

ТЕАТР І АЛХІМІЯ: ВИПАДОК ТЕАТРАЛЬНИХ «АПЕЛЯЦІЙ» МІРЧІ ЕЛІАДЕ

У статті розглянуто звернення Мірчі Еліаде до театрального досвіду в своїх наукових дослідженнях, присвячених аналізу функціонування феномену алхімії в історії людства. Встановлено, що театральні апеляції дали йому змогу повніше продемонструвати логіку переходу від алхімії до хімії та зафіксувати особливості зменшення частки сакрального в модерному суспільстві; також у цьому контексті ним було вивчено видовищну складову ритуальних дій. Унаочнює розглянуті у працях Мірчі Еліаде етапи становлення та розвитку і театру, і алхімії приклад комедії «Алхімік» Бена Джонсона, яку він цитує.

Ключові слова: Мірча Еліаде, театр, алхімія, ритуал, сакральне, модерне суспільство, Бен Джонсон.

В статье рассмотрено обращение Мирчи Элиаде к театральному опыту в своих научных работах, посвященных анализу функционирования феномена алхимии в истории человечества. Установлено, что театральные апелляции позволили ему полнее продемонстрировать логику перехода от алхимии к химии и зафиксировать особенности уменьшения сакрального в современном обществе; также в этом контексте он рассматривал зрелищную составляющую ритуальных действий. Этапы становления и развития и театра, и алхимии, представленные в работах Мирчи Элиаде, иллюстрирует пример комедии «Алхимик» Бена Джонсона, которую он цитирует.

Ключевые слова: Мирча Элиаде, театр, алхимия, ритуал, сакральное, современное общество, Бен Джонсон.

In this article the use of theater experience in Mircea Eliade's works devoted to the analysis of the functioning of the phenomenon of alchemy is examined. It is shown that theatrical examples have allowed him to illuminate the complex logic of the transition from alchemy to chemistry and the reduction of sacred in modern society; in this context he also examined the spectacle as a component of the ritual. The stages of the development of theater and alchemy are illustrated with an example of the comedy «The Alchemist» by Ben Jonson.

Key words: Mircea Eliade, theater, alchemy, ritual, sacred, Modern Society, Ben Jonson.

Театральне мистецтво здатне впливати на широку гаму процесів, що відбуваються в соціокультурному просторі. Воно робить це у різноманітний, часом цілком неканонічний і неочікуваний спосіб. Множинна розмаїтість прямих і опосередкованих впливів театру на життя – наслідок незліченної кількості тих «точок дотику», що зв'язують його зі світом і людьми. Деякі провідні теми, за якими відбуваються взаємовпливи, можна окреслити загальними парами «Театр і філософія», «Театр і релігія», «Театр і наука», «Театр і культура»; список можна продовжувати. Зазначені питання загалом неодноразово ставали предметом науко-

вих досліджень, орієнтованих передусім на аналіз впливів згадуваних явищ на театр, але також і відповідних впливів на них театру. Що, втім, аж ніяк не свідчить про повну вивченість багатогранної проблеми. в кожному конкретному випадку можемо розкривати нові, ще не проявлені її аспекти. Одним із таких постає епізодичне використання театральних «апеляцій» у наукових працях Мірчі Еліаде. Його окремі сторони буде розглянуто в нашій статті.

У своєму розлогіму есе (власне, невеликій монографії) «Ковалі та алхіміки»¹ (1956) Мірча Еліаде, предметно досліджуючи феномен алхімії

та розглядаючи становлення і розвиток металургії, ковальства й алхімії в історії людства (переважно «сивій»), дійшов висновків, що виявилися неочікувано актуальними для модерної, а тепер вже й постмодерної епох, котрі, здавалося б, лишили алхімію далеко позаду, сприймаючи її скоріше як своєрідний курйоз, аніж серйозне явище. Блискучий румунський мислитель, письменник, культуролог й історик релігій, невимушено демонструючи енциклопедичні знання, допасовуючи (часто мало поширені) факти історії Китаю, Індії, Вавилону, Єгипту, Західної Європи і майстерно жонглюючи міфами на підкріплення своїх позицій, у підсумкових тезах встановив зв'язок не лише між алхімією та природничими науками, а й загальним світоглядним настроєм індустріальної епохи, що розпочалася в XIX столітті. На його думку, вплив алхімії в часі не обмежується набутими нею емпіричними знаннями, що прислужилися до розвитку хімії та були використані нею².

Головна особливість алхімії полягає в специфічній картині світу, яку вона формує: картині світу, обумовленій ідеєю прогресу, тобто перемоги людини над природою і часом (природним циклом зародження, становлення і розвитку, якому підкорюється усе на світі та який людина прагне підкорити собі). Тому «не слід вважати, що триумф експериментальної науки звів нанівець мрії та ідеали алхіміків», зазначає Мірча Еліаде, адже «ідеологія нової епохи, сконцентрована навколо міфу про безкінечний прогрес, обіцяний експериментальною наукою та індустріалізацією», що домінувала у XIX столітті, по суті «знову використовує і засвоює, попри радикальну секуляризацію, тисячорічну мрію алхіміка»³. Тут ідеться про «догму» «індустріальних суспільств», за якою «місія людини полягає в тому, щоб змінювати і трансформувати Природу, що вона може діяти краще і швидше від Природи, що її покликано стати господарем Природи»⁴.

Знайти приклади таких трансформацій – трансмутацій, якщо використати термінологію, наближену до алхімічної, – неважко: посилена експлуатація природних копалин, поява синтетичних матеріалів і продуктів, виготовлених в лабораторних і промислових умовах, зрештою, напружені експерименти з «синтетичним виробництвом життя», що передовсім повертають до життя алхімічну мрію про гомункулуса. Тим самим втілюється «алхімічне» прагнення людини прискорити природні ритми, адже наукові досягнення дають змогу виконувати в короткі строки і у значних обсягах те, на що природі потрібні тисячоліття. На

думку Мірчі Еліаде, такі фізико-хімічні та індустріальні досягнення призводять до того, що людство «заміщує собою Час у його стосунках з Природою»⁵. Людина прагне скинути владу Часу над собою (і над природою), а зрештою – фактично скасувати Час, посівши його місце.

На рівні культурної історії Мірча Еліаде вбачає зазначені впливи алхіміків у «літературних поглядах Бальзака, Віктора Гюго, натуралістів, у системі Політичної Економії, капіталістичної, ліберальної та марксистської, в секуляризованій теології матеріалізму, позитивізму, безмежного прогресу»⁶, зрештою, «всюди, де проникає ідея есхатологічного смислу праці, технології, наукової експлуатації природи»⁷. Говорячи про XX століття, можемо відзначити також потужну присутність таких мотивів в ідеології тоталітарних держав, що здійснюють підкорення природи і часу із незмінним агресивним ентузіазмом: надзвичайно майстерно їх настрої ілюструє зокрема тахікардія виробничого роману-репортажу «Час, уперед!» Валентина Катаєва, що змальовує швидкоплинні (адже постійно поновлювані) рекорди на будмайданчиках соціалізму початку 1930-х років. (Принадно можна зазначити, що приблизно в цей самий час французький письменник Луї Фердинанд Селін написав роман «Смерть у кредит», продемонструвавши іншу сторону процесу «перемоги над часом».)

Цей ентузіазм підкріплено впевненістю в тому, що наука і праця, за допомогою яких освоюється природа, будуть «виконувати роботу Часу», а отже людина, спираючись на них, зможе «заступати собою Час»⁸. Таким чином, на думку Мірчі Еліаде, й виявляє себе «спадщина» алхімії в сучасності; засвоєна, щоправда, «на цілковито іншому рівні», позбавленому архаїчної сакралізації природи і ритуалізації праці, адже індустріальне суспільство виявляється принципово десакралізованим. І це – єдина можливість його постання⁹. Така десакралізація, до речі, яскраво виявила себе на початку XX століття й у Російській імперії, коли міцно зрощений Петром I союз Держави і Церкви перестав давати бажаний владі результат, а в усіх – навіть «глибинних», найрелігійніших – прошарках суспільства почала поширюватися арелігійність. Сергій Фірсов наводить яскраві міркування публіциста-слов'янофіла генерала Олександра Кирєєва з цього приводу: «Тільки ці релігійні прошарки вивертаються назовні борonoю історії та вступають у зіткнення з нашою культурою, облудною та гнилою, вони їй підкорюються і втрачають свою релігійність, найгіршу

частку нашого народу складає саме розпропагандований мужик (робітник)»¹⁰. «Облудна і гнила культура» – це, власне, і є та «координаційна сітка» індустріального суспільства, кризь яку його представники сприймають світ і себе у цьому світі.

Принциповим наслідком «індустріальної» відмови від сакрального ставлення до природи є одночасна зміна ставлення до самого часу, який людство прагнуло підкорити. Мірча Еліаде зазначає, що алхіміки не розглядали час незворотним для самих себе, навпаки, вбачали можливість досягти індивідуального «безсмертя» через проходження ініціації, що гарантувала «посмертне» існування¹¹. Натомість в індустріальному суспільстві такий «захист» від часу неможливий. «Трагічну велич» сучасної людини пов'язано з тією обставиною, що вона взяла на себе функції часу не лише в зв'язку із природою, а й відносно самої себе. А це означало філософське визнання людиною своєї «темпоральності», «створеної минушим Часом, підпорядкованим історичності»¹². За реалізацію мрії «діяти швидше від Природи» людина сплачує високу ціну секуляризованої праці, яка – розумова і фізична – замінює тепер роботу часу.

У такій роботі, «обрахованій у годинах і одиницях втраченої енергії», людина якнайсильніше відчуває «невблаганний рух Часу». Як наслідок, «людина сучасного суспільства починає в буквальному сенсі слова грати роль Часу, змагає, працюючи замість Часу, стає істотою виключно «тимчасовою». А оскільки незворотність і порожність Часу стали догмою для всього сучасного світу, <...> «темпоральність» обертається на філософському рівні трагічним усвідомленням марноти всього людського існування. На щастя, страждання, образи, міфи, ігри, розваги, мрії – не кажучи вже про релігію, що не входить в духовні горизонти сучасної людини, – все це утримує відчуття трагізму від поширення на інші, окрім філософського, рівні»¹³.

Таким чином через історію алхімії, взятую під кутом зору історії релігії та культури, Мірча Еліаде підходить до проблеми «відчуження праці» у модерному суспільстві, свого часу потужно змальованої в соціально-економічному плані Карлом Марксом, підносячи її на рівень аналізу цивілізаційної – і в тому необоротної – зміни, з якою стикається людство. Мірча Еліаде порівнює науково-технічний прогрес, завдяки якому сучасна людина отримує можливість на власний розсуд замінювати природні ритми, із революційним відкриттям землеробства, що в давнину спровокува-

ло глибоку духовну кризу, яка тривала багато століть. Кризові явища сучасності, пов'язані з відкриттям цілком нового типу цивілізації, не менш болючі: десакралізація – особливо праці – є «живою раною на тілі сучасного суспільства», те саме стосується і «темпоральності», зазначає він¹⁴.

Розлогий переказ висновків «Ковалів і алхіміків», безперечно цінних для гуманітарного – і значною мірою соціологічного – осмислення феномену модерну й постмодерну, але не пов'язаних безпосередньо з мистецтвознавчо-культурологічним характером нашого допису, мав на меті наголосити майстерність, з якою вдається до своїх інтелектуальних побудов Мірча Еліаде, і принцип пошуку спільного – часто парадоксального – знаменника, який він використовує для цього. Підсумкові міркування його есе викладені в дусі своєрідного твердження «краще так, аніж ніяк»: акцентуючи, що деміургічні мрії алхіміків, котрі певною мірою вплинули на духовну кризу сучасного світу, змогли бути реалізованими в індустріальному суспільстві лише після відмови від їх одвічних смислів, він зазначає, що навіть за таких умов це – позитивний результат, адже він засвідчує бодай певну узгодженість свідомості сучасної західної людини з ідеалами далеких предків¹⁵.

Разом із тим демонстрована в есе механіка поступового зведення алхімії з рівня світогляду та ідеології до прикладного наукового емпіризму постає елементом загальнішого процесу «успадкокування» людством глибинних первісних смислів, які визначають бодай часткову незмінність нашої сутності в безмежно мінливій історії. Шлях їхнього переведення із сакрального на рівень світського сприйняття, під час якого обов'язково відбувається порушення неперервності традиції, Мірча Еліаде ілюструє не лише прикладами історії алхімії та металургії. Зрештою, з багатьох можливих сфер, які дають змогу відчутти логіку такого переходу, найпоказовішою для нього виявляється модель виникнення та існування театру. Принагідно зазначимо, що театральна аналогія виникає вже на перших сторінках есе, як своєрідна дорожня карта ще нерозвіданої читачем «території»: спочатку вона полегшує шлях «подорожування» насиченим смислами текстом; постфактум, повернувшись до неї вже після прочитання праці, з окремих мотивів стає можливим відкрити й те, на що автор прямо не вказує, лише натякає.

Витоки драми – «і грецької трагедії, і драматичних сценаріїв давнього Близького Сходу

і Європи» – Мірча Еліаде (так само як переважна більшість науковців кінця XIX і XX століття) пов'язує з сезонними ритуалами, які в загальних рисах зводять до такої послідовності: поєдинку двох антагоністичних начал (Життя і Смерті, Бога і Дракона і т.п.), страждань («страстей») Бога, оплакування божої «смерті» та святкування його «воскресіння»¹⁶. Зокрема, схематизм ритуального дійства фіксовано навіть у структурі окремих трагедій Евріпіда («Вакханок», але також «Іпполита» й «Андромахи») – давньогрецького автора, що в своїй творчості трактував нещодавно народжене драматичне мистецтво достатньо вільно, як самостійну форму. Зрештою, внутрішній зв'язок між ритуалом і театром у багатьох випадках було реалізовано опосередковано, внаслідок використання міфів та епосу як сюжетної основи трагедій, адже міфологію живили також ритуали смерті божества (осіннього вмирання рослинності) і його відродження-воскресіння (навесні).

Розвиток драми, заснований на матеріалах сезонного обряду, обумовив сакральні «витоки» профанного театру. Мірча Еліаде наголошує на якійсь відмінності між цими явищами: «ритуальне дійство належало до сфери сакрального, воно рухало релігійний досвід, було покликане забезпечити «порятунок» спільноти як цілого; профанна драма, визначивши свій духовний універсум і систему цінностей, прагнула до цілком іншого впливу («естетичних» емоцій), її ідеалом було досягнення досконалості форми – того, що було цілком чужим цінностям релігійного досвіду»¹⁷. Такий розрив між сакральним і світським неможливо компенсувати простим відтворенням атмосфери сакральності, що протягом багатьох віків робив театр. «Дистанція між тим, хто з релігійним почуттям бере участь в священних таїнствах літургії, й тим, хто отримує естетичну насолоду від її зримої краси, від музики, яка її супроводжує, незмірна», наголошує автор¹⁸. (Так само, зрештою, як неможливо зрівняти діяльність алхіміка зі священної трансмутації матерії – й людського життя – та фізико-хімічний експеримент).

Але при тому в зародковому вигляді театр вже міститься у ритуалі (як хімія в алхімії), будучи в службовому становищі, поступово викристалізовуючись і набуваючи самостійного втілення тоді, коли змінені умови людського існування висувують нові запити людству, на які він – театр – здатен відповісти. Мірча Еліаде не відкидає наявності такої «видовищної» складової в сакральних діях, і досить докладно аналізує її в своєму дослідженні «Мефістофель і андрогін»¹⁹ (1962),

розглядаючи в одному із його розділів значення та функції «трюку з мотузкою», наявного в багатьох західних і східних культурах: своєрідної вистави, під час якої маг (або шаман) піднімався по незакріпленій мотузці на небо, а також творив інші дива.

Найважливішою Мірчі Еліаде видається «культурна» функція трюку, покликаною розкрити глядачам невідомий і таємний «священний світ магії та релігії». Його драматичні теми «не лише ілюструють окультні сили магів, але також відкривають глибший рівень реальності, недоступний профану; вони фактично ілюструють ініціаційну смерть і воскресіння, можливість перевершити «цей світ» і зникнути на «трансцендентальному» рівні»²⁰. Вивільнені трюком образи здатні одночасно викликати зв'язок людини із невидимою реальністю та сумніви в істинності знайомого їй світу, схопленого в безпосередності фізичних відчуттів. У цьому полягає позитивна культурна цінність чарівного видовища взагалі. Він «стимулює уяву і роздуми». Зачудування трюком і пошуки відповіді на те, яким чином його було здійснено, врешті-решт підводять людину до питань про «справжність» реального світу взагалі.

Але, окрім такої культурно-світоглядної функції, трюк має також і функцію суто «драматичну». Мірча Еліаде називає чарівника «постановником». Завдяки йому глядачі спостерігають «драматичну дію», в якій не беруть активної участі, не «працюють», як це буває в інших колективних драматичних церемоніях. «Під час трюку чарівника глядачі пасивні: вони спостерігають. Це привід уявити, як можна робити речі, не “працюючи”, просто “чарами”, таємною силою думки і волі. Це також привід уявити творчу силу Богів, що створюють, не працюючи руками, силою своїх слів або думок»²¹. Таким чином «вибудовується естетична схема: духовна наука всемогутня, людина – вільна, і вона здатна перейти межі відомого їй Всесвіту»²². «Вистава» чарівника-шамана вводить людину в роль глядача («споглядача»), що дає їй можливість здійснити такі міркування.

Проникливо вловлюючи значення такого переходу від активної фізичної участі в ритуальному дійстві до стану інтелектуального залучення в його драматичну дію (про пасивність «споглядача», звісно, не йдеться), М. Еліаде не розглядає докладно самої діяльності шамана як постановника і виконавця та його основоположної ролі в поступовому посиленні видовищних аспектів ритуальної дії, що надалі зумовить постання театрального мистецтва як самостійної форми. У цьому процесі

можна зафіксувати два протилежні напрями, які загалом добре досліджено. Це зниження сакральності постановок із одночасною виконавською професіоналізацією шаманів, які вдосконалюють механіку трюків²³. А з іншого боку – спроба збереження ними глибокого таємного смислу своїх видовищних дій, що вже перестають сприйматися глядачами в їхньому сакральному вимірі. Цьому питанню присвячено низку досліджень історика цирку Сергія Макарова²⁴.

Можемо говорити також і про те, що споглядання видовища, створюючи передумови для роздумів, спричиняє примноження цього видовища інтерпретацій, урізноманітнення смислів, які глядач виявляє в побаченому (або ж закладає в нього), – і таких інтерпретацій більшатиме там, де розвиток культури знімає світоглядну однорідність, де урізноманітнюються картини світу, а ритуал починає відігравати меншу роль. Зменшення частки сакрального («залишки» ритуального видовища більшою або меншою мірою ще довго лишаються представленими в театральних формах) разом із тим гостро піднімає питання інтенцій автора, що виявляють себе в творі мистецтва. Вони втрачають однозначність трансляції таємного знання, а уся повнота творчого задуму, хоч якою б зрозумілою вона видавалася митцеві, розкривається тепер по-різному, частково і не для всіх.

В есе «Ковалі та алхіміки» Мірча Еліаде наводить промовистий – розвинутий Відродженням – драматургічний приклад такого «переходу» до багатоманітності смислів, звичайно ж, використаний з метою підкріплення його основних міркувань щодо розвитку європейської алхімії того періоду і тому взятий скоріше як доконаний факт, а не феномен, що потребує самостійного осягнення. Йдеться про ядучу комедію Бена Джонсона «Алхімік», уперше поставлену в Лондоні 1610 року. Ту саму цитату з другого акту п'єси, взятую з дискусії між скептично налаштованим до алхімії персонажем та її апологетами²⁵, Мірча Еліаде наводить двічі; й обидва рази – поруч з аргументами зі спеціальних алхімічних праць. Таким чином ним ілюстровано вже розглянуту позицію про те, що алхімія підкорює та прискорює час, допомагаючи природі «вироснути» благородне золото з неблагородного свинцю²⁶.

Ідеї та смисли, закладені в «Алхімікові», вже неодноразово ставали предметом дослідження: інтерес до творчості Бена Джонсона в останні роки лише зростає, про що, зокрема, свідчить нещодавно видане семитомне академічне зібрання його творів, що його здійснив Кембриджський

університет²⁷. Слід зазначити, що з методологічної точки зору використання цитат із художнього твору – до того ж комедійного характеру – на підкріплення висунутих наукових положень можливе лише з певними застереженнями. Зокрема, коли йдеться про репліки персонажів, які не завжди – за авторським задумом – є кваліфікованими у досліджуваних питаннях. У випадку «Алхіміка», попри те, що п'єса гостро висміює тогочасне захоплення алхімією і демонструє саме «профанный» підхід до неї з боку лондонських обивателів, яких активно обдурюють на позір «підковані» в алхімії шахраї, Мірча Еліаде дотримав наукової «чистоти» цитування.

Річ у тім, що Бен Джонсон був чи не найбільш обізнаним з алхімією автором свого часу. Це переконливо продемонстрував Едгар Хілл Данкан²⁸, який першим довів і проаналізував зв'язок присвячених алхімії «спеціальних» пасажів його п'єси із поширеною тоді спеціальною алхімічною літературою (що істотно розширило можливості аналізу драматичного твору). Зрештою, увага – й повага – до першоджерел, а також їх активне використання були характерними для творчого методу Бена Джонсона взагалі. В «Алхімікові» він звертався до трактатів алхіміків так само, як у своїх римських трагедіях розлого цитував твори Тацита, Саллюстія, Светонія та Цицерона. Але якщо в його улюбленій п'єсі «Змова Катіліни» цей «науковий апарат надто перевантажував трагедію, надаючи їй педантичного вченого вигляду», що шкодило театральному успіхові²⁹, то у веселому «Алхіміку» сам спосіб висловлювань цитованих майстрів, які зазвичай надміру перевантажували роботи алегоріями, щоб приховати свої знання від непосвячених, створював додатковий комедійний ефект, навертаючи глядачів.

Не занурюючись глибоко в питання потрактування функціонування алхімії в «Алхімікові», зазначимо, що в п'єсі можливо виділити як мінімум три шари, в яких вона виявляє себе: банального обману, кримінальної комунікації та потужного деструктивного впливу, а також – по-справжньому таємного сакрального знання. У першому наближенні алхімія постає власне псевдо-алхімією, тобто способом видурювання грошей у довірливих громадян, що ним майстерно послуговуються шахраї. У такій прикладній інструментальності, викритій у фіналі п'єси на сором обдуреним персонажам, алхімія виявляється нагло позбавленою свого високого таємного смислу, а її тексти – створюють переконливе враження малозрозумілої маячні, що спокушає загалом примітивними

обіцянками досягнення вічного життя, легкого багатства, безмежної влади і чуттєвих, суто тілесних насолод.

Щоправда, навіть представлена в такому викривленому вигляді, вирвана зі свого «природного» середовища та віддалена від установчих завдань, алхімія лишається доволі дієвою, хіба що діє вона тепер демонстративно на шкоду. Алхімічний процес виявляється тут схибленим, збоченим, «перекинутим» (цілком у дусі сміхової традиції, що ставить усе з ніг на голову заради комедійного ефекту); в руках шахраїв з мистецтва духовного вивіщення людини він перетворюється на «мистецтво» дистиляції всього низького й негідного, що є у ній. При тому, як продемонстрував американський дослідник Майкл Флокмен³⁰, шахраї, спілкуючись між собою з «професійних» кримінальних питань, активно послуговуються спеціальною термінологією алхіміків із визначення окремих стадій «визрівання» металів, щоб фіксувати окремі стадії «визрівання» «клієнтів» – рівень готовності обдурених обивателів прощатися із грошима та іншими цінностями. Мова алхімії для них фактично перетворюється на мову злочину. Але при тому лишається виявом логіки алхімічного перетворення, немов натякаючи на потребу детальнішого розгляду її основ.

Поруч із розгортанням вказаних процесів своєрідної «зворотної» – кримінальної – алхімії, що змальовують її безперечно шкідливою соціальною практикою та посилюють сатиричний ефект драматичного твору, сюжет комедії висвітлює також і деякі аспекти функціонування алхімії в її «оригінальній» формі. Така безпосередня алхімія – цілком у дусі традицій її існування в історії людства – постає у Бена Джонсона прихованою, неявною і відкривається лише після спеціальної процедури декодування, виконаної з використанням «ключа». Його, до речі, розміщено вже у першій сцені п'єси, коли під час агресивної сварки за розподіл майбутніх барисів троє шахраїв, окрім майстерного володіння гострим слівцем, виявляють також методику своєї роботи і над ошуканими «клієнтами», і над собою. На особливу увагу при тому заслуговує персонаж Фейс – найтаємничіший з усіх у своїй невловимій мінливості (мінливий невловимості), так само як і безкарності (у фіналі). Вже згаданий Майкл Флокмен, йдучи за аргументами сторін шахрайського конфлікту, розглядає його як своєрідний результат цілком алхімічної роботи двох інших учасників обробки – Сатла і Дол,

які прагнуть виготовити з нього філософський камінь, що перетворює інші метали на золото (тобто в нашому випадку сприяє видурюванню грошей у жертв обману)³¹.

Тим самим п'єса Бена Джонсона постає як алегорія алхімічного процесу, конструюється за його логікою. Шахраїв Сатл і Дол тоді можливо ідентифікувати як Червоного чоловіка та Білу жінку (так у спеціальній літературі алхіміки шифрували Сірку та Ртуть, активно застосовувані у «виращуванні» філософського каменю). Так само, за окремими натяками, наведеними в «Алхімікові», Майкл Флокмен ідентифікує метали, що їх заховано в образах ошуканих персонажів; ними виявилися свинець, олово та залізо, які алхіміки вважали найбільш недосконалими³². На думку американського дослідника, природність, з якою Бен Джонсон вмурував алхімію в фундамент своєї комедії, було пов'язано із теорією «гуморів», на яку він загалом спирався в своїй творчості. Фізіологи Відродження услід за середньовічними вченими називали «гуморами» рідини, що визначали «темперамент» особи. Як зазначав із цього приводу Олександр Смирнов, для драматурга, відтак, кожна людина була носієм певної панівної риси характеру, індивідуальної слабкості або ж дивацтва, що виділяли її з-поміж решти³³. Хіба що в «Алхімікові» на «гумор» особи впливали не рідини, а метали.

Отже, комедія Бена Джонсона не є сатирою на алхімію як таку. Лише на трансформацію алхімічної практики, якої вона зазнає на його очах, коли «усереднений» алхімік постає одночасно і чарівником, і доктором-науковцем, і – більшою мірою – банальним шахраєм, який грає на людських пороках, видурюючи гроші. Висміювання зазнає саме новітня ситуація соціального функціонування давнього феномену. Комедійне «перекидання» алхімії виконує не драматург, його виконує саме суспільство, що трансформується, «перекидаючи» себе (і алхімію разом із собою). в умовах соціального пресингу відбувається розрив між фундаментальними цілями алхімії та засобами їх досягнення, а інтерес із трансцендентного переміщується виключно у «низьку» сітку координат повсякденної реальності, означеної пошуками фінансового зиску і задоволенням чуттєвих насолод замість духовного самовдосконалення та порятунку.

Фактично тут ідеться про той-таки процес «вивітрювання» сакрального, що засвідчує цивілізаційну зміну, яку було раніше демонстровано в розглянутих працях Мірчі Еліаде. Бен Джонсон

висміює новий народжуваний світ, що його рухають капіталістичні та буржуазні відносини (що, правда, скоріше в їх розлогодному соціологічному потрактуванні Макса Вебера, аніж Карла Маркса); випадок мінливого функціонування алхімії слугує для нього вигідним прикладом аналізу буремних змін. А втім, зрештою драматург і сам своєю творчістю ілюструє такі зміни: створенням можливостей для багатшарового смислового прочитання п'єси, що набуває різного звучання залежно від світоглядних горизонтів людини-глядача (та її місця в історичному процесі).

Отже, як висновок, у театральному мистецтві закладено видатний потенціал ілюстрування, коментування та осмислення людини і світу, цілком здатний бути використаним для виявлення феноменів іншого порядку, прямо із театром не пов'язаних. Театр не лише відкриває шлях до розуміння того, яким чином людина наділяє світ смыслом, але також завдяки своїй видовищній природі вже самим своїм становленням, розвитком і функціонуванням випукло унаочнює ті закономірності, що лежать в основі еволюції (або ж дисолюції) культури, культурних змін. Тому він перетворюється на своєрідну універсальну карту дослідника-гуманітарія, яку той може застосовувати в багатьох ситуаціях, торуючи з її допомогою ще нерозвідану територію.

У розлогій науковій творчості Мірчі Еліаде апеляції до театального досвіду є епізодичними, однак нерідко саме такі театральні епізоди стають ключовими для глибшого розуміння авторських позицій, їхнього підкріплення. Зокрема, в своїх дослідженнях, присвячених функціонуванню феноменів алхімії в історії людства, він проводить аналогію між «секуляризованими» переходами від ритуалу до театру та від алхімії до фізико-хімічної науки і розглядає загальну механіку цивілізаційного переходу до модерного суспільства, відтіняючи її аналізом еволюції функцій театального видовища. При тому в своїй дослідницькій інтуїції Мірча Еліаде використовує точний театально-драматургічний приклад для унаочнення тих міркувань, цитуючи комедію «Алхімік» Бена Джонсона: п'єсу, що ілюструє сутність тієї принципової видозміни, якої зазнає алхімія в змінюваному суспільстві, й водночас наголошує багатомірність театру, що віддаляється від сакральної однозначності ритуалу.

¹ Элиаде М. Кузнецы и алхимики // Азиатская алхимия. Сборник эссе / М. Элиаде. – М. : Янус-К, 1998. – С. 140–269.

² Там само. – С. 249.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 250.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Фирсов С. Православная церковь между двумя революциями (1905–1917 гг.). Некоторые морально-психологические аспекты проблемы // Церковь в Империи. Очерки из церковной истории Императора Николая II / С. Фирсов. – С-Пб. : Сагисъ, 2007. – С. 136–137.

¹¹ Элиаде М. Кузнецы и алхимики. – С. 251.

¹² Там само.

¹³ Там само. – С. 252.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 253.

¹⁶ Там само. – С. 142.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Элиаде М. Мефистофель и андрогин // Азиатская алхимия. Сборник эссе / М. Элиаде. – М. : Янус-К, 1998. – С. 324–478.

²⁰ Там само. – С. 459.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Авдеев А. Шаманы и колдуны // Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Авдеев. – Л., М. : Искусство, 1959. – С. 156–168.

²⁴ Макаров С. Шаманы, масоны, цирк : Сакральные истоки циркового искусства / С. Макаров. – М. : URSS, 2009. – 280 с., Макаров С. От старинных развлечений к зрелищным искусствам : в дебрях позорищ, потех и развлечений / С. Макаров. – М. : URSS, 2010. – 208 с.

²⁵ Джонсон Б. Алхимик // Пьесы / Б. Джонсон. – Л., М. : Искусство, 1960. – С. 267.

²⁶ Элиаде М. Кузнецы и алхимики. – С. 168, С. 244.

²⁷ The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson / B. Jonson. – Cambridge University Press, 2012. – 7 vol.

²⁸ Dunkan E. H. Johnson's Alchemist and the literature of Alchemy / E. H. Dunkan // PMLA. – September 1946. – Vol. 61., № 3. – P. 699–710.

²⁹ Смирнов А. Драматургия Бена Джонсона / А. Смирнов // Джонсон Б. Пьесы. – Л., М. : Искусство, 1960. – С. 16.

³⁰ Flachmann M. Ben Jonson and the Alchemy of Satire / M. Flachmann // Studies in English Literature, 1500–1900. – Spring, 1977. – Vol. 17, № 2. – С. 266.

³¹ Там само. – С. 264.

³² Там само. – С. 274.

³³ Смирнов А. Драматургия Бена Джонсона. – С. 7.