

Гра в бісер, або Чи потрібна драматургія для маніфестації?

ОЛЕКСІЙ БРАСЛАВЕЦЬ

29 ТРАВНЯ 2019

Юрми людей із плакатами, повітряними кульками й транспарантами йдуть міськими вулицями, скандуючи гасла й висловлюючи вдоволення / невдоволення (непотрібне закреслити) чимось. Це – маніфестація. Вона може бути присвячена будь-якій нагальній темі суспільного життя, а вимоги учасників – зумовлені не лише раціональними причинами. Маніфестація – це видовищний спосіб донести суспільству свої погляди. Проте – і на цьому я наполягав би – не завжди успішний і не такий однозначний, як хотіли б ініціатори.



Джерело: Ян Матейко, «Станчик»

Як кожне публічне дійство, маніфестація мусить враховувати закони драматургії. Це вже не вперше спадає мені на думку в зв'язку з ходом на підтримку традиційних сімейних цінностей (офіційна назва – «Всеукраїнська хода на захист прав дітей і сімей»). Ідеться, звісно, не про те, чи мають католики право висловити свою думку з цього приводу – мають, тут жодного сумніву бути не може. Проте з року в рік виникає та сама проблема: ЗМІ й широка суспільна думка якось мляво реагують на це дійство, розставляючи акценти зовсім не так, як цього хотіли б учасники ходи. Визнаю, що дедалі більше схильюся до невтішного висновку: неадекватна зусиллям організаторів реакція ЗМІ – це логічний наслідок того, що цілі й завдання ходи аж ніяк не враховують саме законів драматургії. А якщо й надалі ними нехтувати, то будь-які католицькі зусилля у сфері публічних маніфестацій на цю тему призводитимуть до результатів, діаметрально протилежних тим, на які сподіваються учасники. Вочевидь, маніфестація як форма комунікації вірян із суспільством не те що не сприяє налагодженню діалогу, а навпаки, поглиблює прірву між позиціями. І все тому, що ми не зважаємо на драматургію.

«Ярлик ролі» – homo ludens

Хтось може зауважити: «А до чого тут драматургія? Наші наміри серйозні, ми не граємо ролей, ми щирі й відкриті в цілях і діях». Проте замислитися про драматургію діяльності католицьких інституцій спонукають уже перші рядки книжки Йозефа Рацінгера «Вступ до християнства». Автор нагадує притчу К'єрк'єгора про пожежу в мандрівному цирку: по допомогу в найближче містечко послали клоуна, тож тамтешні мешканці сприйняли крики про пожежу як комічний прийом і щиро сміялися, доки цирк не згорів¹. Рацінгер, щоправда, говорить про богословів у сучасному суспільстві, та вживає важливий термін, що вказує саме на сферу драматургії та гри, – «ярлик ролі».

«Homo ludens», «Людина, що грає» – так 1938 року Йоган Гейзінга назвав книжку, у якій писав про гру та змагання як чинники формування людської культури. І навіть якщо ми, християни загалом і католики зокрема, підкреслюємо свою деяку відмежованість від «культурного довкілля», нам не можна забувати, що наша місія *ad gentes* скерована до людей, чия культура спирається на гру й ігрові елементи, між іншим театральні. А вони потребують дотримання правил драматургії й виконання певної ролі – незалежно від того, чи здогадуємося про це ми, католики, і чи подобається це нам.

Тому аргумент про щирість намірів, звісно, чудовий, але... Заклопотаність збереженням шлюбного союзу як основи сім'ї й сім'ї як основи суспільства має сенс тоді, коли йдеться про реальність. І якщо щирість і відкритість католицьких намірів умістити в контекст, наприклад, карнавального дійства, то вони скидаються на щось зовсім інше. Щоб пояснити цю класичну акторську помилку, прикличу на допомогу Сомерсета Моєма та його роман «Лицедії» («Theatre», 1938). Головна героїня, акторка Джулія Ламберт, пристрасно закохалася й на сцені почала щиро й відкрито переживати справжні любовні страждання. Наслідком став діалог із режисером:

– Останні чотири вечори ти влаштувала на сцені справжній балаган. Твоя гра була фальшива од початку до кінця.

– Фальшива? Та я в кожне слово душу вкладала!

– Не знаю, що ти там вкладала. Але у тебе нічого не виходило. Це була не гра, а казна-що. Ти переграла, ти форсувала кожен звук, всі твої рухи й жести були абсолютно непереконаливі².

Тобто в культурі гри не так важлива щирість намірів, як видовищність і якість гри, з якою актори звертаються до публіки. Значення має не те, що зроблено, а те, що і як зіграно:

спільнота помічає не душу, вкладену в кожне слово, а нікчемну гру. І якщо вже ми беремося маніфестувати перед представниками такої культури свої погляди, то легковажно нехтувати тим нюансом, що за кожним, хто виходить «на про» суспільства, закріплено його «ярлик ролі».

Про специфіку жанрів

Серед найрізноманітніших театральних жанрів католики ще з часів Середньовіччя особливою прихильністю обдаровували містерії, у яких релігійні мотиви поєднуються зі сценами з повсякденного життя. Цей виховний, дидактичний і врочистий жанр, який був частиною офіційних святкувань, дозволяв на тлі величної історії спасіння показати нікчемність і комічність земної метушні. Вважають, що містерії природно зникли десь у XVI столітті. Утім, кому пощастило бачити аматорські різдвяні вистави в парафіях, той має загальне уявлення про специфіку жанру. Нам, католикам, властиве особливе жанрове вподобання, тож якщо нас попросять зробити виставу, ми найімовірніше оберемо формат містерії.

Сучасний світ же схиляється до інших жанрів. «Одна з нових характеристик суспільства, у якому ми живемо, – це стовідсоткова карнавалізація життя. Не те щоб працювати почали якось менше, не те щоб багато видів праці уже зовсім довірили машинам (стимулювання дозвілля й планування вільного часу завжди були священним обов'язком і диктатур, і ліберал-реформаторських урядів). Ідеться про інше. Карнавалізація в нашу добу охопила й увесь робочий час», – пише Умберто Еко³. Культура гри віддає перевагу карнавалю жанрові. А він не просто відрізняється від містерії; якщо довіряти висновкам батька сучасної «карнавалології» Михайла Бахтіна, це її суцільна протилежність: «Офіційне свято, по суті, звертало погляд тільки назад, у минуле, і цим минулим освячувало лад сьогодення. Офіційне свято, іноді навіть усупереч власній ідеї, стверджувало стабільність, незмінність і вічність усієї світобудови: наявних ієрархій, релігійних, політичних і моральних цінностей, норм і заборон. [...] На протигагу офіційному святу, карнавал святкував начебто тимчасове звільнення від панівної правди й наявного ладу, тимчасове скасування всіх ієрархічних стосунків, привілеїв, норм і заборон. [...] Карнавал вороже ставився до будь-якого увічнення, завершення й закінчення»⁴.

Триєдність часу, місця та дії

Цей трохи занудний аналіз жанрових уподобань необхідний для того, аби більш-менш об'єктивно побачити загальну картину зародження й утілення ідеї ходи на підтримку традиційних сімейних цінностей. Нагадаю, що в Україні на загальнонаціональному рівні її вперше ініціювали 2016 року. Проте помилково було би вважати, що так католицька спільнота винесла на суспільний порядок денний питання про цінність шлюбу й сім'ї. Усе трохи складніше, бо спершу до цього питання – щоправда, в іншому формулюванні, але це вже вторинне – звернулися 2013 року, коли вулицями Києва вперше пройшов Марш рівності («КиївПрайд»).

В очах глядачів, отже, драматургія ситуації така: з 2013 року діяв протагоніст – Марш рівності, який відстоює свої вимоги; а з 2016 року з'явився його антагоніст – Хода на захист сімейних цінностей. Після цього розпочалося змагання антагоніста з протагоністом, яке, за законами драматургії, може завершитись або тріумфом протагоніста (це типовий випадок, що завжди викликає щиру радість глядачів), або тріумфом антагоніста (це виняток, і в такому разі глядачі аж ніяк не стають симпатиками антагоніста, а впадають у сум і тугу). Проблема ситуації полягає в тому, що ролі протагоніста й антагоніста аж ніяк не залежать від бажання учасників дійства: вони неначе самі розподілились у зв'язку з хронологією подій, ініціативністю одного діяча в оголошенні порядку денного й реактивним характером відповіді другого діяча. І хай як учасник-антагоніст намагається довести, що його проект цілковито окремий, драматургічний принцип триєдності часу, місця та дії заперечує будь-які його офіційні заяви. З погляду глядача, дії, які відбуваються протягом того самого часу в тому самому місці та спрямовані на той самий предмет, – це складові того самого дійства, а все інше – тільки художні прийоми.

Усій цій куті додає меду й жанрова специфіка: Хода на захист сімейних цінностей мала б тяжіти до містерії, а от культура гри в заходах типу гей-парадів бачить насамперед карнавал. Умберто Еко робить нам аналітичний подарунок, коли пише: «Гомосексуали наполягають: на сатисфакцію за тисячоліття гонінь вони мають право на карнавальний парад, "Gay Pride". У контексті цього параду гомосексуалів визнали в суспільстві, тому що суспільство в періоди карнавалів визнає що завгодно»⁵.

Отже, маємо не два окремі дійства, а одну велику драматичну маніфестацію, у якій діють протагоніст (Марш рівності) й антагоніст (Хода на захист сімейних цінностей). До первісного жанру карнавалу кумедно долучається антагоніст, який відмовляється бути комічним, а намагається надати собі містерійного вигляду. Цей синтез породжує катастрофічний для антагоніста драматургічний розв'язок – і тут теж варто дати слово Сомерсету Моєму.

У вже знайомої нам актриси Джулії Ламберт з'являється конкурентка, яка намагається перехопити в неї головні ролі та статус театральної примадонни. Та Джулія, вдавшись до акторського переосмислення п'єси, яку ставлять у театрі, робить із суперниці посміховисько:

Найдовша і найбільш виграшна сцена Евіс була в другій дії – сцена розмови з Джулією. [...] Джулія витягла, – як фокусник витягає кроля із свого циліндра, – велику хустку з яскраво-червоного шифону. Вона змахувала хусткою, розстеляла її на колінах, складала, витирала нею лоба й навіть злегка чхнула в неї. Публіка, мов зачарована, не могла одірвати очей від клаптя червоної тканини. Джулія відходила вглиб сцени, і Евіс змушена була звертатися до неї, повернувшись спиною до залу. [...] Свій останній маневр вона провела експромтом. Евіс мала виголосити довгий монолог, і Джулія нервово зіжмакала хустку в жмені. Відтак, майже автоматично, обрала для себе нову лінію поведінки: втупила в Евіс свій схвильований погляд, і дві великі сльози скотилися по її щоках. Зал відчув, який сором викликає в неї цинізм дівчини, побачив, як боляче ранить її серце жорстоке знуцання з її маленьких, наївних ідеалів, з її віри в людську доброту. Цей епізод тривав щонайбільше хвилину, але за цю хвилину своїми сльозами, своїм сумним поглядом Джулія передала всю гіркоту жіночої долі... Так скінчилася кар'єра Евіс⁶.

Усі люди – тіні?

Драматургічна суперечність є й у певній невідповідності назви заходу його вмісту. Фраза «Всеукраїнська хода на захист прав дітей і сімей» містить згадку про, власне, захист прав дітей і сімей, але найпомітніші гасла, транспаранти й коментарі рядових учасників заходу минулих років дають зрозуміти, що йдеться не так про права, як про традиційні цінності. Такий гармидер, до речі, є класичним елементом карнавального дійства й може слугувати додатковим аргументом на користь сказаного про триєдність.

Та драматургія, на якій зараз базується Хода на захист традиційних сімейних цінностей, аж ніяк не робить її засобом катехизації чи – тим більше – євангелізації. Подальше використання в Україні маніфестаційної форми й наполегливе чіпляння за неї означатиме згоду на участь у нав'язаному католикам театралізовано-карнавальному дійстві – навіть попри те, що католики свідомо ставлять перед собою інші й цілковито благі цілі. Ця драматургічна конструкція, якщо її не змінити й не вийти з неї, і надалі визначатиме католикам роль клоунів під час пожежі в пересувному цирку. Ба більше, в очах суспільства, заради реакції якого, власне, і влаштовано маніфестаційний захід, католики будуть учасниками карнавального дійства – акторами-антагоністами, які, згідно з запропонованим лібрето п'єси, просто не можуть не бути

переможені.

Продовжувати в такому форматі означатиме свідому, вольову й актуалізовану згоду на те, що дії католицьких спільнот щодо висловлення позиції про шлюб та сім'ю – це не сутнісно важлива реальність, а театральне дійство, імітація реальності, про яку Сомерсет Моем вустаами Джулії Ламберт сказав так:

«Світ це сцена, і всі люди тільки актори, що грають на ній... Все, що я зараз бачу там, – ілюзія, а реальність – це ми, актори. [...] Всі інші люди – тільки тіні, яким ми надаємо матеріальності. Ми – символи всієї цієї безладної метушні, яку вони називають життям, і тільки символ є реальністю». [...] Вона раптом пройнялася симпатією до цієї безликої публіки, яка існувала тільки для того, щоб давати можливість їй, Джулії, виконувати своє покликання. Їй здавалося, що вона стоїть на стрімкій гірській вершині, звідки всі люди схожі на мурашок, і вона філософствувала над їхньою діяльністю. Її охопило приємне почуття звільнення, і це було почуття незрівнянної насолоди»⁷.

Проте, здається, справжня мета, яку ми, католики, ставимо перед собою в сфері ширення вчення про шлюбно-сімейні стосунки, полягає в чомусь іншому, аніж відчуття задоволення й незрівнянної насолоди.

ОЛЕКСІЙ БРАСЛАВЕЦЬ

29 ТРАВНЯ 2019

Warning: count(): Parameter must be an array or an object that implements Countable in </home/kairosbo/verbum.com.ua/www/wp-includes/post-template.php> on line **284**

Примітки

1. Йозеф Рацингер. Введение в христианство: лекции об Апостольском символе веры. Брюссель, 1988. С.10–11.
2. Сомерсет Моем. Лицедії. Пер. з англ. Мар Пінчевський. Київ, Дніпро, 1967. С. 156.

3. Умберто Эко. «От игры к карнавалу». Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. Москва, Эксмо. 2007. С.142, 147.
4. Михаил Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, Художественная литература, 1990. С. 14-15.
5. Умберто Эко. «От игры к карнавалу». Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. Москва, Эксмо. 2007. С. 147.
6. Сомерсет Моэм. Лицедії. Пер. з англ. Мар Пінчевський. Київ, Дніпро, 1967. С.204-205.
7. Сомерсет Моэм. Лицедії. Пер. з англ. Мар Пінчевський. Київ, Дніпро, 1967. С.212-213.