

признаками конструкций и основными моделями их структур. В то же время основные черты различия сравнительных конструкций в русском, английском и немецком языках связаны с морфологическими категориями входящих в их состав элементов.

1. Абросимова, Е.А. Об одном «нестандартном» классе компаративных конструкций / Е.А. Абросимова, М.А. Стрекнев // Вопросы романо-германского языкознания. – Саратов, 1997. – Вып. 12. – С. 48–50.

2. Абсаматов, С.Б. Структурно-семантические особенности синтаксических единиц со значением сравнения: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Б. Абсаматов. – Волгоград, 1997.

3. Биренбаум, Я.Г. Грамматическая сочетаемость сравнительных степеней / Я.Г. Биренбаум // Лексико-грамматическая сочетаемость в английском языке: межвуз. сб. науч. тр.; редкол.: М.В. Буковская (отв. ред.) и др. – Челябинск, 1987. – С. 52–59.

4. Жаркова, У.А. Синтаксис сравнения. Логико-лингвистический подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук / У.А. Жаркова. – Пермь, 2004.

5. Панова, Г.И. О типах объектов сравнения действия в наречно-компаративных высказываниях в русском языке / Г.И. Панова, С.И. Горшкова // Вестник Хакасского государственного ун-та. Серия: Языкознание. – Абакан, 2001. – С. 59–63.

6. Туранский, И.И. Компаративные фразеологические единицы и сравнительные обороты в разговорной речи / И.И. Туранский // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи: межвуз. сб. науч. тр.; редкол.: Ю.М. Скребнев (отв. ред.) и др. – Горький: Горьковский гос. пед. ин-т им. М. Горького, 1987. – С. 123–132.

7. Федосеева, Н.С. Функционально-семантическое поле сравнения в современном немецком языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Федосеева. – Нижний Новгород, 1997.

8. Helbig, G. Deutsche Grammatik / G. Helbig, J. Buscha. – Langenscheidt, 2005.

Т.П. Дудина

T.P. Dudina

ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО: ТЕОРЕТИКО-ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ

DRAMATIC ART OF OPERA LIBRETTO: THEORETIC-TERMINOLOGICAL SITUATION

В статье рассматриваются некоторые до настоящего времени не выясненные окончательно понятийно-терминологические и теоретические проблемы, связанные с драматургической спецификой оперного либретто. Выявляется ряд актуальных историко-литературных и теоретических задач, решение которых необходимо для включения либретто в жанровую систему русской драматургии.

Ключевые слова: *драматургия, опера, либретто, жанр, текст, сценарий, сюжет, драматический театр, музыкальный театр.*

The article deals with some conceptual-terminological and theoretical problems which have not been completely cleared up to the present moment and which are connected with the specific character of the dramatic art of opera libretto. The article reveals a series of topical historical, literary and theoretical problems the solution of which is necessary for including libretto into the genre system of Russian dramatic art.

Key words: *dramatic art, opera, libretto, genre, text, scenario, subject, dramatic theatre, musical theatre.*

В истории русской драматургии среди множества не проясненных окончательно страниц есть одна, связанная с жанром оперного либретто и представленная рядом весьма противоречивых и спорных теоретических и понятийно-терминологических исследовательских рефлексий.

В многочисленных словарных статьях итальянское слово *libretto* (буквально *книжечка*) интерпретируется в системе понятий *полный текст, литературный текст, сценарий, литературный сценарий, схема сценария, краткое изложение, изложение содержания, сюжетное изложение, план, сюжетный план, литературная основа, составляющая содержание, объяснение, слова, словесный текст и т.д.* [4]. Однако, хотя ключевыми в большинстве всех определений и толкований являются понятия *литературный, сюжетный, слово, текст*, о художественно-эстетическом значении этого литературно-сюжетного слова/текста речь не идет.

Что же, термин *либретто* означает только *содержание* (полное или краткое) и ограничивается лишь информативно-прикладной функцией? Семантическая размытость понятия и теоретическая неопределенность термина усугубляются еще и различными сферами его применения – музыкально-драматическая (опера, оперетта), музыкально-пластическая (балет, пантомима), вокально-музыкальная (оратория), синтетическая (кино), в каждой из которых слово/текст разнофункциональны. Что касается собственно оперы, либретто которой и является объектом нашего интереса, то, по убеждению большинства авторов словарных статей, это полный словесный текст вокального музыкально-драматического произведения, который выступает литературной основой оперы. При этом уточняется, что в оперном произведении важнейшее значение имеет содержательная сущность либретто, правдивая обрисовка образов и ситуаций, возникающая на основе текста, и качество литературного языка, то есть к нему предъявляются определенные идейно-эстетические требования. Но особо подчеркивается, что слово в либретто приобретает полную силу воздействия только в единстве с музыкой и, следовательно, текст изначально лишается значения самодостаточности и художественной значимости. Более того, в «Энциклопедическом музыкальном словаре» прямо сказано, что «либретто не может рассматриваться как самостоятельное художественное произведение» [4, 271].

В связи с этим в культурном пространстве в целом и в оперной практике в частности сложилось особое отношение к либретто: созданному, чаще всего, на основе обладающих высокими художественными достоинствами произведений литературы, ему отказывают в самостоятельной литературной ценности. Такое положение объясняется особой, «прикладной» спецификой либретто. По существу, оно воспринимается как «вторичная» литература, поскольку, выступая как «промежуточное звено» между литературой и музыкой, не принадлежит полностью ни той, ни другой. Многочисленные примеры из классической и современной европейской и отечественной оперы, казалось бы, подтверждают это: «Издавна в музыкально-театральной практике складывалось отношение к авторам оперного либретто как к литературным подмастерьям композитора. Этот взгляд на либреттистов и прошлых времен и наших дней ими в полной мере заслужен: ясно, что подавляющее большинство либретто прошлого и настоящего – литература невысокого качества», – подытоживает Ю. Димитрин [2]. Однако ситуация не столь проста и однозначна.

Историографию оперной либреттистики можно обозначить в трех частях: 1. XVII – конец XIX вв. – генезис и эволюция оперы в западноевропейском музыкально-драматическом искусстве; XVIII – начало XX вв. – создание и окончательное утверждение оригинальной национальной оперы; XX – начало XXI вв. – создание современной русской оперной культуры. В процессе исследования каждой из этих частей выявляются общие и уникальные тенденции, которые оказываются закономерными и реализуются в специфической природе постоянного контакта музыкального и драматического театра. Феномен русского оперного либретто прежде всего связан с малой степенью исследованности истории возникновения русской оперы. Вне всяких сомнений, генезис жанра оперы в России, берущей свое начало в XVIII веке, неразрывно связан с развитием русской литературы. В процессе исследования эволюции двух коррелирующих между собой видов искусства (музыки и литературы) можно обнаружить множество общих имен. Однако проблема их взаимовлияния, обширная и многогранная, изучена фрагментарно, а непосредственная связь либретто с повествовательной прозой, с драматической литературой, с поэзией, с журнальной деятельностью русских писателей предметом специального рассмотрения так и не стала. Между тем, активная экспансия либретто в литературу и культуру XVIII–XIX вв. распространялась и на фольклор, и на книжную поэзию, и на прозу, и на драматургию. В поисках занимательного сюжета, который можно было бы превратить в динамическое музыкально-драматическое действие, либреттисты обращались к романам и повестям, поэмам и балладам, сказкам и былинам, творчески перерабатывали известные комедии и трагедии.

Эволюция русской оперы свидетельствует о том, что начав с полного подчинения слову, сюжету, драматическому действию, музыка постепенно узурпировала свою власть в опере, музыкант стал безраздельно лидерство-

вать над поэтом. Но так ли уж безмятежно-традиционен был абсолют композитора в опере? Изучение этого музыкально-драматического явления показывает, что предпринималось немало попыток реформирования жанра и почти в каждой реформе декларировались перемены в словесно-драматургическом пространстве оперы не в меньшей, а, как правило, в большей степени, чем в музыкально-драматургическом. Поэтому либретто – «загадочная метаморфоза драмы» – нуждается в изучении и глубоком осмыслении как неотъемлемый элемент, как важнейшая составляющая оперной системности, имеющая особую и уникальную драматургическую природу и значимая сама по себе как специфическое явление словесного творчества.

Принципиальная роль литературно-драматической основы отечественного оперного произведения осознается на пересечении драмы и музыки на всем пути развития жанра. Не вызывает сомнений, что либретто – это особым образом организованная драматическая структура, представленная, как и любая другая пьеса, собственно текстом (монологами и диалогами) и паратекстом (афишей, авторскими ремарками), системой сложных драматических характеров, напряженным и динамичным действием с особыми принципами организации текстовых и подтекстовых сюжета и композиции. Несомненно, что оперное либретто строится на драматургических принципах, общих для всех видов драматических произведений. Но перед нами не просто пьеса, организованная в соответствии с устоявшимися жанровыми принципами, а драматургия специфического свойства. В отличие от динамической и напряженной драмы она характеризуется относительной замедленностью сценического действия, от детально разработанной сюжетки пьесы – максимальной событийной концентрацией и усилением эмоциональной стороны, от развернутых монологов и диалогов – предельной лаконичностью текста, от подчиненности драматического действия внутренней логике художественного развития – законам музыки и особой оперной композиции.

Казалось бы, это порождает скрытое в самой природе оперного жанра противоречие: с одной стороны, опера – жанр музыкально-драматический и потому компромиссный для композитора в сравнении с «чисто музыкальным». Поэтому очевидно, что, создавая оперу, композитор неизбежно апеллирует к сценическому действию, к зрительской психологии современной ему публики, реагирующей прежде всего на перипетии драматического действия. С другой – опера является жанром музыкальным, и специфика профессии заставляет композитора отодвинуть на второй план театрально-драматургические поиски и заниматься в первую очередь экспериментами в сфере музыкальных и музыкально-речевых средств художественной выразительности. И это естественно, так как здесь композитор оперирует двумя наиболее близкими ему эстетическими элементами: «чистой музыкой» и интонационными нормами и законами разговорной речи. В связи с этим за

пределами пристального внимания оперных композиторов в значительной мере остаются профессионально менее доступные драматургические средства выразительности. Это противоречие между музыкально-драматургической спецификой оперы и театрално-драматургическим способом представления оперных произведений и определяло известные творческие неудачи многих произведений¹.

Но верно ли, что это противоречие неизбежно и в каждой самой совершенной опере можно найти следы имманентно присутствующего спора между профессиональным драматургом и профессиональным композитором? Успех оперы как жанра определяется только сценическим восприятием зрителя-слушателя. То обстоятельство, что подлинная профессия драматурга музыкального театра (либреттиста) исторически не сложилась, резко снижало результаты творчества даже самых великих оперных мастеров. Поэтому не удивительно, отмечает Ю. Димитрин, что возникает вопрос, не привел ли путь развития оперы к неизбежности творческого равноправия композитора и драматурга оперного жанра, и не требует ли этот жанр принципиального пересмотра некоторых позиций, незыблемых на протяжении всей его истории? [2]

В связи с этим вряд ли можно сомневаться, что, хотя традиционно художественная ценность либретто определяется органическим и гармоничным сочетанием естественности драматического развития и музыкальных форм, оно может и должно рассматриваться как особое жанровое направление в общем развитии драматургии, генезис и эволюция которого могут объяснить судьбу тех или иных опер, а этико-эстетическое совершенство драматических сюжетов – главенствующее условие торжества оперы как музыкально-драматургического единства. И, напротив, несовершенство литературно-драматической основы оперы, как показывает история жанра, приводит к тому, что оно не всегда может компенсироваться музыкально-вокальными достоинствами, и тогда произведение либо забывается совсем, либо распадается на вокально-музыкальные фрагменты, приобретающие самостоятельную эстетическую значимость и актуальные сами по себе. Поэтому именно обращение к драматургической специфике либретто как особой жанровой формы с ее уникальными свойствами может снять ставшее традиционным это устойчивое противоречие.

Однако в настоящее время не существует единых научно-методологических принципов текстового анализа оперного либретто. Между тем, результативность исследований в этой области возможна только при условии создания методологии, базирующейся на принципах системного подхода, который позволит не только увидеть изучаемое явление как этико-

¹ Вся история становления оперы сопровождается непрерывным «спором музыки со словом», в котором тенденция к победе неизменно остается на стороне музыки, что всякий раз приводит оперу к сценическим нелепостям, которые, в свою очередь, ведут к быстрой утрате актуальности произведения и впоследствии к его полному забвению.

эстетическую целостность, но и вписать его как одну из составляющих в широкий контекст культурного пространства. Это необходимо потому, что, прежде всего, либретто – жанр весьма неоднородный. По идеологическим и целевым установкам, художественным задачам, способу создания и авторству литературной основы можно выделить несколько разновидностей либретто, изначально весьма неравноценных в эτικο-эстетическом отношении, драматургическая специфика которых неизбежно требует разных исследовательских принципов и подходов и особого аналитического инструментария.

1. *Заказное либретто*. Либретто на определенную тему, заказанное композитором автору-либреттисту. В подобной ситуации либреттист обычно связан жесткими тематическими и целевыми установками, продиктованными композитором, которому принадлежит драматургический план оперы (сценарий). Принимая вместе с либреттистом участие в создании и редактировании сюжетных ситуаций и сцен, он нередко берет на себя и окончательную отделку литературного текста. В этом случае часто диктат музыки, ее несомненное преимущество низводит и без того служебную функцию либретто к простому объяснению сюжетных линий, литературные достоинства текста весьма сомнительны, что, в конечном итоге, ослабляет впечатление от оперы, структурно-эстетическая целостность которой оказывается нарушенной. Соллертинский в 1940 году выступил со статьей «Драматургия оперного либретто», в которой, на наш взгляд, вполне определенно высказывался по поводу подобных либретто: «Совершенно бесспорно, что никакая самая вдохновенная музыка не сможет спасти оперу, если ее либретто драматически порочно» [3, 47]. Апеллируя к классической опере, можно обнаружить, что «драматическая порочность» приводила к разделению опер на две группы с разными по катастрофичности результатами. Одна из этих групп включала в себя оперы, забытые еще при жизни авторов, а другая – те классические оперы, либреттные несовершенства которых все-таки были преодолены выдающейся, имеющей самостоятельную эстетическую значимость музыкой². По отношению к либретто подобного типа возникает ряд вопросов: возможно ли в условиях жесткой композиторской регламентации создание целостного, самодостаточного, эстетически значимого драматиче-

² Среди либретто подобного типа следует выделить особо либретто балета или пантомимы, краткие изложения сюжета, включенные в программку спектакля, и переводные либретто известных классических опер. Какая-либо художественность в подобных текстах заменяется информативностью. Современный русский любитель итальянских опер (Пуччини, Беллини, Верди, Доницетти и др.) заглядывает в такие либретто только для уточнения некоторых сюжетных ситуаций, будучи полностью удовлетворен динамической напряженностью музыкального сюжета, тем состоянием «музыкального катарсиса» – высшей точкой эстетического наслаждения, вызываемого зрительно-слуховыми впечатлениями от оперного зрелища. При этом очевидно, что само возникновение «музыкального катарсиса» есть результат идейно-эстетического единства драматургии и музыки (органического сочетания естественности драматического развития с цельностью музыкальных форм), которое определяет общее впечатление от спектакля, но остается за пределами сознательной оценки зрителя.

ского текста; сложился ли устойчивый этико-эстетический канон, следование которому или отклонение от которого определяют конечный результат – успех или неудачу оперы; должны ли композиторы, целиком подчинившие себе либреттистов, разделять ответственность за все успехи или неудачи со своими литературными соавторами-наемниками?

2. *Интерпретационное либретто*. Либретто на сюжет известного литературного или драматического произведения. У исследователей не вызывает сомнений, что в этом случае либреттист, как правило, находится не только в зависимости от драматургии первоисточника, но и от канонов сложившихся оперных стандартов, в силу которых произведения эти существенно изменены³. В качестве его первоосновы может быть взято и любое литературное произведение, и историческое событие, и народная легенда. Являясь своеобразным «посредником» между литературным или фольклорным произведением и оперой, либретто выступает как продукт и объект семантической, стилистической и образной интерпретации. Простая статистика показывает, что в практике музыкального театра оперы, созданные на сюжеты литературных произведений, преобладают над операми на самостоятельные сюжеты. Именно в силу этого актуализируется важнейшая проблема интерпретации литературного первоисточника. То есть, объединяя на равноправных началах музыку, литературу и сценическое действие, опера получает особый интерпретационный статус, усиленный корреляцией и резонансом литературно-драматического, драматургического и музыкального искусств. В связи с этим возникает необходимость комплексного исследования возникающих между текстами литературного первоисточника и либретто связей, вскрывающих интертекстуальную природу оперы. В процессе создания либретто трансформация литературного первоисточника на уровне интертекстуального переосмысления воплощается в литературной и музыкальной драматургии, которая реализуется в сценической интерпретации. Такая «ступенчатая интерпретация, восходящая к первоначальным импульсам сюжета, обладает значительным интертекстуальным потенциалом» [1, 26] и расширяет границы функционирования либретто в рамках культурологического пространства. Выполняя роль своеобразного «скелета» в построении музыкально-сценического произведения, либретто предопределяет музыкально-драматургическое воплощение структурно-семантического своеобразия и первоисточника, и конечного культурного продукта.

³ Так, текст оперы должен быть очень лаконичным: ведь поющее слово значительно дольше звучит, чем произнесенное. Кроме того, основа драматической пьесы – диалог. В опере же должны быть арии, ансамбли, хоры. Все это тоже требует переработки даже драматической пьесы. Если же в качестве первоисточника избирается повесть или роман, переделки еще больше: сокращается число действующих лиц, выделяется какая-то одна сюжетная линия и вовсе исчезают другие. Порою при этом меняются не только характеры героев, но и в определенной степени сама идея произведения. Поэтому композитора иногда упрекают за искажение замысла писателя. Но такие упреки неосновательны: ведь композитор вместе с либреттистом пишет свое, самостоятельное сочинение.

3. *Композиторское либретто*. Либретто, написанное самим композитором⁴. В таких либретто реализуется единство, обозначенное М. Мусоргским-либреттистом своих опер как синтез «настроения чувств» (эмоционально-чувственная сфера) и «настроения человеческой речи» (идейно-содержательная сфера). При этом тексты подобных оперных либретто с точки зрения поэзии и литературы, по мнению искусствоведов, безупречны, так как не возникает конфликта двух самостоятельных творческих потенциалов. Союз двух художников – музыканта и поэта – равных творческих возможностей, осуществляясь в личности композитора, создает условия для реализации этико-эстетического канона и порождает целостное, эстетически значимое явление.

4. *Воспроизводящее либретто*. История русской оперы выявляет случаи, когда в качестве либретто композитор избирает законченное драматическое произведение и без каких-либо текстуальных изменений перекладывает его на музыку. (Таков, например, «Каменный гость» Даргомыжского, написанный на неизменный текст одной из маленьких трагедий Пушкина). Либретто здесь – образец высокой художественной литературы – классической драматургии. И его оценка, очевидно, не может быть выявлением достоинств или недостатков оперного либретто как жанра, но является оценкой собственно пушкинского творения, рассматриваемого с точки зрения этико-эстетических законов драмы. Следовательно, возникает другой вопрос: в какой степени музыка и текст обогащают и дополняют друг друга, какие нюансы пушкинской драматургии переосмысливаются под воздействием «музыкального катарсиса»?

5. *Писательское либретто*. Русская оперная драматургия предлагает примеры оригинальных, не основанных на литературном произведении либретто. Либреттист (в качестве которого чаще всего выступает известный литератор) либо сам сочиняет его, либо создает, основываясь на документах, фольклорных источниках и т.п. (Так возникло, например, либретто оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», написанное В. Бельским). К этому типу либретто следует отнести произведения известных русских писателей XVIII–XX веков. К сожалению, традиционное литературоведение редко обращается к литературным либретто, а между тем, их авторами были такие писатели, поэты и драматурги, как А.П. Сумароков, Г.Р. Державин, М.Н. Загоскин, А.Н. Майков, Д.В. Аверкиев, С.А. Гedeонов, Я.П. Полонский, И.С. Тургенев, А.Н. Островский, И.В. Шпагинский, В.А. Соллогуб, М. Джалиль, М.А. Булгаков и др. На наш взгляд, это наиболее интересные образцы жанра, досто-

⁴ Так Александр Порфирьевич Бородин на основе великого памятника древнерусской поэзии «Слова о полку Игореве» создал либретто своей оперы «Князь Игорь». Сам написал либретто для «Бориса Годунова» и «Хованщины» Модест Петрович Мусоргский, а в наше время эту традицию продолжил Р.К. Щедрин, который является не только автором музыки, но и автором либретто оперы «Мертвые души», и т.д.

инства которых определяются, с одной стороны, художественным мастерством и драматургическим опытом авторов, с другой – органическим единством закономерностей драматического развития и цельности музыкальных форм.

Таким образом, либретто русских опер основываются либо на художественном вымысле (который, впрочем, опирается на общекультурные смыслы), либо на литературных, исторических, фольклорных источниках, что позволяет вписать его как часть в более широкий культурный контекст. То есть интертекстуальность заложена в самой природе оперного сюжета и может рассматриваться как литературный прием, используемый композитором и либреттистом в целях моделирования текста либретто. В культурологическом смысле интертекстуальность соотносится с понятием культурной традиции – словесной или музыкальной (семиотической памяти культуры); в семантическом – представляет способность текста либретто формировать собственный смысл посредством ссылки на другие тексты – литературные, исторические, бытовые, фольклорные и культурные.

Рассмотрев современное состояние изучения проблемы, мы обнаружили следующее: 1) фундаментальных литературоведческих исследований либретто как драматического жанра не существует; 2) в существующих работах искусствоведческого или культурологического характера понятие «оперное либретто» еще не получило своего определенного обоснования, отсутствует определение содержательного смысла этого термина, нет принципиального различия между классическим понятием «либретто» и более современным «сценарий»; 3) в результате пограничного положения между музыкой и литературой либреттистика образует некую нейтральную зону, которая оказывается на периферии исследовательских интенций, и такие важные аспекты, как поэтическая задача, авторская мысль, содержание оперы как пьесы для сценического воплощения, своеобразие конфликта, характер драматического действия, особенности композиции, драматические характеры и т.д. не рассматриваются; 4) вопрос либреттописания в его исторической ретроспективе на сегодняшний день не имеет специального освещения, а рассмотрения основных этапов становления русской оперной либреттики в единстве теоретического и исторического аспектов не предпринималось; 5) отсутствие методологически разработанной теории не позволяет адекватно оценивать литературно-художественное качество либретто; 6) не установлено, как коррелируют между собой оперная либреттистика и иные жанрово-родовые формы литературы в различные исторические эпохи.

Все отмеченное выше указывает на необходимость углубленного изучения процесса создания либретто и его драматургической специфики, а также выделения либреттики в самостоятельный и весьма перспективный раздел истории и теории драмы.

-
1. Гулая, Т.Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: автореф. дис. ... канд. культурологии / Т.Н. Гулая. – Саранск, 2006.
 2. Димитрин, Ю. Опера, либретто, зритель / Ю. Димитрин // Театр. – 1971. – № 1.
 3. Соллертинский, И.И. Драматургия оперного либретто / И.И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. – Л. - М.: Искусство, 1946.
 4. Энциклопедический музыкальный словарь; авторы-составители Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский. – М.: Советская энциклопедия, 1966.

А.А. Дякина
A.A. Djakina

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКСИОЛОГИЯ ЛЕРМОНТОВА И ЛИНИИ ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ ПОЭТАМИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

LERMONTOV'S ART AXIOLOGY AND ITS LINES PERCEPTIONS POETS OF THE SILVER AGE

В статье рассматриваются особенности художественной аксиологии М.Ю. Лермонтова и определяются некоторые линии её творческого восприятия поэтами Серебряного века

Ключевые слова: *Лермонтов, художественная аксиология, духовные традиции, поэзия, Серебряный век.*

In article features of an art axiology of M.Ju. Lermontov are considered and some lines of its creative perception are defined by poets of the Silver age.

Key words: *Lermontov, an art axiology, spiritual traditions, poetry, the Silver age.*

Сущность человека, его место в мировом жизненном потоке, самоощущение и самосознание бытия – первостепенные проблемы, занимавшие крупнейших деятелей культуры рубежа XIX–XX веков. Социальные катализмы этого периода трагически отзывались в их сердцах, рождали мечту о перерождении мира, его главной составной – человека. Пробуждалась вера в «свободную личность», «новую историческую плоть, ждущую своего одухотворения», «нового человека», сочетающего в себе «религиозное чувство с жаждой земной справедливости» (Д. Мережковский). Доминантой духовного развития мира признавалось творческое начало, единство «художника и человека» (А. Блок). В традициях мировой и отечественной культуры, в христианской философии поэты Серебряного века искали основы для своей концепции гармонической личности, восстановления утраченных связей единичного и общего. Художественная аксиология Лермонтова, с ее опорой на