

Олена БОИДАРЄВА (Херсон)

КАТАРТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ДРАМИ І МІФУ

Цікавою проблемою для спеціального дослідження можна вважати елементи катарсису в міфі.

І поняття катарсису занадто багатозначне і неоднорідне, однак точка перетину різних його трактувань лежить у сфері сутнісних моментів впливу на людину. Катарсис структурує і ритуал, і міф, і театр. Через катарсис ці три компоненти можна розглядати як ланки єдиного ланцюга. За Платоном, катарсис зумовлений звільненням душі від тіла, від пристрастей і насолод. Піфагорійці розробили теорію очищення душі від шкідливих пристрастей (гніву, прагнень, страху, ревнощів та ін.) шляхом впливу на них спеціально підбраною музикою. Платонівське розуміння катарсису не пов'язується з мистецтвами і зорієнтоване на сприйняття незатемненої і неспотвореної краси ідей; пізніше воно реалізувалося в патристиці і середньовічній аскетичній. Власне, естетичне осмислення катарсису заклав Арістотель у "Політиці" та "Поетиці", де розглянута катартична дія мистецтва в цілому і трагедії як особливого роду імітації. Непроясненість сутності і граматичної осмисленості Арістотелевого формулювання про "очищення" викликала численні коментарі у спеціальній літературі (катарсис — очищення пристрастей від скрут і надмірностей; очищення від пристрастей як повне їхнє усунення; сходження; оздоровлення тощо).

У параметрах платонівського досвіду і платонівської свідомості поняття "катарсису" відрізняється від його сприйняття в Арістотеля. Катарсис у Платона витлумачує Ж.Видович: "Катарсис є трагедійне, святкове, урочисте і славне розуміння *sophrosine*, чистота якої необхідна для відчуття повноти (і слави), бо ж відчуття очищене від усякого досвіду, воно понад досвід. Воно є трансценденція. Трансценденція не є досягнення мислення, але є досягнення відчуття. Вона присутня в сфері трагедії, а не філософії. Їй не потрібний досвід (ні мислення, яке можливе власне як мислення про досвід), але справжня чистота [із] досвіду. *софросина, щотлівість*" [2, 200-201]. Таке витлумачення генетично близьке до української ментальності, до форми національної самосвідомості нашого народу. Як підкреслює український мистецтвознавець Н.Єрмакова, "українська культура має дуже важливу генетичну якість. Я це називаю позицією принципового світосприйняття з притаманним їй благословенним поглядом на

дійсність..., з відсутністю апокаліптичного витоку, високим душевним узгодженням людини і світу” [7, 20].

У естетиці Відродження мали місце і естетичне, і гедоністичне трактування катарсису. Розгляд катарсису в етичному аспекті, його наповненість етичним змістом, коли реципієнт страждає разом із літературним персонажем, заклав Маджі, його підтримували класицисти Г.Лессінг, Г.-В.Гегель та ін. П.Корнель вважав, що трагедія, показуючи, як пристрасті спричинюють людям нещастя, змушує розум людини прагнути до стримування. Г.Лессінг, навпаки, приписував катарсисові порушення пристрастей, що ведуть до підвищення соціальної активності людини. В.Гете розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва зруйнованої гармонії духовного світу людини. У З.Фрейда катарсис — один із методів психотерапії. За Л.Виготським, катарсис є завершальною стадією психофізіологічного процесу, що лежить в основі естетичного сприйняття мистецтва.

Г.Гачев наголошує, що через катарсис в театрі “робота очищення і покаяння відбувається — як і в храмі” [4, 147]. Дослідник акцентує не тільки на очищенні того, хто спостерігає за чужим стражданням, але й на другій частині, не менше значимій — на покаянні, зближуючи естетичний катарсис із релігійним. Відкритим у дослідженнях залишається питання не тільки про сутність очищення, але й про те, хто йому піддається — герой трагедії чи глядач, читач, які співпереживають разом з ним?

Будучи категорією “ритуальності” і “драматичності”, катарсис може визначати драматизм прози, оскільки він пов’язаний із композицією, напруженими колізіями сюжетних ліній, що розв’язуються підкреслено драматично (як, наприклад, у фіналі повісті У.Самчука “Марія”, де батько змушений убити сина, що дегенерував, і піти безвісти).

Сучасне нормативне трактування катарсису (“особлива, нерідко вища форма конфлікту (і супутне йому потрясіння) не придушують своєю безвихідністю, а впливають (на читача, глядача), просвітлюючи та визволяючи душу” [11, 152]) пов’язує катарсис не тільки з характеристикою трагічного в мистецтві загалом, але і з ритуалом, структура якого близька до структури естетичного катарсису.

Філософію катарсису закладено в його природі, що дозволяє людині за допомогою відчуття вийти за межі світу, де тріумфує Зло. “Вихід за межі Зла сприймається не прагматично (практично), але через жертву, подвиг, що є трагедійним: містерійним (як споконвічно трагедійним), поетичним, театральним і, на завершення,

літургійним. Питання вищості стоїть як питання зверхності, питання людської вищості над світом і мирським. А стоїть воно тому, що без його вирішення неможливо потрапити у світ Добра" [2, 207]. Шлях подолання Зла як ритуальний колообіг Ж.Видович трактує через форму трагедійної трилогії: "... Трагедія є єдиний рух душі – себто: рух почуттєвий, а не мирський (або "реально" історичний) – від Гріха, всупереч осмисленню Гріха, визнанню провини, страждання і – до вищості. Тобто вищість і над Гріхом, і над самим відчуттям провини (Гріха) таким чином, щоб щиросердний (почуттєвий) рух остаточно завершувався святом або торжеством. Грецька класична трагедійна трилогія описувала це повне коло руху від первісного передгріховного стану до остаточного очищення (катарсису), яким прославляється страждання, урочистою одою жертви, піднесеній катарсисом у духовний світ" [2, 207].

Ритуал у своєму схематичному вигляді – це повний замкнений цикл. Трапеза як повсякденний мікроритуал передує прояву концентрованого макроритуалу. Детально аналізує драматичні та ритуальні ознаки трапези український дослідник О.Клековкін у розвідці "ARS COQUINARIA (Театр як інтермедія)", зосередивши увагу на тому, що "культ їжі" є справжнім атрибутом всіх свят і ритуалів. Ритуальне очищення припускає обмивання й одягання в нові особливі одяги. Очистившись, можна почати ритуальний шлях, що знаменує людське самовизначення через аскетичні дії. Шлях увінчано жертвопринесенням, в якому людина прагне возз'єднатися з богом, із вищою силою і не може досягти возз'єднання. Жертвопринесення припускає тимчасове обожнення учасників ритуалу і завершується трапезою, тобто повертає людей до вихідної точки.

Ключовим моментом цього замкненого циклу, безумовно, є жертвопринесення, а ключовою постаттю – жертва. Символічне трактування жертви включає "відновлення споконвічної єдності, возз'єднання всього, що розкидано у світі явищ. Оскільки всяке творіння припускає жертву, вона являє собою життя-смерть, цикл перевтілень. Жертва ототожнюється з творінням, а людина – з одним із аспектів космосу. Крім того, вона означає підпорядкування себе божественному керівництву через примирення, віддання свого "я" на волю Богові, спокуту" [9, 92].

Не випадково в багатьох міфологіях і трагедіях світ створюється з частин об'єкта жертвопринесення (напр., із розчленованої Тіамат у Вавілоні, із Мінір – у давніх германців та ін.). Різні погляди на походження і значення жертвопринесень докладно проаналізовані С.Токаревим, який в історії розвитку

цього ритуалу виділяє дві протилежні тенденції: ужорсточення і пом'якшення. Однак, належачи до будь-якої з цих тенденцій, жертвопринесення має за мету зіткнути учасників ритуалу з іншим світом, існування якого мислилося цілком реально. Сам ритуал сприймався при цьому як спектакль, і в історії драми міцно посіло положення про "ритуальність видовища" і "видовищність ритуалу": "Всі структури традиційного театру в різних народів, із їхніми масками, умовними ритуалами й іншим, втілюють уявлення про реальність існування цього "іншого світу" [3, 74].

На думку А.Арто, сцена — це місце, де відбувається синтез життя і смерті (подібно до жертвовного вітара — О.Б.): "Ми протиставляємо життя сцені, тому що відчуваємо, що сцена — це місце, яке сусідить із смертю, де можлива будь-яка вільність" [цит. за: 6, 180].

Творець концепції так званого "Театру Смерті" Т.Кантор робить смерть дошкульною шкалою, у розподілах якої вимірюються життя персонажів його спектаклів. Про один із спектаклів Т.Кантора пише Г.Яніковскі: "Поступово я починаю розуміти, що означають слова в програмці: "Я на сцені. Це не буде грою. Жалюгідне лахміття мого особистого життя є "готовим предметом..." і далі: "...буде відбуватися Ритуал і Жертвопринесення. І все це для того, щоб перемогти" [15, 164-165].

Кожне місце жертвопринесення міфічно трактується як центр всесвіту, а сам акт приношення жертви — як "спокута безмежної людської гордині пропозицією богам крові" [9, 92]. За логікою ритуалу, боги повинні спробувати людської крові, бо ж "смерть людини — це народження бога" [1, 183]. Учасники жертвовного ритуалу в цей же час трапезують, бенкетують. Н.Фрай указує, що ще "для Платона бенкет має певну подібність із символікою причастя" [13, 119].

В уяві повсякденної логіки причастя як найголовніше таїнство християнства важко пояснити. З погляду ж логіки ритуальної євхаристія (перетворення хліба й вина в Тіло і Кров Христа) лежить у тій же площині, у якій розміщено катарсис — момент переходу від жертвопринесення до трапези, момент священного кровопролиття збігається з моментом причастя — прилучення до Бога через засмакування його плоті і крові. Як зазначає Т.Гундорова, "поняття жертви в християнському світі не існує: жертва наперед визначений, сакральний акт" [5, 258]. Чрез це у драматичній літературі часто фігурує не християнське жертвування, а антихристове або язичницьке. Так, в аналізі

драматургічної спадщини Лесі Українки дослідниця визначає, що “майже поганський культ ритуальної жертви віддунює і в поетичних рядках “Одержимої”... Отже, йдеться не про світлу й миротворенну християнську жертву, а про криваву жертву, про викуп на крові. Загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту” [5, 259].

Під ідентичним кутом зору розглядає жертвування в “Одержимій” і М.Кудрявцев: “Поскілки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертвовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе — він мусить любити всіх і в ім’я цього врятувати всіх власною кров’ю. Жертвовність же Міріам в ім’я Господа при ненависті до ближніх — то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, поскілки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів — зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки” [8, 21].

Релігійний, медичний і естетичний катарсиси структурно споріднені з ритуалом. Будучи найважливішою частиною релігійних відправлень і культових церемоній, катарсис розміщується в етичному просторі між закінченням очищення (зовнішня і внутрішня чистота — неодмінна умова звернення людини до вищих сил) і моментом принесення жертви (тільки по закінченні якого людина може почати своє звернення, викласти своє прохання або молитву, яку вищі сили мають прийняти або відхилити). Всі три різновиди катарсису ґрунтуються на тимчасовому розчиненні мікрокосму макрокосмом, на чому, по суті, базується і ритуал, у якому “група людей своїми діями виражає перехід від хаосу до космосу, панування останнього” [8, 106]. однак повнота цього панування відносна і знову розімкнена у хаос після жертвопринесення.

Поєднання в людині основних світових стихій (яке йде від поеми Емпедокла “Про природу”, де розглянуті чотири принципово різні стихії — вода, земля, вогонь і повітря) легко лягає в замкнену схему ритуалу, де цілком логічно асоціюються: очищення — із водою, шлях — із землею, жертвопринесення — із вогнем, тимчасове обожнення учасників ритуалу — із повітрям. Можна стверджувати, що ритуал — це форма існування мікрокосму в макрокосмічній структурі, яка повторюється або триває у часі.

Але сам ритуал театральний, і тому структура катарсису на театрі теж співвідноситься з загальною структурою ритуалу. Театральне очищення починається зі зняття одягу, тотожного перевдягання (тут відомий постулат К.Станіславського – “театр починається з вішалки” – може бути наповнений новим, ритуально-міфологічним змістом). Спектакль – шлях. Естетичне враження, що триває певний час – сакралізація глядача.

Трагедії, до яких звертався Арістотель у період оформлення естетичного трактування катарсису, розробляли виключно міфологічну сюжеттику, сприймали міф як канонічну даність. Ризикнемо припустити, що катарсис теж визріває в надрах міфу як прояв категорії драматичного, що тільки-но формується.

Новим словом у дослідженні взаємозв'язку і взаємозумовленості драми й міфу є вже згадувана праця Ж.Видовича “Театр і Літургія”. Ж.Видович схильний розглядати трагедію як повний цикл жертвовного ритуалу:

“...Справжня [споконвічна] трагедія – від якої в літературній трагедії можливий лише відгук – є спокута трагічної провини людської. Саме слово “трагедія” означає і цю спокуту, і прославляння трагічної жертви (або трагічного героя), тієї, що спокутує. Це прославляння може бути всенародним, оскільки жертва спокутує провину цілого народу, а народ тому має сенс славити жертву в трагедії, як у загальнонародному торжестві” [2, 201]. Сербський учений покликається на Платона, який постійно говорить про піднесеність, про три іпостасі душі (суцього) людини; про душу тілесну; про душу, розіп'яту між двома світами (дійсно трагічну); і про душу духовну. Досвід Платона дозволяє йому відчутти піднесення як реальну можливість людини, що “навіть і підтверджується як реальність: у святкові моменти містерії (і жрецької [священної] поезії, і мистецтва), але можливість ця реальна саме в силу трагедійної природи досвіду людини” [2, 201].

Аналізуючи давньогрецькі трагедії, які базуються на міфологічній сюжеттиці, Ж.Видович дає своє визначення цього жанру: “Трагедія є... загальнонародне торжество [прославляння] або, що те ж саме, перевтілювання страждання в прославляння і свято. Без такого перевтілювання страждання було б власне стражданням, саме злом, у той час як трагедія є перевтілення, яким досягається перемога над злом (через жертву), і прославляння цієї перемоги!” [2, 201]. По суті, це визначення дублює схему ритуалу як замкненого кола, послідовно повторюючи кожний із його елементів.

“Триєдності”, упорядковані в основний естетичний принцип драматургами класицизму (*ДІЯ – МІСЦЕ – ЧАС*). Ж.Видович також зводить до стародавньої драматургії, де вони органічно матеріалізовані тріадою *АКТОР – СЦЕНА – ДЕНЬ ВИСТАВИ*. Але ця тріада наскрізь ритуальна і може бути витлумачена цілком у категоріях ритуалу: *УЧАСНИКИ РИТУАЛУ – ЖЕРТОВНИЙ ВІВТАР – МОМЕНТ ЗАКЛАННЯ ЖЕРТВИ*. Тоді “те, що ми, думаючи, що це йде від Греків, – позначаємо нашим словом “позориште” [театр] (що споконвічно значило в нас оганьблення, осоромлення чогось віднесеного...), те насамперед варто назвати торжеством, прославленням, фестивалем, святкуванням” [2, 201]. Прославляється при цьому саме жертва, оскільки вона стражданням спокутувала зло, перемогла його, відстраждавши за інших, узявши на себе їхній гріх.

Крізь призму сприйняття трагедії як замкненого ритуального кола, де всі компоненти ритуалу повинні бути в наявності й жодним не можна зневажити. Ж.Видович розглядає будь-яку окремо взятую трагедію лише як частину трагедії, співвіднесено з частиною ритуального циклу. Повний же трагедійний цикл в античній драмі, містерійний за своєю сутністю, в концепції сербського теоретика представлений тетралогією – трагічною трилогією з обов’язковим епілогом. “Цей трилогічний характер трагедії, котра обов’язково завершувалася святковою, уславляючою жертву одою, не був, на наш погляд, досить підкресленим, або ж, принаймні, серйозно сприйнятим. І справа власне в тому трилогічному характері трагедії, який приховує (і відкриває) її обрядову, навіть літургійну сутність... Трагедії необхідні, либонь, три драми, щоб створити трилогію, потрібну цілісність трагедії... Саме Есхіл у своєму жрецькому [священному] званні зрозумів людську драму трагедійно, себто трилогічно” [2, 203].

У цьому трагедія точно відповідає потрібній структурі людського буття, тобто сутності, звісно, як цю сутність бачили Платон і платоністи:

ПЕРШОЮ ПОСТАССЮ людського існування є тілесна душа;

ТРЕТЬОЮ ПОСТАССЮ є дух або духовна душа, душа, що сягає у своїй духовності стану “*noys*”, а це є “розумне почуття”, коли людина осягає буття (тобто стає “розумною”) прямо через почуття, відчуття повноти;

ДРУГОЮ ПОСТАССЮ, середньою, є душа у своїй розп’ятості або пристрасті: коли страждає вона, розп’ята між

тілесністю (прагненням ототожнюватися з безсловесною тілесною душею, яка не знає нічого, крім тіла), з одного боку, і духовністю, з іншого боку. Таким баченням структури людського буття Платон був зобов'язаний винятково трагедійній свідомості: уся думка його сконцентрувалася навколо трагедійного досвіду, єдиного предмету його (платонівського) мислення.

“Наскільки трилогія була пережита і зрозуміла як сутність трагедійного здійснення [походження], видно і з того, як Платон бачив структуру людського буття: потрійно, в трьох іпостасях” [2, 204].

Звернемо увагу, що в центр п'єс, які ми традиційно звикли вважати трагедіями, поставлено саме другу іпостась – душу персонажа, мов би розіп'яту, яка кровоточить, страждає й мучиться. Цілісність кругового шляху до досягнення гармонії через страждання і спокуту порушується фрагментарно поданим стражданням; фатальною нерозв'язністю цього страждання, нівелюється і сам факт страждання, і статус духовної сили та волевої активності особистості, яка страждає. Те, що ми звикли вважати трагедією, тобто окремо узятий драматичний твір, в основі якого лежить трагічний конфлікт, Ж.Видович визначає як “драму пристрасті” [2, 208-209], розмежовуючи поняття пристрасті і трагічності: “... Трагедія є щиросердний рух від пристрасті до розумного почуття, від муки (муки відчуття облишеності) до торжества й святкування повноти буття. Тепер ясніше, що значить наше висловлення про те, що антична трагедія – трагедія грецька (містерійна) – становить цілокупність руху до катарсису (як очищення від пристрасті!), у той час як новочасна драма з епохи Ренесансу до наших днів являє драму пристрасті і тільки пристрасті!” [2, 209]. Трагедією же він вважає грецьку класичну трагедійну трилогію, яка “описувала... повне коло руху від первісного передгрішного стану до остаточного очищення (катарсису), яке прославляється урочистою одою жертві, піднесеній катарсисом у духовний простір” [2, 207].

Розбіжності в термінологічних трактуваннях трагедії вчений схильний пояснювати огріхами транслітерації знака, яким позначено літеру “омега” у грецькому слові (щдб – “хда”), і німецькою транслітерацією грецького оригіналу – Tragödie, де перегласовкою звук “о” перетворюється на звук “е”, що спотворює початковий зміст терміна, “тому що “трагедія” є трагодія, твір трагода, поета, який пише оди. А пише він їх задля того, щоб перед громадськістю [публікою] на агоні [явних зборах] було подано те, що раніше, як обряд, здійснювалося лише в містерії

(таємно). Проте ода є, незважаючи на публічність виконання і показу (і незважаючи на агон), такий поетичний образ, в якому таки зберігається жрецький [Священний] характер містерії, таємного обряду людського піднесення в Небесне ("наднебесне") царство" [2, 207].

Подібні твердження Ж.Видовича співзвучні аналітичному сприйняттю жанра трагедії в И.Хойзинги: "Трагедія в її першовитоках точно так само була не навмисним літературним утіленням того чи іншого варіанту людської долі, але священною грою; не сценічною літературою, але богослужінням, що розігрується на сцені" [14, 91].

Думка Ж.Видовича про обнародування трагою містеріального таїнства частково пояснює трактування Лессем Курбасом мистецтва "як люциферичного начала": справді, оприлюднення таїнства, вербалізація сакральної дії (ритуалу) через сакральне слово (міф), створює своєрідний естетичний конгломерат, немов розтягнутий, розіп'ятий між першою іпостассю-ритуалом і третьою іпостассю-міфом (якщо скористатися тріадами рівневого мислення Платона); цей конгломерат і є драма. За Л.Курбасом, "мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр-храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому..." [10, 34].

Отже, міф у будь-якому вигляді має численні жанрові паралелі з драмою, і однією з таких паралелей є катарсис.

Література:

1. Бауэр Р., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов Пер с нем. – М., 1998
2. Видович Ж. Трагедия и Литургия: Пер. с сербск. // Современная драматургия – 1988. - № 2. – С 200-211
3. Волозова О. Во сне глаза души сверкают... // Театр. – 1991. – № 7 - С 74-81.
4. Гачев Г.Д. Удивление театру (Опыт философии зрелища) // Современная драматургия – 1991 - №3 - С 143-154
5. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсы раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація – Львів, 1997

6. Дюшен И. "Арто -- Ван Гог" современного театра" // Театр. – 1990. - №8 – С.179-181
7. Ермакова Н. "Избавиться от иллюзий...": Кто такі українці? // Театр – 1991. - №3. – С.20-23.
8. Кудрявцев М.Г. Драма идей в українській новітній літературі ХХ ст. – Кам'янець-Подільський, 1997.
9. Купер Дж. Энциклопедия символов: Пер. с англ. – М., 1995
10. Курбас Л. Березиль: Из творчої спадщини. – К.,1988.
11. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
12. Сапронов П.А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. – СПб., 1998.
13. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово.Знак.Дискурс. Антологія світової літературно – критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. – С.111-133.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры ХХ-го века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 69-94.
15. Яниковски Г. "Ессе Homo" Кантора: Пер. с польск. // Театр. – 1992 – №2. - С.163-165

Віра БЛИК (Львів)

МІФОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ПЕРЕЖИВАННЯ РОЗЛУКИ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ

Доросла людина іноді в найнесподіванішій ситуації опиняється під владою дитячих вражень і, часто сама того не усвідомлюючи, переломлює сприйняття актуального моменту через призму минулого. Це не означає, що людина не розвивається і що її свідомість застигла на дитячому рівні; але найтривкіші шляхи