

УДК 792.07.378.147

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9757-3651>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.153-162>

## ФІЛОСОФІЯ «МОВЧАННЯ» В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ

**Пацунов****Валерій Петрович**

заслужений діяч мистецтв України,  
професор, Київський  
національний університет  
культури і мистецтв, м. Київ  
[v.patsunov@gmail.com](mailto:v.patsunov@gmail.com)

**Пацунов****Валерій Петрович**

заслуженный деятель искусств  
Украины, профессор, Киевский  
национальный университет  
культуры и искусств, г. Киев,  
[v.patsunov@gmail.com](mailto:v.patsunov@gmail.com)

**Valerii Patsunov**

Honored Arts Worker of Ukraine,  
Professor, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Kyiv  
[v.patsunov@gmail.com](mailto:v.patsunov@gmail.com)

*Анотація.* Проаналізовано природу невербальної людської поведінки. Розкрито невербальний інструментарій актора, його переваги над вербальним та основні характеристики: органічність, видовищність, інформативна насиченість і впливовість на глядача. Виявлено антинауковість поняття «словесна дія» і його руйнівну роль у органічному процесі народження слова.

Розкрито провідну роль режисури в створенні невербального тексту видовища. Визначено роль сценічного «мовчання» як найбільш інформативного та впливового акторського та режисерського інструменту розкриття глибинних смислів людських характерів, подій та явищ у процесі створення вистави. Акцентовано, що саме зони мовчання, паузи, мізансцени, акторські психофізичні та режисерські постановочні побудови, а не літературні тексти транслюють потаємні смисли видовищ, розкривають приховані за драматургічними текстами лабіринти думок, намірів і почуттів персонажів, апелюючи до уяви, фантазії та інтуїції глядача.

Узагальнено основні види та різновиди сценічних пауз та зон мовчання.

Основні положення дослідження проілюстровані статичними та динамічними невербальними епізодами з кінотворів та з творів театрального мистецтва.

*Ключові слова:* невербальні канали, зони мовчання, динамічна пауза, статична пауза, психологічна пауза.

Страшні слова, коли вони мовчать.

*Ліна Костенко*

*Постановка проблеми.* З дитинства ми чуємо крилату сентенцію: «Мовчання — золото». У ній сконцентрована одна з найцінніших ознак людської мудрості, багатовікового досвіду людства. Золотим скарбом театру є сценічне «мовчання» актора або режисерське «мовчання» у вигляді пластичних засобів розкриття життєсмислів вистави. Однак, у театральних навчальних закладах досі навчають студентів «словесній дії», якої в чистому вигляді в природі не існує (Пацунов, 2011, с. 120–141), у той час як виховання у майбутніх служителів сцени мистецтва «мовчання» залишається поза увагою навчальних програм. І як наслідок — на сцені продовжує панувати диктатура слова. А воно (слово), за свідченнями провідних

фахівці з питань людського спілкування, містить у собі лише близько 7 % інформації. Справжнє ж, глибинне спілкування між людьми здійснюється на невербальному рівні.

*Останні дослідження та публікації.* Сфера невербальної комунікації між людьми займає в науці чільне місце (Бутовская, 2004; Горелов, 1980; Піз, А., & Піз, Б., 2017; Радионова, 2015; Чவர், 2015 тощо). Однак наукові розробки переважною більшістю авторів присвячені міжособистісним комунікаціям людей у процесі їхньої виробничої, суспільної та сімейної життєдіяльності, яка відбувається як на свідомому, та і на підсвідомому, рефлексорному рівні. Однак нас цікавитиме не стільки сфера взаємодії *людина–людина*, скільки сфера комунікації *актор–глядач* та *режисер–глядач*, тобто свідомо побудова та демонстрація образної моделі людських взаємин невербальними засобами театральної виразності. І саме цього сегмента досліджень бракує «невербаліці». Хіба що варта уваги праця Б. Голубовського «Крок у професію» (Голубовский, 2019), де досвідчений театральний режисер наводить низку прикладів сценічної «невербаліки» з класичних вистав минулого.

*Мета статті.* Дослідити природу невербальних засобів театру як найінформативніших компонентів видовища. Проаналізувати силу впливу позатекстової лексики на глядача на прикладах знакових акторських та режисерських робіт. Виявити різновиди найтипівіших акторських та режисерських зон мовчання та пауз.

*Вклад матеріалу дослідження.* Попри те, що роль невербальних засобів міжособистісного спілкування є найпродуктивнішою, однак переважна більшість людей цього не усвідомлює. Доведено, що перше враження від співрозмовника формується в перші три-чотири хвилини зустрічі. З першої миті спілкування спрацьовує не вербальний текст, на який здебільшого покладається людина, а невербальний канал підсвідомого зчитування інформації про транслятора тексту на кшталт тваринним процесам. Адже зі свідчень біологів відомо, що людина на 80–90 відсотків є твариною з усіма її ознаками та наслідками.

Уперше на те, що невидиме, потаємне, неусвідомлене є важливішим за раціональне, звернув увагу М. Метерлінк:

«Бджоли працюють тільки в темряві, дум-

ка працює тільки в мовчанні, добродійність — у невідомості... (Метерлінк, 1915, с. 25), ... бо сказане проходить, мовчання ж, якщо воно хоча б одну мить було дієвим, не зникне ніколи. <...> Власне мовчання в самотності ми ще терпимо; але мовчання декількох, багатьох і, особливо, мовчання натовпу — ноша надмірна, ваги якої остерігаються найбільш тверді душі (Там само, с. 26). <...> Якщо всі слова подібні, то мовчання завжди різниться» (Там само, с. 28).

Попри те, що філософія мовчання Метерлінка наскрізь просякнута містичним символізмом, однак її психологічна компонента є базовим будівельним матеріалом для образного моделювання людських взаємин у сценічному просторі.

Варто поставитись до терміну «мовчання» як до умовного. Адже красномовне «мовчання» актора та режисера має певний зміст, мету, об'єкт, на який воно спрямоване, а отже, «мовчання» не мовчить, а діє особливою зримою сценічною мовою. Зони мовчання, паузи, мізансцени, акторські психофізичні та режисерські постановочні побудови транлюють потаємні смисли видовищ, розкривають сховані за драматургічним текстом лабіринти думок, намірів та почуттів персонажів, апелюючи до уяви, фантазії та інтуїції глядача.

Між вербальними та невербальними засобами сценічного спілкування існує своєрідний розподіл функцій — словесними засобами актор/ка-персонаж транлює так звану «чисту» інформацію, хоча міра її істинності напрочуд низька (адже слова та думки не є тотожними). А невербальними засобами (пластикою, мімікою, інтонацією, усіма біологічними формами енергій) актор/ка-персонаж транлює ставлення як до партнера/ки, так і до самої інформації, а разом з цим (і це є найголовнішим) — інформацію про себе, про його/її істинні потреби та наміри.

І якщо театральна освіта ставить своїм надзавданням виховання конкурентоздатних на світовому театральному просторі фахівців, спроможних створювати об'ємне, багатогранне та видовишне дійство, а не літературний драмгурток, то розвиток невербальної лексики театру має стати пріоритетним у вихованні акторів та режисерів. Саме невербальним шляхом пішли свого часу Євген Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас,

Пітер Брук, Ежі Гротовський, Еймунтас Някрошюс та низка інших реформаторів сцени, які визначили стратегічну траєкторію розвитку світового театру.

Щодо акторського мистецтва, то в позатекстовій зоні актор не може збрехати, бо немає головного провокатора нещирості — тексту. Збій акторської органіки стається саме в момент озвучення тексту ролі, тобто в зоні голосових зв'язок. Саме там акторську органіку підстерігає «родова травма». Однак техніка народження сценічного слова — то вже інша територія, тому повернемося до проблеми «мовчання», зокрема, до паузи.

Оскільки сценічна пауза моделює життєву шляхом художнього перетворення, то вона є вторинною, «рукотворною», масштабованою з урахуванням об'єму глядацького простору. Сценічна пауза настільки ж відрізняється від життєвої, наскільки вино відрізняється від винограду, з якого воно створене (Ф. Грільпарцер). Саме тому публіка і йде до театру, аби потрапити в полон театрального хмілью, а не ступити в добре знайоме, подекуди не радісне життя.

Щодо класифікацій пауз, то в паузології не існує єдиної класифікаційної шкали. Кожний/на з дослідників/ць пропонує власний критерій чи метод. Наприклад, за Радіоною (Радіонова, 2019), паузи бувають логічними, психологічними, фізіологічними, інверсивними, ритмічними, емоційними тощо. За Чвирь (Чвирь, 2015), — довгими та короткими, навмисними та ледь помітними, довгоочікуваними та несподіваними, радісними та прикритими, візуальними та просторовими тощо. Щодо психологічних пауз, то театральна практика сформувала та продовжує формувати (і цей процес є нескінченним) безмежний «прейскурант». Це й пауза-розгубленість, і пауза-погроза, і пауза-спомин, і пауза-радість, і пауза-сміх, і пауза-сприйняття запахів, смаків, зорових та звукових сигналів; це й пауза-спантеличеність, і пауза-спостереження, і пауза-коливання, і пауза-секрет, і пауза-сприйняття смислів, і пауза-вивчення об'єкта на дотик, на смак, зором, слухом; це й больова пауза, і пауза-уява, і пауза-мрія, і пауза-концентрація фізичної енергетики.

Згадаймо, у якій напруженій психологічній паузі застигає штангіст перед масою заліза вагою у чверть тони з наміром установити світовий рекорд. Спочатку важковаговик ретельно натирає долоні магнезієм, аби гриф штанги не вислизнув з його

рук, потім він рішуче підходить до штанги, завмирає над нею, поїдаючи її очима. Долоні перебувають у безперервному нервовому русі — вони неначе струшують з себе зайву напругу. Цікаво, про що цієї миті думає велетень? Можливо, психологічно налаштовує організм на максимальну концентрацію? Але концентрацію чого? Навряд чи концентрацію думок про 250 кг заліза, яке ще ніхто й ніколи на планеті Земля не здіймав над головою — це його лякало б. А може, він намагається зняти психологічну напругу, запевняючи себе в здатності зрушити скелю? Цього ми не можемо знати, бо кожний великий спортсмен володіє власною методикою, однак знаємо напевне — у спорті вищих досягнень здобувають не м'язи спортсмена, а його психіка.

За аналогічними законами діють і актори на сцені. Адже фізична дія актора не існує поза психічною. І не існує сценічного мовчання без психічного компоненту. Як, до речі, і не існує сценічного мовчання без жанрового компоненту. Уявімо собі, що «світовий рекорд» у піднятті ваги намагається встановити не важкоатлет, а кволий цирковий клоун, — і вся психофізична партитура актора, манера та стиль його поведінки перетворяться на принципово інше видовище.

І, насамкінець, вищим пілотажем сценічної паузи актора є *статична* пауза. Харизматичний/а актор/ка може вийти на сцену, зупинитись та почати вдивлятися у простір публіки, не рухаючись, однак водночас тисячі заінтригованих очей не зводять з нього/її погляду. І чим зосередженішим та харизматичнішим буде актор/ка, тим довшою буде ця пауза-інтрига. Виявляється, що за певних обставин статика може мати значно більший за динаміку енергетичний потенціал.

У 50–60 роки ХХ ст. ідеальним уособленням формули «мовчання — золото» був видатний французький актор театру та кіно Жан Габен. Його пронизливий погляд, кам'яний вираз непорушного обличчя, несуетна хода та лаконічна мова металевого тембру генерували могутню енергію впливу. Саме ці якості здійняли його на вершину світового кінематографічного Олімпу.

Звісно, сучасна пластична театральна «мовчазна мова» виникла не на голому місці. Її формувала вся попередня історія театру.

Не вдаючись до давніх часів, кинемо короткий погляд лише на ХІХ-е століття, на театр, де, здавалося б, панував лише текст драматурга, — на Ма-

лий театр (Москва), і, зокрема, на виконавця ролі Гамлета П. Мочалова.

Позатекстова реакція Мочалова-Гамлета на публічне розкриття скоєного королем Клавдієм злочину — вбивства гамлетового батька — зафіксовані В. Белінським:

«Раптом Мочалов одним левовим стрибком, подібним до блискавки, з лавки перелітає на середину сцени й, затупотівши ногами й замахавши руками, потрясає театр вибухом диявольського сміху... Якби вирвався дружний сміх з тисячі грудей, — і той видався б сміхом слабого дитяти порівняно з цим нестримним, громовим, зацепляючим сміхом, тому що для такого сміху потрібні не міцні груди з залізними нервами, а величезна душа, заповнена нескінченною пристрасстю... О, це був танець відчаю, що веселився від своїх мук, упивався від своїх жагучих переживань... <...> Дві тисячі голосів злилися в один піднесений, підбадьорливий клич, чотири тисячі рук поєдналися в один сплеск захоплення — і з цього гучного крику вирізнявся нестримний сміх і дикий стогін однієї людини, що бігала по широкій сцені, подібно до лева, який вирвався з клітки... Цієї миті зник його звичайний зріст: ми бачили перед собою якусь страшну потвору, що на фоні фантастичного блиску театрального освітлення відокремлювалася від землі, росла та витягувалася на весь простір між підлогою і стелею сцени, хитаючись на ньому, як зловісний привид...» (Белинский, 1953, с. 321–322). «...Обличчя, викривлене судомами пристрассті, та попри те не втратило свого меланхолійного виразу, очі, що стріляли блискавками й готові були вискочити зі своїх орбіт; чорні кучері, як змії, билися об біде чоло — о який могучий, який страшний художник!» (Белинский, 1953, с. 323). «Боже мій! думали ми: ось ходить по сцені людина, між якою і нами нема ніякого допоміжного знаряддя, нема електричного кондуктора, але однак ми відчуваємо на собі його вплив; як якийсь чарівник, він змушує очікувати, мучить, захоплює за власним бажанням нашу душу — і наша душа безсила протистояти його магнетичній харизмі» (Белинский, 1953, с. 337–338).

Доречно нагадати, що ці невербальні сценіч-

ні дива актор П. Мочалов творив самотужки, без допомоги професійної режисури, якої за його часів (перша половина XIX ст.) ще не існувало. Процес формування цієї унікальної професії розпочнеться за кілька десятиліть потому й завершиться в XX столітті. І саме режисери переберуть на себе авторство позатекстової театральної лексики, сформулюють філософію режисерського театру, у якому переважатиме образно-пластичний компонент.

І серед нової хвилі метафоричної режисури згадаємо Леся Курбаса, автора режисерського методу «перетворення», яке являє собою:

«...поетичне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом, завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними <...> поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо» (Леся Курбас, 1969, с. 324).

Гротескним атракціоном високої мистецької проби залишиться в історії театру «чехарда королів» з вистави Курбаса «Макбет» В. Шекспіра (художник — В. Меллер), як блискучий зразок пластичної лексики театру Курбаса.

Цю «чехарду» учень Курбаса Василь Василько зафіксував так:

«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: “Несть власті, а ще не від Бога”. Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким самим спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: “Несть власті, а ще не від Бога”. Підводився новий король — і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася. “Чехарда королів” та вінчання їх на царство — це бомба, яка з таким тріском вибухнула в публіці, що й на другий, і на тре-

тій день Київ кричав “Гвалт”... Курбас проявив себе великим майстром» (Василько).

Другої половини ХХ століття невербальна лексика театру сягає свого апогею. Взірцем цієї лексики стає Театр на Таганці під орудою Ю. Любимова. У той самий час потужно заявляє про себе Роберт Стуруа. Згадується, як під час перегляду його вистави «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта закортіло зняти навушники, аби без втручання перекладача зчитувати невербальну мову неперевершеного Рєваза Чхіквдзе, у якого резонувала кожна клітина тіла, транслюючи нам усю гаму відчуттів та намірів його персонажа.

Аналогічне явище красномовної акторської пластики демонстрував і видатний актор Є. Лебедев у всіх своїх виставах: чи то в «Кар’єрі Артура Уї» за Б. Брехтом, чи то в «Історії коня» («Холстомірі») за Л. Толстим, чи то в «Енергійних людях» за В. Шукшиним у театрі Г. Товстоногова (БДТ).

Прикладом творчої винахідливості можна назвати мізансцени, знайдені С. Юрським у виставі «Кар’єра Артура Уї» (БДТ). Коли клишоноге чудовисько Дживола-Юрський сідає в крісло, то в сплетінні його рук і ніг ми бачимо павукову свастику. Це є цілком природною позою для кривоногого виродка, з його специфічною походою, з його особливими манерами, з його світоглядом як члена суспільства — його політичними поглядами та моральними переконаннями, але це є і художніми та політичними переконаннями виконавця цієї ролі, його пристрасті, смаки, його творчий темперамент.

Стосовно динамічних пластично-просторових зон мовчання, то за яскравий приклад може слугувати пластичний етюд театрального актора Леоніда Броневого в ролі групенфюрера СС Мюллера у 8-й серії телефільму «Сімнадцять миттєвостей весни».

Отримавши від ад’ютанта сенсаційну інформацію про результати дактилоскопічної експертизи, що викривають Штірліца як радянського шпигуна (а це кардинально впливає на особисту долю Мюллера), групенфюрер усупереч будь-якій лінійній логіці (шалена радість, великий подив, тріумфування тощо) несподівано починає нервово копирсатися ключем у шухляді свого письмового столу. Насамкінець, кинувши це безглузде заняття, Броневої-Мюллер стрімко кидається до іншої кімнати (кінокамера — за ним), гнівно атакує замок дверцят великої шафи іншим ключем, однак непо-

кірний замок пручається, і раптом Мюллер оскаженіло накидається на ад’ютанта: «Хто? Хто?? Хто робив цю експертизу???» Тріумфальна подія вирішується актором (або режисером?) несподіваним, карколомним, парадоксальним, а отже, неочікуваним глядачами шляхом. І саме віртуозний динамічний пластично-просторовий етюд загострює цю подію. Наведений серіал (режисер — Т. Ліознова) подарував і глядачам, і митцям щедрю на винаходи «картотеку» етюдів, пауз та зон мовчання.

Як відомо, слабкі актори зазвичай чіпляються за тексти, великі актори — за позатекстові реакції людського організму. І спектр цих реакцій є необмеженим. Режисерські та акторські пошуки в океані цього спектру мають бути предметом їхньої постійної «маніакальної» уваги, чи не головним завданням як репетиційного, так і позарепетиційного процесу.

Іншим яскравим прикладом динамічної пластично-просторової зони мовчання може бути сценічне вирішення грузинським режисером Дмитром Алексідзе події-розв’язки в античній трагедії Софокла «ЦарЕдіп». У ролі царя Едіпа — Серго Закаріадзе. Отримавши від гінця трагічну звістку про свій смертний гріх (розкриття «едіпового комплексу»), цар Едіп після величезної психологічної паузи (а це діялось у епоху Жана Габена) повільно обертається до публіки спиною і під наростаючий гуркіт монументальних літавр повільно здійснює сходами догори, на вершину царського палацу. Хо́да триває довго — сходи величезні. Публіка в оціпенінні — усі завмерли в очікуванні реакції на розкриття злочину царя-вбивці. Досягнувши вершини палацу та завмерши на самісінькому її краю в довжелезній паузі (тіло не виявляє жодних емоцій — і це лише загострює подію), Едіп раптом падає спиною на сходи і під гуркіт літавр скочується додолу. Це — акт потрясіння. Потрясіння Едіпа. Потрясіння публіки.

Окрім динамічних пластично-просторових етюдів-подій, що ми «побачили» у Л. Броневого та С. Закаріадзе, окремо варто вирізнити статичну психологічну паузу. У руках талановитого режисера та актора вона може теж творити дива. Вдаються до статичних психологічних пауз не лише актори, але й політики з метою зомбування електорату. Як відомо, вдавався до акторства Адольф Гітлер, і не без успіху. Вражаючий ефект зомбування фюрером багатотисячної армії засобами статичної психоло-

гічної паузи висвітлений у книзі «Станіславський у ХХІ ст. Культ? Міф? Чи реальність?»:

«Пригадую унікальні кінокадри, що випадково трапились мені на телеекрані. Автори фільму (не назву їхніх імен, бо не бачив титрів) досліджують психологічний феномен Гітлера, Сталіна та інших архітипів тиранії.

На екрані документальні кадри: Німеччина, Берлін, величезна площа, переповнена до країв військовими касками — ідеально вишикувані, застигли в колонах ряди солдатів Вермахту, які завмерли в очікуванні голосу свого ідола. Безмежне море живих роботів війни. На помості — Геббельс та Гітлер. Геббельс надає слово Гітлеру. Фюрер стрімко підходить до мікрофона та завмирає з витріщеними в далечинь очима. Настає мертва, нескінченна пауза. Такого грандіозного утримання паузи я не зустрічав у найславніших театрах світу! Фізично відчув, що в ці довгі секунди повітря площі начиняється порохом, розжарюється до критичної маси. Для досягнення такої сили впливу цьому “акторові”, до речі, не знадобилась ані “словесна дія”, ані “метод фізичних дій”. Він діяв надпотужним випроміненням!

Диктор документального фільму коментує: “Цією паузою фюрер зомбує свою армаду, яка з нетерпінням очікує команди “Фас!” з готовністю миттєво виконати будь-яку волю свого месії. Якщо треба, то вмерти, і негайно!” Мені здалось, що навіть чую серцебиття багатотисячного “гарматного м’яса”. З кожною секундою напруга зростає. Раптом Гітлер блискавкою викидає руку вперед і щось горлає. Можливо, це було “Хайль!”, можливо щось інше — не пам’ятаю, бо потрапив у полон його дивовижної енергетики. На заклик фюрера багатотисячоголова площа відповідає органістичним ревом.

Дивовижне документальне свідчення велетенської сили випромінення людини-хижака!

І саме променеве зараження (а це не обійшлося без допомоги екстрасенсів та режисерів), стало одним з найвпливовіших засобів зомбування Гітлером цілої нації, а згодом і переможної ходи її по Європі» (Пацунов, 2011, с. 182–184).

Пригадується інший епізод з використанням статичної психологічної паузи у виставі «Живий

труп» Л. Толстого на сцені Академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Режисер Влад Неллі створив з актором Михайлом Романовим, виконавцем ролі Федора Протасова, вражаючу паузу-інтригу.

Вирішивши покінчити життя самогубством, Федір Протасов підійшов до канцелярського столу свого кабінету, зупинився... Нервово курить, занурившись у свої думки... І от настала вирішальна мить — Федір кладе недокурну цигарку на попільничку, відкриває шухляду столу, виймає з неї пістолет, довго дивиться на нього, зводить курок і повільно здіймає дуло до скроні... Пауза... Одна секунда... друга... третя... четверта... Раптом хапає з попільнички незгаслу цигарку і жадібно втягує останню затяжку. Ювелірний режисерський акцент!

В миті таких мистецьких одкровенень публіку неодмінно охоплює енергетичне полум’я. Чи не варто присвятити своє творче життя видобуванню саме полум’я, а не сценічної балаканини? Адже публіка йде до театру, насамперед, заради видовища, а текст вона в змозі прочитати й удома на дивані з філіжанкою кави в руках.

І наостанок автор запрошує читача до власної режисерської лабораторії, де народжуються пластично-просторові невербальні композиції вистав метафоричної естетики.

Оберемо виставу «Медея» Л. Разумовської, створеної у сценічному просторі Київського театру «Золоті ворота».

В Евріпіді Медея занадто жорстока. Виправдання автором вбивства Медеєю власних дітей як помсти за зраду чоловіка ні з морального, ні з психологічного бачення режисера не переконує. Та й літературний рівень античного класика, його мовна архаїка (принаймні в перекладах) не викликає великого ентузіазму. А от поетичний твір Л. Разумовської на тему Медеї заворожує. До того ж, драматургиня, як жінка, блискуче виправдовує свою героїню. Щоправда, згадаємо про існування аналогічного історичного факту, пов’язаного з отруєнням дружиною Геббельса власних шістьох дітей віком від 4-х до 12 років. Це сталося після самогубства Гітлера та перед самогубством подружжя Геббельсів. Про цей факт не могла не знати Л. Разумовська. Однак, якщо в Евріпіді каталізатором вбивства матір’ю власних дітей є фанатична Помста, у Геббельсів — крах філософії фашизму

(дозволимо собі таку версію), то в Разумовської, як це парадоксально не звучатиме, — безмежне Кохання. Своїм вбивством Медея рятує дітей від загрози бути жорстоко роздертими розлюченим на товпом за спалення нею сусіднього поселення разом з коханкою свого чоловіка. Одні й ті ж вчинки, а мотиви різні, і енергії протилежні. Там — Помста і Крах, тут — Кохання. Ненависті та краху ілюзій нам сьогодні вистачає, а от з любов'ю в нас великі проблеми. Режисер обрав любов.

І саме тому було прийняте рішення про перетворення двох дітей Медеї на узагальнений образ янголів, з якими ототожнює своїх дітей кожна любляча матір. З дитячого балетного колективу ми відібрали восьмеро семирічних янголят, убрали їх у сріблясті костюми з крилатими рукавами, а на їхні голівоньки одягнули сріблясті кучеряві перуки. Краса, та й годі! У кількох пластичних епізодах вистави діти грали узагальнені смисли — Дитинство, Бешкетність, Радість, Страх, Любов до батьків тощо.

У Разумовської, як і в Еврипіда, у відповідності з законами античної трагедії, що не припускали натуралізму на сцені, Медея вбиває дітей за лаштунками сцени. У нашій виставі Медея «вбиває» дітей на очах у глядачів, однак здійснює це образною пластиккою.

Вистава гралася в Малій залі, де публіка сиділа врівень з ігровим майданчиком. Підлогу було покрито чорним дзеркальним пластиком, у якому віддзеркалюються і актори, і предмети. Одяг сцени — чорний оксамит.

Медея стоїть обличчям до публіки, перед нею восьмеро дітей-янголят, які дивляться матері в очі, стоячи до публіки спинами. Ми бачимо лише їхні сріблясті кучері.

Наводимо монолог Медеї в оригіналі, аби читачі оцінили літературний талант драматургині.

«М е д е я. (Вдивляючись у дитячі очі).  
 Спасенья нет. Все кончено.  
 Замкнулся несчастной жизни круг  
 (Ніжно гладить дитячі кучері).  
 Но неужели поднимется у матери рука?  
 У матери? На собственных детей!  
 Какое надругательство над миром.  
 Природой. Материнством. Жизнью (Пауза).  
 Любимые мои, не бойтесь.  
 Я не заставлю вас страдать напрасно.

Я это сделаю не больно, незаметно, целуя  
 и лаская,  
 Быстро. Все кончится мгновенно.  
 Улыбка не успеет еще с невинных уст со-  
 йти,  
 А уж глаза закроются навеки,  
 И холодеть начнут любимые тела,  
 Такие беззащитные, как нежность...  
 Должна я быть спокойна, холодна.  
 Ведь это неизбежно, так зачем же стенать,  
 Лить слезы, умолять богов, ломать, рыдая,  
 руки?  
 Так что же вы тогда течете рекой из глаз?  
 Ну, жалкая вода, уйди опять в глазницы,  
 Не то одним ударом осушу!  
 О, отрубите кто-нибудь мне руки,  
 Пока еще не пошатнулся мир,  
 Неслыханным злодейством оглушенный!  
 Несчастнейшая мать, чудовище из чудищ,  
 Смелей свой долг последний выполняй!»

Після цього монологу вся наступна пластика виконувалась у ритмі ударів мідної тарілки-метронома, створюючи атмосферу священного ритуалу.

Медея ніжно знімає, немов скальп, з голівоньки першої дівчинки ангельську сріблясту перуку (удар метронома: дзинь!). Ніжно знімає з голівоньки другої дівчинки перуку (дзинь!). Ніжно знімає з голівоньки третьої дівчинки перуку (дзинь!). І так невблаганно лунають всі вісім тактів, під звуки яких «скальпуються» всі вісім дівчат. Після кожного акту «скальпування» з-під парика на дитячі плечі спадають пасма їхнього розкішного натурально-го волосся. З дев'ятого такту, не відриваючи своїх очей від материнських, діти спинами відступають до публіки, а дійшовши до першого ряду, опускаються до ніг глядачів.

Метроном продовжує свій невблаганний відлік. Під кожний з восьми його подальших ударів з рук матері почергово звільняються сріблясті кучеряві дитячі «голівоньки» та падають на чорну дзеркальну поверхню, утворивши сріблясте коло.

Під звуки метронома Медея здійснює з собою те саме, що зробила щойно з дітьми — «скальпує» себе (Разумовська прописала самогубство героїні), кидає перуку дотолу й іде в ритмі мідних тактів до своїх дітей та опускається до них. І лише після цього метроном змовкає.

На зміну метроному починає лунати дитячий хор ангелів, під звуки якого по чорному дзеркалу сценічного простору вісім сріблястих голівок дуже повільно (у гіпер-рапіді) починають пливти вглиб, віддаляючись від публіки. Вони плывуть довго-довго — і насамкінець здіймаються до неба.

У Разумовської фінал п'єси прикрашала яскрава літературна метафора: «*Промчался ураган, и наши жизни, как крошки со стола, смахнул*».

Однак у пластичній сцені, створеній синтезом мистецтва музики, актора та сценографа, потреба в літературній метафорі відпала. Її замінила метафора сценічна. І мала вона незрівнянно могутнішу силу, аніж літературна. Бо образно-невербальний театр володіє значно багатшим арсеналом засобів впливу, аніж література. Саме тому літературна

складова театрального видовища образного стилю має бути лише катапультною для злету, а не кайданами режисера. На цьому, власне, і тримається філософія «мовчання» в контексті сценічної дії.

*Висновки:*

1. Сценічне «мовчання» є найінформативнішим та найвпливовішим акторським та режисерським інструментом розкриття глибинних смислів людських характерів, подій та явищ видовища.

2. Розвиток невербальної сфери театрального мистецтва сприятиме його якісному оновленню, поглибленню як змістовної, так і видовищної його компоненти.

3. Дослідження невербальної сфери театрального мистецтва є невичерпним через безмежність діапазону людської поведінки.

#### Література:

- Белинский, В. Г. (1953). *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. II. Москва: ЭНИ.
- Бутовская, М. Я. (2004). *Язык тела: природа и культура*. Москва: Научный мир.
- Василько, В. (No date). *Щоденники*. ГИТИК № 10374.
- Голубовский, Б. Г. (2019). *Шаг в профессию*. Москва: ГИТИС.
- Горелов, И. Н. (1980). *Невербальные компоненты коммуникации*. Москва: Наука.
- Иванова-Лукьянова, Г. Н. (2020). *Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: учебное пособие*. Москва: Флинта.
- Курбас, Лесь (1969). *Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво.
- Метерлинк, М. (1915). *Полное собрание сочинений*. Перев. Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной, под ред. Н. М. Минского. Т. 2. Петербург: Товарищество А. Ф. Маркс.
- Пацунов, В. П. (2011). *Станиславский в XXI в.: Культ? Миф? Или Реальность?* Київ: Макрос.
- Піз, А., & Піз, Б. (2017). *Мова рухів тіла*. Київ: КМ-Букс.
- Радионова, Т. Я. (2015). Мысль и пауза. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 16-й. Тетрадь 6-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 268–275.
- Радионова, Т. Я. (2019). Категория «театр мысли» в пространстве единой интонологии. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 19-й. Тетрадь 5-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 256–267.
- Чвырь, Л. А. (2015). Интонация вне звука. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 16-й. Тетрадь 6-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 292–297.

#### References:

- Belinskij, V. G. (1953). *Polnoe sobranie sochinenij v 13 tomah* [Complete works in 13 volumes]. Vol. II. Moscow: JeNI. (in Russian)



- Butovskaja, M. Ja. (2004). *Jazyk tela: priroda i kultura* [*The Body language: nature and culture*]. Moscow: Nauchnyj mir. (in Russian)
- Chvyr, L. A. (2015). Intonacija вне звука [Intonation outside the sound]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 16. Fascicule 6. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 292–297. (in Russian)
- Golubovskij, B. G. (2019). *Shag v professiju* [*Step into the profession*]. Moscow: GITIS. (in Russian)
- Gorelov, I. N. (1980). *Neverbalnye komponenty kommunikacii* [*Non-verbal communication components*]. Moscow: Nauka. (in Russian)
- Ivanova-Lukjanova, G. N. (2020). *Kultura ustnoj rechi. Intonacija, pauzirovanie, logicheskoe udarenie, temp, ritm: uchebnoe posobie* [*The culture of oral speech. Intonation, pause, logical stress, tempo, rhythm: a tutorial*]. Moscow: Flinta. (in Russian)
- Kurbas, Les (1969). *Spohady suchasnykiv* [*Memories of contemporaries*]. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
- Maeterlinck, M. (1915). *Polnoe sobranie sochinenij* [*Complete set of works*]. N. M. Minskiy & L. N. Vilkina (trans.), N. M. Minskiy (ed.). Vol. 2. Peterburg: Tovarishhestvo A. F. Marks. (in Russian)
- Patsunov, V. P. (2011). *Stanislavskij v XXI v.: Kult? Mif? Ili Realnost?* [*Stanislavsky in the 21st century: Cult? Myth? Or Reality?*]. Kyiv: Makros. (in Russian)
- Pease, A., & Pease, B. (2017). *Mova rukhiv tila* [*The Definitive Book of Body Language*]. Kyiv: KM-Buks. (in Ukrainian)
- Radionova, T. Ja. (2015). Mysl i pauza [The Thought and the pause]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 16. Fascicule 6. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 268–275. (in Russian)
- Radionova, T. Ja. (2019). Kategorija "teatr mysli" v prostranstve edinoj intonologii [The category of the theater of thought in the space of a unified intonology]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 19. Fascicule 5. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 256–267. (in Russian)
- Vasylo, V. (No date). *Shchodennyky* [*Diaries*]. GITIK № 10374. (in Ukrainian)

### Пацунов Валерий Петрович

#### Философия «молчания» в контексте сценического действия

*Аннотация.* Проанализирована природа невербального человеческого поведения. Раскрыт невербальный инструментарий актера, его преимущества над вербальным и основные характеристики: органичность, зрелищность, информативная насыщенность и влияние на зрителя. Выявлено антинаучность понятия «словесное действие» и его разрушительную роль в органическом процессе рождения слова.

Раскрыта ведущую роль режиссуры в создании невербального текста зрелища. Определена роль сценического «молчания» как наиболее информативного и влиятельного актерского и режиссерского инструмента раскрытия глубинных смыслов человеческих характеров, событий и явлений в процессе создания спектаклей. Акцентируется, что именно зоны молчания, паузы, мизансцены, актерские психофизические и режиссерские постановочные построения, а не литературные тексты транслируют сокровенные смыслы зрелищ, раскрывают скрытые за драматургическими текстами лабиринты мыслей, намерений и чувств персонажей, апеллируя к воображению, фантазии и интуиции зрителя.

Обобщены основные виды и разновидности сценических пауз и зон молчания.

Основные положения исследования проиллюстрированы невербальными статическими и динамическими эпизодами из кинопроизведений и из произведений театрального искусства.

*Ключевые слова:* невербальные каналы, зоны молчания, динамическая пауза, статическая пауза, психологическая пауза.

*Valerii Patsunov*

**The philosophy of silence in the context of a stage action**

*Abstract.* The article analyzes the nature of non-verbal human behavior. It reveals the non-verbal toolkit of the actor, its advantages over the verbal one and the main characteristics, i.e. organicity, staginess, informative richness and influence on the viewer. The antiscientific nature of the concept of verbal action and its destructive role in the organic process of the birth of a word are revealed.

The study reveals the leading role of directing in the creation of the non-verbal text of the show. It determines the role of stage "silence" as the most informative and influential actor and director's tool for revealing the deep meanings of human characters, events and phenomena in the process of creating performances. The article emphasizes that it is the zones of silence, pauses, *mise-en-scènes*, the actor's psychophysical and director's staging constructions, and not literary texts, that broadcast the innermost meanings of spectacles, reveal the labyrinths of thoughts, intentions and feelings of the characters hidden behind dramatic texts, appealing to the imagination, fantasy and intuition of the viewer.

The main types and varieties of stage pauses and zones of silence are summarized.

The main provisions of the research are illustrated with non-verbal static and dynamic episodes from films and from works of theatrical art.

*Keywords:* non-verbal channels, zones of silence, dynamic pause, static pause, psychological pause.