

УДК: 7.01.03.067; 821.161.1

ИСКУССТВО КАК САКРАЛЬНАЯ ИГРА В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Темненко Г. М.

В статье рассматривается представление об искусстве как сакральной игре в истории культуры серебряного века и его проявление в творческих позициях некоторых наиболее известных представителей этой художественной эпохи. Игровое начало в искусстве неотделимо от древнейшего синкретического состояния культуры, от обряда. Отсюда представление о поэте как личности, вдохновленной богами. Романтизм воскрешает это представление, символизм стремится осуществить в художественной практике и в жизни. Однако попытки отождествления жизни и искусства, превращения драмы в теургию оказывались несостоятельными. Разочарование в мистических тенденциях становится наиболее осязаемым уже в начале 1910-х годов, но символизм остаётся значительным явлением и годы спустя. Стремление к синтезу языческих и христианских ценностей проявляется в творчестве самых разных поэтов и приобретает характер общекультурной тенденции. Сакральные ценности русской культуры – гражданственность, христианский гуманизм – сохраняют свои базовые позиции, что позволяет говорить о доминировании сакральных ценностей национальной культуры.

Ключевые слова: культура, синкретизм, сакральное, игра, серебряный век, символизм, теософия, акмеизм, футуризм.

В культурологическом дискурсе сакральное – понятие относительно молодое. Столетие назад глубокое исследование его сути дал религиозный философ Рудольф Отто, осмысливший собственно сакральное как основу религиозного чувства в сравнении с общекультурной сакрализацией нравственно доброго [7]. После него Мирча Элиаде популяризировал термин в ряде своих работ. Что же касается истории культурного сознания, то здесь сакральное может быть признано одним из древнейших явлений, магистральным ориентиром, структурировавшим отношение к миру и человеку не только в эпохи первобытности и архаики, но и в Новое время.

Человечество начинает формировать культуру с сакрализации важнейших ценностей. Теперь это уже аксиома. И поскольку известно, что в эпоху начального синкретизма именно обряд, ритуал лежал в основании определённых культурных институтов, то важнейшей особенностью обряда стала его способность

представлять и разыгрывать сакральное действо. Участники обряда на время отождествляют себя с выступающими в нём высшими силами. Наблюдения современных этнографов вполне согласуются со свидетельствами античных поэтов и философов об идентификации в мистерии исполнителя роли божества с самим божеством. «Только так необходимо понимать слова Гомера, когда он говорит о певце, что тот равен богам» [11, с. 179].

Сакральное действо, или сакральная игра, даёт начало и такой важнейшей составляющей духовной культуры, каковой постепенно становится искусство. Со времён синкретической культуры будущее искусство долгое время вызревает в недрах обрядности, затем обретает независимость и институциональную самостоятельность, но не теряет связи с истоками. Игровое начало в искусстве становится темой известных размышлений И. Канта и его последователей. В XX веке эти вопросы развивает Й. Хейзинга в знаменитой книге «*Homo ludens*» (Человек играющий): «*Poiesis* есть игровая функция. <...> Она обретается в поле деятельности духа, в собственном мире <...> – у первоистоков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грёзы, вдохновения и смеха». «Поэт – *Vates*, одержимый, неистовый, вдохновенный богами (*enthousiaste*). Он многосведущий <...> В мифах “Эдды” мёд, который пьют, чтобы стать поэтом, готовят из крови Квасира, мудрейшего среди созданий – никто не мог задать ему такой вопрос, на который не знал бы он ответа. Из поэта-ясновидца лишь постепенно выделяются фигуры пророка, жреца, оракула, мистагога, стихотворца. А также философа, законодателя, оратора, демагога, софиста и ритора» [9, с. 138, 139].

Помимо чисто теоретического осмысления, явление это получает развитие в художественной практике Нового времени. Сакральная игра и игра с сакральным актуализируются в представлениях об искусстве эпохи романтизма. Ремифологизация культурного сознания, вызванная разочарованием в итогах эпохи Просвещения со свойственным ей культом разума, воплощается в шеллингианском толковании мифа и ведёт к созданию новых художественных мифов в творчестве Новалиса, Гофмана, а затем – философского мифа у Ницше.

Далее эстафету подхватывают представители символизма. Ощущение «конца века», кризиса и даже краха прежних культурных устоев, конца большого цикла мировой истории и, с другой стороны, предчувствие преображения мира к новой жизни получали выражение в творчестве символистов благодаря особому мифопоэтическому сознанию, которое принято связывать с субъективизмом и философским идеализмом.

На становление отечественного символизма успел оказать большое влияние В. С. Соловьёв с его мечтами о всеединстве и сверхприродной красоте, о художнике-теурге, подражающем Богу-Творцу. В статье «Общий смысл искусства» (1890 г.) он писал: «На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии» [8, с. 83]. Отсюда проистекали и теософия, устремления к мистике, увлечения различными формами оккультизма [2].

От романтиков была унаследована установка на слияние жизни и искусства. Следствием были хорошо известные попытки возрождения искусства как сакральной игры. В современной научной литературе существует мнение, что символизм – метахудожественное явление, требующее культурологических обобщений [4, с. 19]. Однако в большинстве случаев исследуются литературоведческие проблемы. А между тем их связь с общим состоянием культурного сознания не вызывает сомнений, их взаимное влияние заслуживает внимания.

Огромное влияние на русский серебряный век оказали процессы, происходившие в культуре Западной Европы. Андрей Белый в статье «Смысл искусства» (1910 г.) писал: «Романтики и самую религию понимали музыкально; для Ницше религия превратилась в музыку <...> Не потому ли Ницше не мог не быть первым из приносящих жертву Дионису, что он был первый действительный орфик наших дней <...> он уже успел зажечь нас мечтой о посвящении; эта мечта сожжёт титанов <...> в условиях будущего он явится учителем воскресения...» [1, с. 127].

Ницшеанство и идеи всеединства между собою не очень согласуются, можно сказать, что они противоречат друг другу. Но идущее ещё от Канта представление о художнике-гении, творящем новые правила, прорастает в обоих случаях представлением об искусстве как сакральной игре, преобразующей мир.

Творческий максимализм, мистически-метафизическая напряженность исканий художественной интеллигенции этой поры были направлены на то, чтобы сделать искусство чем-то большим, чем оно есть. Собрания Религиозно-философского общества имели внецерковный характер и не были попыткой создания новой религии, однако для собиравшихся там людей эстетические запросы и мистические интенции сливались в мечту о спасении мира и России мощной волной жизнетворчества во имя новой духовности. Символизм всерьёз стремился открыть совершенно новую страницу в культуре и в истории.

Так называемые «младшие символисты», среди них А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов горячо и искренне восприняли представление об искусстве как сакральной игре, следовали этому в стихах и в прозаических размышлениях, особенно на ранних этапах творчества. Традиция, сложившаяся в русской литературе со времён Пушкина, требовала от поэта способности выполнять миссию пророка, слышать «Бога глас» и «глаголом жечь сердца людей». Общественно-политические темы при этом не исчезали совершенно, но приобретали значение частного случая в поисках высшей истины во время «революции духа». Блок, например, определял свои «Стихи о Прекрасной Даме» как попытку преодоления хаоса гармонией. Белый озаглавил свою первую книгу стихов «Золото в лазури» и впоследствии так пояснял символический характер этого названия: «Лазурь – символ высоких посвящений, золотой треугольник – атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры» [цит. по: 2, с. 254]. Мучительность творческих поисков была обусловлена искренним сознанием огромной ответственности принятой на себя роли. Споры и драматические конфликты проистекали именно из максимально

серьёзного отношения к утопической, но неодолимо притягательной и величественной идее.

Правда, устанавки на слияние жизни и искусства не давали ожидаемых результатов, да и вообще к добру не вели. Буквальное отождествление воспетой Блоком Прекрасной Дамы, символа Вечной Женственности, – с Любовью Дмитриевной Блок (урождённой Менделеевой) – становилась причиной семейного бедствия. Хотя Вячеслав Иванов в целом ряде работ развивал идеи драмы как мистерии, теургии, но в своих трагедиях, как замечает Л. М. Борисова, «запечатлел не столько экстаз единения, сколько муки индивидуализма» [3, с. 11]. Драматический род литературы, пусть и зародившийся в древности из дионисийских обрядов, плохо поддавался возвратному движению. Трагедии символистов теряли сценичность, но при том «всё яснее становилась недостижимость религиозной цели эстетическими средствами» [3, с. 52].

Туманная неопределённость цели и путей её воплощения стала ясна не сразу. Разочарование было жестоким – об этом говорит, например, едкая ирония драмы Блока «Балаганчик» (1906 г.). В ней весь событийный ряд представляет разоблачение иллюзий. Мистики ждали смерть – пришла молодая девушка. Пьеро томился в ожидании таинственной и прекрасной возлюбленной – она оказалась легкомысленной простушкой. Арлекин собирался похитить красавицу – а обнаружил картонную куклу, и так далее. Однако отречься от магистральной идеи было очень трудно, поначалу казалось почти невозможно.

А между тем наряду с усилиями создания сакральной игры незаметно и естественно выросла игра в сакральное, перешедшая далее в откровенную игру с сакральным. Это началось еще в поэзии «старшего символиста» Валерия Брюсова, умного и холодного экспериментатора. В программной статье «Ключи тайн» (1904 г.) он последовательно отверг представления о добре, истине и красоте как главных целях искусства (они были низведены до пустых абстракций), отверг на словах и игровое начало за его способность проявляться в поведении животных. Целью поэзии он объявил поиск откровения и «приоткрытие двери» в вечность, вне рассудочных форм. Главным лицом становился у него художник, кующий ключи к освобождающей двери.

Роль поэта-жреца у символистов, как и у романтиков вообще, апеллировала к древним традициям синкретической культуры и поэтому была амбивалентной, предполагала готовность контактировать не только с верхней, но и с нижней безднами, способность к приятию роковых и ужасных тайн мироздания, что делало идею внутренней чистоты недостаточной. Поэтому, например, упомянутое Блоком «отрадное» «попиранье заветных святынь» становилось неотъемлемой функцией Великого поэта – сакральным кощунством, а не вульгарным вандализмом. Для Блока это бывало подчас мучительно: «Я не верю ни в какие запреты здесь, но на небе о нас иногда горько плачут» [12, с. 288].

А Брюсова, игравшего роль мэтра, на деле увлекала вовсе не вечность, а свободная игра с любыми ценностями – в том числе и сакральными. Именно об этом говорили его эпатажные строки «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И господа, и дьявола / Хочу прославить я». В стихотворении «В Дамаск»

чувственный «водоворот последних ласк» кощунственно уподоблялся религиозному экстазу язычника Савла, услышавшего на пути в Дамаск голос Христа и ставшего апостолом Павлом.

Эстетизированный индивидуализм ницшеанского толка проявлялся у Валерия Брюсова в многообразии квазисакральных ролей, разыгрывавшихся и в жизни (любовное соперничество с Андреем Белым – как вражда восточных богов Аримана и Ормузда, а также скандинавских Локи и Бальдра) и в литературе (любовный роман с Ниной Петровской трансформирован в сюжет мистического романа «Огненный ангел») [См. об этом 10, с. 269–277]. В повести 1910 г. «Последние страницы из дневника женщины» сакральная роль художника обыгрывается как культурный гарнир к бульварному сюжету: художник-символист по имени Модест, чтобы почувствовать себя сверхчеловеком, убивает мужа своей любовницы; при этом во время пылкого свидания предстаёт перед нею в роли ассирийского жреца. Контраст между уровнем притязаний и пошлостью их воплощения, как и в других прозаических текстах Брюсова, вполне сознаётся автором и служит прямой приправой к полупорнографическому тексту. Как ни странно, в творчестве этого же поэта высокой стилистикой, знаком сакральности были неизменно отмечены не очень многочисленные стихи на гражданственные темы. Здесь не было места ницшеанским интонациям, а традиции отечественной культуры сохранялись безоговорочно.

Понятно, что читатели и критики весьма разнообразно относились к шумным событиям литературы и литературной жизни, что восторги поклонников этого направления и глубокомысленные статьи его адептов сопровождались насмешками скептиков, к которым иногда присоединялись и сами представители символизма. Так, уже в 1909 году Иннокентий Анненский начал свою статью «О современном лиризме» весьма иронически: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро». Насмешка относилась к явно не оправдавшимся претензиям. Как развеселили эти слова юмориста Аркадия Аверченко, как он смаковал их, сталкивая с интонациями мирной обывательской речи! В 1910-е годы о кризисе символизма заговорили уже во весь голос.

Постоянные творческие дискуссии не приводили к согласию, а только углубляли расхождения. Младшие символисты спорили со старшими, москвичи – с петербуржцами. Характерно определение отношений А. Белого и А. Блока как «дружбы-вражды». Попытка превращения драмы в теургию стала предметом разногласий А. Блока и Вяч. Иванова. В. Брюсов отталкивался от мистицизма, спорил с К. Бальмонтом относительно «бессознательности» творчества и пропагандировал собственную теорию рационализированной «учёной поэзии». Тем не менее, символизм, уходя, не уходил. Попытка акмеистов в 1912 году основать новое направление, основанное на более конкретном восприятии жизни, была встречена в штыки.

Как раз в 1912 году Вячеслав Иванов начинает работу над книгой «Дионис и прадионисийство», которая займёт у него около десяти лет. Менады, участницы дионисийских оргиастических обрядов, были упомянуты в книге не один раз, вполне серьёзно и обстоятельно. Сравнительно-историческое исследование культов

Диониса интересовало автора как пример неосуществлённой, однако желанной гармонии «весёлого демонизма» свободного Диониса, влюблённого в жизнь и стремящегося к смерти, – с культами других античных богов и героев. Идея страдающего божества должна была, по мысли Иванова, стать основой гармонического единения языческой и христианской культур.

Эту книгу можно рассматривать не только и не столько в качестве научного исследования, сколько как осуществление глубокомысленной и благоговейной игры с сакральными понятиями. Ритуальное, религиозное, научное и общекультурное начала здесь становятся объектами внимания поэта-мистагога, провидца, взыскующего высших откровений. Обращает на себя внимание тот факт, что мистический характер сакральной игры всё же становится предметом анализа во имя переосмысления общекультурных проблем, исследование сопровождается тщательно подобранным материалом, филологические изыскания и исторические справки придают ему рациональный характер. Религиозные интенции обращены в сторону христианского гуманизма, что противоречит идеям дионисийства ницшеанского толка, зато соответствует исканиям русской религиозно-философской мысли Толстого и Достоевского.

О сложности отношений Блока с символизмом, о попытках его преодоления и о верности изначальной идее этого направления написано немало. З. Г. Минц увидела в его творчестве отождествление идеалов символизма с общекультурными гуманистическими ценностями: «Именно поэтому для него формулы “быть верным символизму” и “преодолеть символизм” не исключали друг друга, а самоощущение себя как символиста не мешало чувствовать себя поэтом художественного синтеза. Искусство для Блока определялось не “цеховой” принадлежностью, а способностью “слушать в мире ветер”» [6, с. 166]. Последнее выражение, принадлежащее Блоку, поэтически многозначно и восходит к известной романтизированной роли поэта-пророка, чутко внимающего голосам мира, чтобы возвестить их людям.

Ветер – лейтмотив и символ мировой революции в знаменитой поэме Блока «Двенадцать», знаменовавшей приход нового мира. У Ю. М. Лотмана есть любопытная статья «Игровые мотивы в поэме “Двенадцать”». В ней убедительно намечены связи поэтической ткани произведения как с игровыми элементами святочного карнавала, так и с рядом черт, присущих фольклорному театру, с его упрощённым психологизмом и специфическим языком [5]. Возьмём на себя смелость заметить её связь и с текстом гораздо более высокой сакральности – с эпизодом из Евангелия. Уж очень натянутым выглядит приведённое Ю. М. Лотманом сравнение несчастного и невольного убийцы Петрухи из этой поэмы с Петрушкой балаганских представлений. А вот аналогия с учеником Христа Петром, хотя и не бросается в глаза, но может оказаться более основательной. В Евангелии от Матфея упоминается, что Христос не гнушался общества грешников, потому что «Не здоровые имеют нужду во враче, а больные» [Матф. 9; 12]. Грешны оказываются не только блудницы и мытари, но и ученики Христа, которые в роковую ночь не преодолели своей человеческой слабости и уснули, когда Иисус просил их бодрствовать [Матф. 26; 40–43]. Пётр, клявшийся никогда не отречься от Учителя, в первую же ночь после ареста Христа трижды от него отрёкся. Но

тогда же горько раскаялся и стал впоследствии деятельным проповедником христианского учения, основателем христианской церкви. В таком случае и блоковский Петруха, и его товарищи могут стать двенадцатью апостолами новой правды нового мира.

При советской власти более всего ценился сам факт приятия Блоком революции, а упоминание Христа в финале поэмы рассматривалось как некая досадная условность; подчёркивалась связь названия поэмы с реальной численностью обходивших Петроград дозорных отрядов. После распада СССР положительные коннотации революционных событий стали сокращаться или сменялись отрицательными. Однако «Двенадцать» – произведение, выразившее важный момент культурного сознания революционной эпохи. И всё вышеизложенное позволяет рассматривать поэму в особом ключе. Эта трагическая история, рассказанная сниженным языком раёшника, полна глубокого смысла именно как сакральное действо, смысл которого непонятен самим участникам, но поэт-провидец придаёт происходящему мистериальное значение, рисуя страшный и прекрасный приход новой эры, которая должна уничтожить всё зло старого мира. Известное отталкивание Блока от мистики не отменяло основной сакральной ценности искусства – провидческой игры с тайнами бытия и истории.

Что же касается приведённой выше цитаты из статьи З. Г Минц, итоговой фразы её исследования, то, на наш взгляд, нуждается в комментарии ещё одна её часть: упоминание “цеховой” принадлежности как некой альтернативы отношения Блока к искусству.

Для всех, кто знаком с историей смены литературных течений, здесь, несомненно, звучит противопоставление Блока Гумилёву как представителю акмеизма, организатору «Цеха поэтов». Направленная против него статья Блока «Без божества, без вдохновенья» была напечатана после смерти обоих поэтов и в советском литературоведении долгое время считалась основанием для отрицания каких-либо заслуг акмеизма перед русской литературой. Судьбы расстрелянного в 1921 году Н. Гумилёва и репрессированного в 1930-е годы О. Мандельштама придавали участникам этого течения клеймо политической неблагонадёжности, которое хрущёвская оттепель сняла не полностью – только в конце 1980-х перестройка и гласность реабилитировали эти имена окончательно.

Художественные принципы акмеистов описывались, как правило, на основании их программных протестов против многозначительной туманности символистского искусства, как стремление изображать конкретный, чувственно воспринимаемый мир. Однако высказанная ими тогда же готовность отвечать на вопросы, поставленные символизмом, воспринималась как проявление самонадеянности.

Теме не менее, стихотворение Н. Гумилёва «Волшебная скрипка» (1908 г.) – подтверждение этой готовности. Традиционная тема искусства как сакральной игры в «музыкальном» воплощении символизирует, однако, не столько прорыв к трансцендентным сущностям, сколько личностный героизм, необходимый, чтобы гармония противостояла хаосу. «Бешеные волки» в конце концов набросятся на скрипача – перед нами опять мотив страдающего и гибнущего персонажа, аналогичного растерзанному божеству, но не отождествляемого с ним. Акцент

перенесён на смысл деяний человека, чья жизнь коротка и конечна, но может быть прекрасной. Не только в своей биографии, но прежде всего в поэзии Гумилёв стремился воскресить «век героев». В драматической поэме «Гондла» (1916 г.) король без королевства, наследник священного искусства скальдов, отдаёт жизнь, чтобы помочь своему полуязыческому племени полюбить Христа. Как видим, сакральная игра поэта одушевлялась общекультурными ценностями.

В поэме А. Ахматовой «У самого моря» (1914 г.) основу сюжета составляет наивная, на первый взгляд, история девочки-подростка, почти ещё ребёнка. Она наделена не совсем понятными силами, она остро ощущает своё родство с окружающим миром и мечтает стать царицей, чтобы мудро править, «строить над морем большие церкви» и оберегать родную землю. Всё это похоже на детскую игру в сказку. Но девочка поверила предсказанию цыганки о скором приезде жениха-царевича и приняла условие, необходимое для исполнения мечты: надо сочинить песню, которая привлечёт чудесного гостя. На этом этапе перед нами игра в сакральное, поэтическая безыскусственной простотой. Однако действие приобретает серьёзность, становится оригинальным вариантом мифа о призвании поэта (с явными реминисценциями из пушкинского стихотворения «Пророк»). Смерть незнакомого юноши воспринимается героиней поэмы как трагическая гибель царевича, знак катастрофичности мира в целом.

Но непоправимая утрата не отменяет сакральных основ мироздания. Языческое и христианское начала в сознании героини составляют единое целое. В финале поэмы в равной мере важны и упоминание церковного отпевания погибшего, и ощущение внезапного повзросления героини. Ренессансный идеал сильной и свободной личности, обогащённой христианскими ценностями любви и милосердия, вполне убедительно воплощён в героине, несомненно, близкой автору. Она уже сочинила песню, «краше которой нет на свете», нашла себя в этом трагическом мире. Через двадцать лет Ахматова напишет «Реквием», в котором сакральность заупокойного оплакивания погибших противопоставит хаосу сталинских беззаконий. Трагическая гармония скорбной поэмы не выветрится с течением лет и станет важным событием в культурной жизни страны, воскрешением и утверждением её гуманистических оснований.

Как ни парадоксально казалось предпринятое К. Чуковским в статье 1921 года «Ахматова и Маяковский» сравнение несхожих, но в равной степени нужных русской литературе поэтов, оказалось, что в этом отношении они не так уж далеко отстоят друг от друга. Поэма Маяковского «Облако в штанах» (1915 г.) в начальном варианте называлась «Тринадцатый апостол». Автор бросал вызов Богу, но хотя и называл себя на ницшеанский лад «крикогубым Заратустрой», при этом обличал старый мир как человек христианской культуры, страдающий всем униженным и обездоленным. В результате поэма приобретала характер сакрального акта проклятия несправедного мира и пророчества о скором приходе нового. Во всех рассмотренных случаях поэты отваживаются говорить о труднейших проблемах бытия, поскольку на это даёт им право сама роль поэта-провидца.

Таким образом, несмотря на то, что не увенчались успехом попытки символистов буквально осуществить архаическую модель искусства как сакральной

игры, теургического действия, несмотря на то, что на смену этому направлению пришли акмеисты и футуристы, отличавшиеся более конкретным видением мира или более революционным отношением к нему, всё же древнее представление о сакральной сущности искусства не исчезло. История сложной художественной эпохи показала принципиальную значимость этой установки, её организующее воздействие на творческие интенции, объединяющее самых разных художников.

Стремление к синтезу языческих и христианских идеалов проявляется в творчестве самых разных поэтов серебряного века и приобретает характер общекультурной тенденции. Несмотря на популярность нищезанятия, исконные традиции русской культуры – гражданственность, христианский гуманизм – сохраняют свои базовые позиции. Не только символисты, но и акмеисты и даже футуристы в этом отношении проявляют общность основных позиций, что позволяет говорить о доминировании сакральных ценностей национальной культуры.

Список литературы

1. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 560 с.
3. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества / Л. М. Борисова. – Симферополь, 2000. – 220 с.
4. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века. Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / М. А. Воскресенская. – М.: Логос, 2005. – 236 с.
5. Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство, 2002. – С. 720–728.
6. Минц З. Г. Блок и русский символизм / З. Г. Минц // Александр Блок. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1980. – С. 98–172.
7. Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007.
8. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
9. Хейзинга Й. Homo ludens / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
10. Ходасевич В. Колеблемый треножник / В. Ходасевич. – М.: Сов. писатель, 1991. – 688 с.
11. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
12. «Я лучшей доли не искал...» (Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях) / Сост., очерки и коммент. В. П. Енишерлова. – М.: Правда, 1988.

Temnenko G. M. Art as a sacral game of the Silver age // Scientific Notes of Crimean Federal V. I. Vernadsky University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2015. – Vol. 1 (67). – № 3. – P. 122-131.

The definition “sacral” plays a special role in the history of culture. It is the basis of formation of valuable ideas; it structures the formation of the main cultural institutions. The article presents art as a sacral game in the history of culture of the Silver Age and its expression in the creative positions of some of the most prominent representatives of this artistic era is reviewed in the article. The beginning of the game in the culture cannot be separated from the ancient period of the state of syncretic culture, from its ripening in the depths of the rite. Accordingly, there is a presentation of the poet as an individuality inspired by the Gods, sometimes identified with superior powers. Remythologization of the culture in the Romantic period revives

this representation; the art of symbolism assimilates it and, in fact, aims to give effect to it in artistic practice and life. The ideas of V. Solovyov about supernatural beauty and about the artist-theurgist played a significant role in the spread of this trend. The idea of the role of the prophetic poet, entrenched in the Russian culture due to A. Pushkin, receives a new development. Social and political problems do not disappear, but they acquire the meaning of a separate attempt in the search for ultimate truth during the "revolution of spirit". The names of poetry collections and the interpretations by different authors are speaking about the sacral meaning that was attributed to the art as viewed by the symbolists. However, attempts of identifying life as art, and shifting from drama to theurgy have failed. Disappointment in the mystic tendencies became the most perceptible in the early 1910s, but symbolism remained a significant phenomenon years later. Sacral religious elements in the world vision of their representatives are of no ecclesiastical nature. A tendency for the synthesis of pagan and Christian values is seen in the works by different poets and acquires the character of a common cultural trend. Despite the popularity of Nietzscheanism, the sacral values of the Russian culture – civic consciousness and Christian humanism still remain the foundation. Not just symbolists, but also acmeists and even futurists come to agreement as for the commonness of the basic positions, which allows speaking about the domination of sacral values in the national culture.

Keywords: culture, syncretism, sacral, game, The Silver Age, symbolism, Theosophy, Acmeism, Futurism.

References

1. Belyi A. Symbolism as a worldview / A. Belyi. – M.: Republic, 1994. – 528 p.
2. Russian literature of the early 20th century and the occult N. A. Bogomolov. – M.: Novoye literaturnoe obozrenie, 2000. – 560 p.
3. Borisova L.M. Breaking the Tradition: Drama of the Russian symbolism and symbolist theory of creative life / L. M. Borisova. – Simferopol, 2000. – 220 p.
4. Voskresenskaya M. A. Symbolism as a worldview of the Silver Age. Social and cultural factors of the formation of social consciousness of the cultural elite abroad in the 19–20th centuries / M. A. Voskresenskaya. – M.: Logos, 2005. – 236 p.
5. Lotman J. M. The motive of game in the poem "The Twelve" / J. M. Lotman // History and typology of the Russian culture. – SPb.: Iskusstvo, 2002. – P. 720–728.
6. Mintz Z. G. Blok and Russian symbolism / Z. G. Mintz // Alexander Blok. New materials and research. Book 1. – M.: Nauka, 1980. – P. 98–172.
7. Otto R. The Idea of the Holy: On the Irrational in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational / R. Otto. – SPb.: Saint Petersburg University Publishing House, 2007.
8. Solovyov V. S. Philosophy of Art and literary Criticism / V. S. Solovyov. – M.: Isskustvo, 1991. – 701 p.
9. Huizinga J. Homo ludens / J. Huizinga. – M.: Progress, 1992. – 464 p.
10. Khodasevich V. The Trembling Tripod / V. Khodasevich. – M.: Sov. pisatel, 1991. – 688 p.
11. Hubner K. The Truth of the Myth / Kurt Hubner. – M.: Republic, 1996. – 448 p.
12. «Я лучшей доли не искал...» / "I haven't looked for better fate..." (The life of A. Blok in letters, diaries and memoirs) / Compiled and commented on by V.P. Enisherlova. – M.: Pravda, 1988.