Шадріна Т.В.

“КЕМБРИДЖСЬКА ТРАДИЦІЯ” У ПРАЦЯХ ДЖЕЙН ХАРРІСОН

Джейн Харрісон належить до першого покоління міфокритиків, тому їй притаманна позитивістська ясність поглядів і наукова добросовісність, е той же час вона демонструє дещо інший підхід до проблеми ритуально-міфологічного походження мистецтва. Вперше погляди Харрісон на мистецтво і релігію були опубліковані в праці під назвою “Міфологія і пам′ятники давніх Афін”. Проте більш показовою в плані використання ритуальної методології стала її наступна книга – “Теміс”. Цей твір мав підзаголовок – “Вчення про соціальне походження грецької релігії”, який красномовно свідчив про предмет дослідження. Книга привернула до себе увагу колег Джейн Харрісон – Дж.Меррея і Ф.Корнфорда.“Теміс” надихнув їх на створення нових критичних творів, присвячених давньогрецькій драмі (праця Корнфорда про походження Олімпійських ігор і мерреївський “ Екскурс у ритуальні форми, що збереглись у грецькій трагедії”).

Науковим новаторством дослідниці у галузі міфокритики можна вважати її свіжий підхід до ритуалу ініціації (посвячення), для неї основним є не культ Життя в цілому, а обряд посвячення молоді у повноправні члени соціальної групи (так зване “вторинне народження”), яке відбувалось у момент досягнення молодими людьми певного віку – соціальної зрілості.

Прототипом усіх, хто проходив обряд ініціації, як гадає Харрісон, є Діоніс – бог вперше народжений матір′ю, як усі люди; вдруге народжений із стегна батька, як ніхто на Землі. Цей момент прадавніх вірувань людини нібито і став схемою для подальших обрядів посвячення. Дослідниця упевнена, що зазначений ритуал мав неабияке значення в первісному суспільстві і стояв не нижче, ніж церемонія, присвячена народженню або погребінню. Для того, щоб підкреслити вагомість “вторинного народження”, автор припускається співставлення психологічних особливостей сучасної людини, для якої немає певного важливого моменту досягнення зрілості молоддю; і давньої людини, для якої становлення дорослої особистості відбувається за кілька днів під час відповідного обряду. Звичайно, ці особливості відносяться на рахунок психологічного стану людини, які визначаються ступенем інтелектуального розвитку.

Далі дослідниця вважає за необхідне детально ознайомитись із самим культом. Щодо мети, яка досягається виконанням ритуальних дій, автор говорить: “Своїм першим народженням він [чоловік] приходить у світ, другим – народжується в своєму племені” [1, с. 54]. Інакше кажучи, мова йде про набуття юнаком статусу повноправного члена своєї общини.

“Він стає самостійним чоловіком і потрапляє у товариство воїнів у своєму племені” [1, с. 54]. Широкий спектр обрядів “ініціації”, що у різних народів і племен набуває різного вираження, не заважає, проте, простежити загальну для них сутність. Роль обряду, як це розуміє Дж.Харрісон, полягає у підготовці юнаків до двох основних функцій дорослого чоловіка: бути воїном і бути батьком.

Уявлюване народження, якого вимагає обряд, сягає найдивовижніших форм: від імітації хлопцем і його матір′ю звичайного народження з наступним “плачем немовляти” і “першим купанням” до “умовно мертвих чоловіків з тілами, вкритими кров′ю і внутрішніми органами назовні, які насправді взяті від мертвого поросяти”[1, с. 56]. І це далеко не повний список церемоній, які імітують “соціальне народження” людини. Тут Джейн Харрісон цілковито покладається на Дж.Фрейзера, книга якого стала невичерпним джерелом яскравих і неповторних доісторичних обрядів. Цікаво, що культова схема Фрейзера – “умирання – воскресіння” – простежується і в ритуалі посвячення. Характерні моменти наявні в більшості варіантів обряду – никнення і поява юнаків – звичайно співвідносяться із “умиранням” і “відродженням” божества.

Все вищесказане Харрісон узагальнює цілком в дусі “кембриджських” міфокритиків. Врешті-решт, усі зусилля виконавців ритуальних дій зводяться до утвердження “нового” і заперечення “старого” – “ти виганяєш Зиму або Смерть і приносиш Літо або Життя” [1, с. 58]. Досить своєрідний, якщо не сказати дивний, перехід від “соціального посвячення” до культу всього життя. Джейн Харрісон, яка нещодавно доводила важливість ініціації як соціально значущого фактору, раптом вхопилась за більш широкий культ Життя, підпорядкувавши йому всі свої попередні положення. Схожих висновків у вирішенні данної проблеми доходили свого часу Фрейзер і Уестон. Таким чином, належність Дж.Харрісон до спільного з ними наукового табору не викликає жодних сумнівів.

Не дивно, що після таких попередніх висновків дослідниці стає зрозуміло, що Діоніс – це “божественний молодий чоловік”, молодість якого знаходиться в безпосередній залежності від його функціонального призначення. По-перше, це – ініціація, що, як відомо, має справу з юними членами племені, а подруге “бог весняного ритуалу (яким, за ствердженням Харрісон, виступає Діоніс) безперечно має бути молодим. Пережитки цієї церемонії дослідниця пропонує вбачати у фольклорних традиціях її часу (Зелений Джек, Король Травня). Символом Весни на природних фестивалях, як значиться в “Темісі”, була зелена квітуча гілка в руках у молодого чоловіка. У результаті, Харрісон прийшла до тих же сезонних природних фестивалів, що зустрічаємо в “Золотій гілці”.

Науковий внесок Джейн Харрісон визначається її працями, присвяченими розвитку античного театру. Визначними в цьому плані вважаються “Давнє мистецтво та ритуал”, “Теміс”. Оригінальність дослідницького методу Харрісон виявляється в тому, що вона однією з перших звернула увагу на проблеми античного театру, намагаючись при цьому відшукати його зв′язки з ритуалом, а отже, довести спорідненість античної драми із культовим дійством первісних людей. Саме вирішенню цієї проблеми присвячено працю

“Давнє мистецтво та ритуал”. За словами самого автора, мета дослідження – “…показати, що ці два різні утворення мають спільний корінь і одне не може бути зрозумілим без іншого. В їх основі лежить один імпульс, який примушує іти людину як до церкви, так і до театру” [1, с. 1]. Харрісон, висловлюючи таке припущення, відповідно, не розділяє поняття “мистецтва” і “ритуалу”. Вона виходить із позиції їх незаперечного взаємозв′язку, а точніше – трансформації одного в інше.

Підтвердженням концепції єдності мистецтва та ритуалу Харрісон вважає, наприклад, факт прикрашання єгипетських гробниць та храмів, це, за її словами, “ритуальні дійства,переведені у камінь” [1, с. 6].

Визнаючи вавілонського Таммуза ідентичним до єгипетського Осіріса, дослідниця не забуває і про основну мету своєї роботи. Вона зазначає, що культи Таммуза і Осіріса, які виконувались в середині або наприкінці літа, знаменували скоріше осіннє відмирання природи, ніж весняне народження та оновлення. Якщо культ Осіріса, як наголошує автор, містить більше художнього, ніж ритуального, то культи Таммуза і Адоніса в основі своїй ритуальні. Проте це зауваження не перешкодило їй зробити висновок, що у Єгипті та Палестині так само, як у Греції мистецтво та ритуал знаходяться у нерозривному зв′язку. Для того, щоб точно визначити, що саме їх поєднує, Харрісон вважає за необхідне з′ясувати, що розуміється під словом “мистецтво”, і що – під словом “ритуал”. Не погоджуючись із думкою Платона, який називає мистецтво “імітацією”, “копією” природи, вона називає його “намаганням виразити глибокі емоції та бажання” [1, с. 10]. В основі ритуалу теж лежать сильні емоції. “Ритуал, - зазначає Джейн Харрісон у зв′язку з цим,- це різновид стереотипної дії, не практичної у своїй основі, але й не повністю відірваної від практичності”[1, с. 10]. Спочатку він був копією реальної дії. Викликаний до життя сильними почуттями людини, він мав на меті сприяти досягненню тих чи інших практичних цілей його виконавців. Згодом почуття або емоції, що зумовили народження культу, втрачались, а дійство продовжувало існувати і виконуватись. Слід зауважити, що в основі ритуального дійства з самого початку теж лежало наслідування (імітація). Так поступово втративши своє практичне призначення, ритуал перетворився на мистецький витвір. Стверджуючи останнє, Харрісон утворює протиріччя своїм же теоріям – адже вона нещодавно стверджувала про відсутність імітативних рис у мистецтва.

Аналізуючи доісторичний ритуал, Джейн Харрісон зауважує, що творці ритуалів не просили своїх язичницьких богів про виконання тих чи інших своїх бажань, вони в ритуальному танці “виконували” те, що хотіли б бачити здійсненим. До прикладу згадуються російські дівчата, які, виконуючи ритуальні танці, сподіваються гарного врожаю льону; або жителі Трансільванії з їх ритуальними дійствами, спрямованим на забезпечення рясного росту конопель. І ті й інші, виголошуючи вголос свої бажання, високо стрибають вверх з надією отримати тим вищі рослини врожаю, чим вище вони стрибатимуть. Ствердження Харрісон, що все це не є мистецтвом, не можемо не визнати справедливим. Однак вона не визнає ці діяння ритуалами, називаючи їх “звичайною забобонною практикою неосвічених чоловіків та жінок”. Та чи можна із цим погодитись? Адже сама Харрісон до цього зазначала, що ритуал – це не що інше, як імітація бажаної дії. Чи не є своєрідною імітацією стрибки селян, які ніби повторюють високий ріст сільськогосподарських рослин?

За теоріями дослідниці, основа ритуалу полягає не у висловлюванні бажання чи почуття, у їх імітації – “виконанні”. Отже, ритуал – це власне імітація, а мистецтво базується не на імітації у чистому вигляді, а має лише окремі риси наслідування у своїй основі.

Для Харрісон ритуал – це виконана колективно дія під впливом єдиного почуття, яке охоплює усіх виконавців. Іншою обов′язковою ознакою є інтенсивність виконання ритуальних дій. Без сумніву, розуміння міфокритиками ритуалу не завжди співпадає. Наприклад, у Реглана ритуалом (до слова “до побачення”) вважається навіть потиснення руки. Як бачимо, таке розуміння ритуалу аж ніяк не передбачає колективності або інтенсивності виконання дії. Немає тут і так званої імітації, про яку стверджує Джейн Харрісон. Проте не слід забувати і про різний контекст вживання поняття “ритуал”. Якщо у Реглана він іде поруч з “міфом”, то Харрісон більше цікавить його співвідношення із “мистецтвом”.

Досліджуючи природу обрядового дійства древніх, мусимо звернути увагу на умови, за яких це дійство виконувалось. Харрісон, як уже зазначалось, вважає ритуальні дії засобом вираження певних почуттів або емоцій. Вона наводить приклади ритуального танцю давнього чоловіка, який, повернувшись із вдалого полювання або битви, намагається “повторити” перед “уважною аудиторією жінок та молодих хлопців” все, що з ним відбулось” [1, с. 19]. І це, за словами дослідниці, не що інше, як “сильне бажання повторити приємний досвід” [1, с. 19]. Однак, дикуни, виконуючи ті чи інші ритуальні танці (танець війни, танець-полювання, танець смерті), подеколи порушували вищезазначений порядок, і, таким чином, танок передував реальним діям (згадаймо хоча б селян, які високо стрибали для забезпечення гарного врожаю). Тут має місце намагання втілити позитивні емоції та бажання у майбутню дію з надією на її найкраще протікання. Визначившись із своїм розумінням ритуалу, Харрісон, нарешті, підходить до розмежування понять “ритуал” і “мистецтво”. Вона закликає на допомогу грецьке слово “мімезис”, вказуючи на неточність перекладу його словом “імітація”. “Слово “мімезис” означає дію, яку виконує людина, що зветься “мім” [21]. Мім, за визначенням дослідниці, – “це просто переодягнена людина, яка бере участь у пантомімі або примітивній драмі” [21]. Іншими словами, мова йде про звичайного у нашому розумінні актора. Щоб розрізнити два грецьких слова – dromenon і drama, одне з яких означає “ритуал”, а інше – “драматургія, мистецтво”, Харрісон вважає за необхідне зробити невеликий екскурс в історію грецької мови. І хоч, як вона зазначає, у грецькій вони мають не лише спільний корінь, але й однаковий переклад – “річ, що має бути виконана”, надавати їм тотожного значення не можна. У розумінні дослідниці, функція актора полягає зовсім не в ко-

піюванні когось іншого, він перевдягається, щоб "підкреслити, підвищити, посилити риси своєї особистості, він бере участь у маскараді, але не імітує" [1, с. 22].

Щодо виконавця культової дії, Харрісон схильна вбачати в ньому імітатора в повному значенні слова. "Коли моряк потребує вітру, - говорить дослідниця, - він свистить, щоб викликати вітер" [1, с. 22]. Під свистом в данному випадку слід розуміти імітацію вітру.

Не можна погодитись із думкою про повну відсутність імітативних рис у роботі актора, оскільки так чи інакше він наслідує дії інших, імітує поведінку, манери своїх героїв. Якщо діяльність актора і не є повною імітацією, в цілому, вона має, очевидно, імітативний характер, про що, до речі, говорила сама Харрісон на перших сторінках свого дослідження.

Дослідниця надає значної ваги двом основним, за Фрезером, природним потребам людини, які є рушійною силою майже всіх її вчинків – потреба у їжі і потреба продовження роду. "Жити і давати життя, споживати їжу та народжувати дітей – такими були найважливішими потреби людей у минулому, вони будуть найважливішими потребами і в майбутньому допоки існує світ" [1, с. 23]. Всі інші речі, за цією теорією, є вторинними і мають на меті урізноманітнити і прикрасити життя людей. Потреба у їжі та продовженні роду була первісним імпульсом до появи магічних дій, що у свою чергу, залежали від сезонних дій у природі - саме тут, на думку Джейн Харрісон, слід шукати сліди перетворення ритуалу на мистецтво. Виходячи із виключності значення первісних потреб, слід, за логікою речей, зробити висновок про зумовленість походження сезонних ритуалів саме цими потребами. Як уже зазначалось, широка картина Весняних ритуалів, яка постає в праці, безперечно свідчить про зв′язок її із "Золотою гілкою" Фрейзера. Згадка про Зеленого Джека, священне дерево - об′єкт поклоніння наших предків, солом′яне опудало, якого спалювали на вогнищі або топили в річці, – яскравий доказ впливу ідей Дж.Фрейзера на погляди Харрісон. Проте і в спалюванні опудала, і у водінні хороводів навколо священного дерева, і в ритуальному танку, присвяченому безпосередньо закликанню весни, Джейн Харрісон схильна вбачати драматичні риси, хоча й у зародковому стані (чого немає у Фрейзера). Вона вважає ці церемонії "більш складними, ніж просто тримання зелених гілок або навіть танці навколо Травневого дерева… ми відходимо від просто емоційного танцю… до того, що є дуже схожим на примітивне мистецтво…" [1, с. 35].

Простежуючи історію театру практично від самого початку його існування, Харрісон виділяє зміни, що відбуваються в ньому і виводить залежність зовнішніх змін (у будові) від внутрішніх (змістових). Спершу театр являв собою круглу площадку, центром якої було місце для "оркестру" (orchestra). Сцена в сучасному розумінні була відсутня. У невеличкому наметі (в англійській мові "stage", що відповідає українському "сцена") перевдягались актори. Місць для глядачів ("сидячих") так само бракувало, оскільки практично всі глядачі були водночас і виконавцями. Дія – головним чином ритуальна - виконувалась у центрі площадки. Це не була театральна дія в нашому розумінні. Ритуальність її виявляється, насамперед, у тому, що навіть танок був "круговим" – виконувався "навколо якогось священного предмета, спочатку Травневого дерева або зібраного урожаю, пізніше – навколо фігури бога або вівтаря" [1, с. 66]. З появою дійсних глядачів – людей, які мали споглядати дійство на відстані, з′являється перша характерна риса, що дає можливість розділяти мистецтво і ритуал. "Ритуал (dromenon) – річ, яку виконуєш самостійно, стає драмою (drama) – річ, яка виконується незалежно від тебе" [1, с. 68].

Не можна не погодитись із ствердженням Джейн Харрісон щодо практичності в культі і відсутності будь-яких практичних рис у мистецтві. Ритуал, на думку Харрісон, - це відображення життя з метою досягти певної практичної цілі; мистецтво – це те саме життя з почуттями та емотивними переживаннями, проте річ, полишена практичності, "його кінець у самому собі".

Трансформувавшись у такий спосіб у драму, ритуал, отже, втратив своє практичне призначення. Причина такого поступового переходу – це втрата людиною релігійної віри. Слід зауважити, як гадає Джейн Харрісон, що ці зміни передбачають не зневіреність у богів, а втрату віри у практичний потенціал ритуальних церемоній, зокрема – в силу Весняного обряду.

Іншим фактором, що спричинив якісний перехід від одного явища до іншого, дослідниця називає вплив нового у культурі різних народів і, насамперед, – це поява нових драматичних творінь, які, щоправда, мали ще багато ритуальних ознак. Сюжет, який передбачає героїв, що уособлюють Смерть і Життя, Бога і Демона, безперечно нагадує давній ритуал. Паралельно до якісних змін у характері драматичної дії, відбуваються зміни в споруді театру. До новоутворення – місць, які розташувались проти пагорба – додається, нарешті, і сцена, що має бути ареною виконання п′єси. Коли ж Греція дізналася про твори Гомера, ритуальній монотонності в театрі не лишилось місця. Духи Життя дали дорогу земним героям, що передбачає індивідуалізм у виконанні (на противагу масовості ритуалу).

Весняним фестивалям минулого Джейн Харрісон завдячує появою ще одного культурного новоутворення – героїчної саги. Поява творів Есхіла, Гомера дали відчутний імпульс для розвитку літератури. Що ж сприяло перетворенню старих ритуальних зразків на нові драматичні твори? У старих ритуалах, як вважає дослідниця, індивідуальність, завдяки родовому способу життя, не мала жодної ваги; що ж до драматичних творів – індивідуалізований герой постав у його центрі. Героїчні часи вимагали "славних діянь чоловіків". Це часи хоробрих воїнів-переможців, героїв, (згадаймо хоча б "Іліаду" і "Одісеєю"). Герої мандрують, перемагають злі сили, а їх родинні зв′язки при цьому залишаються в тіні, головний акцент – на індивідуальності героя.

Г.Керк у книзі "Міф" називає роботи Дж.Харрісон "живими, повчальними", але полишеними будь-якої логіки [3, с. 3]. Дійсно, у певному смислі дослідниця не дотримується логічної послідовності погля-

дів. Це можна простежити хоча б на прикладі визначення характеру драматичного мистецтва, якому Харрісон періодично надає окремих рис наслідування і з такою ж періодичністю потім заперечує їх. Проте, той же Керк називає і позитивні моменти "кембриджської" критики. Ми можемо тільки підтримати його справедливе ствердження, що порівняльна антропологія внесла свіжий струмінь у вивчення класичної релігії та міфів. " Вона також звільнила їх від тиранії християнських обмежень і упереджень… подала значний обсяг нового порівняльного матеріалу, окремі елементи якого, безумовно, давали ключ до застарілих проблем релігії та соціології класичної античності " [3, с. 3]. Не остання роль у всьому, що зроблено антропологією, належить і Харрісон. Керк називає її однією з тих, хто вніс вагомий внесок у теоретичні вивчення античної релігії. Вона, за його ствердженням, "мала майже фізичну пристрасть до давнього минулого" [3, с. 3].

Цінним літературознавчим надбанням слід, на нашу думку, вважати теорію ритуалу, запропоновану Дж. Харрісон. Як дійсному "кембриджському міфокритику", їй не закинеш у недостачі дослідницької старанності і наполегливості. Допитливість і творчий пошук істини, несподіваність підходу до вирішуваної проблеми – риса, що характеризує наукове обличчя Джейн Харрісон. Оригінальний погляд на проблему ритуального походження мистецтва, а саме – дослідження останнього у нерозривному зв′язку із генезисом самого театру – вирізняє її з-поміж інших критиків. Свіжість думки і неординарність поглядів на теорії своїх попередників підтверджує право дослідниці посідати належне місце у числі "кембриджців". Колеги визнавали почесним обов′язком використання ідей Харрісон у своїй роботі, найбільше поціновували науковий спадок дослідниці Ф. Корнфорд, Дж. Меррей.

Список використаних джерел

1. Ancient Art and Ritual. Jane Harrison. Moonraker Press, Bradford-on-Avon, Wilts.
2. «Золотая ветвь». Фрэзер Дж. Дж. / Пер. с англ.- М.: ООО « Фирма «Издательство АСТ», 1998.- 784с.
3. Myth. G.S.Kirk. Cambridge. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1970 – 299p.
4. Myth and literature. Clyde Kluckhohn. Contemporary Theory and Practice / ed. by J.B.Vickery. University of Nebraska press, Lincoln.- 1966.-391p.