

УДК 008

**Трансформация идеи космизма в культуре рубежа
XIX-XX веков: от эстетики Ф. Ницше и Р. Вагнера
к «музыкальной философии» А.Н. Скрябина**

Степанов Владислав Сергеевич

Преподаватель,
Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования города Москвы
Детская школа искусств им. Франца Шуберта,
119415, Российская Федерация, Москва, ул. Лобачевского 66Б;
e-mail: fortesolo@yandex.ru

Аннотация

Культура рубежа XIX–XX веков, включающая многие направления, течения и тенденции, объединенные общим названием «эпохи модерна», – по-своему уникальное явление в европейской истории. В предлагаемой статье рассматриваются грандиозность миропреобразующих стремлений мыслителей времени и, одновременно, камерность их воплощения непосредственно в творчестве художников эпохи. Русский символизм, берущий свои философские истоки из эпохи романтизма, главным образом, из творчества поздних немецких романтиков Р. Вагнера и Ф. Ницше, представляет собой концентрацию мистериальных и, в то же время, утопических стремлений времени. Поэтому трансформация идеи космизма в стилевые параметры модерна заслуживает особого внимания. А.Н. Скрябин является своего рода вершиной выражения символистской мысли, поэтому его философия, воплотившаяся в миниатюризированном «музыкальном Космосе» композитора, вызывает особый научный интерес. Раскрывающаяся особая научная проблема – миниатюризация современного Космоса – является одной из преобладающих в культуре рубежа XIX–XX веков. Уникальное противоречие между содержанием и формой произведений искусства приводит к величайшему культурному кризису, к декадансу, к эпохальному разлому в истории западно-европейской цивилизации.

Для цитирования в научных исследованиях

Степанов В.С. Трансформация идеи космизма в культуре рубежа XIX-XX веков: от эстетики Ф. Ницше и Р. Вагнера к «музыкальной философии» А.Н. Скрябина // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 1А. С. 221-229.

Ключевые слова

Космос эпохи, трансформация, миниатюризация, культура, модерн, символизм, искусство, Вагнер, Ницше, философия, мистерия, Скрябин.

Введение

Культура рубежа XIX-XX веков, включающая многие направления и тенденции, объединенные общим названием «эпохи модерна»¹, - представляет собой уникальное явление. Ему посвящено множество исследований в самых разных областях: в философии, культурологии, искусствоведении. Помимо бесчисленных монографических работ, казалось бы, не оставляющих места для дальнейших изысканий, уделялось внимание и генезису данного направления, и связанным с ним эстетическим задачам, и междисциплинарным подходам. Однако «эпоха модерна» не перестает вызывать интерес современных ученых, и многие проблемы высвечиваются только сейчас, более века спустя после ее завершения.

Искусство, как чрезвычайно значимая составляющая общего культурного комплекса, вбирает в себя все тенденции времени - и, одновременно, оказывается тем аккумулятором, в котором собраны все знаковые компоненты, позволяющие судить о состоянии культуры данного периода². Поэтому основное внимание в данной статье будет уделено художественным направлениям эпохи модерна: стилю «модерн» («ар нуво», «югендштил» и т.д.) и символизму как его неотъемлемой составляющей. Именно в стиле модерн проявилось глубочайшее внутреннее противоречие, разлом, приводящий к декадансу, на который практически не было обращено внимание исследователей.

Так, практически не изученным оказывается одно из основных качеств культуры модерна, особенно ярко проявленное в символизме, своего рода квинтэссенции стиля модерна: космический размах замыслов, экстатическая накаленность миропреобразующих порывов, - и камерность воплощения этих замыслов в конкретных произведениях, где Космос³ становится филигранно проработанным, замкнутым в себе пространством, вмещающим субъективные смыслы и демонстрирующий любование красотой деталей. При этом философия и художественное творчество в рассматриваемую эпоху оказываются понятиями практически тождественными, что только углубляет парадоксальность ситуации.

Основная часть

Чтобы выявить и подробно рассмотреть это явление, приходится обратиться к предшествующей эпохе – романтизму, как философско-эстетическому истоку модерна, и прежде всего к наследию Р. Вагнера и Ф. Ницше, которые не просто оказали значимое и

¹ Термин «эпоха модерна» (*модернити*) здесь применяется в трактовке Брайана Турнера, как период развития европейской культуры на рубеже XIX-XX веков, когда возник и получил развитие *модернизм*. Этот период хронологически охватывает годы приблизительно от 1870 до 1910 и включает множество направлений и тенденций. [Turne, 1990]. В аналогичном смысле термин «эпоха модерна» употребляют исследователи В. Крючкова, Т. Левая, Д. Сарабьянов и др. Мы будем употреблять выражение «эпоха модерна» или «культура модерна», когда речь идет об историческом периоде, чтобы не путать его с понятиями «модернизм» и «стиль модерн».

² Именно в соответствии с таким подходом ко взаимоотношению культуры и искусства культуролог М.С. Каган рассматривает искусство как самосознание культуры, называя его «зеркалом» и «портретом» культуры. [Kagan, 1994].

³ Космос и Космизм – «будучи целостным социокультурным явлением, Космос ориентирован на синтетическое видение реальности, восприятие человека в качестве органичной части космического единства, способного реализовать свою активную природу в деле творческого изменения мироздания». [Новейший философский словарь... 248].

многогранное влияние на культуру эпохи модерна, но в исторической перспективе стали некими символами культуры XIX века, без творчества которых все искания нового стиля, вероятно, пошли бы по какому-то иному пути.

Соотношение стилей модерна и символизма до сих пор вызывает искусствоведческие споры. Так, Д.В. Сарабьянов в монографии «Стиль модерн» пишет: «В <...> сложной зависимости находятся два основных явления художественной культуры рубежа столетий – символизм и стиль модерн. Это, скорее, две стороны одной медали, поскольку концепция находит свое выражение в практике искусства в формах стиля модерн» [Сарабьянов, 38]. И далее: «Символизм как общность методологическая, а не формально-стилевая в некотором смысле «управляет» стилем» [Сарабьянов, 38]. Поэтому часто в работе мы употребляем термины «символизм» и «модерн» синонимически: символизм теснейшим образом примыкает к модерну и не выходит за его границы. Однако при более пристальном рассмотрении этих «явлений», границы между ними все-таки усматриваются: если модерн сделал заметный акцент на архитектуру, интерьер и живопись, то есть на визуальные виды искусства, то о символизме принято говорить, подразумевая, преимущественно, поэзию и музыку.

Основные качества художественной культуры эпохи модерна – космизм и панэстетизм – берут свое начало из эстетических установок романтизма, где была провозглашена идея синтеза искусств. Именно синтез искусств создает платформу для миропреобразующего порыва силой гения творческой личности у символистов. Творчество Р. Вагнера – вершина отражения романтической эстетики. Ф. Ницше, начиная как романтик, находящийся под влиянием творчества Р. Вагнера, порывает с романтизмом и оказывает колоссальное влияние на философию и эстетику эпохи модерна. Творчество А.Н. Скрябина представляет концентрированное отражение эстетики символизма, воплощенное в стилистике модерна.

Романтическая идея синтеза искусств достигла наивысшего расцвета в реформаторском оперном искусстве (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера и в синтезирующей аполлоническое и дионисическое начала философии Ф. Ницше. Гармоничное воссоединение Вагнером различных видов искусств в музыкальной драме становится вершиной романтического синтетизма. Создание оперной структуры, основывающейся на идее сквозного драматургического развития, обращение к национальному мифу, переосмысленному в современных философских представлениях, как к основному сюжету музыкальных драм, имеет целью революционное национальное преображение. Широкое применение лейтмотивной структуры музыкального материала, усиление функции оркестра и хора как выражения «гласа народа» античной трагедии, – все эти реформаторские идеи Вагнера составляют Космос позднего романтизма. Стремления Ф. Ницше послужили фундаментом для философско-эстетических воззрений мыслителей эпохи модерна: философия Ф. Ницше с ее трагическим противопоставлением аполлонического и дионисического стала ведущей в концепции представителей нового стиля.

Художественная мысль символизма и модерна напрямую отображает закономерности эпохи рубежа XIX и XX веков. Из основной эстетической программы модерна – идеи эстетизации всех форм жизни – формируются главные способы художественного воплощения стиля: декоративность и орнаментальность. Эти черты проявляют себя не только в разнообразных архитектурных сооружениях, изысканных интерьерах, в будоражающей воображение живописи, но и в «волнообразном» поэтическом слоге, и в рафинированном музыкальном языке композиторов.

Русский символизм, полностью сформировавшийся в начале XX века, отличается стремлением к духовному пересозданию жизни посредством искусства. Стиль стремительно пытается решать те задачи, которые были выдвинуты, но не смогли быть в полной мере реализованы романтизмом. Идея преобразования мира романтиками путем стремления к

абсолютному началу выходит на новый уровень у представителей нового стиля. Все революционные устремления романтизма символисты доводят до космических масштабов, поэтому идея вселенской мистерии становится центральной в философии символизма. Испытывая влияние позднеромантической философии, символисты переосмысливают важность личности человека в системе мировых ценностей. Ницшеанский сверхчеловек занимает в творчестве символистов основополагающее место, выступая в роли Творца, на место которого претендует Художник. Таким образом, солипсизм является доминантой стиля.

В контексте романтизма человек стремился к высшему, абсолютному, универсальному, синтезированному, но никогда он не заявлял о себе как о том единственном идейном и божественном вдохновителе, который способен своими силами и возможностями преобразовать весь мир, наделяя его, как у Вл. Соловьева, вселенской любовью (сизигией) и божественной энергией [10]. Романтическому герою больше свойственно надеяться, ждать, уповать, сомневаться, чувствовать себя игрушкой неких высших сил: рока, долга, стихии – как Вотан Вагнера. В этом – весь трансцендентализм эпохи. Именно эту романтическую неуверенность и сомнение Ницше пытается изжить, истребить своей страстной проповедью сверхчеловека.

Идея синтеза искусств, являясь своего рода эмблемой модернового стиля, волновала многих деятелей рубежа веков. Синтез искусств символистов имеет особую окраску, доминанту – музыкальность. Музыка как метафора становится определяющим моментом и для философии, и неотъемлемой составляющей непосредственно для самого модернового стиля. По наблюдению И.И. Никольской, именно «воплощением музыкальной линии в поэзии, живописи и даже архитектуре бредили многие художники эпохи» [Никольская, 1997, 91].

Сам акт слияния музыки с различными видами искусств становится для стиля неким общим «тональным планом», в условиях которого создавались различные творческие модуляции. «Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т.е. к музыке?», – рассуждал А. Белый [Белый, 95]. И неким «тоническим разрешением» синтезирующих поисков символистов выступает «творческая философия» А. Скрябина, концентрирующаяся вокруг утопических замыслов о преобразующей Мистерии.

Скрябинская философия – вершина выражения модернового космизма в культуре рубежа веков. При рассмотрении космогонии Скрябина становится очевидной преемственность философской мысли Ф. Ницше и реформаторского искусства Р. Вагнера. Идеология Ницше, с его концепцией дионисического господствующего сверхчеловека – богоотступника, находит в контексте скрябинского космогонического символизма свое тотальное выражение: сверхчеловек Ницше – уже Творец целой Вселенной! Скрябин заявляет: «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя» [Записи А.Н. Скрябина..., 160].

У Скрябина сферы аполлонического и дионисического находятся между собой в тесном соотношении. Скрябинский «Прометей», несмотря на всю явную дионисическую напряженность, передает аполлоническую солнечную идею – преобразование мирового хаоса. Символистское понимание вселенской любви, ее аполлоновское предначертание, доведено у Скрябина до наивысшего напряжения – «мажорного»⁴ экстаза! Аполлоническая же природа Прометея преобразовывается в дионисическую энергию скрябинской поэмы. Эта связь обладает

⁴ «Мажорный» – буквальное, а не метафорическое определение, так как Скрябин постепенно отказывается от использования минорных тональностей.

глубинным внутренним сродством, уходящим корнями в историю античного мифа. По наблюдениям А.Ф. Лосева, даже в аполлоническом начале заключено немало экстатического, то есть дионисического [Лосев, www...]. А, как замечает К. Юнг, «мир состоит из противоположностей, которые олицетворяют его устойчивость и равновесие». [Юнг, 88]. Так и для Космоса Скрябина характерно взаимодействие дионисической и аполлонической стихий.

Скрябинский «Прометей» представляет собой опыт абсолютно нового решения вагнеровского *Gesamkunstwerk*'а. Задумав для «Прометея» партию света (Luce), Скрябин «перешагивает» воплощенную Вагнером идею синтеза искусств в музыкальных драмах. И Вагнер, и Скрябин, каждый по своему, были «революционерами» в искусстве: революция Вагнера отображает политические события его времени, а революция Скрябина апеллирует к преобразованию целой Вселенной. Политические обстоятельства второй половины XIX века породили концепцию вагнеровского понимания «синтетической формы как выражение общенародного единства» [3, 84]; скрябинская же революция – это глобальная Мистерия, это, по выражению самого Скрябина, «соборное творчество и соборный акт. Тут будет единая соборная многогранная личность, как солнце, отраженное в миллионах разбрызгов» [Крючкова, 1994, 175-176].

Следственно, драматические (у Вагнера) и мистериальные (у Скрябина) стремления к синтезу во имя объединения и преобразования человечества требовали новых радикальных способов для реализации: у Вагнера – через силу внушения музыки и слова в драмах, у Скрябина – путем «экстатического» единства музыки, света и голоса в «Прометее». Скрябинский синтез – это синтез «теургический», которому становятся чуждыми признаки синтеза «театрального»⁵.

В ходе сравнительного анализа философии Р. Вагнера и А. Скрябина становится также очевидной полярность в понимании и ощущении дионисического у двух композиторов. Сознание Вагнера обращено к *мифу*, в то время как Скрябин, опираясь на характеристику мифологического персонажа, сам творит миф. Следовательно, вагнеровская любовь – это *Эрос*, порождающий Хаос и Бездну, у Скрябина же любовь – современный *эротизм*. Вагнер трактует любовь как трагедию, где центральным образом всего действия является *любвенный напиток*, а Скрябин, напротив, отождествляет любовь со вселенским праздником, который подразумевает достижение главной цели – *экстаза*.

Трансформация идейного космизма от романтизма к модерну нашла претворение в различных видах искусств, составляющих основу культурного комплекса означенного периода. Концепция преобразования мира через космический творческий акт доминирует в сочинениях большинства авторов, декларируется ими в стихах, заметках, что заставляет рассматривать их творчество через призму ими же сформулированной философии. Но в самой концепции символизма заключено некое внутреннее противоречие: если отвлечься от пафосных космогонических мотивов и обратить внимание на стилистические параметры сочинений, то становится очевидно, что глобализм идей воплощен в детализированном, ювелирном письме, насыщенной изощренной игрой, любованием каждым моментом, субъективным наслаждением процессом развертывания собственных фантазий, – то есть космизм замысла оборачивается микрокосмосом элитарного искусства, интерес и восхищение богатством своего внутреннего мира становится единственным объектом, достойным истинного внимания.

⁵ Необходимо уточнить, что все вышесказанное относится именно к идеям, а не к самому стилю. Идеи мистерии так гипнотически воздействовали на современников, резонируя с общим духом эпохи, что только сквозь их призму и рассматривалось творчество Скрябина, что затрудняло объективно и непредвзято обращаться к стилистическому анализу.

Касательно обозначенной проблематики статьи представляется существенно важным осветить не только глобальные философские взгляды одного из основных представителей культуры эпохи рубежа веков – А.Н. Скрябина, но и рассмотреть претворение его мистериальных идей непосредственно в самом творчестве композитора, которое по своим «декоративным» музыкальным качествам тяготеет к стилю модерн. Принято говорить о размахе замыслов его выдающихся симфонических сочинений, о новаторских качествах музыки композитора, о глобальных философских замыслах Скрябина, берущих начало из реформаторского творчества Вагнера и дионисической философии Ницше; также подробнейшим образом изучена биография композитора, история создания его сочинений и др. Но нас же интересует в большей степени особая проблематика – эволюция музыкального стиля композитора, на каждом этапе которой прослеживается миниатюризационное воплощение позднеромантических идей в рафинированном скрябинском стиле.

Несмотря на всю «мистериальную симфоничность» замыслов, Скрябин мыслил «фортепианно». Будучи блестящим пианистом, Скрябин писал для фортепиано на протяжении всей своей жизни. Об этом говорит само количество фортепианных опусов по сравнению с общим числом сочинений, написанных композитором: 68 опусов из 74 посвящены фортепиано. При этом одно из центральных мест в творчестве занимает жанр прелюдии. Любовь композитора к самому камерному, интимному, эскизно-прихотливому жанру сама по себе свидетельствует о камерности его музыкального мышления.

Анализ ранних прелюдий показывает, что, несмотря на очевидную преемственность стиля по отношению к романтизму (конкретно – пианизму Шопена) у Скрябина уже в этих сочинениях романтическая лирика, суггестивно воздействующая на слушателя «здесь и сейчас», вытесняется либо полетом сквозь время, либо «зависанием», «провалом» во вневременное. На раннем этапе творчества эти стремления остаются ограниченными компактными миниатюрными формами, часто опираются на жанровую основу и достигаются весьма наглядными «камерными» композиторскими приемами.

При анализе музыкальных сочинений Скрябина центрального и позднего периодов творчества (прелюдий, фортепианных и симфонических поэм), становится очевидным, что тенденция к миниатюризации современного Космоса обнаруживается во всех рассмотренных периодах музыкального творчества А.Н. Скрябина и в полной мере утверждается в завершающем периоде. К примеру, фактурное стремление к вертикально-горизонтальному единству, намечавшееся в ранних опусах, находит свое полное воплощение в музыке поздних, а состояние полетности, которое активно проявляло себя в период зрелого творчества Скрябина и еще заявляло о себе в волевом начале «Прометея», – в поздних фортепианных поэмах и прелюдиях полностью вытесняется противоположным временным ощущением – статикой, являющейся одной из главных характеристик мироощущения всей модерно-символистской эпохи. Несмотря на «разрастание» философских идей Скрябина до космических мистериальных масштабов, «музыкальный космос» композитора на этапах творческой эволюции становится все более обозримым, компактным и миниатюрным. Скрябинская миниатюризация Космоса имеет конкретные стилистические проявления: монотематизм, повторяющиеся интервальные цепочки, динамическое однообразие, однотонность гармонических красок, тормозящих или вовсе останавливающих временной поток во имя вечного созерцания мистического мгновения. По свидетельству Сабанеева, Скрябин называл свою позднюю прелудию ор. 74 № 2 «астральной пустыней» [Сабанеев, 2000, 313] и считал, что эта семнадцатитактовая музыка может длиться «целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет...» [Сабанеев, 2000, 313].

Таким образом, философско-литературная программа символиста оказывается полностью утопичной в реалиях земного материального мира, в то время как стиль модерн, впитавший символистские глобальные идеи времени, берущие начало из позднего романтизма, стал, своего рода, той средой, в которой идеи скрябинского космизма воплотились наиболее красочно и иллюстративно.

Противоречие внешней хрупкости и грандиозных стремлений к мистическому творческому акту, переплетаясь с дионисическими инфернальными мотивами, находит свое разрешение в той камерной творческой «лаборатории», которой магическим образом удалось совместить полярные состояния духа, выражающимся в сферах томления и полета, лирического созерцания и экстаза. С одной стороны, все его творчество обращено к утопической идее о несостоявшейся Мистерии, но, с другой, само же творчество уже и оказалось по сути своей «мистериальным», мистическим, свершившимся творческим экстатическим актом, укладывающемся в границы компактной и изящной «шкатулки» модерна. Следовательно, Мистерия была-таки осуществлена, помимо философского замысла автора, в этой самой «творческой лаборатории» – скрябинском пианизме.

Итак, романтические идеи синтеза искусств, нашедшие воплощение в философии модерна и символизма, приобретают характер глобальных миропреобразующих концепций, однако воплощаются в камерном миниатюризированном каллиграфическом стиле писания. Эти процессы характерны для всех видов искусства, однако, в музыке, как в ведущем виде искусства эпохи, проявляют себя особенно наглядно и полно. Трансформацию философии романтизма в орнаментальный стиль модерна представляется целесообразным обозначить схематично следующим образом:

- чувство → чувственность;
- миф → мифологизация;
- романтический «дух мифа» → символистский «эстетизм мифа».

Заключение

Указанные тенденции демонстрируют сущность трансформации идеи космизма в культуре рубежа XIX-XX веков с точки зрения миниатюризации Космоса от философии романтизма к стилю модерн. Приведенные наблюдения заставляют думать о глубочайшем кризисе европейской культуры и – шире – европейского менталитета в целом. Не случайно после эпохи модерна во всех областях искусства возникают разнообразные авангардные направления. Дело не только в том, что авангард принципиально разрушает старые формы: проблема, скорее, в том, что обозначилась абсолютная исчерпанность тех идей, которые развивались на протяжении предыдущего века и нашли свое грандиозное и одновременно катастрофическое воплощение в творчестве символистов, особенно Скрябина, наследие которого можно рассматривать как высшее проявление исследуемой тенденции. Все преемники данной эпохи, в частности – русских символистов, могут быть рассмотрены только как эпигоны: они способны копировать каллиграфический стиль модерна, но утрачивают страсть и космический порыв, который был характерен для предыдущей эпохи. Некоторые современные ученые, в частности, Н.И. Поспелова в статье «Скрябин в художественном искании XX века» пытаются провести красивые параллели между Скрябиным и, например, европейским минимализмом или сонористикой второй половины XX века, аргументируя данное сходство медитативностью, состоянием прострации, космической созерцательностью, свойственной этим течениям и находящим место в некоторых произведениях, особенно поздних, Скрябина [Поспелова, 1997].

Но вряд ли это убедительно: стиль минимализма и сонорика, тяготеющие к космическому восприятию мира, питаются совершенно из другого источника: это Восток, это медитация, интравертный уход – закрытость от мира. Символистские идеи абсолютно западноевропейские по духу: в них есть страсть, а, значит, страдание, а, следовательно, эмоциональная открытость миру, соборность. Поэтому, сходство может быть только формальным. Европейская постмодерновая культура растворяется в иронии постмодернизма, в игре стилей, «игре в бисер». Поэтому, столь мощный внутренний разлад, который мы постарались обозначить и раскрыть в данной статье, может свидетельствовать только «о конце прекрасной эпохи», но ни в коем случае не говорит о жизнеспособности гениально проявившегося мощнейшего творческого акта в культуре рубежа XIX – XX веков.

Библиография

1. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
2. Записи А.Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. – М., 1919.
3. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1994.
4. Лосев А.Ф. Мироззрение Скрябина. [Электронный ресурс]. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksey-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (дата обращения 07.03. 2017).
5. Никольская И.Н. Идеология символизма и некоторые черты симфонической формы Мечислава Карловича // Искусство XX века: уходящая эпоха?: В 2-х т. Т. 1. - Н. Новгород: ред. НГК им. М.И. Глинки, 1997.
6. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. - Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998.
7. Поспелова Н.И. Скрябин в художественном искании XX века // искусство XX века: уходящая эпоха? / Сборник статей в 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород, 1997. – С. 165 – 174.
8. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. - М.: Классика-XXI, 2000.
9. Сарабьянов Д. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989.
10. Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Избранное. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 133 – 216.
11. Юнг Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.
12. Kagan M.S. Mensch – Kultur – Kunst. Sistemanalitische Untersuchung. Hamburg, 1994.
13. Turner B. Theories of Modernity and Postmodernity. - L.: Sade, 1990.

Transformation of the ideas of cosmism in the culture of the abroad of the xix-xx centuries: from the aesthetics F. Nitsche and R. Wagner to "musical philosophy" A.N. Skryabina

Vladislav S. Stepanov

Lecturer,
Moscow City Public School of Public Administration
"Children's Art School named after Franz Schubert",
119415, 66B Lobachevsky st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: fortesolo@yandex.ru

Abstract

The culture of the turn of the XIX–XX centuries, which includes many trends, united by the common name of the "modern era", is unique in European history. The proposed article examines the grandeur of the world-transforming aspirations of thinkers of time and, at the same time, the

Vladislav S. Stepanov

chamberiness of their embodiment not directly in the works of the artists of the epoch. Russian symbolism, taking philosophical origins from the era of romanticism, mainly from the works of the late German Romantics R. Wagner and F. Nietzsche, represents the concentration of the mysterial and, at the same time, utopian aspirations of time. Therefore, the transformation of the idea of cosmism into the style parameters of modernity deserves special attention. A.N. Scriabin is a kind of top of the expression of symbolist thought, therefore his philosophy, embodied in the miniaturized «musical Cosmos» of the composer, is of special scientific interest. The emerging special scientific problem – the miniaturization of the modern cosmos – is one of the most prevalent in the culture of the turn of the XIX–XX centuries. The unique contradiction between the content and form of works of art leads to the greatest cultural crisis, to decadence, to an epochal break in the history of Western European civilization.

For citation

Stepanov V.S. (2018) Transformatsiya idei kosmizma v kul'ture rubezha XIX-XX vekov: ot estetiki F. Nitshe i R. Vagnera k «muzykal'noi filosofii» A.N. Skryabina [Transformation of the ideas of cosmism in the culture of the abroad of the xix-xx centuries: from the aesthetics F. Nitsche and R. Wagner to "musical philosophy" A.N. Skryabina]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (1A), pp. 221-229.

Keywords

Space of the epoch, transformation, miniaturization, culture, modernism, symbolism, art, Wagner, Nietzsche, philosophy, mystery, Scriabin.

References

1. Belyj A. (1994) Simvolizm kak miroponimanie. M. Respublika, 1994.
2. Zapisi A.N. Skryabina. Russkie Propilei. Materialy po isto-rii russkoj mysli i literatury. T. 6. Mscow. 1919.
3. Kryuchkova V.A. (1994) Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo,
4. Losev A.F. Mirovozzrenie Skryabina. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/L/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9>
5. Nikol'skaya I.N. (1997) Ideologiya simvolizma i nekotorye cherty sim-fonicheskoy formy Mechislava Karlovicha // *Iskusstvo XX veka: uhodyashchaya ehpora?: V 2-h t. T. 1.* - N. Novgorod: red. NGK im. M.I. Glinki,.
6. Novejshij filosofskij slovar'. Sost. A.A. Gricanov. - Minsk. V.M. Skakun, 1998.
7. Pospelova N.I. (1997) Skryabin v hudozhestvennom iskanii XX veka. is-kusstvo XX veka: uhodyashchaya ehpora. Sbornik statej v 2-h t. T. 1. N. Nov-gorod. p. 165 – 174.
8. Sabaneev L.L. (2000) Vospominaniya o Skryabine. Moscow. Klassika-XXI.
9. Sarab'yanov D. (2000) Stil' modern. Moscow. Iskusstvo.
10. Solov'ev V.C. (1990) Smysl lyubvi. Solov'ev V.S. Izbrannoe. – M. Sovetskaya Rossiya,. p. 133 – 216.
11. YUng G. (1996) Dusha i mif: SHeSt' arhetipov. – Kiev: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshestva.
12. Kagan M.S. (1994) Mensch – Kultur – Kunst. Sistemanalitische Unter-suchung. Hamburg,
13. Turner B. (1990) Theories of Modernity and Postmodernity. London. Sade.