

УДК 008

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА  
В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ РОССИИ***Г. Н. Миненко, Ж. А. Рябчевская***MUSICAL CULTURE OF THE SILVER AGE  
IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL DYNAMICS OF RUSSIA***G. N. Minenko, Zh. A. Ryabchevskaya*

*В статье обсуждается соотношение специфики социокультурной макродинамики России с процессами развития отечественной художественной культуры Серебряного века. Утверждается полиморфизм как системный принцип отечественной социокультурной динамики. Аргументируется тезис об инверсионности как основной черте развития политико-экономической подсистемы российского общества и, в противоположность инверсии – поступательности, линейности динамики художественной его подсистемы. Показывается сложность «предвосхищающей» инверсионности в музыкальной культуре рубежа XIX – XX вв.*

*The article discusses the relationship of specificity of socio-cultural macrodynamics of Russia to the development of national artistic culture of the Silver Age. Polymorphism is proved to be a system principle of national socio-cultural dynamics. Reasons are provided that inversion was the main feature of the development of political and economic subsystems of Russian society and, in contrast to the inversion - progressivity, and linearity dominated in the dynamics of its artistic subsystem. The complexity of "anticipatory" inversion in the musical culture in the XIX – XX centuries is shown.*

**Ключевые слова:** инверсия, линейность, музыкальная культура, полиморфизм, системность, социокультурная динамика.

**Keywords:** inversion, linearity, musical culture, polymorphism, system, socio-cultural dynamics.

Вопрос о сущностной природе социальной и культурной динамики России имеет историософский характер. Это означает, что она не может быть отражена в одномерной, однозначной формуле. Своеобразие развития русской культуры в разных вариациях отмечено отечественной общественной мыслью XIX века, но в наибольшей степени этот мотив приобрел актуальность, постоянно и настойчиво подчеркивался в трудах русских авторов начала XX столетия, пытавшихся осмыслить историческую судьбу России в условиях революционных преобразований.

Н. А. Бердяев, видимо, первым в России предпринял попытку объяснить прерывистость в развитии русской истории через ее культурные особенности [2]. Мы подробно рассматривали этот вопрос в более ранней работе [12]. Наследие Н. А. Бердяева актуализировалось и получило дальнейшее развитие на отечественной почве в поздний советский период. Заслуга реанимации идей антиномизма русской истории и культуры принадлежит ученым-гуманитариям – филологам и культурологам Ю. М. Лотману и Б. А. Успенскому. В 1977 г. в одном из тартуско-московских сборников ими опубликована работа, имевшая далеко идущие последствия – «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)». Авторы пишут: «Наблюдения над историей русской культуры в рассматриваемый отрезок времени убеждают в отчетливом ее членении на динамически сменяющие друг друга этапы, причем каждый новый период – будь то крещение Руси или реформы Петра I – ориентирован на решительный отрыв от предшествующего...» [18, с. 220].

Русская культура, как бинарная, осознает себя преимущественно в категориях взрыва, для нее ха-

рактерна инверсионная структура исторической динамики. Даже там, где эмпирическое исследование обнаруживает многофакторные и постепенные процессы, на уровне самосознания мы сталкиваемся с идеей полного и безусловного уничтожения предшествующего развития и апокалипсического рождения нового. Чаще всего этот лозунг отягощен идеей государственного вмешательства и мгновенного преодоления пространства истории в самые сжатые сроки. Даже постепенное развитие мы психологически хотим осуществить, применяя технику взрыва. Это не есть результат чьего-либо недомыслия, а суровый диктат бинарной исторической структуры [11, с. 147 – 148].

Взгляд на специфику культурно-исторического развития России, изложенный Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским, и восходящий к своему первоисточнику – трудам и позиции Н. А. Бердяева, оказался созвучным и привлекательным для большого числа современных отечественных исследователей. С различных позиций, но в указанном сходном ключе, проблема социально-культурной динамики России освещалась в философских (М. М. Бахтин, В. Б. Межуев, С. С. Неретина, Л. Я. Незамова), культурологических (Д. С. Лихачев, П. Гуревич, Г. Д. Гачев, И. В. Кондаков, А. П. Давыдов, С. В. Лурье, Н. А. Хренов, А. С. Панарин, Л. Б. Брусиловская, Е. Н. Яркова, В. М. Розин, С. Я. Матвеева), социологических (В. А. Ядов, И. Г. Михайлова, Е. Ю. Русяева, А. Г. Вишневский, А. А. Трошин, Г. А. Гольц, В. Г. Федотова), политологических (И. М. Клямкин, А. Мигранян) и исторических (Ю. С. Пивоваров, А. Л. Янов, В. Г. Хорос, Д. В. Кухарчук, И. Л. Солоневич, В. П. Булдаков) работах.

На этой основе А. П. Давыдов в сборнике, посвященном памяти А. С. Ахиезера, обобщая резуль-

таты и выводы исследователей относительно причин специфики культурно-исторического развития России, заключает, что с авторами можно спорить в отношении интерпретации исторических фактов, периодизации циклов, методов исследования, но они показывают главное – в России исторически сложился социально-культурный механизм, порождающий раскол в культуре, в котором инверсия подавляет тенденцию к формированию «срединной культуры». «Авторы расходятся в количестве и содержании циклов, хронометрируют их по-разному, но в одном едины: Россия на протяжении веков находится в некой “исторической ловушке”, в которой работает социокультурный маятник, динамика которого заменяет подлинное развитие» [6, с. 266].

Объяснительные модели инверсионной динамики России другой, скромной в количественном отношении, группы авторов (А. Миграня, И. М. Клямкин, А. Л. Янов и другие) несколько иные. Переломные моменты в российской истории они трактуют не с позиции изначальной предопределенности развития российского общества, а обосновывают внешними по отношению к культуре факторами и не считают инверсионную динамику России историческим приговором. Особенно серьезный отпор универсализация принципа инверсионности получила в работе А. Л. Янова в указанном сборнике [20]. С его точки зрения, разрушительная инверсионность в исторической динамике России не является единственной и непреодолимой константой, наоборот, она имеет локальный и рукотворный характер. Развивая эту позицию, отметим, что, в первых, инверсионность зримо стала проявляться довольно поздно, начиная с XVII века – в силу сцепления объективных обстоятельств развития российского социума с субъективным фактором, отвечающим за конкретные выборы верховной власти и привилегированных сословий российского общества при решении политических и экономических проблем. Во-вторых, на наш взгляд, инверсия характеризует в первую очередь политико-идеологическую сферу российского общества, которая непосредственно воздействует на векторность экономических процессов и не присуща с необходимостью остальным его сферам.

Обобщающий ответ сторонникам безбрежной инверсионности российской истории дал в недавнем переиздании «Красной смуты» известный историк В. П. Булдаков. Он пишет: «В 1990-е гг. только “социолог” или “политолог”, выращенный в советско-марксистском инкубаторе, мог додуматься до утверждений, что “российский маятник” совершает движение от тоталитаризма к демократии (с неизбежным заходом в авторитаризм). Только люди, из которых система вылепила анемичных вундеркиндов-перестарков, склонных уподоблять Россию “ваньке-встаньке”, но не способных ощущать дыхание настоящей истории, могли поверить, что демократия в стране, столетиями уклонявшаяся от нее, способна восторжествовать в одночасье» [4, с. 695].

Вернемся к логике начатых рассуждений. Исторически трансформирующийся социум представляет

собой систему, а функционирование и развитие его подсистем можно рассматривать как взаимосвязанный с целым, но тем не менее относительно самостоятельный, автономный процесс. В частности, можно утверждать, что политико-идеологическая и экономическая подсистемы развиваются несколько иначе, чем надстроечная духовная сфера общества – наука, художественная культура, искусство. На примере России на это указывает факт разительного несоответствия исторических результатов того и другого. Попытки реформировать и оптимизировать политическую и экономическую подсистемы России, вековые попытки «догнать и перегнать» Запад успехом не увенчались. До сих пор эти области являются крайне проблемными и чреватými новыми социальными взрывами. В противовес этому, духовная культура России – ее иконопись, зодчество, литература, музыка и т. д. – в пиковых своих достижениях в XIX – XX столетиях явилась феноменом мирового масштаба.

Поэтому в качестве обоснованного предположения выскажем следующее. Очевидно, в одном теле страны сочетались векторы развития, которые были несбалансированными, имели разные «скорости». С опережением, и преимущественно по эволюционной (поступательной) траектории, развивалась «надстроечная» сфера. Для «базисных» же этажей общества в значительной мере свойственна динамика циклическая и одновременно инверсионно-взрывная. Таким образом, инверсия носила локальный характер – в том смысле, что актуализировалась в явной форме лишь в определенные моменты исторического процесса в России и охватывала, преимущественно, политико-идеологическую и экономическую сферы. В случае более-менее удачного реформирования инверсионная составляющая могла длительное время находиться в латентном, анабиозном состоянии. Мысль эта, в общем-то, не является абсолютно новой, и догадки общего плана в литературе встречаются. Б. С. Ерасов отмечает, например, так называемый «полиморфизм культурной динамики». Суть его в том, что культура многослойна, и в ней могут происходить изменения, имеющие разнонаправленную векторность и скорость протекания. Наиболее устойчивой, консервативной является мифология и религия, а более подвижной – художественная культура общества, более гибко реагирующая на изменение духовного состояния общества [7, с. 291].

В этом смысле показательна культурная ситуация эпохи «Серебряного века». Главной предпосылкой возникновения художественно-эстетической ситуации «Серебряного века» явились исторические события второй половины XIX века. Политические, социально-экономические и культурные противоречия, вызванные к жизни грандиозными общественными преобразованиями, инициировали противоречия идейного характера, которые на рубеже веков обретают кризисные черты. Это обстоятельство и выступило фундаментом для возникновения такого специфического феномена, как русский Серебряный век. Инверсионные процессы, если и имели здесь

место, то носили совершенно специфический, мы называем «предвосхищающий», характер. Обратимся к конкретному материалу.

Социально-политический, культурный и духовный кризис, о котором существует неисчислимо количество мемуарных свидетельств и научных исследований, приводит в этот период к идейному расколу в среде русской интеллигенции, к появлению в российском обществе множества разнонаправленных течений. Существенно радикализуются и поляризуются идеологические, социальные, художественные теории и концепции, оказывая глубокое воздействие на всю русскую культуру в целом. Анализ социальных процессов, происходивших в это время в России, обнаруживает не только наличие идейных контрастов и многообразия течений общественной мысли, но и воссоздает глубинно-психологическую атмосферу приближающейся катастрофы. Истоки подобных настроений кроются в специфике русской культуры, которая во многом, несмотря на значительные элементы секуляризации на своих высших (элитарных) этажах, функционировала под воздействием восточно-христианской православной эсхатологии. В процессе секуляризации российского общества эсхатологический фактор отнюдь не утрачивался, а оставался в ментальности народа как своеобразный «код» нации, постоянно провоцируя подсознательную тенденцию реализации проекта мгновенного и окончательного преобразования мира. Инверсионная специфика социально-экономической динамики подспудно оказывала заметное влияние на российское общество, подталкивая к сценарию катастрофической прерывистости и радикального изменения самого типа общества. Оборачивая введенную Г. В. Плехановым формулу, можно констатировать, что художественная культура Серебряного века фактически выступила «эстетическим эквивалентом» Русской революции, которая растянулась на семьдесят лет – начиная с отмены крепостного права и до вторичного закрепощения крестьянства в начале 1930-х гг.

Эпоха «Серебряного века» (конец XIX – начало XX вв.) действительно становится, по терминологии А. С. Ахиезера [1], апогеем конструктивной напряженности в культуре страны. По своим качественным характеристикам именно и только это время, сформировавшееся на фоне предчувствия того, что человечество стоит на переходном, даже роковом рубеже, отвечало инверсионной логике, которая механически, вслед за Н. А. Бердяевым, без достаточных оснований стала переноситься на минувшие эпохи истории России. Отечественная музыка рубежа веков не осталась в стороне от общих тенденций. Так же, как живопись и литература, музыкальное искусство характеризуется столкновением представителей композиторских школ нескольких поколений, делится на группировки приверженцев различных стилей и применяемых средств в борьбе нового и старого.

В первом десятилетии XX в. завершают свой творческий путь Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев, оставшиеся представители «Мо-

гучей кучки». В течение 1890-х гг. появляются выдающиеся произведения А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. Н. Танеева. В эти годы достигает полной зрелости творчество А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. Постепенно выдвигается имя композитора и пианиста Н. К. Метнера, развертывается яркое дарование И. Ф. Стравинского, начинаются творческие поиски С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр.

В культуре рубежа веков господствующим становится символистское миропонимание, которое являлось не просто модой в искусстве, а состоянием умов, которое определялось острой неудовлетворенностью существующим положением и предчувствием социальных бурь [9, с. 21]. Практически все русские композиторы начала XX столетия оказались в той или иной мере захваченными этим течением. Они обращались к литературным сюжетам символистского толка, к сказочным и фантастическим образам, темам одиночества и обреченности, что сильно влияло на стилистику авторского творчества и требовало неординарных средств воплощения.

Апокалипсические настроения в обществе и катастрофизм сознания способствовали «предельности» в выражении эмоций. В музыкальной культуре эта психологическая атмосфера воплотилась в символистском спектре ощущений в виде тенденции фиксировать с помощью звуков малейшие нюансы динамики внутреннего мира человека. Такая фиксация требовала обновления музыкального языка, что отразилось в поляризации средств музыкальной выразительности, в применении противоположностей в одном произведении (статика – динамика, камерность – туттийность, микротематизм – концентрированность и тезисность) [9, с. 27].

Прогрессирующая идея тотального обновления языка искусства определила к концу первого десятилетия XX в. путь от «модерна» к «авангардизму», который пролегал через кубизм и футуризм. Кубофутуризм в музыке был представлен композиторами «второго ряда». Скрипач, автор «Руководства к изучению четвертой тона для скрипки» – М. В. Матюшин создает музыку к футуристической опере «Победа над солнцем» (1913) на драму А. Е. Крученых, декорации к которой делал К. С. Малевич. Основная задача художников-новаторов состояла в приобщении людей к искусству будущего – «четвертитоновой музыке». Музыкальная жизнь России рубежа веков отличалась большим оживлением, разнообразием и высоким художественным вкусом. В творчестве композиторов эпохи «русского ренессанса» отразились все веяния переходной культуры, которые с большим основанием можно описать как конкуренцию стилей. По идейным разногласиям продолжало существовать деление музыкантов на представителей московской и петербургской школ. Композиторы московской школы (С. Н. Танеев, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер), продолжая в творчестве линию П. И. Чайковского, были верны «классицизму», им был свойственен универсализм в подходе к музыкальному искусству. Композиторы Петербурга (Н. А. Римский-Корсаков,

А. К. Лядов, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский), ставшего родиной неоклассиков, отличались избирательностью и были более чутки к новым веяниям. С. Н. Танеев отрицал творчество зрелого А. Н. Скрябина. В свою очередь, И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев не принимались «скрябинистами», а кубофутуристы противопоставляли себя всем остальным композиторам.

Наряду с множеством причинных социально-исторических векторов, несомненно, что и раскол в общественно-политической жизни России, и калейдоскопичность в социально-культурной сфере, граничащая с ситуаций хаоса, в конечном итоге привели страну к Октябрьской революции 1917 г. Идейные и социальные факторы отнюдь не являются «внешними» по отношению к процессу музицирования, а выступают как существенный элемент в музыкально-историческом развитии. Правильно отмечает Т. В. Чередниченко, что они «...детерминируют музыку опосредованно, в том смысле, что находят себе “отзвук” в процессах перестройки музицирования, совершающихся как бы в силу внутренней логики» [19, с. 119].

Заключительная фаза цикла, названная Н. А. Бердяевым Серебряным веком, особенно интересна для исследователя. Яркой иллюстрацией «точечного» времени стал 1910 год, когда творческая напряженность достигла высочайшей степени интенсивности. Не только социальная жизнь тех лет, но и вся русская культура и искусство переживали этап переходности, являя собой экстракт старого и нового. «Всё перепутывалось, становилось одновременно и параллельным, смыкалось и размыкалось. Русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед» [16, с. 7]. Осмысля идею Апокалипсиса как средство духовного переворота, творческая интеллигенция рубежа веков посредством идей и образов отображала напряжённость атмосферы в обществе, которая чуть позднее вылилась в события, определившие реальный инверсионный взрыв российского общества. По М. М. Бахтину, эсхатологические умонастроения есть не что иное, как форма исторической инверсии, где чаемое будущее мыслится как конец всего существующего, хаос, катастрофа: «Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределённой длительности» [2, с. 299].

С точки зрения апокалипсических настроений эпохи, интересно творчество В. И. Ребикова. Этот композитор создал собственную концепцию творчества, взяв за основу положение Э. Маха о том, что мир есть «комплекс ощущений», а в задачу науки входит лишь их описание. В. И. Ребиков попытался перенести теорию махизма на искусство. Отсюда композитор пришёл к заключению, что «его эстетические положения более всего применимы к тому узкому разделу музыкальной психологии, который включает в себе область душевных переживаний и настроений, фиксацию едва уловимых психологиче-

ских состояний, вызванных созерцанием внешнего мира или сферой тонких любовных эмоций» [17, с. 20]. Помимо положений сенсуализма, В. И. Ребиков обращался к знаменитому трактату Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» Будучи сторонником общедоступности и социальной направленности искусства, композитор разделял мысли Л. Н. Толстого о социальной природе искусства и об антинародном характере искусства высших классов. Отсюда вытекало то, что всё творчество В. И. Ребикова, как и его эстетическая концепция, находилось в постоянном противоречии. Стремясь запечатлеть тончайшие движения души посредством поиска новых выразительных средств в музыке, он оказывался «то в русле массово-демократического искусства, то на стороне модернизма» [17, с. 18 – 19]. Считая, что музыка лишь средство для передачи чувства, композитор объявил своё направление «музыкально-психографическим». Находясь в «магнитном поле» символизма и импрессионизма, В. И. Ребиков смело экспериментирует, во многом опережая современников.

В. И. Ребиков первым в русской музыке использовал целотонный звукоряд вместо привычного мажора-минора, раньше А. Н. Скрябина применил «прометеевский» аккорд, раньше К. Дебюсси открыл терпкие квартово-квинтовые сочетания и внедрил параллельное движение. Он опередил Д. Мийо в использовании политональности, а Г. Коуэлла – в применении многосекундовых «аккордов-колонн». Впервые композитор обратился и «к технике живописного пуантилизма, то есть к замене тем, мотивов, аккордов пёстро-красочной россыпью “звуков-точек”» [17, с. 28]. Современники не понимали В. И. Ребикова, называли декадентом, «алчущим и жаждущим правды в музыке». Композитор обижался, переживал, но от выбранного стиля не отступал. Чуткий к социальным переменам и настроениям в обществе, он задумал написать серию камерных оперных произведений, которым даёт название «Драмы духа».

Первой «драмой духа», явилась написанная им в 1900 году моноопера «Ёлка» в одном действии и трёх картинах. Главная героиня – маленькая нищенка. Накануне новогоднего праздника Девочка пытается продать людям коробочки со спичками, её ариозо, выполняющее функцию экспозиции главного образа и завязки действия, пронизано жалобными интонациями плача и стона. На пороге неминуемой трагической развязки до Девочки доносится из окон богатого дома блестящий вальс. Представляя себя на новогоднем балу в сказочном дворце, Девочка танцует, радуется, но вдруг в разгар веселья всё обрывается, и в дверях залы появляется Мать-Смерть и манит её за собой. В финале показана заснеженная улица, на которой вьюга заметает умирающую от холода и голода Девочку. В предсмертном бреду, она видит Мать-Смерть, которая манит её за собой по сияющей лестнице ввысь, к звёздам. Тематика оперы выражала чувство безнадёжности, а образ замерзающей Девочки явился символом общечеловеческого горя и нищеты. Премьера оперы «Ёлка» со-

стоялась в октябре 1903 года и вызвала многочисленные и противоречивые отклики музыкальной критики. Однако сам В. И. Ребиков очень гордился тем, что «Ёлка» оказалась созвучной времени и успешно ставилась на сценах многих театров.

В 1904 году композитор закончил вторую «драму духа» – «Тэа» («Богиня»). Это синтетическое произведение, где элементы оперы переплетаются с чертами вокально-симфонической поэмы и кантаты. Сюжет оперы – это сопоставление «картин», выражающих различные стадии «жизни духа», от любовного томления и ожидания встречи – до жажды смерти и последующего за ней душевного просветления. Финал «Тэи» – избавление от страданий с помощью смерти, что вполне соответствовало апокалипсическим предчувствиям, пронизывающим творческую атмосферу России того времени. Не остался В. И. Ребиков равнодушным и к событиям 1905 года. Композитор был на той стороне русской интеллигенции, которая приветствовала русскую революцию, он был потрясён расстрелом мирной демонстрации. Свои переживания Ребиков выразил в музыкально-психологической картине «Кошмар», а также в литературной поэме «Альфа и Омега». Впоследствии В. И. Ребиков напишет оперу на свою поэму. Замысел оперы «Альфа и Омега», написанной в 1911 году, воплотил эсхатологическую направленность всего русского искусства начала XX века. Две картины изображали начало и конец существования человека на Земле. Герои оперы символизировали такие начала: мужчина – познание и власть, женщина – робость и красоту. В опере присутствовали символические образы Жизни и Смерти, но главным двигателем фабулы явился Люцифер. Вначале он предлагает человеку власть над миром, а в конце произведения с дьявольским коварством открывает ему бренность, ничтожность земного бытия. В финале оперы был изображён последний день жизни на Земле, где Смерть побеждает Жизнь. Несмотря на то, что музыка оперы оказалась весьма схематичной, смысл вполне отражал чаяния времени – преодоление трагически несовершенного земного мира. Пессимистическая идея тщетности и бесплодности человеческого бытия, его неотвратимого движения к гибели была вполне созвучна апокалипсическим настроениям в обществе.

Конечно, мотивы эсхатологического характера проявлялись в музыкальном творчестве Серебряного века по-разному, но они тем не менее влияли на музыкальное мышление, заставляя высказываться композиторов в новой, неожиданной для них самих манере. Примером может служить симфоническая картина А. К. Лядова «Из Апокалипсиса», которую Б. В. Асафьев назвал слишком «громкой» для «тишайшего» музыканта. Ученик Н. А. Римского-Корсакого, А. К. Лядов являлся продолжателем традиций объединения «Могучая кучка», но в то же время, чутко ощущая дух времени, композитор ассимилировал в своём творчестве и современные тенденции в музыке. Основа творчества А. К. Лядова – сочинения малых форм (фортепианные, оркестровые, вокальные). «Яркие и самобытные, они глу-

боко национальны по своим образам и музыкальному языку» [8, с. 3]. Три его симфонические картины «Баба-Яга» (1904), «Волшебное озеро» (1909) и «Кикимора» (1910) сочетают черты русского сказочного симфонизма с влиянием К. Дебюсси и являются ярким выражением творческого портрета композитора.

Революционные события 1905 года, всколыхнувшие Россию, затронули и преподавателей Петербургской консерватории. На митинге в консерватории развернулась бурная дискуссия о том, что «человек, занимающийся искусством, не может оставаться узким специалистом, а должен быть гражданином» [8, с. 82]. За поддержку студентов был уволен старейший профессор консерватории Н. А. Римский-Корсаков. В знак протеста и солидарности подали в отставку лучшие преподаватели консерватории А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Дух времени нашёл отражение в поздних произведениях А. К. Лядова – «Из Апокалипсиса» (1913), и «Скорбная песня» (1914), в которых можно обнаружить эстетические противоречия творчества. Эти произведения не вписываются в обычную манеру композитора, их тематика далека от народных источников и говорит о том, что ноты душевного смятения проникли в его привычный идейно-художественный мир. В частности, симфоническая картина «Из Апокалипсиса» заняла исключительное место в наследии композитора, поскольку нетипична для его творчества и по сюжету, и по средствам его выражения. Композитор вводит в произведение подлинный напев духовного стиха, усиливает состав оркестра. «Чуждый мистики, он передаёт эсхатологические аллегории Апокалипсиса в иллюстративно-образительном плане, не порывая связи с реальными «земными» образами природы» [13, с. 150]. По словам критики, идея грандиозного перерождения не удалась композитору, но само обращение к этому библейскому сюжету говорит о довлеющих настроениях в обществе.

Идея расширения границ искусства в эпоху глобального кризиса, каким был кризис рубежа столетий, была достаточно популярна в творческой среде и приобрела основополагающий смысл в философии младосимволистов, что вылилось в мечту о синтетическом, соборном, теургическом действии, воплощенном в символическом театре Мистерий. Разумеется, подобная мысль о символической Мистерии могла «возникнуть лишь в предгрозовой атмосфере начала века, в эпоху апокалипсических пророчеств и ожидания некоторого исторического катарсиса» [9, с. 61]. От подобной мировоззренческой концепции вселенского масштаба, подразумевавшей синтез звука, движений, а также реалий природы, не мог остаться в стороне и А. Н. Скрябин. По воспоминаниям Л. Сабанеева, всё творчество композитора эволюционировало в направлении созревания идеи Мистерии. «Когда идея Мистерии предстала перед его духовным взором, творчество его испытало страшный подъем, какой-то необычайный прилив энергии и образов» [15, с. 359]. Именно в Мистерии А. Н. Скрябин предпо-

лагал мгновенное переживание всего исторического опыта человечества. Мысль об одномоментном переживании прошлого и будущего пронизывают как лейтмотив философские записи композитора начала 1900-х годов. «Формы времени таковы, – пишет он, – что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее». «Глубокая вечность и бесконечное пространство, – читаем в другом месте, – есть построения вокруг Божественного экстаза, есть его излучение – момент, излучающий вечность» [10, с. 26]. Философское видение А. Н. Скрябиным «конца мира» предполагало теоретическое отрицание времени вообще.

Экспериментируя со временем, А. Н. Скрябин явился феноменом творческого дуализма. В основе хронотипических экспериментов А. Н. Скрябина лежал его принцип композиции, называемый «гармониемелодией», в котором отразилась поляризованность общества: мелодия олицетворяла силы революции, гармония – мистически настроенную интеллигенцию с ее идеей Всеединства. А. Н. Скрябин, исходя из философской концепции, лежащей в основе его творчества, сторонился политической жизни и революционной борьбы, поэтому мировоззренчески он, конечно, принадлежал к той части творческой элиты, которая видела пути к новой жизни в трансформации искусства, философии и религии в некое новое единство – теургию, что квалифицируется как процесс медиационный. Однако, благодаря мощной энергии, которую несла его музыка, сторонники радикальных идей видели в А. Н. Скрябине предвестника революционных перемен. Например, Г. В. Плеханову его музыка представлялась отражением революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика [14, с. 7]. А будущий народный комиссар просвещения большевистского правительства А. В. Луначарский полагал, что пафос и порывы страсти, изображенные композитором, имели «высший дар музыкального романтизма революции» [5, с. 6]. Таким образом, в музыкальном наследии А. Н. Скрябина на уровне идей и образов сфокусировались оба полюса оппозиции – инверсии и медиации.

Итак, художественно-эстетическая ситуация Серебряного века характеризовалась глубинно-психологической атмосферой приближающейся катастрофы. Апокалипсическими идеями в это время были проникнуты все сферы бытия российского общества, включая философию и искусство. Истоки подобных настроений кроются в специфике русской культуры, которая во многом функционировала под воздействием христианской эсхатологии. Заложенный в первохристианстве на Руси эсхатологический комплекс активизировался, в первую очередь, в создании творческой – художественной и философской – элиты. Русская культура рубежа XIX – XX веков по своей доминанте, несмотря на линию эволюционного развития, выражаемую движением за теургию и синтез искусств, переживала в формах художественного творчества инверсионный всплеск в мышлении, чувствовании, реакции на происходящие события. Радикальное экспериментирование футу-

ристов и кубофутуристов граничило с эстетическим хулиганством и вполне укладывалось в логику инверсионного мышления.

Однако нельзя утверждать в духе эстетического социологизма 1920-х годов (В. Ф. Переверзев, В. М. Фриче и др.), рассматривавшего явления искусства как прямое выражение классовых отношений в обществе, что весь Серебряный век – сплошная инверсия, на том основании, что в этот период случилось три революции. Основной наш вывод заключается в том, что связь здесь более тонкая, которую можно обозначить как *предвосхищение*, а не детерминирующий прогноз. Поэтому мы говорим лишь об *идейно-образной инверсии* в художественной культуре Серебряного века как предваряющем эстетическом аналоге реального инверсионного взрыва, покончившего с императорской Россией. Это был, пожалуй, единственный период в развитии художественной культуры России, когда нарастающая инверсионная волна (в базовой для нее политико-идеологической сфере) захватила ее своим влиянием и обусловила отмеченные выше инверсионные тенденции.

#### Литература

1. Ахиезер, А. С. Россия: критика исторического опыта. (Социокультурная динамика России): в 2 т. / А. С. Ахиезер. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – Т. 1. – 805 с.
2. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975.
3. Бердяев, Н. А. Судьба России / Н. А. Бердяев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 256 с.
4. Булдаков, В. П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. – 2-е изд., доп. / В. П. Булдаков. – М.: РОССПЭН, 2010. – 967 с.
5. Бэлза, И. Александр Николаевич Скрябин / И. Бэлза. – М.: Музыка, 1982. – 175 с.
6. Давыдов, А. П. Поиск «середины» как методологическое основание социологического теоретизирования (угроза раскола между культурой и обществом и проблема ее предотвращения) / А. П. Давыдов // В поисках теории российской цивилизации. Памяти А. С. Ахиезера. – М.: Новый хронограф, 2008.
7. Ерасов, Б. С. Социальная культурология: пособие для студентов высших учебных заведений. – 2-е изд., испр. и доп. / Б. С. Ерасов. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 591 с.
8. Запорожец, Н. А. К. Лядов / Н. А. Запорожец. – М.: Музгиз, 1954. – 213 с.
9. Левая, Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
10. Левая, Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т. Левая. – Санкт-Петербург, 2007. – 184 с.
11. Лотман, Ю. М. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследо-

вания. Заметки (1968 – 1992) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

12. Миненко, Г. Н. Специфика социальной и культурной динамики России / Г. Н. Миненко, Ж. А. Рябцевская // Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте: сборник статей по материалам Российской научно-практической конференции с межд. участием «Русское слово в культурно-историческом контексте» (Кемерово, 21 – 23 октября, 2010 г.). – Кемерово: КемГУКИ, 2010.

13. Михайлов, М. К. А. К. Лядов / М. К. Михайлов. – М.: Музыка, 1985. – 208 с.

14. Рубцова, В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М.: Музыка, 1989. – 447 с.

15. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – М.: Классика – XXI, 2000. – 400 с.

16. Сарабьянов, Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки / Д. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1979. – 143 с.

17. Томпакова, О. М. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – М.: Музыка, 1989. – 79 с.

18. Успенский, Б. А. Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. 1: семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1994.

19. Чередниченко, Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т. В. Чередниченко. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320 с.

20. Янов, А. Л. Историческое распустье России. В защиту центрального тезиса А. С. Ахиезера / А. Л. Янов // В поисках теории российской цивилизации: памяти А. С. Ахиезера / сост. А. П. Давыдов. – М.: Новый хронограф, 2009.