого реализма в искусстве подтолкнуло писателей к поиску незримого, духовного мира, к поиску идеальных начал. Это, в свою очередь сформировало новый литературный метод. Символ, как олицетворение всего таинственного, недосказанного, угадываемого и незримого служил основным инструментом поэтов-символистов.

Русский символизм начал свое существование после выступления Дмитрия Мережковского с лекцией «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» и последующего выпуска его поэтического сборника «Символы» в Петербурге, и издания трех сборников стихов «Русские символисты» под редакцией Валерия Брюсова в Москве. Вдохновителями и для Мережковского, и для Брюсова послужили французские поэты. Преемственность между русским и французским символизмом наблюдается в выбираемых поэтами темах: Бог, жизнь, одиночество, печаль, смерть, эротика, экзотика, тайна, порок, красота. Настроения такой поэзии – уныние, меланхолия, неопределенная тоска, ностальгия, томление и отчаяние.

На формирование эстетических предпочтений поэтов сильное влияние оказали идеи Ф. Ницше, О. Конта, А. Шопенгауэра, а в России – Вл. Соловьева.

Символизм в России был больше, чем только поэтическим направлением. Это было духовное возрождение интеллигенции, поиск новых путей для идейно-философского развития государства, обсуждение вопросов будущего

страны с представителями церкви. Потому и поэзия в России отличалась от французской наличием в ней патриотических мотивов (это в большей мере касалось младосимволистов), верой в особенную роль отечества для мировой истории. По учению Вл. Соловьева именно искусство должно сыграть решающую роль в преобразовании и совершенствовании общества, и поэт является тем священнослужителем, теургом, который оказывает на него возвышающее и облагораживающее влияние.

Идея символа в поэзии символизма заключала в себе не только единство формы и содержания, но и единство земного и небесного, единство Красоты, Блага, Истины. Потому символ имел многоуровневое толкование, затрагивая вопросы насущных проблем общества, он открывал видимое поэтами духовное содержание. Доводя до совершенства форму и звучание стихов, поэты стремились ярче раскрыть красоту их смысла.

Символ – иносказательный многозначный художественный образ, он позволяет каждому читателю найти в нем актуальные для себя темы и значения. Благодаря этой особенности, поэзия символов делает соавтором всякого воспринимающего её. Поэты-символисты заявили, что символом может быть всё. Значим каждый элемент окружающей действительности, в том числе и уродливое. Словарь символической поэзии не имеет ограничений, в него войдут и слова специфической красоты, и экзотики, и грубой урбанистики.

Достигая красоты, поэт-символист прибегает к различным художественным и даже музыкальным приемам. В поисках средств передачи тончайших чувств, поэзия заимствует у музыки напевность, музыка пытается говорить словно поэзия, изобразительное искусство использует символические цвета, употребляемые поэтами и стремится вызвать чувственные, почти слышимые звуковые ассоциации.

Поэзия символизма не пользовалась популярностью у широкого круга читателей современности. Критики подвергали ее многочисленным атакам, высмеивая излишнее нагромождение образов, сложность их восприятия, увлеченность формой при отсутствии ясной мысли. Стихотворения не являются

более неразрывной тканью связанных смысловых единиц. Напротив, в одном контексте употребляются образы, не имеющие между собой никаких логических связей. Но именно эта поэзия сыграла решающую роль в развитии русской культуры в XX столетии. Все остальные эстетические школы, возникавшие после, либо подражали эстетике символизма, либо конкурировали с ним.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКОГО ОЩУЩЕНИЯ

КАРТИНЫ МИРА К. БАЛЬМОНТОМ

2.1. Художественное бытие К. Бальмонта

«Какое это нежное слово – поэт! С этими несколькими буквами мы привыкли сочетать целый строй гармонических ощущений. Произнося это слово, мы чувствуем что-то неопределенно-красивое, волнующее, манящее, что-то напоминающее нам о том счастливом и обаятельном, чего желаем мы все», – так говорил сам К. Бальмонт о возвышенном и прекрасном предназначении быть поэтом [9, с. 369]. Он видел в ритмичности строк и повторительных созвучиях музыку и живопись. Он представлял поэта нежным и вкрадчивым рассказчиком о детстве, о первой любви, о переливах зеленых трав и бездонности голубого неба.

Не многие поэты удостоились такого общественного признания и народных симпатий при жизни, какими довольствовался Константин Бальмонт. Современники о нем много говорили и писали, его стихи заучивали, а поэты брали с него пример и посвящали ему свои стихи. Популярность его объясняется глубинным соответствием духу своего времени. Бальмонт, фигура резко характерная и неповторимая во многих отношениях. С головы до ног он был человеком декаданса, служившего поэту не только призмой восприятия прекрасного, но и самой формой его личной жизни. Он будто существовал в другом, не материальном, выдуманном им мире музыки, мифа и таинственных звуков природы [10, с. 6]: – *«В моих песнопеньях – журчанье ключей, / Что звучат всё звончей и звончей. / В них – женственно-страстные шепоты струй, / И девический в них поцелуй. < ... > Я звучные песни не сам создавал, / Мне забросил их горный обвал. / И ветер влюбленный, дрожа по струне, / Трепетания- передал мне. / Воздушные песни с мерцаньем страстей / Я подслушал у звонких дождей. / Узорно-играющий тающий свет / Подглядел в сочетаньях планет. / И я в человеческом - нечеловек, / Я захвачен разливами рек. и в море стремя полногласность свою, / Я стозвучные песни пою»* [10, с. 233].

Свой поэтический дебют Бальмонт датировал 1894 годом, когда был

выпущен его стихотворный сборник «Под северным небом». В нем были отражены переживания человека, отделившегося от общества, размышляющего о смысле любви, страданий и вообще жизни.

Не окончивший Московский университет и не пытавшийся после получить казенное образование, Бальмонт самостоятельно изучал интересующие его науки, выучил несколько языков при помощи только словарей и иноязычных литературных произведений, слыл вообще человеком эрудированным. На формирование литературных интересов поэта повлияла его мать – женщина образованная, имевшая княжеское происхождение, писавшая статьи в провинциальные газеты. Важными событиями в жизни Бальмонта, стали его первый неудачный брак и последующая попытка самоубийства. После полученных травм и переломов, проведя много времени прикованным к постели, Бальмонт пересмотрел свои взгляды на жизнь. Он по-новому оценил каждое ее мгновение. Позже, В. Брюсов назовет его лирику поэзией «запечатленных мгновений». «Истинно то, что сказалось сейчас. Что было перед этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе ...» [9, с. 223]. Даже мимолетное явление могло послужить Бальмонту вдохновением для создания нового стихотворения. Например, по словам Екатерины Андреевой, жены поэта, стихотворение «Чет и нечет» он написал слушая звук падающих капель во время дождя [11, с. 45-46]. Умея заметить в мимолетном вечное, Бальмонт создавал порой разрозненные и противоречивые образы, не всегда понятные для других. Но поэт и не преследовал цели быть понятным, он выражал свое внутреннее, индивидуальное восприятие кратковременной красоты: *«Я не знаю мудрости, годной для других, / Только мимолетности я влагаю в стих. / В каждой мимолетности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры»* [10, с. 281]. *«Мгновенье красоты / Бездонно по значенью, – / В нем высшее, чем ты. / Служи предназначенью!»* [10, с. 201].

«Личность Бальмонта, бесспорно, впечатляла. Недаром образовалась целая антология посвященных ему стихотворений (М. Лохвицкой, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Волошина, С. Городецкого и др.) . Все они

закрепляли за Бальмонтом и образ и репутацию «стихийного гения», «вечно вольного, вечно юного» Ариона, избранного богами на одно песнетворчество, чуждого бурям и страстям здешнего мира, обреченного одиноко стоять «где-то там на высоте» и целиком погруженного в соблазны и откровения собственной бездонной души (там же, с.8). *“О, кто из нас в лирические бури / Бросался, наг, как нежный Лионель? / Любовника луны, дитя лазури, / Тебя любовь свела в крошечный ад, – / А ты нам пел «Зеленый Вертоград”* [43, с. 352].

П. В. Куприяновский и Н. А. Молчанова, исследователи творчества "поэта с утренней душой", выделяют, по ревнивому замечанию В. Брюсова, успех поэта как "десятилетие нераздельно царившего в русской поэзии". Прославившая его книга "Будем как Солнце" призывала к жизни радостной, светлой, яркой дерзкой. И его жизнь была такой: ранняя слава, бурные влюбленности, путешествия в экзотические страны, несколько вынужденных эмиграций и наконец последняя, превратившая "солнечного гения" в пасынка русской литературы едва ли не на полвека. И вместе с тем беспримерная работоспособность Бальмонта – поэтическая, прозаическая, переводческая – поражает воображение [51].

В. Брюсов относил Бальмонта к числу великих поэтов :«Будем как солнце» ставит Бальмонта в ряду наших лириков тотчас после Тютчева и Фета. Он их ближайший и единственный преемник. Среди современных поэтов Бальмонт, бесспорно, самый значительный – и по силе стихийного дарования, и по своему влиянию на литературу [24, с. 86].

Поэты современники К. Бальмонта, говоря о книге стихов «Будем как Солнце», также подчеркивали его поэтическое мастерство, его высокий уровень в овладении красками, эффектами и ритмом.

Сам о себе или, говоря точнее, о своем стихе, Бальмонт говорил с нескрываемым самодовольством: *«Я – изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты – предтечи, / Я впервые открыл в этой речи уклоны, / Перепевные, гневные, нежные звоны. / Я – внезапный излом < ... > Вечно юный, как сон, / Сильный тем, что влюблен / И в себя и в других, / Я –*

изысканный стих.» [10, с. 232].

О характере Бальмонта складывалось двойное представление: на публике он поражал всех откровенным самохвальством, заносчивостью, позерством; дома же, в кругу самых близких людей, его знали как приятного, предупредительно-приветливого человека, робкого, с пленительно-грустной улыбкой [10, с. 9]. Поэта отличала раздвоенность души, и двойственность в восприятии самого себя: *«О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный, / Сын солнца, я – поэт, сын разума, я – царь. / Но – предки за спиной, и дух мой искаженный – / Татуированный своим отцом дикарь. < ... > Но, рынку дань отдав, его божбе и давкам, / Я снова чувствую всю близость к божеству. / Кого-то раздробив тяжелым томагавком, / Я мной убитого с отчаяньем зову»* [10, с. 172].

Иннокентий Анненский также выделяет эту двойственность в характере поэта: «Бальмонт хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступлением, совместить в себе палача с жертвой и сирену с призрачным черным монахом, он делает кровавыми даже свои детские воспоминания, а между тем нежность и женственность – вот основные и, так сказать, определительные свойства его поэзии, его я, и именно в них, а не в чем другом, надо искать объяснения как воздушности его поэтических прикосновений к вещам, так и свободы и перепевности его лирической речи, да, пожалуй, и капризной изменчивости его настроений» [2, с. 103].

В следующем стихотворении видна оценка поэта самого себя, где он соглашается с наличием женских качеств в своем характере: *«Ты мне говоришь, что как женщина я, / Что я рассуждать не умею < ... > И вот отчего, рассуждая с другим, / Я так выражаюсь туманно. / Я женщин, как высшую тайну, люблю, / А женщины любят скрываться < ... > Приблизься: тебе я всю правду скажу, / А может быть, только ужасно»* [10, с. 242].

«Внимательный взор легко откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма», – писал о нем его современник. [2, с. 103].

Будучи русским критиком, Иннокентий Анненский не находил какой-либо философской концепции в поэзии Бальмонта. Он отмечал, что в свободном и точном отражении своего чувственного я поэт обращается ко всему: и к русскому преданию, и к Бодлеру, и к китайскому богословию, и фламандским пейзажам, и к Упаниадам, и к Агура-мазде, и к шотландской саге, и к народной психологии, и к ницшеанству. «И при этом поэт всегда целостно живет в том, что он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему одинаково не верный. Поэзия Бальмонта искренна и серьезна, и тем самым в ней должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом» [2, с.107]. *«Мне чужды ваши рассуждения: / «Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог». / Я – нежный иней охлаждения, / Я – ветерка чуть слышный вздох. < ... > Вы так жестоки – помышлением, / Вы так свирепы – на словах. / Я должен быть стихийным гением. / Я весь в себе – восторг и страх. / Вы разделяете, сливаете, / Не доходя до бытия. / Но никогда вы не узнаете, / Как безраздельно целен я»* [10, с. 290].

К. Бальмонт не преследовал цели выразить сугубо индивидуальное понимание бытия. Напротив, он стремился указать на его общее начало, утвердить жизнь в ее разнообразии как высшую ценность.

Поэт посвящает свою поэзию четырем стихиям: Огню, Воде, Земле, Воздуху. Все свои ощущения он связывает с ними: света, теплоты и красоты (огонь); ласки, глубины, влажного поцелуя (вода); колыбели, саркофага, легкости дуновения, вечности (воздух); весеннего утра, рассветного сада (земля). Начало своего творчества Бальмонт сравнивает с печалью и угнетенностью сумерек, но последующие поэтические книги, через пустыни Тишины, стремятся к тематике радостного и победительного рассвета. «От бесцветных сумерек к красочному Маю, от робкой угнетенности к Царице-Смелости с блестящими зрачками, от скудости к роскоши, от стен и запретов к Цветам и Любви, от незнания к счастью вечного познания, от гнета к глубокому вздоху освобождения» [10, с. 21-22]. Своей любимой стихией, которой он

молится, Бальмонт называет Огонь.

Идею такого творческого и личностного восхождения отражают названия поэтических книг, написанных Бальмонтом в хронологическом порядке с 1894г. по 1905 г.: «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь», «Литургия красоты».

И. Анненский, подводя итог рассуждению о лирике Бальмонта как о лучшем представителе новой поэзии процитировал слова Анри Альбера, адресованные Фридриху Ницше: «Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благотворное? Пагубное? Не все ли равно! Оно дает нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить» [2, с. 122].

А. Белый, отмечая прорыв в развитии русской поэзии, выделял гармоничность смысла и звучания в творчестве поэта: «Наконец, появился крупный талант, который придал старому стиху подобие новизны, накинув на него ангелоподобный покров примиренности между формой и содержанием. Я говорю о Бальмонте" [15, с. 395].

2.2. Образ женщины в контексте мифа о женственности

Миф (от греч. *mythos* – слово, предание) – это повествования о сотворении мира, о происхождении и деяниях богов, героев, духов и проч. Миф – это представления людей о мире, которые могут отражаться не только в повествовании, но и в ритуале, песне, танце и др. Цель мифа – объяснить человеку его место в мире, его связь с высшими силами, показать священный характер мироздания. [75, с. 227]. В мифологии каждого народа отводится особое место образу «женщины». Ее идеальный образ, сформированный интуитивно, бессознательно, передавался из поколения в поколение. Архетип женщины содержит в себе глубинный человеческий опыт, который реализуется и постигается в художественном творчестве, посредством общечеловеческих и вневременных образов.

Рассматриваемый нами период серебряного века отличался повышенным

интересом к вопросу о женщине. Философы пытались выявить и обосновать то, что воспринималось ранее как само собой разумеющееся. Так, идеи мыслителей предшественников – Милля, Конта, Шопенгауэра, Ницше, Фрейда, Стриндберга, Вейнингера – оказали влияние на понимание женственной природы русскими философами Вл. Соловьевым, Н. Бердяевым, Розановым, Булгаковым, В. Ивановым и др. В это время наблюдался подъем женского движения, широко обсуждались проблемы различия полов, взаимоотношений между ними, их социальных ролей, регламентированных гендерными признаками.

Мы находим в поэзии символистов, в частности в стихах К. Бальмонта, отражение современных им представлений о женственности. В стихотворении, посвященном Ивану Сергеевичу Тургеневу, К. Бальмонт воспевал его способность раскрыть таинственный женский характер, показать его грани: *«И там вдали, где роца так туманна, / Где луч едва трепещет над тропой, / Елена, Маша, Лиза, Марианна, / И Ася, и несчастная Сусанна – / Собралися воздушною толпой. / Знакомые причудливые тени, / Создания любви и красоты, / И девственной, и женственной мечты, – / Их вызвал к жизни чистый, нежный гений, / Он дал им форму, краски и черты. / Не будь его, мы долго бы не знали / Страданий женской любящей души, / Ее заветных дум, немой печали; / Лишь с ним для нас впервые прозвучали / Те песни, что таилися в тиши. / Он возмутил стоячих вод молчанье, / Запросам тайным громкий дал ответ, / Из тьмы он вывел женщину на свет - / В широкий мир стремлений и сознанья, / На путь живых восторгов, битв и бед»* [10, с. 87-88].

Для изображения оттенков женской природы Бальмонт использует употреблявшиеся ранее в литературе и философии сравнения-символы. Часто это бинарные образы, с помощью которых противопоставляется женское и мужское начало. К примеру, любимая поэтом стихия Огня является воплощением мужской энергии, порывистости, ясности, логичности. Образ луны отсылает к таинственности женской души, смирению, второстепенной социально-ролевой важности. Тенденциозны в поэзии Бальмонта возрождение

интереса к мифу и мифотворчеству в творении женственного образа, его амбивалентность, и отождествление с конкретными женщинами-возлюбленными.

Остановимся на употребляемых философами сравнениях, метафорах, раскрывающих различия между мужской и женской природой:

Идея и материя. Мужчина у философов серебряного века являлся олицетворением активной идеи-формы, которая оформляет бесформенную и пассивную материю – женское начало. Материя потому женственна, что рецептивна, всеприемлюща. Женщина выступает как бы в роли сосуда без содержания, который наполняет, одухотворяет мужское [78, с. 11]. По мнению Мержковского, женское начало наполняемое, а мужское наполняющее. Женское – нечто безжизненное, мужское – жизнь. Женщины обычно заимствуют убеждения у мужчин. *«Меня ты поманишь, капризный, но вкрадчивый, – / Я тотчас к тебе из-за моря спешу, / Стараюсь быть кроткой, послушной, угадливой, / Тобою одним и свечусь и дышу. / Глазами в глаза проникаю бездонные, / Любви ты захочешь - целую тебя, / Как жемчуг, сплетаю созвучья влюбленные, / Устанешь - страдаю и таю, любя. / Захочешь - с тобой я, захочешь – далёко я, / Всё, всё, что ты хочешь, тебе отдаю, / Но только с тобой – я всегда одинокая, / И я без тебя – одиноко пою»* [10, с. 305]. Здесь же отражены представления о мужской роли властвовать, повелевать и покорять и женской – подчиняться, вплоть до порабощения и угнетения. Потому мужчина склонен к насилию и не терпит ни малейшей агрессивности. Как природа покоряется человеку, как она уступает развивающейся культуре, так женщина уступает мужчине.

Порядок и хаос. Обратная сторона власти – ответственность, дисциплина и порядок – не присущи женщине. Женщина – воплощение бесформенности, неорганизованности, недисциплинированности и хаоса. [78, с. 15].

Небо и земля. Женщина, как и одна из четырех стихий Земля, открыта и восприимчива к небу, к свету – мужчине. Она склонна подражать ему,

самоотверженно стараться быть тем, что от нее ожидают. Кроме того, сравнение с землей отражает способность женщины принимать семя, вынашивать и рождать плод. Бердяев полагает, что "пробуждение духа, пробуждение личного начала было борьбой солнечного мужественного начала против женственного теллурического начала" [18, с. 380]. Милосердие, самоотвержение, нежность, привязчивость, воля "иметь от тебя детей." - все есть следствие того, что женщина не содержит в себе "зерна" и "я" [73, с. 161]. Розанов выводит из этого мысль, на которую хотелось бы обратить особое внимание: "Не имея своего Я, она [женщина] входит цементирующею связью между всеми человеческими Я..." [74, с. 765], а потому "именно женщина есть символ единства рода человеческого, его связности". Женская сила есть сила притяжения, в то время как мужская - сила отталкивания. *«И не светят ли звезды за мглой? И не хочет ли солнце горящее Сочетаться любовью с землей? И не дышит ли влага и розрачная, В глубину принимая лучи? И не ждет ли земля новобрачная? Так люби. И целуй. И молчи»* [10, с. 249].

Солнце и луна. Солнце – символ энергии, жизнетворной силы, символ дня, светлого времени суток. Луна – бледный свет, темного, тихого времени суток – символ печали, кротости, смирения. Предикат женственности – "пассивность", мужественности – "активность". "Мужчина ищет в женщине пассивности, страдательности" - подобные суждения во множестве рассыпаны по текстам мыслителей Серебряного века [78, с. 11]. Предикаты женского начала в одной из работ Иванова таковы - "текущее, влажное, темное, лунное, ночное" [44, с. 335]. Свет, солнце, день коррелируются с понятием смысла, отражающего мужскую природу в гендерной картине. *«Я расстался с печальной луною, - / Удалилась царица небес; / Там, в горах, за их черной стеною, / Ее лик омраченный исчез. / И в предутреннем сумраке ясном / Мне послышался вздох ветерка, / И в лазури, на небе прекрасном, / Отразилась немая тоска. / Силуэты лесных великанов / Молчаливо предстали вдали, / И покровы дрожащих туманов / Над заплаканным лугом легли. / Вся природа казалась больною / И как будто молила меня, / И грустила, прощаясь с луною, /*

В ожидании знойного дня» [10, с. 85].

Женщину в обществе воспринимают только относительно мужчины, и сама она воспринимает себя так же. Это объясняется ее неспособностью найти опору в самой себе, она лишена свойства быть субъектом [78]. Если мужское «Я» можно сравнить с горой, то женское «Я» просто прислоняется к этой горе. В словах, адресованных своей второй жене, Екатерине Андреевой, Бальмонт подчеркивает привлекательность скромности и непритязательности женской сущности: *«Немая тень среди чужих теней, / Я знал тебя, но ты не улыбалась, – / И, стройная, едва-едва склонялась / Под бременем навек ушедших дней, – / Как лилия, смущенная волною, / Склоненная над зеркалом реки, – / Как лебедь, ослепленный белизною / И полный удивленья и тоски»* [10, с. 127].

Отец и мать. Материнство – это вселенское воплощение заботы и охраны жизни от опасностей, угрожающих ей, это возвращение жизни не только собственных детей, но и тех взрослых, кто по-детски беспомощен в этом мире, коих много. Женщина в потенции есть мать не только относительно отдельных существ, но и относительно всей природы, всего мира, падшего и беспомощного в своем падении; она, по словам Бердяева, "излучает благую, теплую энергию, окутывает ею живые существа, беспомощные, зябнувшие, выброшенные в страшный, чуждый мир" [16, с. 73]. Мужское агрессивное стремление к завоеваниям не сохранило бы мир от окончательной гибели, от потерянности в одиночестве и бесприютности.

Отцовскую любовь надо заслужить. Отцовская любовь справедлива, хотя и не всегда милосердна; материнская - милосердна, хотя и не всегда справедлива. Именно потому в России так развит культ поклонения Богоматери, воспринимаемой в качестве посредницы между человеком и «суровым Богом Отцом». Самые высокие чувства Бальмонт посвящает женщине, имеющей черты Мадонны: *«Мадонна, солнце между звезд, мадонн прекрасных украшенья, / Ты в сладость обращаешь скорбь, даешь и смерть и возрожденье. / Как саламандра, я горю в огне любви, но не сгораю, / Как лебедь, песню я пою, и после песни умираю. / Мадонна, цвет среди цветов, среди красавиц*

украшенье, / Тебе - мой вздох, тебе - мой стих, нежней, чем утра дуновенье. / Как феникс, я хочу сгореть, чтобы восстать преображенным, / И для мадонны умереть, и для мадонны жить влюбленным» [10, с.104-105].

«Монада» и «Диада». Подобно пифагорейцам, приписывающим мужскому начало число единицу, а женскому двойку, философы серебряного века также приписывали женственности «двойственность» в смысле неопределенности, многоликости, обманчивости ее природы. Бердяев пишет: "У женщин есть необыкновенная способность порождать иллюзии, быть не такими, каковы они на самом деле" [17, с. 44]. *«Себя не жалея, терзая, быть может, губя, / Но всё же она поцелует тебя - не любя. / И вмиг отвернется, и будет душою вдали, / И будет молчать под луной в золотистой пыли» [10, с. 125].* Она одновременно и идеал, несущий в себе жизнотворный, созидательный смысл, и разрушительное, губительное начало: *«Ты мечтою открыта для света, / Ты душою открыта для тьмы. / Ты навеки свободное лето, / Никогда не узнаешь зимы. / Ты для мрака открыта душою, / Но во тьме ты мерцаешь, как свет. / И, прозрев, я навеки с тобою, / Я - твой раб, я - твой брат - и поэт. / Ты сумела сказать мне без речи: / С красотой красиво живи, / Полюби эту грудь, эти плечи, / Но, любя, полюби без любви. / Ты сумела сказать мне без слова: / Я свободна, я вечно одна, / Как роптание моря ночного, / Как на небе вечернем луна. / Ты правдива, хотя ты измена, / Ты и смерть, ты и жизнь кораблей. / О Елена, Елена, Елена, / Ты красивая пена морей» [10, с. 286].*

Свет и тьма. Говоря о гендерной дифференциации когнитивных способностей полов, представляется оппозиция разума и сознательности мужчины сердцу и инстинкту женщины. Она живет чувством без контроля разума. «Женская логика» построена на ассоциативности Для Иванова женщина воплощает "подсознательную бытийственность", "периферию сознания", "самозабвение", "переживания экстатического порядка", "сон" [78, с. 19].

Земля и океан. Отображая также идею бесформенности, отдаленности и размытости границ в женских суждениях, женщину сравнивают с океаном. В таких ассоциациях материк, имеющий постоянные границы – это мужчина [72,

с 359]. Одна из коннотаций "глубины" – "таинственность" женственности, невозможность для мужчины постичь ее до конца. Иванов называет женщину "бессознательной хранительницей какой-то сверхличной природной тайны" . Он пишет: "Именно вследствие большего богатства своих психических сил, женщина казалась древности и представляется мужской впечатлительности донныне существом таинственным и неисследимым до его последних глубин" [43, с. 382]. *«Она как русалка, воздушна и странно-бледна, В глазах у нее, ускользя, играет волна, В зеленых глазах у нее глубина – холодна»* [10, с. 124].

Аполлон и Дионисий мужское начало трактовалось как аполлоновское начало формы, идеи, инициативы, активности, власти, ответственности, Логоса, культуры, личности, разума, абстрактного понятийного мышления, сознания, справедливости. Женское начало - как дионисийское начало материи, пассивности, подчинения, природы, рода, чувства, инстинктивности, бессознательного, конкретного мышления, милосердия.

Характерная черта женщины – впечатлительность, восприимчивость. Неоформленность, хаотичность, пассивность женской природы делают невозможным ее сопротивление внушению, чужому влиянию, повышают ее суггестивность. Женщина должна быть мягче, сила женщины в ее слабости. Бальмонт часто воспевает в стихах женскую нежность: *«Ты скользишь, преображенный / Отраженной красотой. / Ласка нежности бесстрастной, / Недосказанной, несмелой, / Призрак женственно-прекрасный, / Лебедь чистый, лебедь белый!»* [10, с. 123].

Мужественность – олицетворение силы, власти и порядка женственность – пример смирения, преданности, терпения, покорности. «Мужчина – «Я», Женщина – «твоя» [73, с. 21]. Но представители обоих полов, теряя бдительность, могут развить в себе негативные крайности – пороки – властолюбие и раболепство соответственно.

Ввиду таких определений женственности, философы относили Россию к женскому принимающему, ведомому типу, а Европу к мужскому, ведущему, наполняющему. Запад вообще – к мужскому, а Восток, с его культурой

послушания и утонченности – к женскому. Вл. Соловьев видел в России потенциал к восприятию божественной воли, к роли примиряющей в себе все разрозненные частицы, все народы. Его ожидания пришествия царства Вечной Женственности, Софии, Мировой Души подразумевали с одной стороны смирение перед Богом всего человечества, отказ от горделивого и властно-насильственного «Я», а с другой стороны, выражали его чаяния в проявлении покровительственной силы Богоматери.

2.3. Образ солнца в авторском поэтическом видении

Творческий путь К. Бальмонта можно условно разделить на три неравнозначных отрезка, определяемых движением его мировоззренческих оценок. На первом, раннем этапе поэтом были созданы три сборника стихов (называемые им книгами): «Под северным небом» (1894г.), «В безбрежности» (1895г.) и «Тишина» (1898г.). Это период поиска духовных начал, Бога и поиск ответов на вечные вопросы. Второй этап обозначен тоже тремя сборниками – «Горящие здания» (1900г.), «Будем как солнце» (1903г.) и «Только любовь» (1903г.). – время творческого взлета Бальмонта. Знаменательны первых два сборника, т. к. в них особенно отражен резкий перелом в настроении и мироощущении поэта, перелом, выразившийся в изменении всей тональности его творчества. Третий, заключительный этап поэтического пути Бальмонта, открывающийся сборником «Литургия красоты» – это утверждение и развитие новых взглядов поэта. Здесь отмечается начало творческого спада – следующие сборники уже не так поражают читателя, как книга «Будем как солнце».

Образы солнца и огня в поэзии К. Бальмонта являются выражением его новой системы взглядов, отражают суть выбранного им направления мысли и творчества. *«Я устал от нежных снов, / От восторгов этих цельных / Гармонических пиров / И напевов колыбельных. / Я хочу порвать лазурь / Успокоенных мечтаний, / Я хочу горящих зданий, / Я хочу кричащих бурь!»* [10, с. 147]. «В предшествующих своих книгах < ... > я показал, что может сделать с русским языком поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны

благозвучий, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть же возникает новое», – пишет Бальмонт в предисловии к сборнику «Горящие здания» [10, с. 50-51]. Блеклые краски, нюансы, теневые полутона первых сборников сменяются яркими красками, слепящими вспышками, зловещими багровыми отсветами, а лирический шепот сменяется громкими, кричащими «кинжальными словами». Меланхолические интонации сменяются мажорными, в стихах все явственнее звучат бунтарские мотивы, вызов.

Новый этап в жизни Бальмонта отличался жизнерадостным и жизнеутверждающим настроением, охватившим поэта. В эпиграфе, к сборнику «Горящие здания» выделяется мысль принятия жизни со всей ее неприглядностью: *«Мир должен быть оправдан весь, Чтоб можно было жить»* [10, с. 146]. Мир, исполненный противоречий, раскалывающий душу на части, все же, вызывает отвращение. Но поэт принимает решение примириться со всем, принять жизнь не только в правде, но и во лжи, не только в красоте, но и в уродстве. «Ему теперь недостаточно утонуть в лазурной бездне, следить бесконечные вереницы облаков; в то же время он уже вышел из «власти всех вещей», он ищет единого символа, все озаряющего, все согревающего и оживляющего. Этот Великий Символ не может быть вне мира, он не может быть однако и земным, быть элементом стихий; и вот взор его впервые видит этот великий, основной символ в Солнце. Если до сих пор, желая уйти из мира, ожидая покрова и дымки теней, их причудливой, скрывающей ужас реального, игры, он был поклонником и певцом ночи и луны < ... > то теперь он страстно жаждет жизни, но не в ее отдельности, бесконечном хаотическом многообразии, а в ее первичном и символическом всеединстве, он жаждет вечного, беззакатного Дня и Солнца» [97, с. 89].

Главный символ бальмонтской книги «Будем как солнце» – Солнце как душа мира, как первичный создатель, хранитель и разрушитель всего. На воспевание Солнца поэт был вдохновлен мифами и легендами разных народов. К. Бальмонт много путешествовал, с увлечением изучал языки и культуры

разных народов и в каждом из них отмечал особенное благоговейное отношение к солнцу – в слове мудрых, в народной песне, в загадках легенды – он находил ему хвалы. В «Энциклопедии символов» В. М. Рошаля Солнце представляется как один из символов власти. Во многих культурах его воспринимают как источник созидательной энергии. Солнце – это и само верховное божество, и символ всепроникающего влияния. Даже вопреки геоцентрическому представлению космоса в древней астрологии, бытовали представления о центральном месте Солнца во вселенной, оно – сердце Космоса. Отдавая тепло окружающему миру, солнце олицетворяло жизненную силу, вечную молодость, чувственность, страсть, храбрость. Солнце – это источник света, это символ разума, знания, интеллекта. Это отражение мужского начала, королевского величия, императорского блеска. «Аллегорическая фигура Правды в западном искусстве часто изображается с Солнцем в руках» [99, с. 279-280].

Поскольку любой символ отличается тенденцией перенаправлять ассоциации к другим элементам своего семантического ряда, символ солнца в поэзии часто связан с образами огня, золота, красного цвета, крови. Наряду с отражением благих, созидающих качеств, символы «солнце» и «огонь» используются для изображения пагубной, неуправляемой, разрушительной силы.

Все традиционные толкования символа «Солнце» нашли свое отражение в творчестве К. Бальмонта, но его поэзия отражает и субъективное восприятие бытия в использовании этого образа.

В своем страстном призыве «быть как Солнце» поэт призывает к постоянному движению вперед, к восприятию жизни в любых ее проявлениях как счастливый источник возможностей, призывает жить насыщенной, яркой жизнью, достигать своей мечты: *«Только не медлить в недвижном покое, / Дальше, еще, до заветной черты, / Дальше, нас манит число роковое / В вечность, где новые вспыхнут цветы. / Будем как солнце, оно - молодое. / В этом завет красоты!»* [10, с. 204]. Валерий Брюсов так объяснил призыв Бальмонта: «Будем как солнце!» – «Будем молиться неземному!» – это значит:

примем все в мире, как все принимает солнце, каждый миг сделаем великим трепетом и благословим каждый миг, и всю жизнь обратим в «восторг и исступление» [25, с. 227].

Мы можем также проследить в «Гимне солнцу» воспевание телесной любви, страстей, горячих мечтаний и вечного разнообразия: *«Жизни податель, / Светлый создатель, / Солнце, тебя я пою! / Пусть хоть несчастной / Сделай, но страстной, / Жаркой и властной / Душу мою! / Жизни податель, / Бог и Создатель, / Страшный сжигающий Свет! / Дай мне – на пире / Звуком быть в лире, – / Лучшего в Мире / Счастья нет!»* [10, с. 267].

Мотив воспевания страстных чувств, полной свободы в их проявлении не раз встречается в стихах сборника «Будем как солнце»: *«И не любит ли жизнь настоящее? И не светят ли звезды за мглой? И не хочет ли солнце горящее Сочетаться любовью с землей? И не дышит ли влага прозрачная, В глубину принимая лучи? И не ждет ли земля новобрачная? Так люби. И целуй. И молчи»* [10, с. 249]. Поэт и теоретик символизма, Эллис (Лев Кобылинский), называет культ поклонения Солнцу опьяняющим экстазом: *«Культ Солнца, жизни, страсти и безумия – это освобождение больной души, это «Праздник свободы»: О, как я нов и молод, / В своем стремленьи жадном, / Как пламенно и страстно Живу, дышу, горю...»* [97, с. 91-92].

Более того, Бальмонт осуждает размеренность, строгость и ровность жизни. В одном из стихотворений раздела – «С морского дна», он сравнивает равнодушных и сдержанных людей с существами, живущими на глубине водоема, куда не проникают лучи солнца: *«Прекрасная дева морской глубины»* из царства «бледных дев» – где *«нет дрожания страстей, / Ни стоны прошлых лет»*, где *«нет цветов и нет людей, / Воспоминаний нет. < ... > / У всех прозрачный взор красив, / Поют они меж трав, / Души страданьем не купив, / Души не потеряв...»* – устремляется из этой «бесстрастной глубины» к Солнцу, в мир чувств и красоты: *«И утро на небо вступило, / Ей было так странно-тепло. / И солнце ее ослепило, / И солнце ей очи сожгло»* И, после, ослепшая «дева глубин», пострадав, не жалеет о пережитом, об увиденном солнце: *«Я*

видела солнце, – сказала она, --Что после – не всё ли равно!» [10, с. 223].

В сравнении себя с солнцем Бальмонт подчеркивает свою страстность в любви: *«Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я весь – весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!» [10, с. 250].*

Аналогичный мотив прослеживается в сравнении сущности поэта с огнем: *«Вездесущий Огонь, я тебе посвятил все мечты, / Я такой же, как ты. / О, ты светишь, ты греешь, ты жжешь, / Ты живешь, ты живешь! / В старину ты, как Змей, прилетал без конца / И невест похищал от венца. / И, как огненный гость, много раз, в старину, / Ты утешил чужую жену. / О блестящий, о жгучий, о яростный! / В ярком пламени несколько разных слоев. / Ты горишь, как багряный, как темный, как желтый, / Весь согретый изменчивым золотом, праздник осенних листов» [10, с. 209].* Образ многоликого, переменчивого, непредсказуемого огня отражал черты характера поэта. Биография Бальмонта открывает нам его как неутомимого любовника – о чем он сам с удовольствием говорил – окруженного женским обожанием.

Бальмонт раскрывает свою отчаянную борьбу между двумя полярными порывами души в стихотворении «Избранный». Он, поэт, «сын Солнца», стремящийся в небо, к его чистоте, поддается порочной наследственности, и снова жаждет очищения: *«О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный, / Сын солнца, я – поэт, сын разума, я – царь. / Но – предки за спиной, и дух мой искаженный – / Татуированный своим отцом дикарь. / Узоры пестрые прорезаны глубоко. / Хочу их смыть- нельзя. Ум шепчет: перестань. / И с диким бешенством я в омуты порока / Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань. / Но, рынку дань отдав, его божбе и давкам, / Я снова чувствую всю близость к божеству. / Кого-то раздробив тяжелым томагавком, / Я мной убитого с отчаяньем зову» [10, с. 171].* Здесь примечательно, что употребление символа «Солнце» связано с предикатами избранный, мудрый, посвященный, сын разума, «царь».

В пример для подражания Бальмонт ставит «нелицеприятность Солнца» в

одаривании всего существующего живительными силами: *«Всё люблю я в тебе, ты во всем и всегда – молодое, / Но сильнее всего то, что в жизни горюшь ты – для всех. / Люблю в тебе, что ты, согрев Франциска, / Воспевшего тебя, как я пою, / Ласкаешь тем же светом василиска, / Лелеешь нежных птичек и змею»* [10, с. 272].

Образ солнца как антипода луны, ночи в поэзии Бальмонта выражает наличие мечты, высоких целей, оптимистическое настроение, одухотворенность в противоположность унынию, апатии: *«Уходи от ночи, уходи скорей. / – Где ж твой тихий угол? / – Нет его нигде. Он лишь там, где взор твой устремлен к звезде. / Он лишь там, где светит луч твоей мечты. / Только там, где солнце. Только там, где ты»* [10, с. 244]. Образ солнца в этом стихотворении – это живительная сила собственной мечты. В «Гимне Солнцу» поэт прославляет его оживляющую, освежающую силу, его способность изгонять мрак: *«Из безразличья темноты / Выводишь мир, томившийся во мраке, / В красивой цельности отдельной красоты, / И в слитном хаосе являются черты, / Во мгле, что пред тобой, вдруг дрогнув, подается < ... > Теперь мечты горят, – нам зримы свет и тень. / Без Солнца облака – тяжелые, густые, / Недвижно-мрачные, как тягостный утес, / Но только ты взойдешь – воздушно-золотые, / Они воздушней детских грез, / Нежней, чем мысли молодые»* [10, с. 269].

Свои чаяния окончательного торжества правды на земле поэт выражает в стихотворении «Правда», где всегда побеждающее, неизменно всходящее солнце является образом торжества добра над злом, а правды над ложью: *«Кривда с Правдою сходилась, / Кривда в споре верх взяла. / Правда в солнце превратилась, / В мире чистый свет зажгла. / Удалилась к поднебесью, / Бросив Кривду на земле, < ... > Правды ждет с огнем во взоре / Птица мощная Стратим. / И когда она протянет / Два могучие крыла, / Солнце встанет, море грянет: / «Правда, Правда в мир пришла !»* [10, с. 130].

Воспевание Солнцу хвалы уподобляет К. Бальмонта язычнику, но сам о себе он говорил иначе: *«Если я – в наслаждение влюбленный, если я язычник,*

поющий гимны Солнцу и Луне, и всему четверогласию стихий, во мне также силен и Христианин, я не могу победить в себе желания быть кротким и смиренным, быть послушным орудием пославшего меня, я понял красоту Христа» [11, с 50-51].

Стихотворение «Чет и нечет» отображает образ небесного суда, где чет и нечет – это оценки, итоги жизни. В страхе ожидания суда, людям дана надежда на оправдание через заслуги Христа – Солнце праведности: *«Чет счастливым / И красивым, / Слабым – нечет, недочет! / Но, редая, / Холодея, / Чет и нечет протечет!»* < ... > *Верьте, верьте / Только смерти / Нас понявшего Христа! / Солнце встанет, / Не обманет, / Вечно светит красота! / Цель страданья, / Ожиданья / Всем нам светлый даст отчет. / В мир согласный, / Вечно-ясный, / Чет и нечет нас влечет»* [12, с. 195-196]. Христова праведность здесь также отображена через символ «солнце».

В стихотворении «Воздушный храм» Бальмонт видит в солнце прообраз кажущейся отдаленности и отчужденности Бога: *«А горячее солнце, воззвавши их к жизни, / Наклонилось к последней черте – / И уходит к своей запредельной отчизне / В беспредельной своей красоте. / И блаженному сладко отдавшись бессилью, / Засмотрелось, как вечер красив, / И как будто обрызгало светлую пылью Желтизну созревающих нив»* [10, с. 204]. Однако, это лишь мнимая отдаленность – близость Бога выражена в людях, одухотворенных «Желтизной» Солнца, к которым, по-видимому, относился и сам К. Бальмонт.

2.4. Сон как воплощение поэтической картины мира

В XIX в. и в литературе, и в науке замечается повышенный интерес к такому таинственному явлению, как человеческий сон. Русские писатели активно используют образ сна и как сюжетную единицу, и как способ отразить подсознательное литературных персонажей, и как литературный прием, и как способ рефлексии. Период же символизма, основными чертами которого были индивидуализм и тяготение к неизведанному, отличался активным использованием таких образов как «ночь», «луна», «сумрак», «тени», «сон»,

«полусон». Сон человека – это физиологическое состояние организма, при котором снижается мозговая активность и способность воспринимать внешние раздражители. Сон – это время, когда мозг обрабатывает накопленную информацию и впечатления в один замысловатый сюжет, это видения, которые даются человеку в период физического отдыха.

У К. Бальмонта также отмечается избыточное употребление образа сна. В зависимости от периода его литературного творчества, образ наделяется разными, даже противоположными значениями. В начале своего творческого пути поэт связывал явление сна с возвышенной мечтой, с временем духовных откровений. Сам он о сне писал так: «"В сновидении < ... > как в играющем сознании детском, все невозможное возможно, и каждая малая точка, в силу богатства того подвижного текучего вещества, которое называется мечтой, может служить исходом, началом целой системы. [9, с. 100]. В стихотворении Байрона, переведенном Бальмонтом, слова «*Как дитя во сне. / Так душа, полна мечтою, / Чутко дышит красотой*» отражают идею благотворного влияния мечты на человека [10, с. 499].

Первые сборники К. Бальмонта отличаются употреблением образа солнца преимущественно в смысле мечты. Особенно выражен в этом отношении сборник «Тишина», где почти в каждом стихотворении начала этой книги упоминается сон.

В стихотворении «Снежные цветы» из сборника «Тишина» поэт употребляет слова «сон» и «мечта» как синонимы: «*В жажде сказочных чудес, / В тихой жажде снов таинственных. / В храме гениев мечты < ... > В душе холодной мечты безмолвны, < ... > Я вижу вечный - всё тот же – сон < ... > Я вею, млею, воздушный, сонный*». «*Я тревожный призрак, я стихийный гений, В мире сновидений жить мне суждено*», – отмечает поэт, и этот мир сновидений и есть «жажда чуда» и «мимолетные мечты». [10, с. 119-122]. «*Дышали почти невидимкой, / Как дышат мечты в ароматах, / Бесплотные образы снов*» [10, с. 231]. Эти мечты чисты и светлы: «*То – обеты чистоты, / То – нездешние цветы, / Все цветы воздушно-белые*» [10, с. 119]. Эти мечты

настолько оторваны от материального мира, что поэт их называет воздушными, «пушистыми, чистыми снами».

Сон для Бальмонта – это и время видений, время духовных откровений, возможных лишь в тишине. Потому символисты предпочитают дню ночь. Частое пребывание среди людей, шума и суеты лишают человека чуткости восприятия небесных голосов. Откровения приходят во время пребывания среди пейзажей природы, в одиночестве и созерцании: *«В этом царстве тишины / Веют сладостные сны, < ... > Звезды тихий свет струят, / Очи ангелов глядят»* [10, с. 129].

Но творческий путь поэта складывается так, что он оставляет свои прежние искания чистого и возвышенного и обращается к чувственности и страстности: *«Я устал от нежных снов, / От восторгов этих цельных / Гармонических пиров / И напевов колыбельных»*; *«Я хочу горящих зданий / Я хочу кричащих бурь!»* [10, с. 147]. Поэт решается пойти против устоявшихся религиозных представлений, его теперь интересует возможность насладиться жизнью сполна, поэт решителен в стремлении быть счастливым. В связи с этим меняется смысловая нагрузка образа «сон». В стихотворении «Крик часового», из сборника «Горящие здания», Бальмонт противопоставляет своего лирического героя солдатам, спящим в военное время: *«На завтра бой. Поспешен бег минут. / Все спят. Все спит. И пусть. / Я – верный – тут»*, – поэт, подобно этому бодрствующему, готовому к бою в любой момент часовому, поэт считает недопустимым спать. Здесь сон, как безразличие к собственной судьбе, губителен. *«Солдаты спят. Потухнувшие взоры – / В пределах дум. Снует их череда < ... > Невинность чувств, погибших навсегда, – Солдаты спят, как нищие, как воры»* [10, с. 146]. Слова испанской песни *«мое дремать – не спать никогда»* употребленные в эпиграфе к этому стихотворению, подчеркивают стремление поэта жить осознанно, не позволяя другим навязывать свои убеждения.

Поэт, осознавший свою свободу, готов за нее побороться: «Я говорю не только за себя, но и за многих других, которые немотствуют, не имея голоса, а

иногда имея его, но не желая говорить, немотствуют, но чувствуют гнет роковых противоречий, быть может, гораздо сильнее, чем я», – пишет он во вступлении к своему сборнику «Горящие здания» [10, с. 203].

Новая поэзия Бальмонта, пережившая тишину пустыни, стремится к страстности, активности, ярким ощущениям в любви. Теперь образ сна – это выражение эротических мечтаний: *«И к непознанным снам, так желанно-желательным, / Мы уйдем чрез слияние ночи и дня»* [8, с. 222]; *«Что веря в яркое мгновенье, / В безумном сне самозабвенья Любовь любите в сладком сне < ... > Луна велит слагать ей восхваленья, / Быть нежными, когда мы влюблены, / Любить, желать, ласкать до исступленья, / Итак – восхвалим царствие Луны»* [10, с. 212-213].

В стихотворении «Придорожные травы» поэт, используя образ сна, выражает свое несогласие с жизнью самоотречения, бесстрастности, целомудренности. Аналогичные мотивы прослеживаются и в стихотворениях «С морского дна», «Юному схимнику», «Грех» и др. Подразумевая под придорожными травами целомудренных девушек, поэт пророчит им несчастливую жизнь: *«Спите, полумертвые увядшие цветы, / Так и не узнавшие расцвета красоты < ... > Вы, что встретить счастье могли бы, как и все, / В женственной, в нетронутой, в девической красе. / Спите же, взглянувшие на страшный пыльный путь, / Вашим равным - царствовать, а вам - навек уснуть»* [10, с. 246]. *«Где царство бледных дев < ... > Меж трав прозрачных и прямых, / Бескровных, как они, / Тот звук поет о снах немых: / «Усни - усни – усни»* [10, с. 218-219]. Выбранный девушками путь религиозного послушания он называет «путем заезженным», «заклятой стезей», «пыльным путем».

В конце 1890-х годов Бальмонт начал изучать и переводить произведения Кальдерона де ла Барка, испанского драматурга XVII века, который оказал влияние на мотивы его творчества в дальнейшем. Поэт любил повторять название одной из его драм «Жизнь – это сон», вкладывая в это выражение свой, соответствующий символизму смысл [51]. Сон в его интерпретации – это не только апатия, леность ума, души, инертность человека, но и абсурдность,

иррациональность, неразумность и несправедливость происходящего в действительном мире. В своих стихотворениях, описывая ужасы прошлого и современной жизни, передавая чувства богооставленности и безысходности, говоря о переживаниях личных или целых народов, он часто употреблял образ кошмара – тяжелого сна с гнетущими явлениями. Словом «кошмар» поэт называл и отдельные стихотворения и их циклы: «Кошмар», «Нескончаемый кошмар», «Кошмары».

Популярна среди символистов была идея сходства между качеством жизни, самым способом ее проживания отдельным представителем толпы и сомнамбулизмом: *«Мы не можем ласкать, / Не умеем любить < ... > И спешим, и плывем / Мы в ночной тишине, / Незнакомы со сном, / Но всегда в полусне»* [109, с. 89]. Подобно сомнамбуле, ходящему не по собственной воле, неосознанно, человек пребывает в бессмысленном, бесцельном движении. Пребывая в погоне за второстепенным, он не находит возможности остановиться для осмысления и оценки происходящего, не имеет времени для проявлений нежности и любви к близким. Или вот еще: *«И бродим, бродим мы пустынями, / Среди лунатического сна, / Когда бездонностями синими / Над нами властвует Луна»* [10, с. 211]. Такое движение во сне не насыщает душу, напротив, истощает, подобно блужданию в пустыне.

Свойственная символизму попытка проникнуть в подсознательное нашла свое отражение и в поэзии Бальмонта. В своих стихотворениях он описывает целые сны и видения, которые раскрывают психологическое состояние его лирического героя: *«Я видел сон, не все в нем было сном»* [8, с. 310], «Сон», «Мне снятся караваны», «Сны» – в большинстве своем это сны мистические, соответствующие духу декаданса.

Выводы по 2 главе

К. Д. Бальмонт был поэтом, стоявшим у истоков Серебряного века. Беспрецедентная популярность его поэзии объясняется не только максимальной эстетизацией его стиха, но и соответствием духу своего времени

– переломному периоду всех существовавших прежде философских концепций и религиозных верований.

Музыкальность и «певучесть» поэзии Бальмонта заставили поэтов-современников пересмотреть свое отношение к слову, к которому следовало относиться как к искусству. Благодаря новой символической поэзии были остановлены пагубные процессы в стихотворчестве – пренебрежение техникой, эпигонство, банальщина, вялое и сухое рифмачество, прозаизация стиха. Как оригинальный поэт, путешественник и переводчик-полиглот Бальмонт был первооткрывателем новых для русской культуры тем, он был литературным посредником между Россией и Западом, а позже между Россией и Востоком. Он обширно использовал мифологические и фольклорные элементы других времен и народностей. В его сменяющихся философских взглядах, разнообразии, а порой и противоречивости мотивов, образов и культурологических пристрастий передана сама изменчивость его личности, которую, в свою очередь, можно назвать образом той динамической и стремительно переменчивой эпохи. В содержании произведений К. Бальмонта отражается его идейно-эмоциональное восприятие действительности. На формирование его философских взглядов, безусловно, влияли тенденции современности. Понять художественно-литературный язык его поэзии, как и других поэтов-символистов, можно лишь в связи со всей образной системой, которую автор полагает в основу своих произведений.

Рассматривая образ женщины в поэзии К. Бальмонта, мы можем проследить современные поэту философские оценки и определения женственности. В стихах воспеваются женская нежность, скромность, покорность и самоотверженность. В месте с тем, поэт с горечью отмечает женскую холодность, двуличность, переменчивость и непостоянство, причиняющие мужчине боль. В себе самом поэт признает такие женские качества, как скрытность, отсутствие ясности мысли, склонность уходить от прямого ответа, таинственность.

Образ солнца – самый часто употребляемый Бальмонтом символ –

наполнен множеством значений. Поэт провозглашает свою мировоззренческую переменную в сборниках 1900 – 1903 годов «Горящие здания» и «Будем как солнце», последний из которых был особенно значимым в глазах поклонников и критиков его поэзии. Через образы огненной стихии Бальмонт призывает к жизни активной, насыщенной, смелой и страстной. Он хочет сменить прежние мотивы унылого поиска и тишины на яркие, громкие и выразительные выражения чувственной любви и жизненных удовольствий.

«Сон» – характерный для поэзии символизма образ. В нем Бальмонт выражал и возвышенные мечты, стремления к прекрасному, и небесные откровения, и отсутствие активной позиции по отношению к собственной судьбе, инертность, вялость, полусознательность человеческого существования. Сон также выражает внутренние движения души, открывает подсознательное лирического героя в поэзии. В описании снов у Бальмонта присутствуют мистические элементы, часто демонические, что характерно для поэзии декаданса. Впечатления от абсурдности и уродства в окружающей действительности поэт передает с помощью образа «кошмар».

Сильной стороной творчества был его специфический стиль, в котором безраздельно господствовало музыкальное начало. Но содержательная сторона поэзии страдала ввиду неформленности и непостоянства философских взглядов поэта. Через годы, поэт сам назовет свои стихи многословными, делая замечания в письме другому поэту, имеющему подобный недостаток: «Вы поддаетесь искушению многословия, красивого, но многословия. < ... > Я говорю это слово потому, что и сам раньше страдал тем же недостатком – лёгкостью говорить слова, петь стихи. За последние годы внутренней пытки, и еще ранее, с 1916-го года, со времени «Сонетов солнца, меда и луны», я исцелился от этого недостатка, мне кажется» [11, с. 67].

ГЛАВА 3. РАЗРАБОТКА МЕТОДИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЛИРИКИ СИМВОЛИЗМА В СРЕДНИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И В ВУЗЕ

3.1. Методические рекомендации по изучению лирики серебряного века в общеобразовательной школе

Ученикам общеобразовательных школ изучение лирики, в большинстве своем, дается нелегко. Не достигшие эмоциональной и мировоззренческой зрелости, подростки тяготятся сложными, часто неоднозначными поэтическими выражениями внутренних состояний человеческой души [56]. Если эпосу как литературному роду свойственна описательность и стремление к объективной оценке описываемых событий, то лирика отражает индивидуальное видение мира. В эпосе, в основном, используются прямые предметные значения слов, а в лирике – переносные, иносказательные. Чтобы понять лирическое произведение, необходимы либо жизненный опыт, либо обширные пояснения учителя. Чем младше возраст ученика, тем меньше у него развито образное мышление и ассоциативность, необходимые для разгадывания скрытых смыслов стихотворений, насыщенных тропами. Сложность восприятия лирического (а значит, чаще всего поэтического) произведения состоит еще и в том, что поэзия стремится в коротком и сжатом объеме передать максимум смыслов, чувств и идей.

В поэзии конца XIX начала XX веков все вышеперечисленные особенности усиливаются. Тексты поэтов-символистов, например, отличаются отказом от привычной манеры изложения мысли, стремятся к загадочности и таинственности. Более того, сами поэты могут не преследовать цели донести читателю какую-то определенную мысль, их стремление – в отражении минутных и преходящих впечатлений. При этом, средства передачи этих впечатлений воздействуют больше на физические ощущения: с помощью фонетических эффектов, ритма, музыкальности поэт пытается вызвать определенные эмоции, едва угадываемые оттенки чувств. Во главе угла такой поэзии – иррациональное и бессознательное. Для ее осмысления нужны

интуиция и огромный багаж эрудиции. Нераскрытые, сложные образы делают поэзию модернизма непонятной и чуждой для учеников [35]. Чтобы избежать узкого и прямолинейного понимания образов, учитель должен научить учеников видеть произведение искусства во всех возможных для него контекстах. Для этого необходим более глубокий совместный анализ всех структурных и семантических элементов стихотворения [37]. Углубленный анализ должен способствовать большему эмоциональному и интеллектуальному отклику на поэзию, большему сближению с ней и с автором.

Организовывать подачу материала в таком случае следует с учетом возрастных особенностей класса, уровня подготовленности и количества отведенных часов. Говоря о лирике Серебряного века необходимо в первую очередь обратиться к историческим событиям в России и Европе, затронуть философские идеи того времени.

Учитывая, что в школьных программах Украины отведено недостаточное количество часов на изучение русской поэзии эпохи модерн, мы предлагаем для более глубокого изучения литературы этого периода использовать резервные часы, внеклассные чтения или факультативные занятия. Мы считаем, что произведения Серебряного века, богатые и своим количеством и разнообразием, играют важную роль в формировании у учеников новых исторических, морально-философских и мировоззренческих понятий. Кроме того, мы находим, что возрастной период старшеклассников, с точки зрения психологического восприятия жизни, соответствует стремлениям поколения модерн оставить прошлые веяния и тенденции в искусстве, и создавать другое, новое. Подростки так же, как и символисты, часто являются бунтарями, пересматривают все, чему были научены в прошлом, ищут новые, свои жизненные ориентиры.

Нами разработан факультатив «“Переходный возраст” лирики рубежа XIX-XX веков». Планируемая частота занятий – 2 раза в месяц. Время проведения – в течение первого семестра учебного года. Т. е. 8 дополнительных

занятий для углубленного изучения лирики Серебряного века.

Материалы для факультативных занятий
“Переходный возраст” лирики рубежа XIX-XX веков

№ п/п	Тема занятия	Тип занятия	Форма занятия	Дата
1	Модернизм как новое направление в искусстве, или смещение оси вращения.	Комбинированный, интегрированный.	Мультимедиа-урок.	
2	Символизм. Старшие символисты.	Урок-лекция.	Классная.	
3	Младосимволисты. А.Белый, А.Блок, И.Анненский, Эллис, Ф.Сологуб.	Урок-семинар.	Классная, групповая, индивидуальная, фронтальная.	
4	Акмеизм. Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам.	Комбинированный.	Фронтальная, индивидуальная.	
5	Футуризм. Манифесты футуризма.	Комбинированный.	Фронтальная, групповая, парная.	
6	Острова любви Марины Цветаевой.	Изучение нового материала.	Заочная экскурсия с элементами исследования.	
7	Сравнительный анализ стихотворений. М. Цветаевой и А.Ахматовой, или: Поэты о поэтах.	Урок-практикум.	Фронтальная, групповая, индивидуальная.	
8	Мой любимый поэт.	Обобщающий.	Урок-концерт.	

Первый, вступительный урок рекомендуется посвятить рассмотрению исторических и философских предпосылок возникновения нового движения. Мотивирующую роль в восприятии нового материала может сыграть описание психологических особенностей подросткового возраста учеников, проведение параллели между ними и поколением молодых и образованных людей конца XIX в. Предпочтительно, чтобы урок был интегрированный, можно с участием учителей других дисциплин: всемирной истории, изобразительного и музыкального искусств. К этому уроку понадобится достаточное техническое оснащение: с помощью видео-презентации и звукозаписи можно представить работы художников и композиторов изучаемого периода.

Предлагаем план-конспект к проведению первого занятия факультатива:

Тема: Модернизм как новое направление в искусстве, или смещение оси вращения.

Цели:

- ознакомить учеников с течениями модернизма в России, дать понимание философских взглядов повлиявших на развитие модернизма,
- развить навыки определения ведущих тенденций в искусстве, развить умение оценивать разные течения в контексте культурно-исторических явлений.
- воспитать стремление к всестороннему, в т.ч. Культурному, образованию, расширить кругозор, способствовать развитию эстетического вкуса.

Методы и приемы: репродуктивный, игровой; беседа, работа в группах.

Оборудование: ноутбук, проектор, портативные колонки/ телевизор; презентация, звукозаписи.

Тип занятия: комбинированный, интерактивный.

Ход занятия

Приветствие

Мотивация-общение:

- Считаете ли вы какие-нибудь взгляды ваших родителей или бабушек устаревшими? Какие? Почему?

- Что бы вы хотели изменить в сегодняшнем мире?

Актуализация (беседа):

- Чем отличалась эпоха просвещения XIX в.? (рационализм и свободомыслие)

- Может ли навредить опора на одну науку?

- Знаете ли вы что, XX век отличился наибольшим за всю историю количеством воен в мире?

- Как вы думаете, что предшествует войне? Что прежде назревает в обществе? Почему?

- Какую роль в этом может сыграть идеология государств, религия? (либо способствовать миру, либо усилить враждебные настроения).

- Каким образом мировоззрение общества отражается на искусстве?

Объявление темы.

Мы с вами знаем, что глобальное потепление, в результате жизнедеятельности человека, способствует смещению оси вращения планеты Земля (хотя и незначительному). Подобно этому, в результате перемены системы ценностей целых народов, меняется ось – основная идея – вокруг которой вращается искусство.

Предоставление материала

Основные положения лекции (+ презентация):

1. Исторические события в Европе (технический прогресс, связанные с этим перемены в укладе общественной жизни, французская революция)

2. Историческая обстановка в Российской империи (отмена крепостного права, революционные настроения в народе, недовольство царской властью, Русско-японская война, революции, Первая мировая война)

3. Влияние научного прогресса на мировоззрение:

- отказ от религиозных постулатов (Философия З. Фрейда, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра);

- опора на науку (философия И. Канта, Спенсера, труды Ч. Дарвина);

- последующее разочарование в науке, не способной дать ответы на

многие жизненные вопросы;

- поиск новых жизненных ориентиров (Идеи Шеллинга, Вл. Соловьева, Д. Мережковского)

4. Отражение философского перелома в искусстве.

- Основные идеи «современного направления»: совмещение всех предыдущих тенденций в искусстве, стремление к максимальному выражению красоты в творчестве, красоте придается значение спасительной силы, поиск красоты в уродливом, поиск новых форм, передающих индивидуальное восприятие мира художником.

- В изобразительном искусстве – показать картины Пикассо, М. Врубеля, В. Васнецова и др. Рассказать о типичной тематике картин и технике их нанесения.

- В музыке. Прослушивание фрагментов произведений С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Скрябина с последующим обсуждением впечатлений. Комментарий учителя об особенностях такой музыки, пояснение выраженных через музыку настроений и идей.

- В архитектуре, дизайне интерьеров – просмотр слайдов с изображениями зданий с элементами модернизма в архитектуре XIX – XX веков, и современные подражания этому стилю.

- В поэзии. Ознакомить кратко с основными направлениями (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм) их представителями и характерными чертами.

Закончить шуточные определения из интернета:

- «Если перед вами то, что, на первый взгляд, не несет никакого смысла, что нужно перечитать раз 10-30, прочитать биографию самого автора, пару античных произведений и все равно только оставаться в догадках, если перед вами что-то загадочное, похожее на какой-то далекий мир – это...». Символизм.

- «Если перед вами что-то, у чего одна, максимум две возможные интерпретации, если вы видите четкую картину, где много деталей и предметов; если стихотворение звучит лаконично и легко учится – это...». Акмеизм.

- «Если перед вами текст с выдуманными словами или с неприличным синтаксисом, или в нем прослеживается издевательство над кем-то, а сквозь строки проглядывается огромное Эго автора, то это ...». Футуризм.

Работа по группам

- Раздать каждой группе по три стихотворения. Нужно определить к какому модернистскому течению они относятся.

- Задание каждой группе сформулировать свое определение одного из течений, по возможности, используя научный стиль.

Итоги (беседа)

- Какой вид искусства, по-вашему, наиболее полно отражает настроения общества?

- Какие идейно-эстетические поиски представителей модернизма оказали на вас наибольшее впечатление? Почему?

Литература и источники:

1. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия/ Сост. А. Г. Соколов. М. 1988. 368 с.

2. Малик Э. Г., Иррационалистическая школа философии. (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше). Учебно-методическое пособие. / отв. ред Ерыгин А. Н. Ростов-на-Дону. 2002. 30 с.

3. Волков А. А., Смирнова Л. А. Истрия русской литературы XX века. Дооктябрьский период. М. 1977. 383 с.

4. Серебряный век, как различать поэзию модернизма?
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=o52yIgYY6dY>

5. Русский язык и литература : Литература. 11 кл. Базовый уровень : Методическое пособие к учебнику «Русский язык и литература : Литература. 11 класс. Базовый уровень» / под ред. Т. Ф. Курдюмовой и др. М. : Дрофа, 2018. 304 с.

6. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник. К.: Вища шк., 2007. 415с.

3.2. Методические рекомендации по изучению поэзии К. Бальмонта в вузе

Для раскрытия темы жизни и творчества К. Бальмонта можно использовать как традиционную, плановую лекцию, так и другие ее форматы. Например, для лучшего восприятия материала студентами, уместно будет организовать дискуссию, в которой возможно общение студентов не только с преподавателем, но и между собой. Для этого нужно чередовать фрагменты лекционного материала с последующим его обсуждением с помощью вопросов.

Можно провести лекцию пресс-конференцию. После озвученной и написанной на доске темы преподаватель предлагает студентам написать на листочках вопросы, которые у них возникли в связи с темой. Собрав эти вопросы, преподаватель сортирует их по плану лекции и отвечает на них. В конце можно оценить вопросы за уровень эрудированности и глубины.

В нашем случае уместна также лекция «вдвоем». Это раскрытие темы с учетом двух противоположных точек зрения. Представители разных сторон поочередно озвучивают свой взгляд на один вопрос. Преимущество такого способа донесения информации в стимуляции критического мышления студентов, формировании собственной точки зрения на данный вопрос, ввиду наличия альтернативы. При этом представителям разных взглядов важно сохранять уважительный тон, так как цель такого приема – совместный поиск наиболее объективной, близкой к истине оценки рассматриваемого вопроса или явления. Поэзия символизма и, в частности, поэзия К. Бальмонта всегда оценивалась двояко: с одной стороны стоит говорить о расширении художественной выразительности, развитии формальной и звуковой эстетике стиха, с другой – о запутанности, недоступности, а иногда и вовсе отсутствии определенной идеи, размытость смысла. А потому, при положительном влиянии на органы внешнего восприятия, разум не насыщается.

Нами разработан план-конспект на тему жизни и творчества К. Бальмонта.

Тема: Константин Бальмонт (1867 – 1942)

1. Краткие биографические сведения о жизни К. Бальмонта.
2. Ранние поэтические сборники К. Бальмонта.
3. Анализ стихотворения «Я мечтою ловил уходящие тени...»
4. Влияние творчества К. Бальмонта на развитие русской поэзии XX в.

1. В самом начале XX века К. Бальмонт был очень популярен и знаменит. Его относят к одному из родоначальников русского символизма. Его стихи отличались изысканностью и мелодичностью, поклонники ценили его за тончайшие чувства, которые он мог уловить и передать в своих образах, а также за свежесть восприятия его поэзии. Сам о своей поэзии без лишней скромности он говорил так: *«Я – изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты – предтечи, / Я впервые открыл в этой речи уклоны, / Перепевные, гневные, нежные звоны. / Я – внезапный излом, / Я – играющий гром, / Я – прозрачный ручей, / Я – для всех и ничей. / Переплеск многопенный, разорванно-слитный, / Самоцветные камни земли самобытной, / Переклички лесные зеленого мая – / Всё пойму, всё возьму, у других отнимая. / Вечно юный, как сон, / Сильный тем, что влюблен / И в себя и в других, / Я – изысканный стих»* [10, с. 232].

Хотя такое самомнение может вызвать у кого-то возмущение, но поэт действительно внес в существующие в то время тенденции к прозаизации поэзии обновление рифмы и ритмики стихотворений.

Чтобы лучше понять поэзию и творческий путь поэта, обратимся к его биографии.

Константин Дмитриевич Бальмонт родился в деревне Гумнищи, Шуйского уезда Владимирской губернии в 1867 году. Отцом его был небогатый дворянин, мать была дочерью генерала, имевшая хорошее для того времени образование. Как говорил сам поэт, именно мать и ввела его в мир словесности, истории, поэзии и музыки. Наблюдая за занятиями своего старшего брата, Бальмонт самостоятельно выучился читать. В последствии стал страстным почитателем зарубежных и русских классиков. Для прочтения произведения

иностранного автора, будущий поэт не ленился выучить его язык. Правда, в связи с этим был у него и казус: желая выучить язык Генрика Ибсена, он, по ошибке, вместо норвежского выучил шведский язык. Впрочем, в дальнейшем это ему не помешало, т. к. он с удовольствием читал и шведских авторов: Стриндберга и других.

Юношеские годы Бальмонта были наполнены волнениями. Во время обучения в местной гимназии после успехов в начальных классах, он позже остыл к учебе. Услышав об английском понятии self-help, юноша решил заниматься самообразованием, посвящая время не казенной науке, а интересующим его темам и произведениям. Так, в поиске идейных ориентиров, он вступил в революционный кружок, появившийся в Шуе в 1883 году. Деятельность его была безобидной, но за участие в этом кружке Бальмонта исключили из гимназии. Дальнейшее его обучение проходило под надзором классного наставника, на квартире которого он жил.

Поступив в 1886 г. на юридический факультет Московского университета, Бальмонт проучился там недолго. За участие в студенческих беспорядках был выслан в Шую.

В 1889 году Бальмонт женился. Но ревность жены, недостаток материального обеспечения, разочарование в сделанном выборе спутницы жизни привели его к нервному расстройству и попытке самоубийства. В 1890 году он выбросился из окна третьего этажа, поломав кости и повредив внутренние органы. Ему пришлось год провести прикованным к кровати. Это был период его внутреннего перерождения и переосмысления жизни.

В том же году Бальмонт выпускает свой первый сборник стихотворений, который не принес начинающему поэту успеха. Издав его на свои скромные средства, он потом выкупит большинство экземпляров и сожжет.

2. Поддерживающую и ободряющую роль в творчестве Бальмонта сыграли писатель Владимир Короленко, увидевший в нем талант, и ходатайствующий за него в издательствах; Николай Стороженко – профессор кафедры литературы, а также князь Александр Урусов, меценат, успешный

адвокат, принимающий активное участие в издательстве переводов зарубежных произведений. В это время Бальмонт занимается переводами на русский язык лирики и прозы Скандинавских, Английских, Итальянских писателей, которая вдохновляет его примкнуть к движению символизма. В 1894 г. он выпускает новую поэтическую книгу «Под северным небом», в этом же году он знакомится с В. Брюсовым. Этот сборник получает положительный отзыв у критики.

Бальмонт отличался удивительной трудоспособностью. Помимо постоянной переводческой деятельности, почти каждый год, публикуются его новые стихотворения в «Северном вестнике». 1895г. Выходит сборник «В безбрежности», который открыл читательской публике талантливую поэму.

1896 г. Бальмонт, после долгой бракоразводной тяжбы, женится на Екатерине Андреевой, с которой уезжает в путешествие по Западной Европе. В 1897 г. в Оксфорде Бальмонт читает лекции о русской словесности, а после возвращения участвует в создании издательства «Скорпион» и его журнала «Весы». В 1898г. Издается новый сборник Бальмонта «Тишина», который завершает период творческого самоопределения поэта. Уже в 1890-е годы он прибегает к новым образам и звукам. Он подает пример для современной поэзии, демонстрируя такие интонации, ритмы и строфические формы стиха, которые выделяют его на фоне других поэтов. Вышедший в 1900 г., сборник «Горящие здания» наполнен совсем другими настроениями, в нем выражено отчаянное стремление поэта выйти из круга удручающих мыслей и поисков, он ищет активной, мощной силы, даже стихии, которая даст ему энергию жизни.

В период 1902-1912 годов поэт много путешествует. Больше времени живет в Париже. Он побывал в Калифорнии, Мексике, в Египте, Южной Австралии, Новой Зеландии, Полинезии, Индии, Цейлоне. Бальмонт обращается к образу Солнца, который почитается как культ почти во всех народах. 1903 г. в жизни поэта отмечен всплеском творческой активности, в этом году выходят в свет два его сборника «Будем как солнце» и «Только любовь». Солнце, как символ вечного движения, неиссякаемой энергии,

самоотдачи, животворящего источника света и тепла, часто используется Бальмонтом в новой поэзии. Сборник «Будем как Солнце» является кульминационной точкой в развитии творческого пути поэта. Последующие его сборники тяготели к повторению уже обозначенных мотивов.

3. Чтение стихотворения «Я мечтою ловил уходящие тени...».

- Предложить студентам попытаться интерпретировать это стихотворение.

- Это стихотворение написано в 1895 г. в начале сборника «Безбрежности». Значит, поэт придавал ему особое значение.

- В стихотворении отражен архетипический мотив пути. Книга «В безбрежности», связанная с такими образами как «туман», «мрак», «пустыня», «океан», «бесприютность» наполнена мотивами поиска заблудившегося одинокого человека.

- Стихотворение «Я мечтою ловил уходящие тени...» открывает нам направление выбранного поэтом движения. Это движение вверх. Это поиск вечного блаженства, Земли Обетованной.

- Дрожание ступеней может выражать хрупкость, зыбкость этого движения, неуверенность.

- *«И чем выше я шел, тем ясней рисовались, / тем ясней рисовались очертанья вдали»*, – но по мере движения ввысь, цель становилась все отчетливей, уверенность идущего возрастала. Это может быть также и путь творческого преуспевания, по которому настойчиво шел поэт.

- Впереди — свет, сияние, выси гор. Эти образы могут быть символами Божественного откровения. А внизу, на земле – ночь и уснувшая земля – зло, вражда, безразличие, пассивность.

- Последняя строфа противопоставляется первой в мотивах неуверенного и зыбкого «я мечтою ловил» и уверенного «я узнал». Потому теперь дрожание ступеней указывает не на хрупкость пути, а на уверенность смело идущего вверх путника.

4. Здесь стоит обратить внимание на тенденции следующих поэтических течений в которых прослеживаются приемы и мотивы, характерные для поэзии

К. Бальмонта.

А также, мы предлагаем практическое занятие с заданиями и краткими методическими рекомендациями по теме «Своеобразие воплощения идей символизма в лирике К. Бальмонта».

Практическое занятие

1. Основные мотивы «Сборника стихотворений» (1890). Гуманизм, гражданская скорбь, самоотречение в сборнике «Под Северным небом»(1894).

- Свою первую книгу К. Бальмонт издал в 1890 г. Стихи в сборнике были наполнены мотивами тоски, меланхолии, ожиданий ответной любви. В нем содержатся стихи, посвященные первой жене Бальмонта, когда она еще была невестой. Основные темы – любовь, природа.

- Сборник «Под Северным небом» издан в 1894 г. Поэт выражает в стихах этой книги печаль, как состояние пригодное для Божественных откровений. Он часто повторяет мотивы тревоги за свой народ, за человечество: *«Я тку неустанной, проворной рукою: Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить Борьбой, и трудом, и тоскою»* [10, с. 80]. Также этот мотив отражен в стихотворении «Духи чумы».

Гуманизм, признание красоты в миролюбивой сущности Христа, в его жертвенности ради ближнего, как пример для нас: *«Одна есть в мире красота. < ... > Любви, печали, отреченья И добровольного мученья За нас распятого Христа»* [10, с. 81].

2. Сон как основной мотив сборников «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1898).

- Сон как мечта, ирреальность, как бессознательность, как бездействие, как апатия, как бесчувственность и холодность, как смерть.

– Стихотворения: «Камыши», , «В жажде сказочных чудес», «Болотные лилии», «Мертвые корабли», «Снежные цветы», «Тишина».

3. Сборник «Горящие здания» (1900) как новый этап в творчестве поэта.

- Биографические сведения. Перечислить факторы, способствовавшие смене взглядов поэта. Переход от пустынь и бесстрастности к жажде новых

ярких ощущений. Бунт против религиозных устоев. Роль эпитафий: «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить», «Кажусь святым, роль дьявола играя».

- Стихотворения: «Крик часового», «Кинжальные слова», «Избранный».

4. Образ Солнца в сборниках «Будем как Солнце. Книга символов» (1903) и «Только любовь. Семицветник» (1903).

- Значения символа Солнце: страсть, сила, свет, жизнь, возрождение и пр.

- Стихотворения: «Четвероугласие стихий», «Воздушный храм», «Гимн огню».

5. Близость творчества К. Бальмонта к мифотворчеству. Утверждение неразрывности связи человека и природы.

- Поэт черпает идеи для своих образов не только из классической литературы, но и из народного творчества. В своих произведениях он превращает бездушные предметы в одухотворенные, наделенные новыми качествами. Это подчеркивает фольклорная стилизация его стихотворений.

- Стихотворения: «Восхваление луны», Сборники «Жар-птица» и «Фейные сказки».

6. Письменно выполнить литературоведческий анализ стихотворения К. Бальмонта (по выбору студента).

Список рекомендуемой литературы:

1. Бальмонт К. Д. Стихотворения / ред. Л. А. Николаева. Ленинград. 1969. 712 с.

2. Петрова Т. С. «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта: сборник статей / ред. О. В. Епишева. Иваново. 2012. 304 с.

3. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт. М., 2014. 347 с.

4. Шпалтаков В.П. Методика преподавания в вузе: учебное пособие. Омск. 2015. 23 с. URL: <https://studfile.net/preview/2895227/> (Дата обращения 05.12.2021)

Выводы по третьей главе

Лирика является самым эмоциональным родом литературы, поэтому к ее изучению нужен особый подход. Важную роль в положительном восприятии лирики учениками играют и оформление класса, и внешний вид учителя, и его голос, выразительное чтение, и характер выбранного произведения. Для оживления личных ассоциаций и эмоционального отклика старшеклассников уместно использовать межпредметные связи, особенно музыку и живопись, с помощью которых учитель может создать реальный фон момента сотворения стихотворения. Анализ лирического произведения помогает читателю развить «зоркость» к красоте формы стихотворения и научить видеть открываемые ей глубинные смыслы.

Лирика «серебряного века» предоставляет старшеклассникам богатый материал для развития интеллектуальных, мировоззренческих и творческих способностей, она также способствует воспитанию эстетических вкусов и этических предпочтений. В 11 классе круг теоретических понятий расширяется: в него включаются философские термины: материализм, идеализм, понятия партийность, декадентство, многочисленные названия литературных направлений (модернизм, импрессионизм, символизм, акмеизм, футуризм).

Однако, являясь частью лирики в целом, лирика рубежа веков является наиболее сложной для восприятия учениками. Это обусловлено тяготением поэзии к пресыщенности метафорами и символами, субъективностью восприятия передаваемой действительности автором, неясностью повествования и эмоциональной насыщенностью с одной стороны, и недостаточностью опыта и понятий у школьников с другой. Это создает методическую проблему для учителей, которую можно решить, если учитывать возрастные и психологические особенности старшеклассников и применять соответствующие методы преподавания.

На уроках литературы можно использовать разные формы его проведения, например: урок-практикум, урок-экскурсия, урок-конференция, урок-концерт. Уроки-лекции можно обогатить презентациями, наличием

музыкальных записей произведений соответствующей эпохи, выставкой книг, картин и пр.

В данной работе предложен цикл факультативных занятий, а также конспект занятия по теме «Модернизм как новое направление в искусстве, или смещение оси вращения». Привязывая литературное явление к психологическим особенностям подросткового возраста мы рассчитываем усилить интерес учеников к изучению данной темы.

В предоставлении лекционного материала в вузе, мы рекомендуем обострить восприятие нового материала с помощью таких форм лекций как лекция вдвоем, лекция пресс-конференция, лекция дискуссия. Нами также предложен конспект лекции по жизни и творчеству К. Бальмонта, и практическое занятие по теме «Своеобразие воплощения идей символизма в лирике К. Бальмонта».

ВЫВОДЫ

Течение символизм, возникшее в результате ряда исторических событий и общественных трансформаций, являлось только отражением культурно-философских идей современности. Тяготение искусства к символике указывало на стремление к миру непознанного, попытку если не уйти от реальности, то, по меньшей мере, приукрасить ее.

Говоря о поэзии символизма в России, мы затрагиваем период конца XIX – начала XX веков. Известно, что в это время в человеческом сознании происходил переворот – философская мысль колебалась между двумя полюсами: религией и позитивизмом. Характерными для этого времени было разочарование в возможностях науки с одной стороны и недоверие церковной системе с другой. Поэты, сторонники западнического толка, разделяли идеи французских поэтов-символистов: свое этико-эстетическое основание они полагали в красоте. Сама красота, вне зависимости от привычных и навязанных норм, способна нести миру смысл и благо. Другие, примыкавшие более к славянофильству, искали пути развития русского общества в воссоздании христианства, но не прежнего, а нового. Так, Д. Мережковский, Н. Бердяев и Вл. Соловьев видели будущее России в новом религиозном возрождении, в панораме грядущих мировых событий отводили ей мессианскую роль. Младосимволисты, согласно учению Вл. Соловьева, с восторгом ожидали пришествия Вечной женственности, наступления периода мудрости и мира в объединении всего человечества. Мережковский предвидел наступление Третьего Завета, царства Духа, что тоже отражало надежды на перемены к лучшему. Но, вместе с тем, поэты-декаденты предощущали грядущие катастрофы. Они часто используют «ночные» образы в своей поэзии – «луна», «тьма», «сумерки», «ночь», «немота», «сон» и т. п.

Поэзия символизма наполнена мотивами религиозных исканий, отчаяния, безысходности, обращением к мистическому. Красота, таинственность и символ – вот основные постулаты новой поэзии. Убегая от мертвого позитивизма, поэты стремились во всем окружающем увидеть небесные, духовные смыслы.

Так, отличительной чертой такой поэзии можно назвать двоемирие. В символическом творчестве поднимаются вопросы смысла жизни, смерти, существования Бога, Дьявола, отмечается активное применение мифологических мотивов. Единой философской концепции символисты не придерживались. Они считали себя открытыми для всех «истин» мира.

Для понимания символического искусства необходима определенная доля эрудиции. Символ – это образ многозначный, многоуровневый. Первое впечатление от произведения может измениться при более глубоком его анализе. Поэтический символ вмещает в себя не только значение вложенное в него автором, но и то значение, которое читатель видит сквозь призму собственных ассоциаций. Потому человек, воспринимающий символические произведения, становится и его соавтором.

Другой характерной чертой символической поэзии было стремление довести до совершенства формальную сторону стиха: особое внимание уделялось рифме, ритмике, строфике и музыкальности.

Для расширения художественных возможностей разные виды искусств заимствовали друг у друга приемы – поэзия уподоблялась музыке, а живопись, с помощью определенной техники нанесения краски и цветовой гаммы, достигала самых тонких ощущений и ассоциаций.

Самым «музыкальным» поэтом серебряного века принято считать К. Бальмонта. Его стихотворения отличались особой напевностью, изысканностью и красотой звучания. Также его называют певцом мгновений. Он умел с помощью природных образов передать едва уловимые оттенки чувств. Определенной философской концепции поэт не имел, потому в его лирике встречаются весьма противоречивые мотивы. Архитектура построения Бальмонтом стихотворений связана с биографическими этапами его жизни. Говоря точнее, по мотивам поэзии можно проследить эволюцию его взглядов на жизнь. Его мировоззренческий путь пролегает от тоскливых исканий «Под Северным небом» в «Тишине» и «Безбрежности» к яркому и страстному желанию жить в удовольствие – «Горящие здания», «Будем как Солнце»,

«Только любовь», «Литургия красоты». «Лунная» поэзия сменяется на «солнечную».

Образ солнца является ключевым в лирике К. Бальмонта. Солнце – это символ власти, царства, силы и энергии, это образ радостного проживания жизни, страстной любви, распространения своего благотворного влияния на других.

Образ женщины в поэзии Бальмонта отражает современные ему представления о женственности. Он раскрывает в своих стихах нежную, податливую, самоотверженную в любви и в то же время скромную женщину. Он воспекает в женщине Мадонну, перед которой готов преклониться. Но образ женщины биполярен. Находя в ней «змеиные» черты – неверность, холодность, двуликость, скрытность, поэт восклицает: «никто не сделал мне больше зла»!

Сон, как воплощение Бальмонтовской картины мира, в первом периоде своего творчества указывает на первостепенную роль мечты в жизни поэта. Но в последующие за 1900 годом стихотворения в образе «сон» открывают значения брэнной, бессмысленной жизни, лености и пассивности, безразличия к собственной судьбе, неоправданного, на его взгляд, целомудрия.

Для изучения поэзии К. Бальмонта в вузе мы рекомендуем распределить материал в соответствии с этапами его творчества. Особенно значимы, на наш взгляд ранние сборники поэта.

Вклад в развитие русской поэзии К. Бальмонтом оценивается двояко: одни считают его творчество образцом с точки зрения формы, а значит его поэзия ценна; другие находят мотивы его стихотворений легковесными и не несущими назидания пытливому уму. Поэтому, предоставляя студентам вуза материал по творчеству Бальмонта, рекомендуем использовать прием «лекция вдвоем». Ознакомившись с противоположными точками зрения, студенты вероятнее придут к максимально объективной его оценке .

Изучение поэзии Серебряного века в школе можно связать с особенностями подросткового возраста – с бунтарским духом и контрастной сменой настроений этого возрастного периода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С., Поэты. Москва. 1996. 364 с.
2. Анненский И. Ф. Книга отражений / ред. Егоров Б. Ф., Федоров А. В. Москва. 1979. 680 с.
3. Аристотель. Сочинения в 4-х т. Т. 4 / Пер. с др.греч; общ. ред. А. И. Доватура. Москва. 1983. 830 с.
4. Ахметов И. Г., Молодой ученый. Международный научный журнал. Казань. 2020. 160 с.
5. Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал "Путь". URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/berdjaev_russkiy/ (Дата обращения 10.11.2021)
6. Бальмонт К. Д. Где мой дом? Очерки (1920-1923) / сост. А. Д. Романенко, ред. Г. А. Елин. Москва. 1991. 48 с.
7. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений в семи томах: Том второй / ред. А. Полбенникова. Москва. 2010. 480 с.
8. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений в семи томах: Том первый / ред. А. Полбенникова. Москва. 2010. 504 с.
9. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений в семи томах: Том шестой / ред. А. Полбенникова. Москва. 2010. 624 с.
10. Бальмонт К. Д. Стихотворения / ред. Л. А. Николаева. Ленинград. 1969. 712 с.
11. Бальмонт К. Д., В странах солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия. Б.м.: Salamandra P.V.V. 2014. 55 с.
12. Бальмонт К.Д., Змеиные цветы. Книгоиздательство «Скорпион». 1910. 300 с.
13. Барковская Н.В. Поэзия “серебряного века” : учеб. пособие. Издание 2-е, дополненное. Урал. гос. пед. ин-т. Екатеринбург, 1999. 170 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание. / сост. и вступ. Статья Л. А. Сугай. Москва. 1994. 528 с.

15. Бердяев Н. А., О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. Париж. 1931. 320 с.
16. Бердяев Н. А., Самопознание. URL: http://www.voskresensk.prihod.ru/users/25/1101525/editor_files/file/Бердяев%20Н.А.%20Самопознание.pdf (Дата обращения 22.11.2021)
17. Бердяев Н. А., Философия свободного духа. Москва. 1994. 480 с.
18. Блок А. А. О литературе. / Вступ. ст. Д. Е. Максимова; Сост. И прим. Т. Н. Бедняковой. М. 1980. 350 с.
19. Богданова О. Ю., Маранцман В. Г., Чертов В. Ф. Методика преподавания литературы Ч. 2 Гл. VII -XIV. Москва. 1995. 304 с.
20. Богданова О.Ю., Леонов С.А., Чертов В.Ф. Теория и методика обучения литературе: учеб. для студ. выс. пед. учеб. заведений. 5-е изд. М.: Академия, 2008. 400 с.
21. Бодлер Ш. Цветы зла. Ростов-на-Дону./ предисл. И прим. Н. И. Балашова. 1991. 288 с.
22. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М. 1997. 307с.
23. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. / сост. Н. А. Богомолова, Н. В. Котрелев. Москва. 1990. 720 с.
24. Брюсов В. Я., Собрание сочинений в семи томах. Статьи и рецензии. Т 6. Москва. 1973. 655 с.
25. Будникова Л. И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века: дисс. к. филол. н. по ВАК РФ 10.01.01. Москва 2007. 502 с.
26. Бурдин В. В. Мифологическое начало в поэзии К. Д. Бальмонта 1890-х – 1900-х годов: дисс. к. филол. н. по ВАК РФ 10.01.01. Иваново. 1998.185 с.
27. Верлен П. Стихи. Выбранные и переведенные Ф. Сологубом. Москва. 1923. 113 с.
28. Волков И. Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов преподавателей. М.: Просвещение; Владос 1995. 256с.

29. Волков А. А., Смирнова Л. А. Истрия русской литературы XX века. Дооктябрьский период. М. 1977. 383 с.
30. Волынский А. Л. Борьба за идеализм. Критические статьи. Спб. 1900. 544 с.
31. Волынский А. Л. Борьбы за идеализм. С.-Петербург. 1900. 544 с.
32. Воспоминания о серебряном веке / Сост., 877 авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М. 1993. 559 с.
33. Гаспаров М. Л. Избранные труды, том III. О стихе. М. 1997. 608 с.
34. Гинзбург Л. Я. О лирике. Ленинград: Советский писатель, 1964. 384с.
35. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л: Советский писатель, 1974. 408 с.
36. Горчаков Г. С. Символизм в культуре. Томск. 2006. 378 с.
37. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. М. Л., 1966. 87 с.
38. Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы: учебное пособие. М.: Логос, 2003. 232 с.
39. Достоевский Ф. М. Бесы. Роман в трех частях / сост. Сараскина Л. И., худ. Стулов С. А. Москва. 1996. 755 с.
40. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / науч. ред.-сост. М.В, Нащокина – М. 2012. 696 с.
41. Ермилова Б. В. Теория и образный мир русского символизма. М. 1989. 176 с.
42. Иванов В. Собрание сочинений. Часть II. / под. ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель. 1974. 871? с.
43. Иванов Вячеслав, Абышко О. Л. Дионис и прадионисийство С.-Петербург. 1994. 335 с.
44. Инновационные подходы к обучению литературе и русскому языку: Материалы научно-методической конференции. / сост. А. В. Урманов. Благовещенск. 2004. 200 с.

45. История русской литературы XX века (Русский символизм): учебное пособие / сост. О. А. Бердникова. Воронеж. 2005. 27 с.
46. К. Д. Бальмонт Стихотворения / сост. Орлов В.Н. . Ленинград 1969. 713 с.
47. Конт Огюст. Дух позитивной философии / пер. с фр. И. А. Шапиро. Ростов-на-Дону. 2003. 256 с.
48. Крошнева, М. Е. Теория литературы : учебное пособие. Ульяновск. 2016. 119 с.
49. Кудряшов Н. И. Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы : Пособие для учителя. М. : Просвещение, 1981. 190 с
50. Кулагина Н. В. Символ как средство мировосприятия миропонимания. Учебное пособие. М. 1999. 80 с.
51. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт. М., 2014. 347 с.
52. Литературное наследство. Лев Толстой, книга первая. / сост. Макашин С. А., Москва. 1961. 644 с.
53. Малик Э. Г., Иррационалистическая школа философии. (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше). Учебно-методическое пособие. / отв. ред Ерыгин А. Н. Ростов-на-Дону. 2002. 30 с.
54. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2 Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца. СПб. 2020. 674 с.
55. Марьева М. В. Книга К.Д. Бальмонта "Будем как солнце". Вопросы поэтики: дисс. к. филол. н. по ВАК РФ 10.01.01. Иваново. 2003. 173 с.
56. Медведев В. П. Изучение лирики в школе: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1985. 208с.
57. Мережковский Д. С. Мистическое движение нашего века. URL: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy_misticheskoe_dvijenie.html (Дата обращения 12.11.2021)
58. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С.-Петербург. 1893. 194 с.
59. Меркулов И. М. Поэтика света и тени в лирике К. Д. Бальмонта: дисс. к. филол. н. по ВАК РФ 10.01.01. Москва 2011. 239 с.

60. Методика преподавания литературы: Учебник для пед. вузов. / Под ред. Богдановой О.Ю. В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, ВЛАДОС, 1994. 288с.
61. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С.-Петербург. 2004. 480 с.
62. Мірошніченко Л.Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник. К.: Вища шк., 2007. 415с.
63. Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». / Сост. раздела «Приложения» А. Г. Наймана. М. 1989. 302 с.
64. Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра. URL: <http://www.lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt> (Дата обращения 28.02.2021)
65. Новая философская энциклопедия. Том второй. / науч. эксп. Л. Н. Митрохин, А. С. Панарин. Москва. 2010. 640 с.
66. Пайман, А. История русского символизма/ А. Пайман; пер. с англ. В.В. Исакович. - М. 2000. 415с.
67. Петрова Г.В. Русские поэты XX века: материалы и исследования. Константин Бальмонт (1867–1942). М. 2018. 472 с.
68. Петрова Т. С. «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта: сборник статей / ред. О. В. Епишева. Иваново. 2012. 304 с.
69. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия/ Сост. А. Г. Соколов. М. 1988. 368 с.
70. Предсимволизм – лики и отражения / Коллективная монография под редакцией. Е. А. Тахо-Годи. М. 2020. 542 с.
71. Рез З. Я. Изучение лирических произведений в школе (IV VII классы): пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1968. 176 с.
72. Розанов В. В. Собрание сочинений. Листва. / ред. Николукин А. Н Москва. 2010. 591 с.
73. Розанов В. В. Собрание сочинений. Мимолетное. / ред. Николукин А. Н Москва. 1994. 541 с.

74. Розанов В. В. Собрание сочинений. Религия и культура. / ред. Николокин А. Н Москва. 2008. 894 с.
75. Русакова М.В. Теория литературы: учебное пособие Душанбе: РТСУ, 2018. 256 с.
76. Русская и зарубежная литература: Русский символизм. URL:http://mosliter.ru/ruslit/20vek/russkij_simvolizm
77. Русский язык и литература : Литература. 11 кл. Базовый уровень : Методическое пособие к учебнику «Русский язык и литература : Литература. 11 класс. Базовый уровень» / под ред. Т. Ф. Курдюмовой и др. М. : Дро фа, 2018. 304 с.
78. Рябов О. В., Женщина и женственность в философии серебряного века Иваново. 1997 157 с.
79. Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М. 1992. 376 с.
80. Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. М. 2003. 443 с.
81. Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. Сб. ст. / Отв. ред.: Н. А. Хренов, И. Е. Светлов. М. 2013. 464 с.
82. Скатов Н. Н. Русская литература, Историко-литературный журнал. С.-Петербург 2004 ?4. 225 с.
83. Соколов, А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. Москва. 2000. 432 с.
84. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / вступ. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской. Москва. 1991. 701 с.
85. Степун Ф. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма / Пер. с немецкого Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. СПб. 2012. 479 с.
86. Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). Санкт-Петербург. 2010. 564 с.

87. Сухих И. Н. Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник . СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. 352 с.
88. Тимофеев Л. И., Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. Москва. 1985. 327 с.
89. Тимофеев Л. И., Слово в стихе: Монография. М. 1987. 424 с
90. Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тмарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии НД. Тмарченко. М. 1996. 334 с.
91. Философский энциклопедический словарь/ сост. Л.Ф.Ильичев , П.Н.Федосеев , С.М.Ковалев, В.Г. Панов. М. 1983. 840 с.
92. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 238 с.
93. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромелло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб. 1999. 512 с.
94. Шашнева Е. Н. Архетип дома в творчестве К. Д. Бальмонта: дисс. к. н. по ВАК РФ 24.00.01. Шуя 2012 162 с.
95. Шитова Т. П. Женщина в лирике К. Д. Бальмонта: Поэтика, образ, миф: дисс. к. филол. н. по ВАК 10.01.01. Иваново. 2003. 199 с.
96. Шпалтаков В.П. Методика преподавания в вузе: учебное пособие. Омск. 2015. 23 с. URL: <https://studfile.net/preview/2895227/> (Дата обращения 06.12.2021)
97. Эллис. Русские символисты. Томск. 1998. 288 с.
98. Энциклопедии. Словари. Справочники В 9 т. Т. 9. Краткая литературная энциклопедия. / А. М. Кипелов: Советская энциклопедия. 1978. 970 с.
99. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. М. 2008. 1007 с.