

***Персоналистский аспект литургии и театра в свете
Русского Серебряного века (Вяч. Иванов, о. П. Флоренский и т.д.) и
герменевтики искусства Ганса-Георга Гадамера***

Михаил Аксенов Меерсон

(Прот.)

*The Personalist Dimension Of Liturgy and Theatre in the Light
Of Russian Silver Age and Hans Gadamer' Hermeneutics of Art*

Типологическая схожесть литургия и театра

*Специфика праздничного времени. Время культа и время театра: за пределами
обыденности*

Ганс Георг Гадамер обратил наше внимание на родственность театра и религиозного культа. И тот и другой праздничны, поскольку «празднику присуще собственное время,» поскольку он, по своему существу «есть то, что возвращается.» Время праздника неподвижно с одной стороны, стоит за рамками обыденности с другой. Человек прикован к конвейеру ежедневных обязанностей. Праздничное же время как религиозного богослужения, так и театра, выводит из обыденности. «Понятно, - пишет Гадамер, - что эта самоисполненность мгновения наиболее изначально и выпукло проявляет себя именно в культе. Являющийся Бог есть абсолютное присутствие, в котором воспоминание совпадает с настоящим в единстве мгновения.» Это особенно явственно в Причастии, которое занимает центральное место в христианском культе.¹ В России эту мысль в поэтической форме выразил Осип Мандельштам:

«Богослужения *торжественный зенит,*
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы *вне времени* вздохнули
О луговине той, *где время не бежит.*
И Евхаристия как *вечный полдень* длится.»²

Театр тоже создает собственное время и пространство, свой «хронотоп» говоря словами Бахтина. Как и в богослужении, в театре обыденное пространство и время трансцендируются: вместе с актерами мы, зрители, переносимся либо в Венецию Дожей, либо в Датское королевство при Гамлете, Англию Генриха Пятого, уездный город Николаевской России, куда заезжает Хлестаков. Идя в

¹ Г.-Г. Гадамер, «О праздничности театра», в кн. *Актуальность прекрасного*, Москва: «Искусство», 1991, 158-9; Н.-Г. Gadamer, “Uber die Festlichkeit des Theaters,” in *Kleine Schriften*, II, Tubingen: J.C. B. Mosir, 1979, 171.

² Осип Мандельштам, “Вот дароносица, как солнце золотое...» Соб. Соч. Международное Литературное Содружество, New York: Inter-Language Literary Associates, 1967, I, 85.

театр, зритель всегда попадает в какой-то определенный хронотоп, всегда персоналистский, поскольку он окрашен временем героя: на Датскую почву, на которой сходит с ума Гамлет, во дворец в Фивах, где открываются глаза Эдипа, или в Скифскую пустыню у скалы, к которой прикован Прометей и каждые сто лет прилетает коршун.

Флоренский о культе и культуре

Мысль о родственности культа и театра применительно не к театру лишь, а ко всей культуре, развивал о. Павел Флоренский. «Культура, как показывает и этимология слова cultura от cultus, ядром своим и корнем имеет культ, – писал Флоренский. Cultura как причастие будущего времени, подобно natura указывает на нечто развивающееся.» « Самый культ – cultus от colere – вращать – есть круговорот, хоровод, обращение вокруг святой реальности, вокруг святости». Так что, «Natura – то, что рождается присно, cultura – что от культа присно отщепляется, – как бы прорастания культа; побеги его, боковые стебли его...»³ Культ и культура связаны между собою, и мы должны сказать, что связывает их особая роль в существовании и самосознании человека как личности.

Культ как условие личного бытия

Личность выступает за пределы естественного организма и рода, и предполагает единство материального с духовным, она предполагает единство самосознания.⁴ Как существо сознающее и самосознающее, личность все соотносит со своим «Я», со своим духовным средоточием. Реально для меня существует лишь то, что соотносено с моим самосознанием. «Не соотношенное – *тем самым и не есть*, ибо *есть* мы можем сказать только о сознанном, – утверждает Флоренский. – Это – так потому, что сознавание есть выделение и остановка из сплошного потока бывания; но, чтобы нам быть уверенным в выделенности и остановке – надо иметь твердый пункт *в себе*».⁵

Подобного пункта мы не находим в культуре самой по себе, поскольку она всеядна и охватывает всё. Личность, культуру творящая, в ней и теряется. «Как в плоскости культуры, – спрашивает Флоренский, – отличить церковь от кабака, или американскую машину для выламывания замков от заповеди «не укради?» Как в той же плоскости различить покаянный канон Андрея Критского от произведений Маркиза де Сада? Все это равно есть в культуре, но в пределах самой культуры нет критериев выбора, критериев различения одного от другого.»⁶

Такой критерий даёт культ, поскольку ставит личность перед лицом Бога. Говоря языком Шлейермахера, религия утверждает в человеке чувство зависимости.

³ Павел Флоренский, «Из богословского наследия», Богословские Труды, № 17, Москва: Издание Московской Патриархии, 117, 132.

⁴ Там же, 103-4, 127.

⁵ Там же, 126.

⁶ Там же, 127.

«Неужели всесождения и жертвы столь же приятны Господу,
как послушание гласу Господа?

Послушание лучше жертвы
и повиновение лучше тука овнов», -

находим в одном из древнейших пластах Ветхого Завета (1 Царств [1 Сам.] 15:22). Еврейский мыслитель Авраам Гершель считает послушание (или непослушание) Богу главной экзистенциальной характеристикой человека. Адам (первый человек) в первую очередь слышит повеление. Долженствование предшествует бытию. Самосознание религиозного человека определяется в формуле: «чего требует от меня Бог». ⁷ Эта формула применима ко всякой религии: она предъявляет человеку требования от лица божества.

Возвратимся к Флоренскому. Именно для того, чтобы впечатлить личность, держать ее в послушании Богу, в предстоянии перед лицом божественного требования, древние культы, как указывает Флоренский на примере ветхозаветного культа Иерусалимского храма, были обставлены устрашающей грандиозностью. В христианстве эта грандиозность культа интериоризируется, как бы собирается внутрь, теряя во внешней масштабности, но приобретая в интенсивности и плотности. ⁸

Интерьеризация культа в христианстве

С самого возникновения христианского культа, развивается представление о внутреннем его содержании. «Царство Божие внутри вас есть» - учит Иисус (Лк. 17:21). В Евангелии от Иоанна, утверждая Свое право очищать храм от святотатства, Иисус говорит: «разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его», имея в виду «храм Тела Своего» (Ин. 2: 19,21) . И Бог, и человек могут пережить разрушение Храма без необратимой потери и даже без перерыва культа, поскольку и святыня, и поклонение ей переносятся внутрь: «Не на горе сей, и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу». Настало время, «когда истинные поклонники будут поклоняться Отцу в Духе и истине...» (Ин. 4: 21-23). В христианстве, по отношению к иудаизму, новый культ утверждает не поклонение другому богу, а открывает внутреннее измерение в человеке. Локализуя себя во внутреннем пространстве личности, этот культ может распространяться и по координатам времени и пространства, что и начало происходить с проповедью христианской церкви. Та же мысль развивается в Послании к Евреям, (См. Евр. 9:11-12, 12:18-19, 22-24), в центральных Павловых и в соборных посланиях. «Разве не знаете, что вы – храм Божий и Дух Божий живет в вас» - обращается Павел к Коринфянам (1 Кор. 3:16); «как живые камни, устройте из себя дом духовный» - пишет ко христианам Петр (1 Петр. 2:5). Таким образом, как подчеркивает Флоренский в согласии с Новозаветными текстами и опытом Церкви, древние культы с их «грозным величием и массивностью» ⁹, были лишь «сенью грядущего, umbra futurarum

⁷ Abraham J. Herschel, *Who is Man?*, Stanford University Press, 1965, 97-8; 107; *The Sabbath*, New York: The Nonnday Press, Farrah, Straus and Giroux, 1989, 3-6.

⁸ Флоренский, «Из богословского наследия», Цит. Соч. 96-101.

⁹ Флоренский, Там же, 96.

geim.¹⁰ Отныне сам человек становится «храмом и алтарем, и жертвоприносящим, и жертвоприемлющим», вторит Флоренскому его друг о. Сергей Булгаков.¹¹ И так христианство интерьеризирует культ, возводя его к таинству (Причастию в Церквах Римо-католической и Восточно-православной) или к Слову Божию (в Церквах Реформации). Но и в слове, и в таинстве встреча с Богом происходит внутри человека, в пространстве личности.

В поэтической форме это Божественное посещение, сопровождаемое внутренним диалогом, выразил Вячеслав Иванов в стихотворении «Тайный голос»:

Я – день мгновенный
 В тебе, ночном;
 Лик сокровенный
 В лице земном.
 В тебе мой тайный
 Лик обличу –
 И возлечу,
 Твой гость случайный,
 В мой круг светил.
 Но жребий леп твой,
 Затем что склеп твой
 Я посетил.¹²

Посетивший душу Бог, оставляет и Свою весть с объяснением смысла этого посещения, как напоминания об образе Божиим, скрытом внутри человека. И так, в таинстве и в слове, Божественный другой входит внутрь души, становится внутренним собеседником. В Православной церкви такая интерьеризация культа, в частности, имеет место в практике Иисусовой молитвы. Правда всякое молитвенное предстояние происходит внутри. Сергей Булгаков в своем «Свете Невечернем» подчеркивает двусторонность этой внутренней встречи при инициативе Бога: «Бог открывается человеку, а потому и человек находит в себе Бога и себя в Боге». Не имея пространственных координат, эта встреча должна происходить внутри человека. Потому, феноменологически, в акте веры и молитвы личность как бы раздваивается внутри себя, «религия... всегда есть раздвоение человека с самим собой, отношение его к себе как другому, второму, не-одному, не-единственному, но связанному, соединенному, соотносящемуся».¹³

Иванов, поэт, философствующий о природе художественного творчества, открывает через поэзию диалогическую природу личности, содержащей внутри себя своего онтологического друга – другого, который пребывает внутренним «ты» каждого «я». Изначальная структура личности предполагает внутреннее деление на «Я» и «Ты» как основу диалогического со-существования между людьми. В религии это «ты» открывается как Божественный другой (друг),

¹⁰ Там же, 98.

¹¹ Прот. Сергей Булгаков, «Невеста Агнца», Париж: Имка-Пресс, стр. 202.

¹² Вячеслав Иванов, Собрание Сочинений, Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1971, II, 268.

¹³ С.Н. Булгаков, Свет Невечерний, Москва, Путь, 1917, 6, 25.

пребывающий внутри души.¹⁴ Христианская мистика свидетельствует о присутствии Христа в душе, присутствии, которое активизирует образ Божий в человеке. Иванов указывает на мифологические прообразы Христа в язычестве. Так рождение Диониса и воскресение Озириса в греческой и египетской мифологиях являются культурными архетипами проявления Богочеловека в глубине человеческой души, которое «соответствует в учении Мейстера Экхарта мистическому моменту рождения в душе Христа».¹⁵

Потому в молитве, которая есть практика этого внутреннего диалога, происходит некое соборное расширение личности, ибо как говорит апостол Павел, Дух Божий «свидетельствует духу нашему, что мы – дети Божии» (Рим.8:16). В молитве мы взываем к Отцу Духом Святым, Который при этом «ходатайствует за нас воздыханиями неизреченными» (Рим. 6:15, 26). Следовательно в молитве я открываю божественного *другого* в себе и утверждаюсь в нем. Иванов указывает на обретение этого «Ты» в себе как первостепенную задачу личности, потерявшей себя в наше время. «Когда современная душа снова обретет «Ты» в своем «я», как его обрела душа древняя в колыбели всех религий, тогда она постигнет, что микрокосм и макрокосм тождественны, - что мир внешний дан человеку лишь для того, чтобы он учился имени «Ты» и в недоступном ближнем, и в недоступном Боге».¹⁶

Культура как второе, наряду с культом, условие существования личности

Однако почему и Бог, и ближний недоступны? Потому что они остаются неузнанными. О неузнанности Бога говорит Новый Завет: «В мире был и мир через Него начал быть и мир Его не узнал» (Ин.1:10). Но узнать ближнего не легче, как открывает нам тот же Новый Завет. На вопрос законника: «кто мой ближний?» Иисус описывает ситуацию, в которой, парадоксальным образом, ближним оказывается некий Самарянин, который по всем внешним параметрам считался наиболее «дальним», т.е. презируемым религиозным раскольником (Лк.10:25-37). То, что картина, нарисованная Иисусом в форме притчи, оказывается настолько убедительной, что и задавший вопрос законник узнает в Самарянине ближнего, свидетельствует, между прочим, что Иисус поступает как художник, открывающий в реальности «еще большую реальность», возводящий Своих слушателей *a realibus ad realiora*, если использовать формулу Иванова. Другой пример Его драматического искусства – это притча о злых арендаторах виноградника, убивающих сына владельца, притча, в которой первосвященники узнают себя, правда не спешат образумиться (Ср. Мф.21: 33-46). Продолжая и развивая мысль Английского критика Елизаветинского времени Филипа Сиднея, мы можем сказать, что в Своем художественном творчестве Иисус следует установленной пророческой традиции, в которой пророки выступали как поэты, нередко вразумляя сильных мира сего посредством искусных притч, подобно Нафану, который обличил Давида в его преступлении против Урии Хеттиянина, рассказав

¹⁴ Вячеслав Иванов, «Ты еси», Соб. Соч. , III, 264.

¹⁵ Иванов, «Ницше и Дионис», СС, I, 719; «Ты еси», III, 265.

¹⁶ Иванов, «Ты еси», СС, III, 268.

притчу о богаче, отнявшем у своего бедного соседа его единственное достояние – овечку. Как указывает Сидней, приведший этот пример ветхозаветного пророчества в качестве нравоучительной поэзии, под впечатлением притчи разгневанный Давид требует казни преступника, и только тогда Нафан дает царю узнать в преступнике из притчи самого себя. (2 Царств, 11-12).¹⁷ Таким образом и пророки, и сам Господь указывают ту «двигательную» функцию искусства, которую заново, исходя из эстетических норм, открывает Иванов.

Подражание

Опираясь на Аристотеля, и Иванов, и Гадамер подчеркивают подражание как существенный компонент искусства. Как указывает Гадамер, Аристотель видел в подражании «радость узнавания», так явно выступающую, например, в детских играх.¹⁸ «Узнать – значит ... опознать вещь как некогда виденную...», - объясняет Гадамер. - Когда я кого-то узнаю или что-то узнаю, то вижу узнанное освободившимся от случайности как его теперешнего, так и его тогдашнего состояния. В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем, что уже не затуманивается случайными обстоятельствами его первого и второго явления. Этим создается узнавание. И оно-то оказывается причиной радости, доставляемой подражанием. При подражании приоткрывается, стало быть, как раз подлинное существо вещи».¹⁹

Об этом подлинном существе, которое представляет самую существенную реальность, говорил еще в своих основополагающих статьях по теории символизма Иванов. «Подражание (*μιμεσις*), по нашему мнению, - писал он, - есть неперемный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником, для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы*, - с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*, - с другой.» Оба запроса отвечают реалистичной и идеальной задачи искусства: первая создает адекватное представление о вещи, вторая рисует ее желаемый образ.²⁰

Притчи Спасителя отвечают обоим определениям. С одной стороны притча о добром Самарянине вполне реалистично рисует либо имевшую быть, либо гипотетически возможную ситуацию. С другой стороны, она служит моделью для подражания – некоей иконой того, что значит быть «ближним». Если использовать ивановское определение, то Иисус представится не только художником, но и «символическим художником», встав здесь в ивановский избранный ряд «подлинно символических» творцов: Фидия, Эсхила, Данте, Шекспира..., Рафаэля..., Достоевского.²¹

¹⁷ Sir Philip Sidney, “*An Apology for Poetry*”, Ed. Geoffrey Shepherd, London, Edinburgh: Nelson, 1965, 109, 115.

¹⁸ Гадамер, «Искусство и подражание», в Актуальности Прекрасного, 235-6.

¹⁹ Там же, 237.

²⁰ Иванов, «Две стихии в современном символизме», СС, II, 540.

²¹ Иванов, цит. из Ольги Дешарт, «Введение к собранию сочинений Иванова», СС, I, 114.

Мы не насилуем мысль Иванова, называя Иисуса художником. Ведь сам Иванов противопоставляет Ницшевской модели художника-тирана своей образ художника-теурга, который следует примеру Того, «о Ком сказано, что ‘он трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит’ (Ис.42:3)».²²

Художественная функция Богочеловека вполне укладывается в Ивановское определение искусства, единственным заданием и предметом которого является «человек, взятый по вертикали, в его собственном росте вглубь и в высь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собой содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека».²³

A realibus ad realiora

Поэтому искусство, согласно Иванову, выступает как «глашатай личности и её притязаний», а также как судья, который возвещает «суд над жизнью», и налагает на неё или по меньшей мере «противопоставляет ей свой закон».²⁴ Обе функции проистекают из личностной природы искусства, которое есть не столько отражение реальности, сколько её концентрированная форма. Именно это и означает Ивановская формула искусства как ведущего *a realibus ad realiora*, от реальности к еще большей, концентрированной, реальности.²⁵ Манделъштам подхватил эту формулу с энтузиазмом: «Слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает».²⁶

Для истолкования этой формулы *a realibus ad realiora* воспользуемся следующим наблюдением Гадамера, отметившего что даже в газетах, где нынешний уровень репродуктивной техники позволяет помещать репродукции, внешне схожие с фотографиями, всегда можно безошибочно отличить заснятую на пленку сцену из спектакля, кинокадр или репродукцию картины от реалистической фотографии. Каким образом? Буквально в согласии с Ивановской формулой: репродукции или сцены из спектаклей более реалистичны, «чрезмерно реалистичны», - говорит Гадамер. «Реальность никогда не бывает столь реальной. Эти изображения столь сильно сгущены и напряженно скомпонованы, что трудно ошибиться и принять искусственно уплотненное изображение за удачно заснятое событие».²⁷

Искусство двигательное

Самоотожествление верующего с Богом в культуре

²² Там же.

²³ Иванов, «О секте и догмате. Экскурсы», СС, II, 614.

²⁴ Иванов, «Предчувствия и предвестия: новая органическая эпоха и театр будущего», С. С., II, 86.

²⁵ Иванов, «Две стихии в современном символизме», С.С., II, 561; «Заветы символизма», С.С., II, 611; «Чурлянис и проблема синтеза искусств», С. С., III, 151.

²⁶ Осип Манделъштам, «Утро акмеизма», С.С., III, 320.

²⁷ Гадамер, «Философия и Литуратура», в Актуальности Прекрасного, 143-4.

Другим общим аспектом богослужения и театра, в более общих терминах, культа и культуры, является аспект самоотождествления, о котором говорят и Иванов, и Гадамер. Рассмотрим прежде всего богослужение. Православная литургия прямо подчеркивает аспект самоотождествления верующего со Христом, Богочеловеком. В центральном богослужении годового цикла – Пасхальном, молящийся поёт:

«Вчера спогребохся тебе Христе,
совостаю днесь воскресшу тебе,
сраспинахся тебе вчера,
сам мя прослави спасе, во царствии твоём».²⁸

(Вчера я вместе с тобою был погребен, сегодня с тобою воскресаю, вчера со-распинался с тобою, сам меня прослави, Спасе, во царствии твоём). На пасхальной литургии поются слова Павла из Послания к Галатам: «Елицы во Христа крестистесь, во Христа облекостесь» (Гал. 3:27). Собственно само вступление в христианскую церковь, посвящение в культ через Таинство крещения, предполагает именно это полное отождествление со Христом: умереть в Нем, чтобы в Нем воскреснуть. Правда и умереть и воскреснуть таинственно, невидимо, мистически. Другое главное таинство церкви, Евхаристия, есть непосредственное приятие Христа (Его Плоти и Крови) в себя телесно – т.е. Причащение. Поедание кого-либо есть отождествление с ним, что известно из тотемических религий.

Итак христианство есть отождествление со Христом, и в этом утверждается конечная цель культа. Причем почин самоотождествления идет не от христианина, а от самого Иисуса. В притче о Страшном суде в 25-ой главе Евангелия от Матфея, Иисус поражает Своих слушателей Своим полным отождествлением со всяким человеком, попавшим в трагические обстоятельства болезни, бедности, бездомности, тюремного заключения. Царь в притче приглашает своих верных разделить с Ним его вечное царство на следующем основании: «алкал Я, и вы дали Мне есть, жаждал и вы напоили Меня, был странником и вы приняли Меня., в темнице был и вы пришли ко Мне». Когда же те с удивлением спрашивают: «когда мы видели Тебя алчущим и т.д.», то Царь отвечает: «истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев моих меньших, то сделали Мне» (Мф. 25:31-46).

Самоотождествление зрителя с героем в театре

Но если культ (теперь берем его в его конденсированной христианской форме) есть самоотождествление с Богочеловеком (поскольку в Нем уже совершилось это полное отождествление Бога и человека), то театр – представляет возможность отождествиться с другим, посредством узнавания в другом сокровенной личности, того самого «я», которое каждый из нас сознает в себе. Суть Божьего закона, по словам Иисуса, это любовь к Богу и ближнему: «возлюби ближнего как самого себя» (Мк. 12:31). Но, чтобы поступать так с ближним, надо отождествиться с ним, надо его почувствовать изнутри как самого себя. Религия это предписывает, но она не показывает «ближнего как самого себя», если бы

²⁸ 2-ая стихира, 3-ей песни канона Пасхальной Заутрени.

показывала, то история не знала бы религиозных войн, и «Варфоломеевская ночь» не была бы возможной. «Ближнего как самого себя» показывает искусство, которое поэтому Иванов и назвал «двигательным». В каком смысле, искусство «двигательно»? Что оно двигает? Оно двигает наше «Я», заставляя его выйти из самого себя, и «передвинуться» в другое «Я», в «Ты». Искусство – это личностный двигатель. Оно дает возможность увидеть себя в другом, узнать себя в другом, но одновременно и узнать другого, постороннего, в его внутреннем «Я», узнать его как самого себя, во-двинуться в его внутреннюю жизнь. В искусстве, особенно в театре, наше я переселяется в «Я» другого. В театре происходит это отождествление зрителя с персонажем.

И Гадамер, и его русский предшественник Вячеслав Иванов видят колыбель такого отождествления «я» с другим в греческой трагедии, которая вышла из дионисова действия. Ницше, открывший, по словам Иванова, универсальную «химическую формулу» художественного творения как такового,²⁹ имеющего двуприродный состав противодействующих и взаимодополняющих начал – Аполлинийского и Дионисийского,³⁰ первый же описал существо трагедии, как перевоплощение актера и зрителя вместе с ним в персонажа на сцене. Для того, чтобы стать драматургом, достаточно, по словам Ницше, почувствовать потребность перевоплотиться в другого и говорить изнутри чужого тела и от имени чужой души. В театре «исполнитель» перевоплощается в «действующее лицо». Настоящий актер тот, кто обладает искусством перевоплощаться, являть другую личность как она раскрывается в диалоге и житейских обстоятельствах. Перевоплощение, точно описывающее состояние драматурга и актера, столь же точно описывает и состояние зрителя.³¹ Последний через диалог и действие, разворачивающиеся на сцене, начинает видеть другую личность изнутри, как бы из нее самой, начинает понимать чужую душу. «Но понимать чужую душу, утверждает о. Павел Флоренский, - это значит перевоплощаться».³²

Культовые истоки самоотождествления зрителя в театре

Подобно тому, как участник богослужения отождествляется с божеством, в театре зритель отождествляется с героем, исполненным божества. Это происходит в силу того проникновения, которое, согласно Иванову, открыл как принцип литературы и осуществил в своем творчестве Достоевский, но которое восходит к самым истокам трагедии как жанра в момент ее первоначального отщепления от дионисова действия. Иванов толкует загадочную надпись над входом в Аполлонов храм в Дельфах *gnothi sayton* (*узнай самого себя*) и одну букву *E (ei)* – (это ты) в том смысле, что участник культа приглашается узнать самого себя в акте этого культа. Иванов сравнивает это понимание с индусским религиозным провидением, которое также приглашает верующего узнать божество в себе самом: «*tat twam*

²⁹ Иванов, «О существе трагедии», Соб. Соч., II, 190

³⁰ Фридрих Ницше, «Рождение трагедии из духа музыки».

³¹ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books (Random House), 1967, 64.

³² Павел Флоренский, «Общечеловеческие корни идеализма», Соб. Соч., Москва: Издательство «Мысль», 1999, III (2), 148.

asi», - «это ты еси», - сказал бы, покидая театр Диониса, индус, уязвленный кафартическим острием дионисийского внутреннего опыта».³³

Гадамер тоже утверждает, что всякое искусство «есть род узнавания» и возводит это к античной трагедии, на представлении которой зритель, укорененный в традиции своего мифа, узнавал самого себя. Со сцены он слышал весть: «это есть ты».³⁴

Нам следовало бы удивиться присутствию Диониса в Аполлоновском храме, если бы не исследования Иванова, который показал, что в культе Дельф Аполлон и Дионис были уже синтезированы: «Треножник дельфийского храма отдан Аполлоновой Пифии, но под ним чтится священный гроб Диониса. Дельфийский храм разделен: на восточной стороне прославлен изображениями Аполлон, на западной – Дионис».³⁵ Рассмотрим раскрытие этих эстетических принципов в истолковании Иванова. Если Аполлоновское начало представляет собою единство, строй, соподчинение и согласие, и обладая связующей и воссоединяющей мощью, возводит «разделенные формы к объемлющей их верховной форме, от текучего становления – к недвижно пребывающему бытию», то Дионис знаменует собою начало множественности, стихийности, экстатической одержимости, вдохновения.³⁶ Хотя именно Ницше вызывает из мифологической старины Диониса как принцип художественного, особенно театрального, вдохновения, он не показывает, каким образом дионисийский культ порождает театр. Но это истолковывает в ходе своих исследований Иванов, указавший что «Дионис – бог вечных превращений».³⁷

«Мифу не удастся пластически и окончательно очертить Дионисов облик, - пишет Иванов. - Бог, вечно превращающийся и проходящий через все формы, - бог – бык, бог – козел, бог – лев, бог – барс, бог – олень..., бог – змея, бог - рыба, бог – плющ, бог – лоза..., бог – юноша, бог – муж брадатый, бог – младенец, бог – дева, бог – огонь..., бог в колыбели, бог в гробу..., бог – загадка, бог – голос..., этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность».³⁸

В силу того, что «все многообразие масок, от маски погребальной до маски сценической – принадлежат ему», театр рождается из его культа.³⁹ Но он же и бог опьянения. Вино – растительная кровь, «текучая и огневая божественная

³³ Вячеслав Иванов, «Дионис и прадионисийство», в Эсхил, Трагедии, в пер. Вячеслава Иванова, Москва: Наука, 1989, 414, 577, сн. 115а.

³⁴ Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachahmung,” in *Kleine Schriften*, II, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1979, 23.; Г.Г. Гадамер, “Искусство и подражание», в «Актуальности Прекрасного», Москва: Искусство, 1991, 237-238. Комментируя это место в русском переводе, Бибахин пишет: «Эта мысль, обычно ассоциируется с древнеиндийской формулой *tad twam asi*: «это ты», то есть то, на что устремлен твой дух, неким таинственным образом тождественно твоему существу, до времени скрытому от самого тебя. Таков же однако и возможный смысл обеих надписей на храме Аполлона в Дельфах: *gnothi sayton* – «узнай [во всем] самого себя» и однобуквенная надпись E (читалась как «эй») – [это ты] еси». 362 сн.7.

³⁵ Иванов, “Эллинская религия страдающего бога», в Эсхил, Трагедии в пер. Вячеслава Иванова, Москва: Наука, 1989, 346.

³⁶ Иванов, “О существе Трагедии», С.С. , II, 191.

³⁷ Иванов, «Эллинская религия страдающего бога», в Эсхил. Трагедии, 326.

³⁸ Там же, 333-4.

³⁹ Там же, 326.

душа»,⁴⁰ очевидно родственно по своим внешним эффектам действию Святого Духа, иначе бы св. Павел не предупреждал: «не упивайтесь вином..., но исполняйтесь Духом» (Еф.5:18), а на апостолов, охваченных действием Святого Духа в день Пятидесятницы, присутствовавшие не указали бы с насмешкой, что «они напильсь сладкого вина», вынудив Петра оправдываться часом дня, в который, с учетом климатического пояса, никакой нормальный человек вина пить не станет (Деян. 2: 13-15).

Тогда как Дух Святой выявляет личность в человеке, в дионисийском восторге она теряется, за что и ценил его Ницше. Иванов также подчеркивал безличный характер Диониса: изначально многоименный бог собственного имени не имел, и имя «Вакх», характеризовавшее шум и бурю оргий, означало скорее самих одержимых божественной силой, чем самого бога. Имя же Диониса возникло позднее, чтобы поставить эту безличную экстатическую силу в определенные отношения к другим божествам.⁴¹

Два аспекта дионисийства - постоянных превращений, и текучего, огненного вдохновения, в котором одна форма расплавляется, чтобы тут же уступить место другой – присутствуют как в театре, так и в искусстве в целом, в котором мы открываем все новые стороны самих себя. Такова была функция дионисийского театра, в действующих лицах которого зритель мог узнавать самого себя и видеть свою собственную жизнь объективированной и представленной на сцене. Согласно же Иванову и Гадамеру, такое узнавание должно иметь место в каждом подлинном произведении искусства, будь это роман, театральная драма или комедия. Разве не тому же учит заключительная сцена «Ревизора», в которой Городничий обращается к смеющейся аудитории со словами: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь».

Театр как синтез искусств

Однако на каком основании мы сводим искусство как целое к театру, который есть лишь его подвид? Согласно Иванову, всякое произведение искусства возникает как результат «взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действенной (актуальной) формы, как идеального образа», которая своим впечатлением на вещественной стихии ее преобразует. Но из Флоренского мы помним, что только личность, которая является агентом единства материального и духовного, вещественного и идеального, может совершить это преобразование. Более того, по Флоренскому художественное творчество есть квинтэссенция личностной деятельности, поскольку оно соединяет практическую сторону – воплощение разумом своих замыслов – с теоретической стороной – осмысливанием деятельности. Тем самым художественное произведение самоочевидно. Оно не «нуждается ни в доказательстве своей вещной реальности (ибо оно явно реально, явно есть такая вещь), ни в доказательстве своего идеального смысла... Оно - εἶρον, но оно же – и непрестанно струящаяся и вибрирующая ἐνεργεία духа». Поэтому, вслед за Ивановым, Флоренский называет художественную деятельность, преобразующую вещественную стихию и

⁴⁰ Там же, 336.

⁴¹ Там же.

необработанный материал быта в идеальный образ, «лествицей Иакова», по которой нисходит в мир Бог и восходит на небо человек.⁴²

Согласно Иванову, «преобразование звучания дает музыку, слова – поэзию, трехмерных тел – зодчество и ваение, линий и красок на плоскости – живопись». Театр же представляет синтез искусств, где картина и скульптура (в мизансцене) синтезированы с поэзией и литературой, преобразуя все в диалог и действие. По словам Иванова и Гадамера, театр синтезирует временные искусства (слова и музыку) с искусствами пространственными (изобразительными и архитектурой). В театре преобразуется сама стихия жизни, стихия человеческого сонма.⁴³

Но что же является предметом искусства в целом? На вопрос, который не ставит Ницше, отвечает Иванов: предмет подлинного искусства есть тайна человека. Для Ницше в человеке нет никакой тайны, человек – это спятивший зверь вроде безумного волка Заболоцкого, оставившего овец и увлекшегося поэзией и тайнами мироздания. Для человека лучшим уделом было бы возвращение к естественной прямоте и натуральности зверя; потому человек должен быть преодолен. Для Иванова суть человека в его тайне. Микрокосм личности необъятен и скрыт, и на её неисследимые тайны Иванов указывает через метафорику моря в переложении Бодлера «Человек и море»:

Как зеркало своей заповедной тоски,
Свободный Человек, любить ты будешь Море,
Своей безбрежностью хмелеть в родном просторе,
Чьи бездны, как твой дух безудержный, - горьки;

.....
Вы оба замкнуты, и скрытны, и темны.
Кто тайное твое, о Человек, поведал?
Кто клады влажных недр исчислил и разведал,
О Море?.. Жадные ревнивцы глубины»⁴⁴

Именно в силу этой неисчерпаемости, нужны новые и новые маски, новые и новые аспекты личности, выступающие через разные характеры; все новые глубины человека как личности открывает нам и показывает искусство, особенно искусство театра. Хорошо известно, что гений древнего эллина заключался в его способности очеловечивать все, к чему он прикасался. Иванов указывал именно на человекоподобие эллинских богов как на фактор, способствовавший постепенному очеловечиванию дионисийства, - очеловечиванию, которое в ранний патристический и средневековый период приняло формы христианизации.

Исполнение дионисийского трагического архетипа в христианстве

«Лицо, то есть ипостасный смысл, разум, ум – разумею все это в античном и в святоотеческом смысле, - писал Флоренский, - полагает меру безликой мощи человеческого естества, ибо деятельность лица – именно в мерности, в

⁴² Флоренский, Из богословского наследия, Цит. Соч., 105.

⁴³ Иванов, «Эстетическая норма театра», Соб. Соч., II. 205.

⁴⁴ Иванов, «Человек и Море», С.С., II, 346

ограниченности и в наложении определений и границ. Эту деятельность связания и ограничения называют началом аполлинийским».⁴⁵ Под действием этого начала оргиастическая стихия дионисийского дифирамба постепенно отливается в лики героев, которых эта же стихия влечет к трагическому концу именно в конфликте столкновения с личностью в них. Так «козлиная песнь» принимает формы греческой трагедии. Иванов указывает на рождение персонализма через саму эту форму: «Восхождение – символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в хороводе Дионисовом выделяется из Дифирамбического сонма. Из безличной стихии оргийного дифирамба подымется возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, - героя, осужденного на гибель за это свое выделение и обличие. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и выступающий на середину круга – жертва».⁴⁶

Иванов подчеркивает именно страдательный аспект дионисийства. Благодаря человекоподобию греческих богов, грань между ними и смертными могла стираться и они становились наряду с «героями» предметом оплакивания. «Из благороднейших чувств, связующих человека с его божеством, эллин знал не только благодарность и благоговение, но и плач над своим богом».⁴⁷ Дионисийство же было религией бога растерзываемого, умирающего, нисходящего в подземное царство и снова возвращающегося, с которым и в котором умирали и возвращались в новых ликах «его бесчисленные двойники, отражения, ипостаси или личины».⁴⁸ Постепенно очеловечиваясь, дионисийство освобождалось от своего оргиастического элемента, превращаясь во вселенскую религию, несущую идею обожения. Иванов обнаруживает уже в раннем орфизме религиозную концепцию страдающего бога как идею вместе и этическую и космологическую и заключает, что «в конце гармонического развития эллинской мысли идея вселенского страдания, представление о мире жертвенно страдающем через разъединение и разъятие божества, в себе единого, - делается основной идеей как неоплатонизма, так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего, как страдальный аспект мира возникновений и уничтожений».⁴⁹

Так идейно эллинский мир был подготовлен к принятию христианства. Иванов ссылается на апологетику ранних отцов церкви, приводящих в пример верования дионисийства о страстях бога для подтверждения истинности веры в Распятого. Поскольку каждый христианин призван следовать за Христом и уподобляться Ему, то и душа верующего представляется неким зеркалом, отражающим страсти Спасителя. В качестве прообразов Ориген говорил о греческих аллегориях, уподоблявших душу Дионису в его страстях и превращениях.⁵⁰

⁴⁵ Флоренский, Из богословского наследия, Цит. Соч., 140.

⁴⁶ Иванов, «Символика эстетических начал», СС., I, 825.

⁴⁷ Иванов, «Дионис и прадионисийство», в Эсхил, Трагедии, 361-2.

⁴⁸ Иванов, «Эллинская религия страдающего бога», в Эсхил. Трагедии, 340.

⁴⁹ Там же, 348

⁵⁰ Contr. Cels. IV, 171; Иванов, «Дионис и прадионисийство», в Эсхил, Трагедии, 374.

Как указывает Иванов, «понятие страстей прямо перешло из эллинской религии в христианство, во всей полноте своего содержания, как мистического и обрядового термина. Не случайны византийские попытки приспособить формы Еврипидовой трагедии к религиозно-поэтическому кругу христианских представлений о божественных страстях: само заглавие мистерии «Христос Страдающий» (Christos paschon) обличает взгляд на античную драму как на поэтический канон родственного христианству в принципе «страстного действия».⁵¹ Христос оказывается совершенным архетипом того отождествления бога и героя, прототипом которого выступал Дионис, ибо во Христе Бог полностью отождествляется со Своим исповедником и мучеником: поскольку во Христе «обитает вся полнота Божества телесно» (Кол. 2:9), и видевший Иисуса «видел Отца». (Ср. Ин. 14: 9). Так Евангельская история, а вслед за ней средневековые жития святых и героев, послужили мостом между античной трагедией и гуманистической драмой нового времени. Указание на формальный переход средневекового миракля в трагедию нового времени Иванов находит у Гёте.

“Метко и точно суждение Гёте о генезисе трагедии в письме к Цельтеру от 4-го августа 1803 г., которое, кажется, не привлекло внимания ни одного из филологов. Гёте пишет: «Как греческая трагедия высвободилась из стихии лирической ..., тому ещё и в наши дни мы имеем пример, показывающий усилие драмы сбросить с себя оболочки (чуждой формы в данном случае) исторического или, скорее, эпического рассказа, - и обряда поминовения страстей Христовых, как он правится по католическим церквам на страстной неделе. Трое изображают: один – евангелиста, другой – Христа, третий – кого-либо из других участвующих в действии лиц, хор же толпу (turba). Для скорейшего ознакомления с характером целого привожу отрывок: «Евангелист. Тогда сказал ему Пилат – Interlocutor. Итак, ты царь? – Евангелист. Иисус ответил. – Христос. Ты сказал, я царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине, и всякий, кто от истины, послушает голоса моего. – Евангелист. Говорит ему Пилат. Interlocutor. Что есть истина? (и т.д. – М.М.)...

Предоставьте евангелисту говорить только в начале, где бы он дал общее историческое введение, в виде пролога: сделайте вставляемые им ныне сообщения ненужными посредством прихода и ухода, движения и действия лиц драмы. – и вы открыли ей свободный путь.»⁵²

Итак христианский миракль становится основой современной драмы в её гуманистическом облике, где место христианского мученика занимает человек как таковой, личность сама по себе. Ранее мы говорили о самоотождествлении Христа с каждым человеком в его страдании. Но можно сказать, что Христос открывается и через самооткровение личности именно в её уязвимости. Например, в истолковании Бахтина, князь Мышкин у Достоевского являет чистую человечность постольку, поскольку в высшем смысле лишен всякого положения в жизни и потому не играет никакой социальной роли. «Но именно поэтому он может ‘проникать’ сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное ‘я’».⁵³

⁵¹ Там же, 374

⁵² Иванов, «Дионис и прадионисийство», 404. сн.3*

⁵³ Михаил Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского», Москва: Советская Россия, 1979, 202.

Именно этим и только, по моему мнению, выступая в традиции «Христа ради юродивых», он осуществляет своеобразную христианскую функцию в романе «Идиот», указуя тем самым на Христа, всегда обращающегося к «глубинному я» в человеке. Иванов возводит способность Достоевского явить глубинное «я» в человеке к уровню некой идеальной панорамы искусства, которое в своих разных жанрах, но особенно в романе («лаборатории личности» по Иванову)⁵⁴, отражает тайну человечности в ее многогранности, но через ракурс всечеловеческого со-страдания, которому искусство учит прежде всего:

«Нам, воспитавшимся на идеях Достоевского о круговой поруке всего живущего, как грешного единым грехом и страдающего единым страданием, на идеях Шопенгауера о мировой солидарности, - на этих прозрениях в таинство всемирного распятия (по слову Гартмана) и в нравственный закон сострадания, как сораспятия вселенского, - трагическая муза говорит всегда о целом и всеобщем, являет своих героев в аспекте извечной жертвы и осиявает частный образ космического мученичества священным литургическим венцом. С другой стороны, прозрачность вселенского значения отдельных трагических частей делает вызываемые поэтом лица масками единого всечеловеческого Я и воплощает пред ужаснувшимся в их судьбах на *свой* рок зрителем древнее боговещее Tat twam asi («то ты еси», - «это ты сам»). Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-по-малу преобразуют ее в Мистерию и возвращают ее к ее первоисточнику – литургическому служению у алтаря Страдающего Бога».⁵⁵

Для христианского сознания есть только один страдающий Бог. Более того, Бог открывается как страдающий только этому сознанию, поскольку всякое другое сознание принять это откровение отказывается: «Но мы проповедуем Христа Распятого, для Иудеев соблазн, для эллинов безумие» (1 Кор.1:23). Для эллинов «страдающий бог» был безумием уже во дни апостола Павла. Ницше возрождает миф Диониса исключительно как методологический принцип эстетики, а Иванов вслед за ним уже всесторонне рассматривает его как многогранный архетип страдающего бога, несущего в себе же и художественное выражение этого архетипа в нескончаемой преемственной линии своих воплощений – трагических героев. Так русский Серебрянный век открывает эстетическое измерение христианства, или же указывает на христианскую подоснову эстетики через видение Христа как абсолютной модели человечности. Богочеловек предстает как родоначальник искусства христианской и пост-христианской эпох, связующий его с греческой трагедией, поскольку именно в христианстве дается полнота трагической парадигмы.

«Есть глубокий трагизм в одежде, принадлежавшей умершим близким: странно бессмертие этих незначительных тряпок в сравнении с брэнностью и смертью существ, полных бесконечного значения. Судьба всякого трагизма и всякого страдания, – писал Борис Вышеславцев, - таинственным образом сближает нас с трагизмом Голгофы и потому, что крест и Голгофа

⁵⁴ Иванов, С.С., IV, 405.

⁵⁵ Иванов, «Литургия и театр», С.С., II, 76-77.

есть наиболее полное выражение сущности и глубины трагизма. В судьбе каждого, поскольку он приближается к подлинному трагизму, есть удивительное сходство с судьбой Христа; начиная с этих оставшихся одежд, о которых чужие люди ‘мечут жребий’, и кончая изменою ученика, издевательством толпы и ‘богооставленностью’ в момент наивысшего подвига». ⁵⁶

Summary

This article investigates the aesthetic theory of Vyacheslav Ivanov in the context of Russian Silver Age and in comparison with a later hermeneutics of art, that of Hans-Georg Gadamer. Ivanov defines art as “moving:” it “moves” a human person toward another person, it makes me transcend myself and encounter another as he/she really is. Art, especially that of theatre, which both Ivanov and Gadamer consider to be the synthesis of art, enables me to see from inside another person, and thus experience the truth of Christ’s commandment: do to others as you would like them do to you. By teaching through parables, Jesus also acted as an artist. The divine humanity of Christ grounds the kinship between religion and theatre. According to Gadamer, religious cult and theatre are both festive: they create their own time and make us escape our everyday routine. According to Ivanov, both religion and theatre are grounded in the inward dialogism of human personality who is able to identify with another personality. In religion the human person identifies him/herself with God; in theatre, with another human person. Following Nietzsche, both Ivanov and Gadamer trace this self-identification with the other to the ancient Greek cult of Dionysus and the Classic tragedy that ensued from this cult. Nietzsche, who came close to the discovery of art’s “moving” ability, linked it with the “Dionysian” methodological principle that he defined as an unconscious and impersonal creative impulse. In Ivanov’s Personalist theory, art “moves” us not by depriving us of our personhood, but by the very virtue of our personhood. Because of his personal nature, determined by his inner dialogism, man is both artist and spectator. The Dionysian tragic paradigm finds its fulfillment in Christianity. Ivanov first discovers in Dionysus the principle of the identification between god and hero, and then shows that this principle is fulfilled in Christ, in whom God identifies completely with His Ultimate Witness. Consequently, the medieval Christian miracle appears as the foundation of modern drama in its humanist form, in which the place of a Christian martyr is taken by a human person as such. In this manner, Russian Silver Age rediscovers the aesthetic dimension of Christianity, and also, vice versa, points out the Christian ground of aesthetics.

©Прот. Михаил Аксенов-Меерсон

Доклад зачитан на русском языке в июне 2004 года на международной конференции на тему “Эстетика как религиозный фактор Восточного и Западного христианства,” организованной центром межкультурного богословия Утрехтского

⁵⁶ Б.П. Вышеславцев, “Вечное в русской философии», в кн. *Этика преображенного эроса*, Москва: Издательство «Республика», 1994, 223-4.

университета совместно с центром по изучению России и Центральной Европы Лидского университета.

The Personalist Dimension Of Liturgy and Theatre in the Light Of Russian Silver Age and Hans Gadamer's Hermeneutics of Art

The Typological affinity between Liturgy and Theatre

The specificity of festal time. The Time of cult and the time of theatre transcend our everyday reality.

Hans-Georg Gadamer draws our attention to the close relation between theatre and religious cult. Both are festal in so far “as festivity abides within its own time,” in as much as a feast by its very nature “comes back.”

“What precisely is a festival?” - reflects Gadamer, “Festivals are to be celebrated. But what is the festive character of a festival? Naturally, this quality need not always be associated with joy and happiness, since in mourning we also share this festive character together. But a festive occasion is always something uplifting which raises the participants out of their everyday existence and elevates them into a kind of universal communion. Consequently, the festive occasion possesses its own sort of temporality. It is essentially recurrent phenomenon, and even a unique festival celebration bears the possibility of repetition within itself. The commemoration of a special occasion is itself enacted in a festive fashion. Enactment is the festival's mode of being, and in the enactment, time becomes the nunc stans of an elevated presence in which past and present become one in the act of remembrance. For surely the festival of Christmas is more than a festival of

the birth of the Savior who was originally present nearly two thousand years ago. In a mysterious way, every Christmas is contemporary with that distant present. The mystery of festive celebration lies in this suspension of time. In contrast to such festive occasions, we are in our everyday life constantly bound by particular functions and time-limits. In the festival, the particularity of our purposes gives way to communion in a heightened self-fulfilling moment, which does not acquire its significance from any task still to be accomplished and does not gain from any further purpose to be achieved.”

Thus, on the one hand, festal time stays still, on the other hand it stays outside the prose of everyday life. Man is chained to the assembly line of his everyday duties. The festal time of religious worship, as well as that of theatre, lets us escape this assembly line. “Clearly,” Gadamer continues, “the most original and exemplary manifestation of this self-fulfilling moment lies in the cultic ceremony. Here the manifestation of God is an absolute presence in which the remembrance of the past and the present moment coincide in an instantaneous unity.”⁵⁷

This is especially evident in the Eucharist, which is central to the Christian cult.

In Russia, Osip Mandelshtam perfectly expressed this thought in a poetic form:

Here is the discos, like a golden sun -
A blessed moment - in the air it hangs -
The world is held in time, an apple in one's hands -
Here will be heard only the Grecian tongue.

A solemn zenith of the service to God's will;
Beneath the round dome, light glows in July,
So, our breaths full, outside of time we sigh
For endless meadows where all time stands still.

A noon eternal, lasts the Eucharist -

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Ed. Robert Bernasconi, trans. Nicholas Walker, Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1986, 58-9; H.-G. Gadamer, “Über die Festlichkeit des Theaters,” in *Kleine Schriften*, II, Tübingen: J.C.B. Mosir, 1979, 171.

All drink the cups, all play and sing aloud,
 Before the eyes of all the cup of God
 Pours with a happiness that can't desist.⁵⁸

Вот дароносица, как солнце золотое,
 Повисла в воздухе – великолепный миг,
 Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
 Взять в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения *торжественный зенит*,
 Свет в круглой храмине под куполом в июле,
 Чтоб полной грудью мы *вне времени* вздохнули
 О луговине той, *где время не бежит*.

И Евхаристия как *вечный полдень* длится -
 Все причащаются, играют и поют,
 И на виду у всех божественный сосуд
 Неисчерпаемым веселием струится.⁵⁹

But theatre, according to Gadamer, “like cultic ceremony, also represents a genuine creation: something drawn from within ourselves takes shape before our eyes in a form that we recognize and experience as a more profound presentation of our own reality.”⁶⁰ Theatre also creates its own time and space, its own “chronotope” to use Bakhtin’s term. As in religious worship, everyday space and time is transcended in theatre: together with the actors, we, the spectators, are transported either to the Venice of the Doges, or to the kingdom of Denmark, or to the England of Henry V, or to the provincial town of Nicholas’ Russia, in which Khlestakov, by some coincidence, finds himself. When we go to the theatre, we always find ourselves in some very particular place which is colored by a specific time, the time of the main character- be it the ground of Denmark, on which Hamlet loses his mind, or the palace in Thebes, where Oedipus’

⁵⁸ An edited version of the translation by Ilya Shambat.

⁵⁹ Осип Мандельштам, “Вот дароносица, как солнце золотое...” Собр. Соч. Международное Литературное Содружество, New York: Inter-Language Literary Associates, 1967, I, 85.

⁶⁰ Gadamer, *The Relevance...*, 60.

eyes are opened, or the Scythian desert, by the rock to which Prometheus is chained and whither the eagle comes flying every hundred years.

Florensky on cult and culture

Fr. Pavel Florensky applied the idea of the relation between cult and theatre not to theatre alone, but to culture at large. “Culture has cult as its own root and nucleus, as the very etymology of the Latin word *cultura*, which is derived from *cultus*, indicates,” he writes. “*Cultura*, being a future participle, like *natura*, points to something which evolves.” “Cult itself – *cultus* from the verb *colere* – to rotate – is a rotation, a round dance, the revolving about some sacred reality, around a holy thing.” Thus the word *natura* denotes the state of being ever born, while *cultura* denotes something which is being ever chipped off cult: yet culture is cult’s sprouting out, the side branches and shoots of the cult.”⁶¹ Thus cult and culture are connected, and we must emphasize that it is their specific function in man’s being and self-consciousness that links them together.

Cult as a condition of personal being

Personality transcends the borders of a natural organism and species, and presupposes the unity of the material and the spiritual, pointing to the unity of self-consciousness.⁶² Being a conscious and self-conscious entity, the person correlates everything with its own self, bringing everything into connection with its spiritual center. Only that thing which is correlated with my self-consciousness is real for me. “What is not correlated, thereby *is not*, for we can say ‘it is’ only about something we are conscious

⁶¹ Pavel Florensky, “From Theological heritage”, (Philosophy of Cult). *Bogoslovskie Trudy*, # 17, Moscow: Izdanie Moskobskoy Patriarhii, 117,132.

of,” Florensky maintains. “This is so because consciousness is an arrest of the continuous flow of being and an extraction of something from it. But in order for this arrest and this extraction to make sense, something within ourselves must provide a fulcrum.”⁶³ We cannot find such fulcrum in culture per se, because culture is omnivorous and embraces everything. The human person who creates culture is lost in it. “How can we, asks Florensky, on the plane of culture alone, make a distinction between a church and a pub, between a device for breaking locks and the commandment “Thou shalt not steal?.. How can we make a distinction, on this same plane alone, between the penitential canon of St. Andrew of Crete and Marquis de Sade’s writings? All these do co-exist in culture, but within its boundaries there are no criteria for making distinctions and choices between one and the other.”⁶⁴

Only cult provides us with such a criterion, because it makes the human person stand face to face with God. In Schleiermacher’s language, religion instills in man a sense of dependency.

Is the pleasure of the Lord in holocausts and sacrifices,
or in obedience to the voice of the Lord?
Yes, obedience is better than sacrifice,
Submissiveness better than the fat of rams” (1 Sam 15:22) –

as we find in one of the earliest layers of the Old Testament. Abraham J. Heschel, a Jewish thinker, considers human obedience (or disobedience) to God to be the main existential characteristic of man. Adam (the first man) begins his life with hearing God’s commandment. Thus being-under-obligation precedes mere being. The self-consciousness of a religious man is determined by the formula: what is it that God

⁶² Ibid., 103-4, 127.

⁶³ Ibid., 126.

demands from me.” This formula can be applied to any religion: it lays its claims on man - on behalf of God.⁶⁵

Let us turn back to Florensky. Using the example of the Jerusalem Temple cult, he points out that ancient cults were furnished with terrifying grandiosity precisely for the purpose of impressing the human being by the mightiness of the Divine requirements. Florensky invites us to visualize this Jerusalem cult: its huge altar, 20 feet by 15, with the perpetual fire blazing on it, constantly fed by new fuel - not just a fire, but a flaming conflagration. “Just imagine the crackle, whistle, hissing of fire upon such an altar,” writes Florensky, “Imagine almost a cyclone formed above the temple. According to the tradition, even rain could not extinguish this fire. But its size was necessary, since entire bulls - not to mention multitudes of goats, lambs, etc. - were burned in it... No wonder the altar was called “Ariel,” which meant, in the graphic language of Jewish theology, “The Lion of God.” In fact, it utterly devoured both the wood and the sacrificial animals. According to Josephus, on Passover 265 000 lambs were sacrificed... At the dedication of Solomon’s temple, 22 000 bulls and 120 000 sheep were offered. Sometimes priests walked in blood up to their ankles. One could hear the sounds of trumpets, singing of numerous choirs, screams and groans of animals as far away as Hebron. With weak nerves one would do better just to stay home... I repeat, it was hard to face the truth of the lofty reality, as revealed in cult.”⁶⁶ In Christianity, as Florensky emphasizes, this awesome grandiosity of cult is internalized: it is concentrated within, losing in scale, but gaining in density.

⁶⁴ Ibid., 127.

⁶⁵ Abraham J. Heschel, *Who is Man?*, Stanford University Press, 1965, 97-8; 107; *The Sabbath*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989, 3-6.

⁶⁶ Florensky, *Op. Cit.*, 97-8.

Internalization of cult in Christianity

From the very emergence of the Christian cult, the idea of its inwardness and the infinity of its inner content has been developed. “Behold, the Kingdom of God is within you”, - Jesus exhorts (Lk.17:21). In John’s Gospel, affirming His right to cleanse the temple from sacrilege, Jesus discloses His power to recreate the temple internally, and in a human form and scale: “Destroy this temple, and in three days I will raise it up,” he says, speaking “of the temple of His body.” (Jn.2: 19,21). Both God and man can survive the destruction of the Temple, not as an irreversible loss, and even without the disruption in the cult, insofar as both the holy and the worship of it are internalized. Further on, Jesus announces the advent of inner worship in his conversation with the Samaritan woman: “You shall neither in this mountain, nor yet at Jerusalem, worship the Father... But the hour comes and now is, when the true worshippers shall worship the Father in spirit and truth.” (Jn. 4:21-23) Christian cult, as compared to Judaism, does not introduce the worship of a new god, but rather reveals the inner dimension in man. Localizing itself within the inner chamber of the personality, this cult can spread out along the coordinates of time and space: this is exactly what began to take place with the preaching of the Christian church. The same point is being made by the Epistle to the Hebrews (Heb. 9:11-12; 12:18-19, 22-4), in Paul’s main letters, and by St. Peter. “Don’t you know that you are the temple of God, and that the Spirit of God dwells in you,” – St. Paul writes to the Corinthians (1 Cor. 3:16). “Come as living stones, and let yourself be used in building the spiritual temple, where you will serve as holy priests to offer spiritual sacrifices, acceptable to God through Jesus Christ” – Peter exhorts Christians (1 Peter 2:5).

Thus, as Florensky maintains in agreement with the NT texts and church experience, ancient cults with their “terrible greatness and massiveness” were merely “a shadow of the things to come, umbra futurarum rerum.”⁶⁷ Fr. Sergius Bulgakov seconds the point made by Florensky: from now on, the human person himself becomes “the temple and the altar, the one who offers the sacrifice and the one who receives it.”⁶⁸ Thus, Christianity directs cult inward, by elevating it to the level of the Sacrament - the Eucharist in Roman-Catholic and Eastern-Orthodox churches, and/or to the Word of God, in the churches of the Reformation. But in both word and sacrament, the encounter with God takes place within man, within the space of personhood.

In poetic form this Divine visitation, attended by inner dialogue, expressed Viacheslav Ivanov in his poem “A Mysterious Voice.”

I am an instant day
 In thee the nightly one
 I am the hidden visage
 In an earthly face
 In thee, I will display
 My mysterious countenance
 And then I'll fly up,
 Thy chance visitor,
 To my circle of luminaries
 But fair's thy lot
 Since I have visited thy vault.⁶⁹

Я – день мгновенный
 В тебе, ночном;
 Лик сокровенный
 В лице земном.
 В тебе мой тайный
 Лик обличу –
 И возлечу,
 Твой гость случайный,

⁶⁷ Ibid., 96-101.

⁶⁸ Sergei Bulgakov, *Nevesta Agntsa*, Paris: Ymca-Press, 202.

⁶⁹ Viacheslav Ivanov, *Works*, Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1971, II, 268. My translation, edited by the participants of the Seminar on Personalism: Penelope Burt, Olga Meerson, Svetlana Grenier.

В мой круг светил.
 Но жребий леп твой,
 Затем что склеп твой
 Я посетил.

God, as He visits a human soul, leaves His message with an explanation of the visit's purpose and meaning, as a reminder of God's image hidden within man. Thus in sacrament and word, the Divine Other enters the innermost of the soul and becomes its inner interlocutor. In Eastern-Orthodox spirituality, such an internalization of cult, takes place, for instance, in the practice of the Jesus prayer. But every time man stands up in prayer, he does so within his own soul. Bulgakov emphasizes that the inner encounter in prayer, initiated by God, is two-sided: "God reveals himself in man, and for this reason, man finds God in himself, and finds himself in God." Having no spatial dimensions, this meeting must take place within man. Therefore, phenomenologically, in the act of faith and prayer, the human person is as if split within himself. Therefore, Bulgakov defines religion as "the transcendent experienced within," which then becomes the experience of "the transcendentally-immanent." "Religion, - he says, - is always a bifurcation within the human being, the human person's relation to himself as to the 'Other,' who is connected and related to him."⁷⁰

Ivanov, a poet who philosophizes on the nature of artistic creativity, discovers through poetry the dialogical nature of personhood, which contains within itself its dialogical friend – the other.⁷¹ The Other abides as the inner "Thou" for every "I". The primary structure of personhood thus presupposes the inner division into "I" and "Thou"

⁷⁰Bulgakov, *Svet.*, 6; also 25, 34, 326, 399.

⁷¹ There is a pun in Russian between *drug* (a friend) and *drug-oy* (other), *drugoy* being a derivative from *drug*.

as the very basis for dialogical co-existence among people. This inward structure of personhood provides the ground for fellowship and makes possible the human *polis*. In religion, this “Thou” is revealed as the Divine Other (friend), who abides within the human soul.⁷² Christian mysticism bears witness to Christ’s presence in the human soul, the presence that activates the *imago dei* in man. Ivanov points out the mythological prototypes of Christ in pagan religions. Thus, for example, the birth of Dionysus and the resurrection of Osiris in Greek and Egyptian mythology are the cultural archetypes of the emergence of the divine man in the depth of the human soul - which “correspond, in the teaching of Meister Eckhart, to the mystical moment of the birth of Christ in the self.”⁷³

Therefore in prayer, which is an act of this inner dialogue, some kind of a conciliar enlargement of personality takes place, for as St. Paul teaches, in our prayer it is the Spirit of God, “himself, who bears witness with our spirit that we are children of God” (Rom.8:16). In our prayer we call to the Father “Abba” in the Holy Spirit, for “the Spirit himself intercedes for us with sighs too deep for words.” (Rom.8:26). Thus in prayer I discover the Divine Other within myself and find my foundation in Him. Ivanov points out that the discovery of the Divine “Thou” within oneself constitutes the first task of the human person, who in our time is in danger of losing himself. “When the contemporary soul regains its ‘Thou’ within its own self,” asserts Ivanov, “as the ancient soul gained it in the cradle of all religions, - then this soul will grasp that the microcosm and the

⁷² See my article “Self-transcendence through Art in Viacheslav Ivanov”, in VIII Convegno Internazionale: Vjaceslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura, Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell’est Europeom Numero 1 del 2002, (XXI/2002: 1), 141-156.

⁷³ Viacheslav Ivanov, “Ty esi”, Works, III, 265.

macrocosm are identical, that the outer world is given to man only in order that he may learn the name 'Thou' within both the inaccessible neighbor and the inaccessible God."⁷⁴

Alongside Cult, Culture is the Second Condition for Personal Existence

But why are both God and neighbor inaccessible? Because in order to reach out to God and neighbor, we must recognize both of them for what they are, and this task is not easy. Failure to recognize God is a theme that runs through the New Testament: "He was in the world, and though the world was made through Him, the world did not recognize Him. He came to that which was His own, but His own did not receive Him." (Jn.1: 10-11) The inability to recognize God haunts mankind throughout its history, accounting for the failures of empirical religion. But man fails at recognizing his neighbor just as often. When an expert in the Law asks Jesus "Who is my neighbor," he answers with the skillfully designed parable of the good Samaritan (See Lk.10:25-37). Jesus' parables were so perfectly designed that his listeners could recognize themselves in his parables as in a mirror, even if the depiction itself contained a direct accusation. Thus, the chief priests and scribes who plotted against Jesus recognized themselves in his parable of the wicked husbandmen, in which the tenants of a vineyard killed the son and heir of the landowner in order to take possession of the vineyard without fearing the landowner's return with an imminent sentence and punishment for their crime. But although they recognized themselves in the parable, they did not hurry to repent or reform. Instead, filled with vengeance, they decided to murder the author of the parable, proving all the more the artistic truth of his portrayal of them. (Comp. Mt.21: 33-46).

⁷⁴Ivanov, "Ty esi," SS., III, 268.

By using parables here, as well as elsewhere, Jesus acts as an artist, even, as a "Symbolist" artist, "revealing within reality, a reality that is even more real (**a realibus ad realiora**)." Expanding the point, made by Sir Philip Sidney, the Elizabethan poet and critic, we may say that in His poetic art of parables, Jesus follows in the steps of the prophets of Israel. The prophetic function, since ancient times, has been connected with the function of the artist. Thus Sidney illustrates his point by the episode from the Second Book of Samuel. In this episode the prophet Nathan is sent by God to denounce David for his treacherous plot to murder his own faithful general Uriah the Hittite and for his adultery with Uriah's wife Bathsheba. Nathan introduces his prophetic exposure of the king with a poem about two men, rich and poor, with the rich one robbing the poor of his only treasure and consolation - a ewe lamb. Indignant at the story, the king orders execution for the culprit, and only at this point does Nathan unleash his accusations and curse the king. (2 Sam.12).

Citing this example of Biblical prophecy as an instance of poetry's power to reveal a hidden truth, Sidney points out that Nathan showed David his own self in the mirror of the parable, enabling the king to judge impartially and to accuse himself by accusing the artistically presented other. David would have remained incapable of seeing his own wrongs without the insight provoked by Nathan's poem.⁷⁵

Thus the prophets and the Lord Himself use that "moving" function of art, which Ivanov, on the basis of aesthetic norms, discovers afresh. Literature and poetry, especially the genre of the novel, that which we call fiction, allows me to transcend myself, to reach beyond the borders of my individuality and enter "into a state that allows for the apprehension of another self not as an object, but as another subject." Ivanov therefore

⁷⁵ Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Ed. Geoffrey Shepherd, London, Edinburgh: Nelson, 1965, 109, 115.

calls art “moving.” It literally makes me personally “move in” with another person, become his or her inner roommate in his or her very self-consciousness and their most intimate situations. Ivanov even insists that such compassionate insight not merely enlarges the boundaries of individual mind, but allows us to actually move into another self. Such “moving” is possible, he claims, because an inner dialogue with others constitutes the very essence of human nature. It implies not merely our ontological ability to understand the other, to be in dialogue and communion with him or her. It also results in the absolute affirmation of the other’s independent existence as a person: “thou art.”⁷⁶

Imitation

Following Aristotle, both Ivanov and Gadamer consider imitation to be an essential component of art. As Gadamer points out, Aristotle saw in imitation “the joy of recognition,” which, for example, manifested itself so obviously in children at play.⁷⁷ “To recognize means to identify the thing as the one that you have already seen,” – Gadamer explains. “When I recognize someone or something, I see the recognized thing freed from what is accidental in both of its present and past states. It is in the very nature of recognition that we see the identified thing in the light of its abiding essence, not clouded with the accidental circumstances of its first and second appearances. In this manner, recognition takes shape and turns into a cause for joy, brought about by imitation. Thereby, imitation gives us a glimpse of the true face of a thing.”⁷⁸

⁷⁶ Ivanov, “Ty esi, SS, III, 268.

⁷⁷ Gadamer, “Kunst und Nachahmung,” *Kleine Schriften*, II, 21-22; “Art and Imitation” in “The Relevance of the Beautiful,” 98.

⁷⁸ *Ibid.*, 22-23; “The Relevance of the Beautiful,” 99.

Ivanov also spoke about this true essence of reality in his basic articles on the theory of Symbolism. Art ought to both imitate and transform. “Imitation (μιμESIS), in my opinion, makes an indispensable ingredient for artistic creativity.” A person, inasmuch as he becomes an artist, uses imitation for fulfilling two different needs and tasks: first, for presenting things in form and sound, which Ivanov calls “εμμORFOC” (“clad [dressed] in image”), and the second, for transforming them, which he calls metamorphosis (μεταμορφοσιC). These tasks correspond to the realist and the idealist ends of art respectively: the former presents the adequate idea of a thing, the latter depicts its desirable image.⁷⁹

Our Savior’s parables correspond to both definitions. On the one hand, the parable of the Good Samaritan realistically depicts a plausible situation. On the other hand, it serves as a model for imitation – an icon of what it means to be someone’s “neighbor.” To apply Ivanov’s terms, Jesus acts not mere as an artist, but as “a Symbolist artist.” In this respect, He is similar to Ivanov’s other “truly Symbolist” artists: Aeschylus, Phidias, Dante, Shakespeare, Goethe, Raphael, Dostoevsky.⁸⁰ I am not abusing Ivanov’s thought by calling Jesus an artist. Ivanov contrasted two models: his own model of the artist-theurgist who follows the example of the One “of Whom it said that ‘He does not break the crushed reed, nor quench the wavering flame’” (Is. 42:3) and to Nietzsche’s model of the artist-tyrant. The God-man’s artistic function fits Ivanov’s definition of art whose only task and subject matter is “man as seen in his vertical dimension, as he ascends and grows in depth. It is the name ‘Man’ with capital ‘M’ which defines the content of art in

⁷⁹ Ivanov, “Two elements in contemporary Symbolism”, Works, II, 540.

⁸⁰ Olga Deschart, Introduction, Ivanov, Works, I, 114.

its entirety; art has no other content. That is why religion has always transpired in great and sublime art, since God and Man belong to the same vertical dimension.”⁸¹

A realibus ad realiora

Therefore art, according to Ivanov, “gives voice to the human person and his/her claims,” as well as functioning as a judge who pronounces his “judgment over life” and imposes upon it - or at least “opposes to it - his own law.”⁸² Both functions derive from art’s personalistic nature, for art is not so much a reflection of reality, as a concentrated form of it. Such is the precise meaning of Ivanov’s formula for art, which leads us **a realibus ad realiora**, that is, from reality to an even more real and concentrated reality.⁸³ As the amplifier of the human inner life, art does not need to depict great objects, for it can magnify any object. Ivanov states: “we seek to be true to the calling of art, which depicts the small and makes it great, and not vice versa. For such is the humility of art, which loves the small.” Art prefers to depict the earthly rather than the heavenly: it considers the power of the echo to be more important than the volume of the sound. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.*⁸⁴ Osip Mandel’shtam picks up this formula with enthusiasm: “All too frequently we forget that the poet raises a phenomenon to its tenth power, and the modest exterior of a work of art deceives us as to tremendously condensed reality contained within.”⁸⁵

⁸¹ Ivanov, “O sekte i dogmate,” – Works, II, 614.

⁸² Ivanov, “Predchuvstviya i predvestia: novaya organicheskaya aepokha i teatr budushchego,” II, 86.

⁸³ Ivanov, “Dve stihii v sovremennom simbolizme,” II, 561; “Churlyanis i problema sinteza iskusstva,” III, 151.

⁸⁴ Viacheslav Ivanov, *Selected Essays*, trans. Robert Bird, ed. And with introduction by Michael Wachtel, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001, 56.

⁸⁵ Osip Mandel’shtam, “Utro akmeizma,” *Workd*, III, 320.

For the purpose of interpreting Ivanov's formula *a realibus ad realiora*, let us refer to Gadamer's observation that even with today's high-tech newspaper photography, one can always clearly see the difference between a live photograph and photographed art – be that a show scene, a film frame, or a reproduced painting. Photographed art looks more realistic than live photograph – “too realistic, in fact,” – Gadamer maintains. This impression fully agrees with Ivanov's notion of art as *a realibus ad realiora*. “Everyday reality is never so real,” Gadamer says, “these images are so concentrated and intense in their composition that it is difficult to mistake an artificially condensed depiction for a good photo of a real event.”⁸⁶

Another aspect common to theatre and religious cult, or of cult and culture in more general terms, is the aspect of the viewer's identification with the viewed, an identification of which both Ivanov and Gadamer speak. Let us first consider religious worship. Eastern Orthodox liturgy plainly emphasizes the believer's identification with Christ, the God-man. During the Paschal Liturgy, which is the center of the liturgical year the worshipers sing:

Yesterday I was buried with you, Christ,
 Today I am raised with you, who are raised from the dead,
 I was crucified with you yesterday,
 So, you yourself, Savior, glorify me in your kingdom.⁸⁷

During the Liturgy, the words of St. Paul's Epistles to the Galatians are also sung: “Those who are baptized into Christ, have put on Christ” (Gal.3:27). But the very act of entering the Christian church, one's initiation into the cult through the Sacrament of Baptism, is theologically understood as the faithful's total identification with Christ: in one's

⁸⁶ Gadamer, “Filosofia i literature,” in “Aktualnost' prekrasnogo.” 143-4.

⁸⁷ 2 stychirion of the 3-rd canticle of Paschal matin's canon.

baptism, one dies in Christ and is raised from the dead with Him, although this death and resurrection takes place in a sacramental way, invisibly and mystically. Once baptized, the faithful partakes of the main Church Sacrament, the Eucharist, which is the direct corporeal partaking of Christ - His Body and Blood. For the worshiper, to eat the Worshipped One, means to identify with Him.

Thus Christian faith implies the believer's identification with Christ as the ultimate goal of Christian cult. It is not the believer, however, but Jesus Himself who initiates this identification. In his parable on the Last Judgment in Matthew 25, Jesus depicts the Universal King who surprises his audience with his complete self-identification with every human person fallen into the tragic circumstances of sickness, poverty, homelessness, or imprisonment. The King of the parable invites his faithful to share his eternal kingship on the following ground: "For I was hungry and you gave me food; I was thirsty and you gave me drink; I was a stranger and you made me welcome; naked and you clothed me, sick and you visited me, in prison and you came to see me." And when his faithful inquire in astonishment, when did they manage to see him in such a state, the King replies: "I tell you solemnly, in so far as you did this to one of the least of these brothers of mine, you did it to me." (Mt. 25:31-40).

The spectator's identification with the character on stage

Let us now compare theater and cult in its condensed Christian form. In cult, the believer's identification with the God-man takes place - inasmuch as within the God-man the complete identification of God with Man is achieved. Theatre, on the other hand, provides the viewer with an opportunity to identify with the other by recognizing in this

other the same “self” that each of us knows inwardly. The essence of Divine law, according to Jesus, is the love of God and neighbor: “love your neighbor as yourself” (Mk.12:31). But in order to treat one’s neighbor this way, one needs to identify with him, one needs to experience him inwardly, as one experiences one’s own self. Christian religion requires that of us, but it is not religion’s function to *show* “my neighbor as my own self.” Had it had that demonstrative power, history and the present day would not know religious wars. It is art that *shows* me my “neighbor” as my own self. This is why Ivanov calls art “moving”. But in what sense is art “moving?” What does it “move?” It moves my “self,” it makes me go out of my-self and “move into” another “I”, - the one I recognize in the character on stage. Thus art is a “mover” of persons. It enables us to see ourselves in others, to recognize ourselves in others, and at the same time recognize the other who was alien to me, in his own inner “self”, move into his inner life and self-consciousness. Thus, in art, and in theater in particular, “I” move into the “I” of the other; the spectator’s identification with the character takes place.

Both Gadamer and his Russian precursor Vyacheslav Ivanov see the cradle of such an identification of “my-self” with the other in Greek tragedy⁸⁸, which issued from the cult of Dionysus. “Theater is a product of Greece, both in name and nature,”- writes Gadamer. “It is in essence a play produced to be looked upon, and the unification that it effects – in which we are all onlookers of one and the same event – is a unification at a distance. Greek culture generated this new objective dramatic form, which still has the power to overwhelm us today, from the existing forms of cultic ceremony, dance and ritual. For there is no doubt that Greek theater originated in the celebration of religious festivals and thus, like all other manifestations of Greek social life, had a fundamentally sacred character.”⁸⁹ As Ivanov notes, Nietzsche was the one who discovered “the chemical formula”

of the artistic work as such, made of the twofold content of the opposite and mutually complementary principles – that of the Apollonian and the Dionysian. Nietzsche was also

⁸⁸ Tragoidia means a “goat-song” in Greek, from tragos (he-goat) + oidia –song.

⁸⁹ Gadamer, *The Relevance of the Beautiful...*, 58.

the first to define the essence of tragedy as the reincarnation of both actor and spectator, in the wake of the actor, into the character on stage.⁹⁰ According to Nietzsche, in order to become a dramatist, it is sufficient to feel the urge to transform oneself and to speak out of other bodies and souls. In the theater, the actor is reincarnated as his character. The true actor is the one who possesses this art of reincarnation, who can manifest another person as he displays himself in dialogue and life's circumstances. The word reincarnation, which describes precisely the state of the dramatist and the actor, describes the state of the spectator with the same precision.⁹¹ Through the dialogue and action unfolding on the stage, the spectator starts to see the other person inwardly, as if from within himself, thus the spectator begins to comprehend the soul of the other. But as Fr. Florensky affirms, "comprehending the soul of the other amounts precisely to reincarnation."⁹²

The cultic origins of the spectator's identification with the other in theater

Just as, in cult, the worshipper identifies with the deity, so in the theater does the spectator identify with the hero who is filled with the deity. The spectator recognizes himself in a hero by virtue of his insightful compassion. Ivanov derives this principle of insightful compassion ("proniknovenie") from Dostoevsky, and considers it to be the main principle of fiction. This main principle can be traced back to the very roots of Greek tragedy, where it sprang out of the Dionysian worship. Ivanov points out that over the entrance to Apollo's temple in Delphi, there are two inscriptions. One reads "gnothi se auton - know thyself" and the other one simply bears the letter E (ei), which means

⁹⁰ Ivanov, "O sushchestve tragedii," Works, II, 190.; Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy and the Case of Wagner, tras. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books (Random House), 1967,64

⁹¹ Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy..., p. 64.

⁹² Pavak Florensky, "Obshechelovecheskie korni idealizma," Works, Moscow" Mysl': 1999, III (2), 148.

“thou art.” Ivanov interprets the combination of inscriptions to mean that the worshipper is summoned to recognize himself in the act of worship. Ivanov also compares this to the Hindu religious insight which urges one to recognize the deity in oneself: “*Tat tvam asi* – That art thou” a Hindu would say leaving a Dionysian theater, having been overcome by the cathartic power of the Dionysian ecstasy.”⁹³

Gadamer also affirms that every art is “a kind of recognition,” and he traces the origin of this principle of recognition to Greek tragedy. During the performance of a Greek tragedy, the spectator, who is rooted in the Greek mythological tradition, recognized himself in the character on stage. From the stage he hears the message: “This is you yourself.”⁹⁴

We would be surprised to find Dionysus in the temple of Apollo, were it not for Ivanov’s research, which shows that Apollo and Dionysus were already synthesized in the cult of Delphi. “The tripod of the Delphi sanctuary is given over to Apollo’s Pythia, but under this tripod the sacred grave of Dionysus is worshiped. The temple of Delphi is divided: Apollo is glorified with images on the Eastern side, Dionysus – on the Western one.”⁹⁵ Let us discuss Ivanov’s interpretation of these aesthetic principles. The Apollonian principle represents unity, order, co-ordination and harmony, and, by virtue of its power to link and unite, it elevates “individual separate forms to the supreme form that embraces them all, and transforms the fluid becoming into the stable, abiding being.”

⁹³ Ivanov, “Dionis I pradionisiistvo,” 414

⁹⁴ Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachamung,” in *Kleine Schriften, II*, Tübingen: J.C.B. Mosir, 1979, 23.

⁹⁵ Ivanov, “Ellinskaya religiya stradayushchego boga,” in Aeschylus, *Tragedii*, trans. Into Russian by V. Ivanov, Moskva: Nauka, 1989, 346.

Dionysus, on the other hand, signifies the principle of multiplicity, spontaneity, ecstatic possession and inspiration.⁹⁶

Although it was Nietzsche who has invoked Dionysus out of mythological antiquity as the principle of artistic, especially theatrical, inspiration, he has failed to demonstrate the way in which the Dionysus cult engendered theater. But Ivanov has explained how this happened in his studies, pointing out that “Dionysus is the god of perennial transformations.”⁹⁷

“Myth fails to achieve ultimate plasticity in outlining the image of Dionysus,” Ivanov writes. “He is a god, who endlessly transforms himself and passes through all forms: that of a bull, a goat, lion, a snow leopard, a deer, a serpent, a fish, an ivy, a vine, a youth, a bearded man, an infant, a maiden, a fire..., a god in a cradle, a god in a coffin, an enigma, a voice...; this god is nothing but a mask and an orgiastic substance alone.”⁹⁸

Because “the whole panoply of masks - from the burial mask to the ones used on stage - belongs to him,” theater is born out of his cult.⁹⁹ Wine – the vegetable blood, “the fluid and fiery divine soul”¹⁰⁰ – is, by its external effects, apparently akin to the operation of the Holy Spirit. Otherwise, St. Paul wouldn’t have warned the Ephesians: “Do not get drunk with wine...; instead, be filled with the Spirit,” (Eph.5:18), and some of the eye-witnesses of the Descent of the Holy Spirit upon the Apostles at Pentecost would not have confused it with the state of inebriation (Com. Acts. 2: 1-15).

The Holy Spirit, on the contrary, preserves the very personal in us, guards us from losing our “self.” The Eastern Orthodox ascetic concept of “deification” (Θεοσις) affirms

⁹⁶ Ivanov, “O sushchestve tragedii,” Works, II, 191.

⁹⁷ Ivanov, “Ellinskaya religiya stradayushchego boga,” in Aeschylus, *Tragedii*, 326.

⁹⁸ Ibid., 333-4.

⁹⁹ Ibid., 326.

not merely the preservation of our inner self, but bringing our self, with its unique face, into eternity; it affirms immortalizing the unique human personality.

While the Holy Spirit reveals the very personhood in man, in the Dionysian ecstasies the sense of one's personhood is lost. This is why Nietzsche valued these ecstasies so highly. Ivanov also emphasized the impersonal nature of Dionysus: being a multi-named god from the very origin, Dionysus did not have his own proper name. The name Bacchus, which characterized the blast and storm of orgies, referred to those who were possessed by the power of the deity rather than the deity itself. The name Dionysus emerged later for the purpose of placing this impersonal ecstatic force into some relation to other deities.¹⁰¹

Two aspects of the Dionysian cult - that of continuous transformations and that of the fiery fluid inspiration, in which one form dissolves to make room for another – are present in the theater, as well as in art at large, where we discover ever new facets of ourselves. Such was the function of the Dionysian theatre in whose characters the spectator could recognize himself and watch his own life objectified and staged. According to Ivanov and Gadamer, every genuine work of art, be it a novel or a drama, must inspire such a recognition. The Russian staging of Gogol's "Inspector General" emphasizes this point in the concluding scene, in which the Mayor addresses not so much his fellow-characters on the stage as the audience itself with the words: "Who are you laughing at? You're laughing at yourselves!"¹⁰²

¹⁰⁰ Ibid., 336.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² N.V. Gogol, "The Inspector General," in *Nineteenth Century Russian Plays: An Anthology*, Ed., trans. F.D. Reeve, New York, London: W.W. Norton & Company, 1973, 313.

Theatre as a synthesis of arts

Is it justified to take theater as representing art in its entirety? According to Ivanov, every work of art emerges as a product of the interaction of two elements: the material element, which is to undergo transformation, and this transformation as the formal element of art, which turns this raw material into an ideal model. Thus, “the transformation of sound produces music, that of the word – poetry, that of three-dimensional bodies, architecture and sculpture; that of lines and colors on a flat surface, painting.” But theater represents the synthesis of the arts, where the staging synthesizes painting and sculpture with music, poetry and literature, transforming all components into dialogue and action. To use Ivanov’s and Gadamer’s terms, theater synthesizes the temporal arts (of word and music) with the spatial arts (the fine arts and architecture). Theater transforms the core element of life - the element of human assembly.¹⁰³

What then is art about altogether? Ivanov answers the question that Nietzsche failed to ask: it is the mystery of man that art is all about. For Nietzsche, there is no mystery in man: man is an animal gone insane, like Nikolay Zabolotsky’s Crazy Wolf who has abandoned sheep and dedicated himself to poetry and the scientific decoding of the mysteries of the universe. According to Nietzsche, man would do better to return to the straightforwardly instinctive nature of the beast; therefore man must be overcome. For Ivanov, the essence of man lies in man’s mystery. The microcosm of a person is uncontainable and hidden. Ivanov points to man’s untraceable mysteries by referring to the sea metaphor in his translation of Baudelaire’s “Man and the Sea”.

¹⁰³ Ivanov, “Esteticheskaya norma teatra,” S.S.II, 205.

Homme libre, toujours tu chériras la mer!

**La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.**

**Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.**

**Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!**

Как зеркало своей заповедной тоски,
Свободный Человек, любить ты будешь Море,
Своей безбрежностью хмелеть в родном просторе,
Чьи бездны, как твой дух безудержный, - горьки;

.....
Вы оба замкнуты, и скрытны, и темны.
Кто тайное твое, о Человек, поведал?
Кто клады влажных недр исчислил и разведал,
О Море?.. Жадные ревнивцы глубины»¹⁰⁴

Free man,
You shall love sea as the mirror of your forbidden anguish,
With your own boundlessness you will be drunk in that kindred space,
Whose abysses are as unrestrained and bitter as your own spirit

You both are closed and secretive, and dark.
Who had revealed, O Man, all that is mysterious within you?
Who numbered and discovered the treasures of your waters' depth, O Sea?
You, who are both the stingy guards of the deep.¹⁰⁵

Because of man's unfinalizability, ever new masks are needed to represent ever new characters who reflect ever new aspects of personality. Thus art, and especially the art of

¹⁰⁴ Иванов, «Человек и Море», С.С., II, 346

theater, shows the ever new depth of man as a person. It is well known that the genius of the ancient Greek lay in his ability to give a human form to all the elements that affected him. Ivanov argues that the Greek tendency to anthropomorphize their gods helped to gradually humanize the Dionysian religion. The early Patristic and medieval period picked up on this cultural pattern for its own Christian purpose, according to Ivanov. In correcting Nietzsche Ivanov heralds the existentialist shift from modern individualism to the post-modern religious personalism.

The fulfillment of the Dionysian archetype in Christianity

We find a philosophical elaboration on the personalist nature of art again in Florensky. For him, man's artistic creativity belongs to the very essence of the personal. Only a human personality can act as the agent of unity between the material and the spiritual, between the corporeal and the ideal; only it can bring about the transformation of the raw fabric of reality into an artistic form that bears the imprint of an ideal model. Moreover, according to Florensky, artistic creativity is the quintessence of the personality's existential pursuit, insofar as a creative act unites the practical and the theoretical aspects: reason's embodiment of its ideas - with the rationalization of its human activity. Thereby the work of art is self-evident. It "does not require the proof of its material existence, for it is plainly real: there is such a thing. Neither does it need a proof of its ideal meaning," because the latter shines forth in every genuine work of art.

¹⁰⁵ Ivanov, "Chelovek I more", SS. II,346.

For this reason, Florensky, following Ivanov, considers every genuine work of art to be a “Jacob’s ladder” by which God descends to earth and man ascends heaven.¹⁰⁶

While, for Florensky, the Dionysian principle stands for man’s boundless and impulsive nature, the Apollonian one represents man’s hypostatic measure and intelligence. “The person’s face, that is, the hypostatic meaning, reason, mind – I am considering these notions in the ancient and Patristic sense, -” Florensky writes “curbs the wild impersonal might of human nature, because what is personal in human activity is precisely defining, setting out facets, measures, and limits. This activity of defining and bounding is called (by Nietzsche – M.M.) the Apollonian principle.”¹⁰⁷

According to Ivanov, this Apollonian principle forces the orgiastic element of the Dionysian dithyramb to be gradually cast into the mold of heroes’ faces. The Dionysian element drags these heroes to their tragic end precisely by clashing with the personal within them. The raw “goat song,” thereby, assumes the form of Greek tragedy as we know it. Ivanov points out that personalism emerges through this tragic form itself:

“Ascending symbolizes the tragic, which begins when one of the participants in the Dionysian dance singles himself out from the dithyrambic assembly. As the lofty image of the tragic hero emerges from the faceless element of the orgiastic dithyramb, the hero intensifies what is personal and unique about him. The hero is doomed to destruction precisely because he has isolated himself from the rest as a unique person. For what dithyramb was from the very beginning was a sacrificial rite, and the one who stepped into the center of the circle was the sacrificial victim.”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Florensky, “Iz bogoslovskogo naslediya,” Op. cit., 105.

¹⁰⁷ Florensky, “Iz bogoslovskogo nasledia,” Op. Cit., 140.

¹⁰⁸ Ivanov, “Simvolika esteticheskikh nachal,” SS., I, 825.

Ivanov emphasizes the passionate and enduring aspect of the Dionysian cult. Because the Greek gods resembled humans, the border between them and mortals could be easily effaced and the gods would then become, along with the “heroes,” subject to lamentation. “Among the noblest feelings that connect man with his deity, the Greek man knew not only awe and thanksgiving, but also a lamentation over his god.”¹⁰⁹ The Dionysian cult was the religion of a god who was torn apart, died, descended to the underworld, and came back again, with whom and in whom “his countless doubles, reflections, hypostases, and masks” would die and come back in new guises.¹¹⁰ In this sense, James Bond appears as a perfect Dionysian hero: “you only live twice, Mr. Bond.” But as we watch, 007 comes back to life many more times, surviving already three actors who successively played him.

Gradually becoming more and more human, the Dionysian religion was shedding its orgiastic element, turning into a universal religion, which bore the idea of deification. Already in the early Orphism, Ivanov discovers the religious conception of a suffering god as an idea that was both ethical and cosmological. He concludes that “at the end of the harmonic development of Greek thought, the idea of universal suffering, and the concept of a world that sacrificially endures the splitting and inner dividing of an inwardly integral deity becomes central for both Neoplatonism and the later syncretism which identified all gods with Dionysus and elevated Dionysus to the heights of the universal suffering deity that represented the passive aspect of the world that emerges and perishes ever anew.”¹¹¹

¹⁰⁹ Ivanov, “Dionis i pradiionisiistvo,” in Aeschylus, *Tragedies*, 361-2.

¹¹⁰ Ivanov, “ellinskaya religiia stradaushchego boga,” in Aeschylus, *Tragedies*, 340.

¹¹¹ *Ibid.*, 348.

Thus, the Greek world was prepared to accept Christianity. Ivanov cites the apologetics of the early Church Fathers, who referred to the Dionysian beliefs in the passions of a god to prove the truth of the Christian faith in the Crucified One. Inasmuch as every Christian is called to follow Christ and imitate Him, the soul of the believer is compared to a mirror that reflects the Savior's passions. Origen, for example, cited the Greek allegories that compared the soul to Dionysus in his passions and transformations. According to Ivanov, "the concept of passions as a mystical and ritual term, in the entirety of its content, passed directly from the Greek religion to Christianity." The Byzantine attempts to adopt the form of Euripidean tragedy to the religious and poetic circle of ideas concerning the divine passions were not accidental: the very title of the mystery "The Suffering Christ" (Χριστός πασχων) indicated that the Byzantines regarded the poetic canon of Greek drama, with its "passion mystery," as being akin to Christianity and fit for use in Christian liturgy.¹¹² Christ appears as the ultimate archetype of that identification of god and hero whose prototype was Dionysus, because in Christ God totally identifies with His Confessor and Martyr, for in Christ "the whole fullness of deity dwells bodily (Col.2:9)," and the one who has seen Him "has seen the Father (John, 14:9)." Thus the Gospel story and, following it, the medieval lives of saints and Christian heroes served as a bridge between Greek tragedy and the humanistic drama of modernity. Ivanov finds in Goethe the indication of the formal transition from the medieval miracle play to the tragedy of the modern epoch.

"Goethe's judgment on tragedy's genesis in his letter to Zelter from August 4, 1803 is apt and precise. But this judgment has failed, it seems, to attract the attention of any philologist. Goethe writes:

“Even in our days, we have a good example of the way Greek tragedy was gradually shedding the lyric element. We can still see today how drama sheds the form alien to it – that of the historical and epic narrative. This is in fact the case of the rite of the commemoration of the Christ’s passions in Catholic churches during Holy Week. Three actors perform: one, the Evangelist, another, – Christ, and the third, the character quoted by the Evangelist, while the choir represents the crowd (turba). Let me cite a typical example: ‘The Evangelist: Then Pilate said to Him. The Interlocutor: You are a king, then? The Evangelist: Jesus answered: You said I am a king. In fact, for this reason I was born, and for this I came into the world, to testify to the truth. Everyone on the side of truth listens to Me. – The Evangelist: Pilate said. Interlocutor: What is truth?’ (And so on. M.M...)

“Let the Evangelist speak only in the beginning, where he would give a general historical introduction in the form of a prologue: make his inserts unnecessary by way of actors’ entering and exiting the stage, by way of the characters’ movements and action, and you have opened the free path to drama.”¹¹³

Thus the Christian miracle play becomes the basis of contemporary drama in its humanistic form, where every man (Everyman), the average human person, substitutes for a Christian martyr. Earlier we talked about Christ’s identifying Himself with every human being in his/her suffering.¹¹⁴ But Christ reveals Himself also through the self-revelation of the human person in his/her very vulnerability, in those sufferings which are invisible for others’ eyes. In the interpretation of Mikhail Bakhtin, for instance, Prince Myshkin in Dostoevsky’s “Idiot” is a human being completely stripped of any social role. “This person, in a special and *higher sense*, does not occupy any *position* in life that might define his behavior and limit his *pure humanness*... It is as if he lacks the necessary *flesh of life* that would permit him to occupy a specific place in life (thereby crowding others out of that place), and therefore he remains on a tangent to life. But

¹¹² Contr.Cels. IV, 171; Ivanov, “Dionis i pradionisiistvo,” in Aeschylus, *Tragedies*, 374.

¹¹³ Ivanov, “Dionis I pradionisiistvo,” 404, footnote 3.

¹¹⁴ In the “Showings” of Julian of Norwich, she, being chained by sickness to her bed, sees the vision of the crucified Jesus, copiously bleeding. Why so much blood? – she asks Him. “I am enduring it for your sake” – He answers her in this vision.

precisely for that reason is he able to ‘penetrate’ through the life flesh of other people and reach their deepest ‘I’.”¹¹⁵ In my opinion, solely by virtue of being an “Idiot,” a modern fool for Christ’s sake, Prince Myshkin exercises a distinctive martyr’s function in the novel: by reaching to people’s deepest “I,” he points to Christ who always addresses the profound ‘self’ in any human person.

Ivanov elevates Dostoevsky’s gift of displaying man’s profound ‘self’ to the level of a certain ideal vision of art whose different genres reflects the multiple facets of man’s mystery. The genre of the novel – which according to Ivanov is a laboratory of personhood – is especially important, but all the genres offer the angle of all-human mutual compassion. After all this compassion is what art teaches in the first place.

Ivanov writes:

“We were shaped by Dostoevsky’s idea that all living beings are responsible for one another, sharing the same sin and the same suffering. We were also shaped by Schopenhauer’s idea of universal solidarity. These two points provided the insight into the sacrament of universal crucifixion (according to Edward Hartmann) and the moral law of compassion, i.e., universal co-crucifixion. The tragic Muse addresses us as such, telling us about the whole and the universal. She reveals her heroes to us as an eternal sacrifice. This light makes a particular image of cosmic martyrdom radiate with the sacred liturgical crown. On the other hand, individual tragic destinies clearly have a universal significance. This significance is what turns the characters invoked by the poet into the masks of the one and only all-human “I.” This transformation provides incarnation for the ancient divine “Tat twam asi – That art Thou thyself,” unfolding it right before the eyes of the spectator, who has by now become frightened by his own fate, which he has decoded from the destinies of these characters. Thus the elements of the sacred Act, Sacrifice and Mask first are covertly present in drama for many centuries. Then, these elements became again revealed in drama by virtue of the new mature tragic vision of the world. Eventually, these elements transform drama into a mystery, thus bringing it back to its origin, the liturgical worship at the altar of the Suffering God.”¹¹⁶

For the Christian mind, there is only one suffering God. Moreover, God reveals Himself as the suffering One only to the Christian mind, because no other mind accepts

¹¹⁵ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Ed. & trans. Caryl Emerson, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1984, 172-3.

this revelation: “But we preach Christ crucified, a stumbling block for the Jews, and madness to the pagans.”(1 Cor.1:23). By the time of St. Paul, “a suffering god” was already madness for the Greeks. Even Nietzsche revives the myth of Dionysus solely as an aesthetic methodological principle. Ivanov, following him, studies this myth in all of its aspects as the multifaceted archetype of a suffering god, a god who in turn carries the aesthetic expression of this archetype through an endless succession of incarnations in tragic heroes. Thus the Russian Silver Age discovers the aesthetic dimension within Christianity. It is for Christianity that Christ is the absolute aesthetic model of humanity. The God-man emerges as the founder of the arts in Christian and post-Christian epochs, by virtue of linking it to Greek tragedy, because it is in Christianity that the full tragic paradigm is given.

“There is a deep tragedy in the very clothes of people now dead who have been close to us: the immortality of those insignificant rags is strange compared with the transitoriness and death of creatures who are full of infinite meaning,” writes Boris Vysheslavtsev. “But any tragedy and any suffering that fall to our lot bring us closer in a mysterious way to the tragedy of Golgotha, precisely because the cross and Golgotha are the fullest expression of the essence and depth of tragedy. There is an extraordinary similarity to the fate of Christ in the fate of every person insofar as he approaches genuine tragedy; beginning with those remnants of clothing for which strangers “cast lots,” and ending with the disciples’ betrayal, the mockery of the crowd, and “God’s forsaking” at the

¹¹⁶ Ivanov, “Liturgiia I teatr,” SS, II, 76-7.

moment when the ascesis [*podvig*] reaches its greatest height. Christ says nothing to the person who knows nothing of tragedy.”¹¹⁷

Acknowledgement:

I express my deep gratitude to the participants of the Bethesda Seminar on Russian Philosophy and Personalism, for discussing this article in the process of its writing. I am particularly grateful to Mrs. Penelope Burt and Dr. Olga Meerson for editing the text of the article, as well as my translation of the Russian poems in it.

Fr. Michael Aksionov-Meerson©

Delivered in June of 2004 as a paper, “The Personalist Dimension Of Liturgy and Theatre in the Light Of Russian Silver Age and Hans Gadamer’ Hermeneutics of Art”, (In Russian) at the international conference “*Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity*,” organized by the Center for Intercultural Theology of the University of Utrecht and the Center for Russian and Central European Studies of the University of Leeds.

¹¹⁷ B.P. Vysheslavl'tsev, *The Eternal in Russian Philosophy*, trans., Penelope V. Burt, Grand Rapids, Michigan/ Cambridgr, U.K. : William B. Eerdmans Publishing Company, 2002, 75-6.