**Курсовая работа по теме:**

***«Серебряный век и творчество А.Н. Скрябина»***

**Содержание**

Введение

1. Серебряный век русской культуры

1.1 Серебряный век

1.2 Музыка серебряного века

2. А.А. Блок и А.Н. Скрябин великие творцы Серебряного века

2.1 А.А. Блок – символист

2.2 Творчество А.Н. Скрябина

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

Серебряный век в русской культуре – это не только живопись и архитектура модерна, не только символистский театр, воплотивший идею синтеза искусств, когда над постановкой спектакля вместе с режиссерами и актерами работали художники и композиторы. Это и литература символизма, и особенно поэзия, которая в историю мировой литературы вошла под названием «поэзия Серебряного века». Сделать из своей жизни поэму – сверхзадача, которую ставили перед собой герои Серебряного века. Так, символисты, прежде всего, не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только литературным течением, но порывался стать жизненно творческим методом. Это был ряд попыток найти безукоризненно верный сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства.

**Степень научной разработанности**: рассматривается другими.

**Объект**: творчество А.Н. Скрябина.

**Предмет**: связь музыки и литературы Серебряного века.

**Цель**: изучение взаимосвязи музыки и поэзии Серебряного века.

**Задачи**: изучение и анализ музыки и литературы по данному вопросу.

**Структура:** введение, 2 главы, заключение, список использованной литературы, приложение.

**1. Серебряный век русской культуры**

**1.1 Серебряный век**

Серебряный век – это период расцвета духовной культуры: литературы, философии, музыки, театра и изобразительного искусства. Он протекал с 90-х гг. XIX в. вплоть до конца 20-х гг. XX в. На данном этапе истории духовное развитие в России происходило на основе взаимоотношения индивидуального и коллективного начал. Первоначально преобладающим было индивидуальное начало, рядом с ним существовало, отодвинутое на второй план, начало коллективное. После октябрьской революции положение изменилось. Основным стало коллективное начало, а индивидуальное начало стало существовать с ним параллельно.

Начало Серебряному веку было положено символистами, небольшой группой литераторов, осуществивших в конце ХIX – начала ХХ в. «эстетический переворот». Символисты в 90-х годах XIX в. выступили с идеей произвести переоценку всех ценностей. В основу ее была положена проблема соотношения индивидуального и коллективного начал в общественной жизни и в искусстве. Проблема эта не была новой. Она возникла сразу после отмены крепостного права и проведения Великих реформ, когда активно стало формироваться гражданское общество. Одними из первых решить ее попытались народники. Рассматривая коллективное начало в качестве определяющего, они подчинили ему индивидуальное начало, личность – обществу. Человек имел ценность только в случае, если он приносил пользу коллективу. Наиболее эффективной народники считали общественно-политическую деятельность. В ней человек должен был раскрыть себя. Укрепление в обществе народнического подхода к человеку и его деятельности, произошедшее в 60-х – 80-х годах XIX в., привело к тому, что на литературу, философию и искусство стали смотреть как на явление второго плана, менее необходимое по сравнению с политической деятельностью. Свой «эстетический переворот» символисты направили против народников и их идеологии.

Символисты: как старшие (В.Я. Брюсов, Ф.К. Сологуб, З.Н. Гиппиус и др.), так и младшие (А. Белый, А.А. Блок, В.В. Гиппиус и др.) утверждали индивидуальное начало в качестве главного. Они пересмотрели отношения индивида и коллектива. Символисты вывели человека за пределы общества и стали рассматривать его как самостоятельную величину, равную по значению обществу и Богу. Ценность индивидуума они определяли богатством и красотой его внутреннего мира. Мысли и чувства человека были превращены в объекты исследования. Они стали основой творчества. Внутренний мир человека рассматривался как результат его духовного развития.

Вместе с утверждением индивидуального начала символисты и литераторы, близкие к ним (А.Л. Волынский, В.В. Розанов, А.Н. Бенуа и др.), занимались формированием эстетического вкуса публики. Они открывали читателю в своих работах мир русской и западноевропейской литературы, знакомили с шедеврами мирового искусства. Художественные произведения символистов, в которых затрагивались ранее запрещенные темы: индивидуализм, аморализм, эротизм, демонизм – провоцировали публику, заставляли ее обращать внимание не только на политику, но и на искусство, на человека с его чувствами, страстями, светлыми и темными сторонами его души. Под воздействием символистов изменилось отношение общества к духовной деятельности.

Вслед за символистами утверждение индивидуального начала в искусстве и общественной жизни продолжили акмеисты.

Сторонники акмеизма (М. Кузмин, Н. Гумилев, Г. Иванов и др.), литературного направления, возникшего в 10-х годах ХХ в., относились к личности как к данности, которая требует не формирования и утверждения, а раскрытия. Религиозные поиски и желание преобразовать общество были им чужды. Они ощущали мир прекрасным и таким же хотели изобразить его в своих произведениях.

В 10-х годах ХХ в. вместе с акмеизмом зародилось еще одно литературное направление – футуризм. С его развитием связано повторное утверждение в искусстве и общественной жизни коллективного начала. Футуристы (В.В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых и др.) отказались от человека как объекта изучения и самостоятельной величины. В нем видели лишь совершенно безликую частицу общества. В объекты были превращены машины, станки, аэропланы. Объявив себя создателями истинных произведений искусства, футуристы провели свою переоценку ценностей. Они полностью отвергли достижения старой культуры и предлагали сбросить их с «парохода современности». Религия отвергалась как базовый элемент старой культуры. Новую культуру футуристы намеревались строить «без моралина и чертяковщины».

Появление в культуре направления, активно утверждающего коллективное начало, совпало с ломкой общественно-политической системы в России. Первая мировая война, ее последствия: голод, анархия, политические брожения привели к двум революциям. В ходе октябрьской революции к власти пришли большевики, провозгласившие в стране диктатуру пролетариата. В сознании многих людей политические перемены объединились с новшествами в культуре. Особенно тяжело было тем, кто долгие годы вел борьбу с коллективным началом. Они вновь столкнулись с ним в искусстве и в политике. Им казалось, что все, что они создали тяжелым трудом, в одно мгновение разрушено, что конец наступил не только старому политическому режиму, но и культуре. Старые культуртрегеры, убежденные, что искусство «вырастает из духовной глубины человека», отрицательно относились к авангарду. Они не считали его искусством. Негативное отношение к авангарду укрепилось в сознании старых деятелей культуры после того, как многие футуристы заявили о своей поддержке новой власти, а большевики, в свою очередь, признали футуризм как искусство. Отношение большевиков к авангарду было двояким. Новая власть ставила в заслугу авангардистам борьбу с «упадочной» буржуазной культурой, но не могла принять ухода к беспредметности и зауми. Она делала ставку на искусство, «которое ясно и всякому понятно». Ориентация на массы была одной из главных установок большевиков в культуре. Но установка была расплывчатой и не имела определенного содержания.

Культурная политика большевиков в 20-х годах только начинала формироваться. Еще отсутствовали органы управления культурой, не было мифов о Ленине, революции и партии – структурирующего элемента советской культуры, охватывающего все стороны общественной и частной жизни. Все это появилось позднее. В 20-х годах партийными идеологами были сделаны общие установки на ликвидацию безграмотности, повышение культурного уровня масс. Идеологи утверждали необходимость соединения искусства с производством и антирелигиозной пропагандой. Но у них не было единого взгляда в отношении того, какую культуру необходимо строить классу, оказавшемуся у власти. Он появился позже, в тридцатых годах. Все это способствовало возникновению споров о путях развития культуры. В них принимали участие представители новой власти (Л.Д. Троцкий, А.В. Луначарский и др.) и литераторы, художники, театральные деятели им сочувствующие. Они заявляли о необходимости строительства культуры, которая бы соответствовала вкусам и потребностям всего общества и каждого конкретного человека в нем. В спорах принимали участие и представители старой традиционной культуры, желающие в строительстве искусства и общественной жизни исходить из индивидуального начала. Споры о путях развития культуры прекратились в тридцатых годах, когда произошло, мощное усиление советской власти и увеличилась степень ее воздействия на общество.

Эстетика Серебряного века русской культуры в совокупности своих самых разных, часто диаметрально противоположных направлений, движений, ярких авторских находок подвела итоги многим исканиям классической эстетической мысли, особенно в выявлении метафизической сущности эстетического и художественности искусства. Наряду с этим, многие мыслители, писатели, художники, теоретики искусства того времени, в атмосфере хорошо ощущавшегося ими кризиса культуры и искусства более или менее единодушно пришли к выводу о необходимости существенного расширения сферы эстетического опыта за рамки, ограничивавшие его в классической эстетике. Осознали, что искусство в его новоевропейском понимании автономного «изящного искусства» завершает свое бытие, и художник должен выйти за его пределы в реальную жизнь и там активно работать по эстетическим законам над ее преобразованием. Сегодня очевидно, что эстетика Серебряного века – это эстетика великих утопий, маньеристского эстетизма, смелых и радикальных экспериментов и серьезных открытий. Эстетический опыт и эстетические теории того времени стоят у истоков многих современных радикальных процессов в сфере художественной практики и знаменуют этап формирования неклассической и постнеклассической эстетик, которые активно выходят на эксплицитный уровень в начале нового тысячелетия.

**1.2 Музыка серебряного века**

Вслед за блестящим расцветом в 1870-е годы творчества композиторов «Могучей кучки» и Чайковского русская музыка в конце XIX в. вступает в новый период своего развития. В ней, наряду с продолжением сложившихся традиций национальной композиторской школы, заметно начинают проявляться особенности, вызванные новыми условиями общественной жизни России на рубеже веков. В музыкальное искусство входят новые темы и образы. Становится характерным перемещение главного интереса с широкой социальной проблематики в область отражения внутреннего мира человеческой личности. Даже образы народного быта, эпоса, истории, родной природы принимают лирическую окраску. Многое соприкасается здесь с общими процессами развития отечественной художественной культуры той поры. Утверждение прекрасного, неприязнь ко всему грубому, обывательскому пронизывают собой творчество многих русских писателей, художников, например Чехова, Левитана. Красота природы, человеческого сердца, право человека на счастье – ведущие темы и в русской музыке этого периода. В ней, как и в смежных искусствах, усиливается интерес к воплощению философских проблем, философских размышлений о жизни, возрастает роль интеллектуального начала, проявляются тенденции к синтезу с другими искусствами.

Атмосфера революционного подъема с ее острыми контрастами, напряженное ожидание перемен вызывают к жизни образы весеннего пробуждения и героического устремления в будущее, бурного протеста и утверждения человеческой воли. Особенно сильно звучат они в музыке Скрябина, Рахманинова. Прямым откликом на революцию 1905 г. является создание оркестровых пьес на темы русских революционных песен – «Дубинушка» (Римский-Корсаков) и «Эй, ухнем!» (Глазунов).

Однако наиболее непосредственное отражение революционный подъем, революционное движение получили в народном творчестве, в русской революционной песне, которая стала могучим средством сплочения масс. Изменяется и значение отдельных музыкальных жанров в творчестве композиторов. Многие из них отдают предпочтение инструментальной музыке, часто внепрограммной (отсутствие связи музыки с конкретным текстом давало им большую свободу в выражении своих мыслей и чувств). Серьезное внимание уделяется вопросам усовершенствования профессиональной техники, мастерства, разработке средств музыкальной выразительности. Музыкальное искусство обогащается яркими достижениями в области мелодики, гармонии, полифонии, фортепианного и оркестрового колорита.

Обострившаяся в литературе и искусстве того времени борьба различных направлений сказалась и на развитии русской музыки. В творчестве некоторых композиторов усвоение классических традиций сочеталось с воздействием модернистских тенденции, ясно обозначившихся за рубежом и проникавших в художественную жизнь России начала века. В музыке это выражалось в обращении к миру узких, индивидуалистических переживаний, а в соответствии с этим в излишней усложненности музыкального языка, в одностороннем развитии какого-либо одного из средств музыкальной выразительности. Правда, в творчестве ведущих композиторов эпохи эти тенденции никогда не становились господствующими и не создавали существенных преград общему развитию русской музыкальной классики.

Серебряный век в литературе и музыке был в одном направлении. Основной темой был человек. Жизнь, внутренний мир, мысли и деяния человека. В литературе и музыке появляются различные течения, которые имеют свою особенность выражения чувств и страстей. Появляются новые поэты, писатели и композиторы. Все они вносят в Серебряный век много нового и интересного, для будущего и настоящего.

**2. А.А. Блок и А.Н. Скрябин великие творцы Серебряного века**

**2.1 А.А. Блок – символист**

Символизм – одно из художественных течений серебряного века, которого придерживались многие поэты. Говоря о символизме, необходимо отметить, что он обратился к вечным идеям, важным для человека. Из всех поэтов-символистов ближе всего мне творчество Александра Блока. Я считаю его одним из ярчайших представителей Серебряного века.

Блок – выдающееся явление в русской поэзии. Это один из наиболее замечательных поэтов-символистов. От символизма он не отступал никогда: ни в юношеских стихах, полных туманов и грез, ни в более зрелых произведениях. Литературное наследие Александра Блока обширно и многообразно. Оно стало частью нашей культуры и жизни, помогающей понять истоки духовных исканий, понять прошлое.

Александр Блок (Александр Александрович Блок, 28 ноября [16 ноября] 1880 г. – 7 августа 1921 г.), был возможно самым одаренным лирическим поэтом, рожденным в России после Александра Пушкина. Блок родился в Санкт-Петербурге, в интеллектуальной семье. Некоторые из его родственников были писателями, его отец был профессором права в Варшаве, а его дедушка по материнской линии, ректором Санкт-Петербургского государственного университета. После развода его родителей Блок жил с аристократическими родственниками в поместье Шахматово около Москвы, где он узнал философию его дяди Владимира Соловьева, и стихи тогда неизвестных поэтов 19-ого столетия, Федора Тютчева и Афанасия Фета. Эти влияния были отражены в его раннем творчестве, позже собраны в книге Ante Lucem.

Он влюбился в Любовь (Любу) Менделееву (дочь великого химика) и женился на ней в 1903 году. Позже, она вовлекла его в сложные отношения ненависти и любви с его другом, символистом, Андреем Белым. Любе он посвятил цикл, который принес ему известность, «Стихи о Прекрасной даме», 1904 г. В этом цикле, он преобразовал свою скромную жену в бесконечное видение женской души и вечной женственности.

Идеализированные мистические образы, представленные в его первой книге, помогли Блоку стать лидером Российского Символистского движения. Ранние стихи Блока безупречно музыкальны и богаты звуком, но он позже стремился ввести смелые ритмичные образы и неравные удары в свою поэзию. Поэтическое вдохновение приходило к нему естественно, часто производя незабываемые, потусторонние образы из самой банальной среды и тривиальных событий (Фабрика, 1903 г.). Следовательно, его зрелые стихи часто основаны на конфликте между Платоническим видением идеальной красоты и неутешительной действительностью грязных индустриальных предместий (Незнакомка, 1906 г.).

Образ Санкт-Петербурга он обработал для своей следующей коллекции стихов, Город (1904–08 гг.), был и импрессионистским, и жутким. Последующие коллекции, Фаина и Маска Снега, помогли увеличить интерес Блока к невероятным измерениям. Его часто сравнивали с Александром Пушкиным, и весь Серебряный век российской поэзии иногда называют «Эпоха Блока». В 1910-ых годах, Блоком восхитились почти все его литературные коллеги, и его влияние на более молодых поэтов было фактически непревзойденно. Анна Ахматова, Марина Цветаева, Борис Пастернак, и Владимир Набоков написали важную дань поэзии Блоку.

Во время более позднего периода его жизни, Блок, сконцентрировался, прежде всего, на политических темах, обдумывая мессианскую судьбу своей страны (Возмездие, 1910–21 гг.; Родина, 1907–16 гг.; Скифы, 1918 г.). Под влиянием доктрин Соловьева он был полон неопределенных апокалипсических предчувствий и часто колебался между надеждой и отчаянием. «Я чувствую, что важное событие случилось, но чем оно было, точно не было показано мне», он написал в своем дневнике в течение лета 1917 года. Весьма неожиданно для большинства его поклонников, он принял Октябрьскую Революцию как заключительное решение этой апокалипсической тоски.

Блок выразил свои взгляды относительно революции в загадочном стихе – Двенадцать (1918 г.). Длинное стихотворение, с его «создающими настроение звуками, многозвуковыми ритмами, и резким, вульгарным языком» (так Энциклопедия Британика описала этот стих), является одним из самых спорных в целом корпусе российской поэзии. Оно описывает марш двенадцати большевистских солдат (уподобленных Двенадцати Апостолам, которые следовали за Христом) через улицы революционного Петрограда, и сильная зимняя снежная буря, бушевала вокруг них.

Александр Блок, один из самых важных поэтов столетия, предполагал свою поэтическую продукцию, в трех томах. Первый том содержит его ранние стихи о Справедливой Даме; его доминирующий цвет – белый. Второй том, во власти синего цвета, комментирует невозможность достижения идеала, которого он жаждал. Третий том, показывал его стихи с предреволюционных лет, погружен в пламенную или кровавую красноту.

Блок считал себя антигуманистом. Он готов был приветствовать гибель цивилизации, если это поможет освобождению живой человеческой души или живой природной стихии. Основываясь на учении Ницше и Шопенгауэра, Блок отожествляет свободную стихию с музыкой, которая пронизывает все миры. Он считал музыку центром культуры, ее душой. Поэт был убежден, что многие достижения цивилизации лишь ограничивают свободу стихии, запирают ее в тесные рамки, сводят на нет. Из цивилизованных стран стихия музыки исчезает, и реальность там лишается чуда, превращаясь в скопление предметов, созданных для удобства людей.

**2.2 Творчество А.Н. Скрябина**

Скрябин А.Н. – русский композитор и пианист. Отец композитора Николай Александрович был дипломатом в Турции; мать Любовь Петровна была незаурядной пианисткой. Изнеженный, впечатлительный, болезненный Скрябин уже с детства проявлял настойчивость в осуществлении любых дел. Музыкальное дарование Скрябина обнаружилось очень рано: на пятом году он легко воспроизводил на фортепьяно услышанную музык, импровизировал; в 8 лет пытался сочинить собственную оперу («Лиза») подражая классическим образцам. По семейной традиции в 11 лет он поступил во 2 – ой Московский кадетский корпя, где уже в первый год обучения, выступал в концерте как пианист. Его учителями по фортепьяно были вначале Т.Э. Конюс, затем Н.С. Зверев, в музыкальном пансионе которого в это же время воспитывались С.В. Рахманинов, Л.А. Максимов, М.Л. Пресман и Ф.Ф. Кенеман. По музыкально – теоретическим предметам Скрябин брал частные уроки, окончил Московскую консерваторию с золотой медалью по классу фортепьяно: у В.И. Софонова, С.И. Танеева и А.С. Аренского. С Аренским у Скрябина не сложились отношения, и он прекратил занятие, отказавшись от композиторского диплома. В 1898–1903 вел класс фортепьяно в Московской консерватории. Среди учеников – М.С. Неменова – Лунц, Е.А. Бекман – Щербина.

Скрябин А.Н. был выдающимся пианистом, всю жизнь концентрировал, но уже в молодые годы его артистические интересы сосредоточились почти исключительно на интерпретации собственных сочинений. Одухотворенность, романтическая приподнятость, тонкое – ощущение выразительности деталей – все эти и другие черты исполнительского искусства Скрябина соответствовали духу его музыки.

Много сочиняя со 2-ой половины 80-х гг., Скрябин сравнительно быстро прошел стадию подражаний и поисков собственной пути. Некоторые из первых творческих опытов свидетельствуют о его рано определившихся устремлениях и вкусах. К началу 90-х гг. относятся первые издания и исполнения его фортепьянных пьес. Они приносят автору успех. Ряд видных композиторов и музыкальных деятелей, в частности В.В. Стасов, А.К. Лядов, становятся его приверженцами. Большую роль в жизни молодого Скрябина сыграла поддержка, оказанная ему известным меценатом М.П. Беляевым.

***Творчество Скрябина А.Н. первого периода (кон. 80-х 90-е гг.)*** – мир тонко одухотворенной лирики, то сдержанной, сосредоточенной, изящной (фп. прелюдии, мазурки, вальсы, ноктюрны), то порывистой, бурно драматической (фп. этюд dis – moll, ор. 8, №12; фп. прелюд. es – moll, ор. 11, №14 и др.). В этих произведениях Скрябин еще очень близок к атмосфере романтической музыки 19 века, прежде всего к любимому им с детских лет Ф. Шопену, позднее к Ф. Листу. В симфоническом произведении очевидны влияния Р. Вагнера. Тесно связано творчество Скрябина и с традициями русской музыки, особенно с П.И. Чайковским. Произведения Скрябина первого периода во многом родственные произведения Рахманинова. Но уже в ранних произведениях Скрябин в той или иной мере ощущается его индивидуальность. В интонациях и ритмах заметна особая импульсивность, капризная изменчивость, в гармониях – приятность, постоянное «мерцание» диссонансов, во всей ткани – легкость, прозрачность при большой внутренней насыщенности. Скрябин рано проявил склонность к идейным обобщениям, к переводу впечатлений в концепции. Это и привлекло его к крупным формам. Сонаты для фп., позднее симфонии и симфонической поэмы становятся главными вехами его творческой пути.

В сонате №1 (1892) – характерное для романтического искусства сопоставление мира свободных нестесненных чувств (1-я, 3-я части) и ощущение суровой неизбежности (2-я часть, траурный финал). Двухчастная соната – фантазия (№2, 1892 – 97), навеянная картинами моря, глубоко лирична: чувство, вначале сдержанное, но уже растревоженное (1-я часть), становится бурным романтическим волнением, беспредельным как морская стихия (2-я часть). Сонату №3 (1897–98) автор охарактеризовал как «состояние души». В ней на одном полюсе – драматизм, перерастающий в героику, в дерзание сильной воли, на другом – утонченность души, ее нежное томление, ласковая игривость (2-я, 3-я части). В коде финала появляется гимнически преображенная тема 3-й части, согласно авторскому комментарию, «из глубин бытия поднимается грозный голос человека – творца, победное пение которого звучит торжествующе». Новая по идейному масштабу и по силе выражения, 3-я соната обозначила вершину исканий Скрябина в ранний период творчества и вместе с тем – начало следующего этапа в его развитии.

***В произведениях второго периода (кон 90-х гг. 19 в. – нач. 1900-х гг.)*** Скрябин тяготел к концепциям не только широким, но и универсальным, выходящим за рамки лирического высказывания. Усиливается роль нравственно – философских идее, поисков высшего смысла и пафоса бытия. Создать произведение – значит внушать людям некую важную истин, ведущую в конечном счете ко всеобщим благотворным переменам, – такова окончательно сформировавшаяся в это время идейно – художественная позиция Скрябина. В шестичастной симфонии №1 (1899–1900) воплощена мысль о преображающем силе искусства. Смене настроений романтически мятущейся души (2-я – 5-я части) противостоит образ возвышенной всепримиряющей красоты (1-я, 6-я части). Финал – торжественный дифирамб искусству – «волшебному дару», приносящему людям «утешение», рождающему, по словам композитора, «чувств безбрежный океан». О финальном хоре, написанном в духе ораториальной классики 18 в., композитор сказал: «Я нарочно его так написал, потому, что мне хотелось, чтобы это было нечто простое, всенародное». Оптимистичный финал 1-й симфонии стал началом светлого утопического романтизм, который окрасил все последующее творчество Скрябина.

Во 2-ой симфонии (1901) усиливаются героические элементы. Нить «сюжета» протянута от сурового и скорбного andante через дерзкий порыв (2-я ч.), опьянение мечтой и страстью (3-я часть) через грозно бушующие стихии (4-я часть) к утверждению непоколебимой человеческой мощи (5-я часть). Органичность финала подчеркнута стилистической связью со всем циклом. Но позднее, оценивая этот финал, композитор писал: «Мне нужно было тут дать свет… Свет и радость… Вместо света получилось какое-то принуждение…, парадность…Свет-то я уже потом нашел». Чувство, связанное с торжеством человека, он хотел воплотить ему легким и играющим, как фантастический танец; радость он мыслил себе не как блаженство покоя, но как предельное возбуждение, экстатичность.

Желанной цели композитор впервые достиг в симфонии №3 («Божественной поэме», 1903–04). К этому произведению стягиваются нити всей предшествующей эволюции композитора. Здесь гораздо полнее и последовательнее формулируется философская программа Скрябина, уточняется музыкально – образное содержание, получает яркое воплощение его индивидуальный стиль. Для современников 3-я симфония Скрябина более, чем какое-либо другое из прежних произведений, явилась «открытием Скрябина». 3-я симфония по мысли композитора, – своеобразная «биография духа», который через преодоление всего материально – чувственного приходит к некой высшей свободе («божественной игре»). 1-я часть («Борьба») открывается медленным вступлением, где проходит суровый и властный мотив «самоутверждения». Далее следует драма allegro с контрастами мрачно – волевого и мечтательно – светлого настроений. Характерно, уже чисто скрябинской легкостью движения, в известном смысле предвосхищающий финал. 2-я, медленная, часть («Наслаждения») – мир «земной», чувственной лирики, где томлению души отвечают звуки и ароматы природы. Финал («Божественная игра») – своеобразное «героическое скерцо». В отличие от тяжеловато – торжественных финалов предшествующих симфонии, здесь дан образ опьяняюще – радостного танца или свободной «игры», исполненных, однако волевой активности и стремительной энергии.

К «Божественной поэме» близка фп. соната №4 (1901–03). Весь её «сюжет» – процесс постепенного рождения того же чувства радости, который воплощен в финале симфонии №3. Вначале – мерцающий свет звезды; она еще «затеряна в тумане легком и прозрачном», но уже приоткрывает сияние «иного мира». Затем (2-я финальная часть) – акт высвобождения, полет навстречу свету, безмерно растущее ликование. Совершенно особенная атмосфера этого Prestissimo volando создается его сплошь возбужденный ритмической пульсацией, мельканием легких «полетных» движений, прозрачной и вместе с тем предельно динамичной гармонией. Произведения, созданные Скрябиным на рубеже 19 и 20 вв., обращены и к прошлому и к будущему; так, в 3-й симфонии 1-я и 2-я части еще остаются в русле «реальных» лирико-драматических образов, унаследованных от 19 в., в финале же происходит прорыв к новому.

***Третий период творчества (1904–1910)*** характеризуется окончательной кристаллизацией романо-утопической концепции Скрябина. Всю свою деятельность он подчиняет созданию воображаемой «Мистерии», цель которой выходит далеко за пределы искусства. Особенность третьего периода – также и в радикальной форме стиля, полностью определяемого новыми художественными задачами. В эти годы настойчивые концепции. Освободившись от всех обременявших его обязанностей, находясь за границей, Скрябин усиленно изучает философскую литературу – произведения Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, труды Второго философского конгресса. Его интересовало понятие «универсума», значение «абсолюта» в субъективном сознании, иначе вместе с некоторыми философами-идеалистами был склонен понимать как «божественное» в человеке и в мире. Стремление Скрябина к всеохватывающей формуле бытия сделало для него особенно привлекательным учение Шеллинга о «мировой душе». Вместе с тем в своих философских исканиях Скрябина оставался, прежде всего, художником. Целостное ощущение бытия, укреплявшее его веру в человека, в победоносность усилий на пути к идеалу, было шире тех теоретических концепций, с помощью которых он пытался разрешить волновавшие его проблемы и построить свою художественную «модель мира». В сущности, Скрябину импонировало все, в чем он ощущал дух свободы, пробуждение новых сил, где он усматривал движение к высшему расцвету личности. Философское чтение, беседы и диспуты являлись для Скрябина процессом возбуждения мысли, к ним его влекла та некогда не удовлетворявшаяся жажда всеобщей, радикальной истины о мире и человеке, с которой неразрывно связана этическая природа его искусства. Философия, кроме того, давала столь необходимый ему материал для обобщенно-поэтических метафор. Скрябин, увлекаясь мистической философией, в то же время знакомился с марксистской литературой, поэтому столь интересной стала для него встреча с Г.В. Плехановым (1906). «Когда я встретил его в Больяско, – вспоминает Плеханов, – он был совсем не знаком с материалистическим взглядом К. Маркса и Ф. Энгельса. Я обратил его внимание на важное философское значение этого взгляда. Несколько месяцев спустя, встретившись с ним в Швейцарии, я увидел, что он, отнюдь не сделавшись сторонником исторического материализма, успел так хорошо понять его сущность, что мог оперировать с этим учением лучше, чем многие «твердокаменные» марксисты». Плеханов сказал о Скрябине: «Музыка его грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и миросозерцании идеалиста-мистика». Миросозерцание мистика определило некоторые весьма уязвимые черты творчества Скрябина – утопичность его концепции, крайний субъективизм, наложивший печать на многие его произведения, особенно на поздние.

Одно из главных произведений третьего периода творчества Скрябина – однозначная «Поэма экстаза» (1905–1907). Подробно разработанная и изложенная в стихах, программа этого произведения была выпущена композитором в виде отдельной брошюры. Содержание текста близко к программе 3-й симфонии. В музыке поэтический замысел интерпретирован более сжато с явным акцентом на светлые, оптимистические элементы сюжета. Четыре больших раздела поэмы, которая написана в свободно трактованной сонатной форме, представляют собой четырехкратное сопоставление двух тематических групп – образов мечты и активного действия. Творческая одержимость души, мечтающей и очарованной, все более настойчиво прорывается к действию и к конечному торжеству «воли свободной». В коде поэмы развитие героических тем «воли» и «самоутверждения» создает необычайное по мощи настроение – апофеоз романтической праздничности. Фп. соната №5 (1907) объединяет некоторые характерные образы 4-ой сонаты и «Поэмы экстаза». Но в теме вступления уже затронута сфера симфонической поэмы «Прометей»: тревожная и таинственная сила «темных глубин», где таятся «жизни зародыши». К «Поэме экстаза» и 5-й фортепьянной сонате особенно близки такие фортепьянные миниатюры Скрябина, как «Загадка» и «Поэма томления» ор. 52, №2 и 3, «Желание» и «Ласка в танце» ор. 57, №1 и 2.

В «Прометее» («Поэма огня», 1909–1910) заметен сдвиг композитора к концепциям еще более универсальным и вместе с тем более абстрагированным. Имя античного героя символизирует в этом произведении «активную энергию вселенной». Прометей – это «творческий принцип, огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». Исходный момент «сюжета» – дремлющий хаос и еще только зарождающаяся жизнь чувства. Концентрированное выражение этой первозданности – прометеев аккорд, возникающий с первого такта и являющийся звуковой основой поэмы. Ее музыкальная драматургия делает почти неприметными признаки сонатной формы; музыка напоминает единый поток с прихотливо сложной линией внутреннего развития. Мелькают и постоянно трансформируются темы «созидающего разума», дерзкой и гордой «воли», наслаждения, радостной игры, томления. Звучание оркестра, необычное по импульсивности, напоминает то снопы радужных искр, то грозные обвалы, то нежные стоны. Оркестровая ткань то ювелирно прозрачна, богата лирическими средствами, красочными деталями, то сгущается до мощных tutti. В главной кульминации в конце кода «громадный лучезарный подъем» (хор, орган, колокол). Однако при всей грандиозности кульминации «Прометей» воспринимается скорее как самое утонченное, чем как самое мощное из произведений Скрябина. Примечательная особенность этой партитуры – включение в нее световой строки, предназначавшейся для световой клавиатуры. Зафиксированные в этой строке эффекты меняющихся красок основаны на предложенной самим композитором шкале звукоцветовых соответствий.

***Четвертый период творчества Скрябина (1910–1915)*** отмечен еще большей сложностью творческих идей. Возрастает роль мрачных, мистически тревожных образов, музыка Скрябина все более приобретает характер священнодействия. Эти последние годы жизни композитора – время неуклонного роста его известности и признания. Он много концентрирует, и каждая его новая премьера становится значительным художественным событием. Круг почитателей Скрябина расширяется. Среди пропагандистов его музыки: пианисты – В.И. Буюкли, А.Б. Гольденвейзер, И. Гофман, М.Н. Мейчик, М.С. Неменова – Лунц, В.И. Скрябина – Исаакович; дирижеры – А.И. Зилоти, Э.А. Купер, В.И. Сафонов, А.Б. Хессин, А.С. Кусевецкий. В лице последнего Скрябин находит издателя и выдающегося исполнителя своих симфонических произведений. В эти годы в центре интересов композитора проект «Мистерии», приобретающий все более конкретные очертания. В его воображении возникла легендарная Индия; куполообразный храм, отраженный в зеркальной глади озера; грандиозное соборное действо, где все – участники и «посвященные», и уже нет никакой публики; особенные, торжественные одежды; шествия, танцы, фимиамы; симфония красок, ароматов, «прикосновений»; движущаяся архитектур; шепоты, неведомые шумы, лучи заката и мерцание звезд; трубные гласы, «медные, жуткие, роковые гармонии». Участники как бы переживают всю космогоничную историю «божественного» и «материального», достигая в конце концов воссоединения «мира и духа; в этом-то, по идее композитора, и должно заключаться «последнее свершение». В сущности этот проект был поэтическим видение, за которым скрывалась жажда великого «чуда», мечта о новой эр, когда будет побеждено зло, страдание, когда будни уступят место вечному праздник, всечеловеческой высокой и духовности. Все же «Мистерия» оставалась фантастикой, далекой от жизни. Она оказалась фантастической утопией и как художественное начинание. В качестве подготовительного варианта «Мистерии» Скрябин задумал большую театрализованную композицию под названием «Предварительное действие»; в 1913–1914 он работал над поэтическим текстом этого произведения. Появились первые музыкальные эскизы, но работу оборвала скоропостижная смерть композитора.

Все поздние произведения Скрябина, сами по себе вполне самостоятельные, создают в целом единый, не очень широкий круг образов, так или иначе связанный с идеями «Мистерии». Таковы последние сонаты (№№7 – 10), поэмы «Маска» и «Странность», «К пламени», танец «Мрачное пламя» и другие. Особенно полно эти образы представлены в фортепьянной сонате №7 (1911–1912); для нее характерны заклинательные, призывные речитативы, многозвучные аккорды гудящих колоколов, нежные стенания, но уже без всякой примеси чувственности, туманные наплывы, порой застилающие нежную мелодию, и излюбленные композитором искрометные вихревые движения, растворение лирической интонации в вибрирующих и замирающих звучностях. Фортепьянная соната №9 (1913) – одна из наиболее суровых; «злые черты», «шествие злых сил», «дремлющая святыня», «сон, кошмар, наваждение» – так сам автор определил некоторые ее важнейшие моменты. Наоборот, в сонате №10 (1913) заметна тяга к утонченно – светлым пантеистическим настроениям. В этом последнем крупном произведении Скрябин, как и в некоторых его поздних пьесах, обнаружились новые тенденции – стремление к большей простоте, прозрачности, тональной проясненности.

Творческий путь Скрябина – непрерывные поиски новых выразительных средств. Его новаторство заметнее всего проявилась в сфере гармонии. Уже в ранних произведениях, оставаясь в рамках стиля 19 века, Скрябин поражал, а иногда и шокировал современников необычно высоким напряжением, сгущенной диссонантностью своих гармоний. Более решительные перемены заметны в начале 1900-х годов в 3-й симфонии, в поэме оркестра 44 и особенно в «Причудливой поэме» оркестра 45. Окончательная кристаллизация нового гармоничного стиля произошла в произведениях третьего периода. Здесь мажорную и минорную тонику вытеснил иной опорный элемент. Этот новой опорой или «центром» звуковысотной системы становится весьма сложное диссонирующее созвучие. Если до этого неустойчивые гармонии Скрябина были, как у классиков 19 века, устремлены к достижимому разрешению, то теперь заменив собой тонику, они создавали иной выразительный эффект. Во многом именно благодаря таким новым гармониям музыка Скрябина воспринимается как «жажда действия, но….без деятельного исхода» (Б.Л. Яворский). Она как бы влекома в какой-то неясной цели. Порой это влечение лихорадочно нетерпеливое, порой более сдержанное, дающее ощутить прелесть «томления». А цель чаще всего ускользает. Она причудливо перемещается, дразнит своей близостью и своей переменчивостью, она подобна миражу. Этот своеобразный мир ощущений, несомненно, связан с характерной для времени Скрябина жаждой познать «тайное», с предчувствием каких-то великих свершений. Гармонии Скрябина были его важнейшим открытием, помогавшим выразить в искусстве новые, рожденные временем идеи и образы. Вместе с тем они таили в себе и некоторые опасности: многозвучная центральная гармония в поздних сочинениях окончательно вытеснила все прочие аккорды или сделала их неразличимыми. Это в значительной мере ослабило столь важный для музыки эффект смены гармоний. По этой причине сузилась возможность гармоничного развития; совсем невозможным оказалось и тональное развитие. Чем более последовательным был композитор в проведении своих ладогармоничных принципов, тем явственнее проявлялись в его произведениях черты скованности и монотонности.

В ритмичном отношении музыка Скрябина чрезвычайно импульсивна. Одна из ее характерных особенностей – резкая акцентность, что подчеркивает властность, определенность движения, порой его беспокойный, нетерпеливый характер. Одновременно Скрябин стремился к преодолению ритмичной инерции. Энергичный импульс осложняется неопределенной множественностью вариантов; ожидаемый акцент внезапно отодвигается или приближается, повторяющийся мотив обнаруживает новую ритмичную организацию. Выразительный смысл таких видоизменений – тот же, что и в гармонии Скрябина: зыбкость, беспредельная неустойчивость, изменчивость; в них пульсирует вполне раскованное чувство, отвергающее инерцию и автоматизм. В том же направлении действуют и капризно меняющиеся формы изложения, множественность тембровых оттенков. Типичны для Скрябина фактурные приемы, которые придают его музыке прозрачность, воздушность или, как он сам любил говорить, «полетность».

Музыкальные формы у Скрябина во многих отношениях близки к традициям прошлого. Он до конца жизни ценил ясность, кристальность структур, завершенность отдельных построений. В крупных произведениях Скрябина всегда в общих чертах придерживался принципов сонатного allegro, сонатного цикла или одночастной поэмы. Новизна проявляется в трактовке этих форм. Постепенно все тематические элементы становятся краткими, афористичными; мысли и чувства стали выражаться намеками, символами, условными знаками. В произведениях крупного плана возникло противоречие между монументальностью общего замысла и детализированной, субъективно капризной «кривой» развития. Хотя калейдоскопическая смена микроэлементов и укладывалась в отдельные относительно завершенные построения, в действительности она создавала процесс незамкнутый. Внимание фиксировалось не только на цепи движения, сколько на самом процессе, «потоке чувств». В этом смысле техника тематического развития и формообразования у Скрябина столь характерную для композитора атмосферу наэлектризованности, заставляют воспринимать его музыку непрерывное, полное богатых нюансов, но и безысходное движение.

Скрябин – один из тех, кто силой искусства пытался разрешить вековечный вопрос о человеческой свободе. Вдохновляемой верой в волшебно – быстрое и окончательное освобождение человека, творчество Скрябина выражало свойственные многим его современникам ожидание и предчувствие великих социальных перемен. Вместе с тем фантастичность скрябинских идей была несовместима с трезвым пониманием реальных общественных процессов. Его младшие современники и художники следующих поколений стремились открыть вдохновляющие цели не в иллюзиях, о в реальности. И все же многие композиторы начала века, особенно русские, так или иначе соприкоснулись со Скрябиным, ощутили на себе влияние его новой экспрессии и всего беспокойного, бурлящего мира скрябинских исканий.

Серебряный век был богат поэтами и композиторами. В моей курсовой работе я рассмотрела творчество двух творцов А.А. Блока и А.Н. Скрябина. Каждый из них внес лепту в Серебряный век. Они воплощали философию человеческой души.

В музыке Скрябина была воплощена импульсивность, и властность человеческой души. Мелодия была сильная и энергичная, которая воодушевляла души его слушателей.

Блок отожествляет свободную стихию с музыкой, которая пронизывает все миры. Он считал музыку центром культуры, ее душой. Поэт был убежден, что многие достижения цивилизации лишь ограничивают свободу стихии, запирают ее в тесные рамки, сводят на нет. Из цивилизованных стран стихия музыки исчезает, и реальность там лишается чуда, превращаясь в скопление предметов, созданных для удобства людей.

**Заключение**

В своей курсовой работе мы рассмотрели Серебряный век и творчество пианиста Александра Николаевича Скрябина.

Поэты и писатели воплотили свою душу, свои мысли и внутренний мир, который «кипел» в их жизни, были созданы различные течения, каждый выбирал себе то, что играло в его душе.

Музыка Серебряного века так же не отставала от литературы.

В музыкальном искусстве создавалось все новое и необычное.

В литературе и музыке этого века мы находим много общего:

1) социальная проблема общества;

2) отражение человеческой души;

3) право человека на счастье;

4) философские проблемы и размышления о жизни;

5) появление неповторимого;

6) атмосфера революционного подъема;

7) расширение эстетического воспитания;

8) индивидуальность каждого человека;

9) соотношения индивидуального и коллективного начала;

10) литература обращалась к музыке и наоборот.

Таким образом, можно найти много общего между литературой и музыкой в период Серебряного века. Естественно, идет взаимосвязь всех видов искусств.

В данной курсовой работе мы рассмотрели, творчество поэта-символиста А.А. Блока и композитора А.Н. Скрябина.

Каждый из этих людей по-своему индивидуален. И свое творчество выражают по-разному. Блок выражал в своих стихах свободу человеческой души. Скрябин так же пытался разрешить вопрос о человеческой свободе.

Блок отождествляет свободную стихию с музыкой, которая пронизывает все миры. Он считал музыку центром культуры, ее душой.

Таким образом, Серебряный век в литературе и музыке оставил неизгладимый след в Русском искусстве.

**Список использованной литературы**

1. Н.В. Банников. Серебряный век русской поэзии. – М.: Просвещение, 1993. -430 с.
2. Н.В. Банников. Серебряный век русской поэзии. – М.: Просвещение, 1993. -432 с.
3. А. Белый. Воспоминания о Блоке; Дневники; Речи. – М.: Автограф, 1997. – 608 с.
4. А.А. Блок. Все музыка и свет: Избранная лирика. – Иркутск: Вост. – СПб. Кн. Издательство, 1980 – -64 с.
5. С. Ленский. А.А. Блок и современность. – М.: Современник, 1981 – 365 с.
6. М.Ф. Пьяных. Серебряный век: Петербург. Поэзия конца 19 начала 20 века. – Л.: Лениздат, 19991 – 525 с.
7. А.Н. Скрябин. Любовь и музыка. – М.: Ирис-пресс, 1993. Ч. 2. – 1993 – 24 С.
8. А.Н. Скрябин, 1872–1915. Альбом. – 2-е изд. М.: Музыка, 1980 – 215 с.
9. А.Н. Скрябин: Человек. Художник. Мыслитель. – М.: б.и., 1994 – 263 с