

Анатолий БАКАНУРСКИЙ,
доктор искусствоведения, профессор,
Евгений БАКАНУРСКИЙ, студент философского
института при Дюссельдорфском университете

«ДАЛЬШЕ – ТИШИНА» (МОЛЧАНИЕ КАК КОММУНИКАЦИОННЫЙ СЦЕНИЧЕСКИЙ АКТ)

Анотація. Автори досліджують феномен мовчання в ритуальній культурі та театральному мистецтві.

Ключові слова: ритуал, сценічне мистецтво, мовчання, німота, пауза.

Аннотация. Авторы исследуют феномен молчания в ритуальной культуре и театральном искусстве.

Ключевые слова: ритуал, сценическое искусство, молчание, немота, пауза.

Annotation. The authors investigate the phenomenon of silence in ritual culture and performing arts.
Key words: ritual, theatre, silence, muteness, pause.

С лингвистической точки зрения молчание по своему содержанию представляет отрицательный языковой феномен. Молчать, – следовательно, не разговаривать, не общаться, не коммуницировать. Семантически молчание – антитеза разговора. Если рассматривать диалог в драме как простую актантную модель, имеющую адресата и адресанта, то молчание делает эту модель дефектной. Если возможно о чём-то не говорить, то существует ли подобная возможность у молчания? Можно ли *молчать* кому-то или о чём-либо? Может ли персонаж, имеющий возможность произносить слова, какие-то слова *молчать*? Иными словами: есть ли у молчания объект или же оно сводится исключительно к отрицанию говорения в сценической ситуации?

Всё же рассмотрение молчания только как отрицания монолога или диалога значительно упрощает проблему этого коммуникационного сценического концепта, играющего в драматургии и театральном спектакле роль, подчас не менее значительную, чем активное вербальное общение.

Сценическое молчание не монохромно. Его «первичной единицей» является пауза.

Пауза – одна из форм сценической выразительности, состоящая в организации временного перерыва в речевом акте. По смыслу пауза – продолжение нарративного процесса, но переведённого актёром в иной коммуникационный план.

Пауза часто обозначает промежуток между зарождением мысли действующего лица и облачением его в вербальную форму. В данном контексте важен её динамический характер, то есть продолжение внутреннего развития действия. Известны ставшие легендарными паузы, которыми славился в начале XX века актёр Малого театра Фёдор Горев, умевший держать их в течение продолжительного времени, не рассеивая внимание зрительного зала. Вошла в историю советского театра знаменитая пауза Амвросия Бучмы в роли Макара Дубравы в сцене, когда его персонаж бережно складывал пиджак погибшего сына. Память советских и французских театралов сохранила знаменитые паузы Всеволода Блюменталь-Тамарина, Леонида Леонидова, Бориса Лива-

нова, Ефима Копеляна и Жана Габена. В хрестоматии по актёрскому мастерству вошли запоминающиеся паузы Александра Ленского в роли Бенедикта («Много шума из ничего»), Владимира Давыдова в роли Расплюева в Александринском театре, Николая Черкасова в «Беге», Копеляна в «Трёх мешках сорной пшеницы», Фаины Раневской в «Дальше – тишина», Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте». Своеобразным сценическим рекордом можно считать семиминутную паузу, которую выдержала актриса Елена Полевцкая в роли Калитиной в спектакле «Дворянское гнездо». «Когда опускается занавес, хочется молчать, молчать, как в храме...», – писал журналист газеты «Бессарабское слово» (29 июня 1932 г.).

Паузу никак нельзя интерпретировать как остановку действия: она лишь смена его ритма, контрапункт, выражение подтекста или переход от одного способа высказывания к другому. Пауза, по мысли Осипа Мандельштама, является «безмолвным осознанием».

Посредством органической паузы в спектаклях организуются «зоны молчания», весьма существенные в эмоциональном смысле.

Инфернальными чертами характера наделяются некоторые персонажи парадоксалистской драматургии Эжена Ионеско, не только молчаливые, но и вообще «фантомно» присутствующие на сцене («В ожидании Годо», «Стулья»). Молчание – характерная черта одной из самых значительных и вербально ненасыщенных пьес С. Беккета «Дыхание», рефреном которой является фраза: «Тишина и секунд пять покоя».

Умение обыграть паузу является обязательным для исполнителей в театрах Но и Кабуки. В них пауза – «ма» связана не столько с необходимой по смыслу действия его остановкой, а с демонстрацией сопереживания кому-то из действующих лиц – «кокую». Каждое произнесенное слово, фраза непременно комментируется пластикой, жестом, то есть тем, что принято считать «изображенным словом», которое в данном театральном контексте гораздо весомее и важнее слова произнесенного (красоте тембра голоса актера в традиционном японском театре вообще не придается никакого значения). Нередко жест просто заменяет вербальную информацию, легко прочитываясь зрителем, приученным к определенной системе пластической сценической выразительности. Поэтому в театре Но, например, время дейст-

вия пьесы может обладать большей протяженностью, чем время реальное. Позднее незвуковая сценичность проникла и в новую японскую драму, выстроенную на европейский лад – «сингэки». Так, пьеса «Шелковый фонарь» начинается ремаркой:

Томадзо (прерывая длительное молчание)... [1, 17].

Особое значение «зоны молчания» приобретают в современном постдраматическом театре, в котором выразительность паузы зачастую заменяет выразительность слова.

Сценическое молчание имеет глубокие исторические корни, содержащиеся в архаических ритуалах, представлявших составную часть театрально-зрелищной культуры. Во многих древних игровых формах нередко фигурировал молчаливый персонаж, семантически обозначавший пришельца из «иного» мира, как правило, сферы обитания мёртвых. Так, в сёлах Одесской области со смешанным русско-молдавским населением, этнологами был зафиксирован святочный театрализованный ритуал «Моший» («Деды»). Главным его действующим лицом являлся Дед, лицо которого было закрыто маской, а на поясе кожуха крепились несколько колокольчиков. В течение всей обрядовой игры Дед не произносил ни единого слова, а от его имени остальные её участники просили разрешение начать колядование, причём лучшая часть трофеев за него доставалась именно молчаливому персонажу.

Аналогичный образ, связанный с ритуалом возвращения с того света, встречался в крестьянском быту горной Словакии. Там по домам водили «страшка» – ряженого в соломенный костюм персонажа, который в ходе фольклорного театрально-игрового представления не издавал ни звука.

Польская исследовательница Б. Стельмаховская приводит пример масленичной игры, в которой обход домов совершался группой молчащих ряженных. Не звучало песен, диалогов, шуток, прославления семьи хозяина дома. Ряженные лишь собирали дань. Тишина как бы формировала особое пространство, в котором разворачивался сюжет магической игры.

В ряде закарпатских сел на свадьбах одна из главных ролей в брачном ритуале доставалась так называемому «немому». Когда свадебный поезд возвращался домой из церкви, выяснялось, что место жениха за столом было

занято этим персонажем. Последний объяснялся с окружающими лишь жестами, давая понять, что за занятое им место следует уплатить выкуп. Получив выкуп, он уступал жениху место рядом с невестой.

Молчаливые персонажи, наводящие страх на окружающих, появились и на современной сцене. Так, этот фольклорно-игровой образ блестяще использовал Гарольд Пинтер в пьесе «Aslight ache» («Неприятное ощущение»), в которой живущие в пригороде супруги испытывают необъяснимый ужас от появления в окрестностях их дома торговца спичками, который в течение всей пьесы не произносит ни единого слова. Причем испытываемый ими страх беспричинен. Он и от молчания персонажа, и оттого, что тот представляется существом ирреальным, связанным с иным миром.

Немой в пьесе одного из крупнейших британских драматургов имеет своего прототипа в английском игровом фольклоре. На второй неделе августа проводился так называемый парад Барримэна – персонажа, одетого в специальный костюм белого цвета, обшитый колючками и шипами. В руках у него посох, увитый травами и цветами. Самое любопытное, что за весь маскарад Барримэн не произносит ни одного слова. Он молчит во время обхода домов для сбора денег, во время приветствия его толпами народа. Белое одеяние и, естественно, немота выдают в герое карнавала пришельца из царства мертвых.

В древнееврейской традиции женщина, потерявшая мужа, должна была в течение определенного времени сохранять молчание. На этом основании Фрезер возводит слова «вдова» и «немой» к единому этимологическому корню (2, 404). Игра в молчание характерна для архаических ритуалов ряда народов и племен, у которых овдовевший член семьи обязан в течение некоторого времени изображать безмолвие. При этом некоторые обряды приписывают молчаливому персонажу гримировать лицо белой глиной, принимая облик пришельца из царства мертвых. Немота и грим в контексте данной зрелищно-игровой традиции способствуют установлению контакта с покойником или покойницей, а также являются хронологически более поздней альтернативой умерщвления супруги во время погребения мужа. Не исключено, что они же играют роль оберега, предохраняющего живого члена семьи

от возможного вреда, который может нанести дух умершего.

Любопытный обычай был зафиксирован этнографами в XIX столетии в ряде уездов центральной России, когда по окончании жатвы жители многих деревень совершали ритуал завивания последнего снопа. Все действия проходили при полном молчании. Тишина организовывала атмосферу таинственности ритуально-игрового действия.

Овидий в «Фастах» упоминает древнеримские поминовения умерших, во время которых приносили жертвы богине Таките. Ее характерным признаком была немота, символизировавшая тишину в мире мертвых. В средневековом Иране у маздаистов существовала традиция захоронения умерших в особых цилиндрических башнях, называвшихся дакма. Позднее дакмы стали называть «домами молчания», что подчеркивало мистическую атмосферу, царящую внутри их, а также особый статус населявших их покойников.

Сценическое молчание имеет аналоги в религиозно-мистических практиках, в частности, исихазме и суфизме.

В единственном в мире Этнографическом театре, существовавшем в Ленинграде с 1920 по 1936 год (с некоторыми перерывами), среди воссозданных на сцене различных обрядов и ритуалов, спектаклей по сюжетам фольклорной драмы, была постановка, называвшаяся «Обряд русской свадьбы», поставленная в 1923 и возобновленная (в новой редакции) в 1930 году. Спектакль последовательно разворачивал акт за актом все этапы крестьянской свадебной церемонии, пользуясь неизменным зрительским успехом. Критик А. Меньшой, писавший о спектакле в 1924 году, отметил «скудность и высокую значимость слов и движений. И высокую значимость молчания и неподвижности...». «Это очень молчаливая пьеса», – отмечал он, подчеркивая особую, почти магическую атмосферу, в которую были погружены все игровые действия и участвующие в них персонажи.

Дидро особенно высоко ценил в театральном спектакле именно те сцены, в которых «жест торжествует над речью», то есть молчание актера, представляющееся более красноречивым, чем его монолог [3].

Драматург Морис Метерлинк считал, что именно в сценическом молчании заключается возвышенность и духовность персонажа, оно

устанавливает равенство человеческих душ перед лицом смерти и вечности. Именно молчание и тишина являются одним из главных свойств в метерлинковской теории «статичного театра». В его очень небольшой по объёму драме «Непрошенная» ремарка «Молчание» повторяется девять раз, а действующие лица проявляют постоянную заботу о сохранении тишины. То же самое наблюдается и в тексте «Слепых», заканчивающемся ремаркой: «Молчание. Ребёнок плачет с ещё большим отчаянием». Один из создателей профессионального еврейского театра в России Алексей Грановский, репетируя со своими студийцами «Слепых», обращал их внимание на то, что у Метерлинка «молчание естественнее слова». Отличительным свойством еврейских актёров критика посчитала то, что их жесты были красноречивее речи [4, 179].

Финал «Пелеаса и Мелисанды»: «Аркель и Голо молча уходят». В пьесе «Там, внутри», занимающей всего несколько страниц и изобилующей ремарками «Молчание», «Долгое молчание», четыре из десяти действующих лиц вообще бессловесны. Ремарка «Долгое неумолимое молчание» венчает текст «Смерти Тентажиля». Молчанием завершается «Сестра Беатриса», «Чудо святого Антония».

Зачастую молчание метерлинковских персонажей не лишено inferнальной окраски, например, в «Непрошенной», где любой звук трактуется одним из главных действующих лиц – Отцом, как знак чего-то неведомого, таинственного, связанного со смертью [5].

Образ смерти занимает главное место в «драме сознания» Рашильд (настоящее имя французской писательницы-символистки Маргерит Эмери) «Мадам Смерть», в которой сама смерть – Женщина в вуали, «никогда не существовала, ниоткуда не пришла. Это только образ, а не живое существо».

В фокусе «статического театра» Метерлинка находится внутренняя жизнь личности, для изображения которой недостаточно традиционных вербальных средств. Души должны общаться без слов, отягощённых материальным характером, мешающим проникнуть в духовные сферы. Адекватным фоном для их драматического отображения может служить молчание. Слово разрушает мистику тишины, мешает «внутреннему действию» [6, 221]. В этом смысле метерлинковское сценическое пространство сродни пространству средне-

кового площадного мистериального действия, в котором доминируют молчание и действие.

Жак Копо, вспоминая одну из своих бесед с Гордоном Крэгом: «В своих речах он если и касался самого произведения, называемого драматургическим, то только для того, чтобы осудить его за многословность» [7, 387].

В 2007 году Людвиг Фляйшен на конференции, приуроченной к театральному фестивалю в Познани, сделал доклад «Гротовский и молчание», в котором особо отметил, что режиссёр «знал цену молчанию. Он требовал молчания. Добивался молчания... Он открывал удивительные вещи... Среди тех поразительных открытий – диапазон, качество, бесконечная сила молчания... Драматические события возникали из молчания – и, пройдя плотной, интенсивной, сосредоточенной поступью, возвращались в него». Предумышленно создаваемый дефицит вербальности по замыслу Гротовского часто оборачивался зрительским молчанием в финале спектакля. Так было в финале «Apocalypses cum figuris», в котором загнипнотизированная действием публика долгое время находилась в молчаливом оцепенении.

Общеизвестным фактом биографии Гротовского стали его многочисленные путешествия по всему миру, целью которых было знакомство с ритуалами и архаическими зрелищными культурами. Это существенно повлияло на стратегии его театральных экспериментов, начиная от закрытости созданных им творческих лабораторий в деревушке Бжезинка, затерянной в лесу, до итальянской Понтедеры, с её монастырской уединённостью.

Кроме того, известное воздействие на теорию сценического молчания, доминирования телесности над игрой у Гротовского оказала его увлечённость идеей философии диалога немецко-еврейского философа Мартина Бубера о том, что язык слов – лингвистический аппарат – неспособен воссоздать в полной мере феномен механизма универсального общения, такого как в «истинном разговоре» между «Я» и «Ты», формирующем живое межличностное отношение, несвойственной утилитарной оппозиции «Я» – «Оно».

Бубер считал, что актуальность его учения подтверждается всем развитием мировой культуры, основой которой является феномен межличностного общения. Философ часто заявлял, что его концепция не является учени-

ем; она «есть только диалог». Американский исследователь «диалектической онтологии» М. Фридман полагал, что учение Бубера «может стать решающим для культуры XX века», способным изменить «ментально-культурную парадигму» [8, XV].

Близок этой позиции и Михаил Бахтин, считавший, что «соприкосновение с любым предметом культуры становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом» – способом взаимодействия сознаний [9, 229]. Основная буберовская проблема: встреча-отношение «Я и Ты», не оставила безразличной и русского литературоведа и культуролога.

Бубер понимает диалог не только как нечто, расположенное исключительно в границах речевого общения. В диалогическом контакте участвует иная вербальность – пластика, мимика, а также коммуникационный контекст, в котором оказываются общающиеся стороны.

Для обеспечения мобильности информации, передаваемой Другим, может быть использовано молчание. Безмолвие, по Буберу, также представляет семиотическое пространство, заполненное смыслами. «Диалог... может вестись и без знаков», – пишет он. Здесь речь идёт о так называемом «диалоге созерцания», в котором в отличие от распространённого речевого «диалога обмена», с характерной для него вопросно-ответной формой контакта, коммуникативный акт актуализует не смысл информации, а способы, формы и символы, посредством которой осуществляется её трансляция. «Диалог созерцания» может осуществляться в пространстве молчания. Этот приём часто используется в сценической практике, в частности при постановке чеховской драматургии. У Чехова, пьесы которого переводят символистское мировоззрение в театр парадокса, выявлено то, что «скрыто в безмолвии других» [10, 251]. Его персонажи страдают коммуникационным дефицитом, прерывающаяся паузами речь – их естественный язык. К иным, более гладким в лингвистическом смысле высказываниям они просто неспособны. Не зря в режиссёрском плане «Чайки» Станиславский увеличивал продолжительность пауз по сравнению с литературным первоисточником, даже уточняя для исполнителей их посекундную продолжительность.

Украинский культуролог Н. Корниенко одну из тенденций современной сцены видит в усилении её тяготения «искусствам невербальным» [11, 12]. Современная художественная практика предоставляет немало зрелищных образцов-артефактов, в которых по словам летописца постмодернизма Виктора Тупицина «воля к слову» подвергается «репрессии», то есть потенциально предназначенное для заполнения традиционным вербальным нарративом пространство оккупируется визуальностью (движением, пластикой).

В определённом смысле почва для появления постдраматического стиля мышления была подготовлена деконструктивными «речевыми» акциями соцарта, в частности, такими его представителями, как концептуалисты Илья и Эмилия Кабаковы, группами «Art-Language» и «Коллективные действия», с их стремлением лишиться слова свойства быть прочитанным и наделяющих его способностью стать видимым. В этом же направлении можно выделить экспериментальную деятельность художников – представителей «экспо-арта» – искусства, пытающегося отыскать альтернативу слову в выразительности экспозиционного дизайна. В экспериментах экспоартистов заметно стремление столкнуть слово и изображение такими образом, чтобы они, в конечном счёте, утратили свою традиционную атрибутивную смысловую содержательность. И неприятия ухода от привычной вербальности в искусстве, в частности, в пред-постдраматических театральные формы, предугадал Осип Манделштам: «Мы напряжённого молчания не выносим...».

Следует отметить, что в разных лингвокультурных пространствах паузы воспринимаются неоднозначно: в немецкой традиции дискретность в вербальном общении может быть истолкована как косноязычие, в то время как в культурах Японии и Китая – пауза в диалоге воспринимается как повышенный коммуникативный интерес к партнёру по общению.

Констатация утраты словом привычных функций в коммуникативном процессе является одной из главных тем кинематографа Киры Муратовой, персонажи которой нарочито косноязычны, тяготятся подбором нужного слова. Фирменный же приём режиссёра – многократное повторение действующими лицами одной и той же фразы ведёт не только к вы-

мыванию смысловой содержательности произносимого текста, но создаёт конструкцию разговора, исключаящего общение.

Преодоление тавтологичности значительными паузами характерно для способа общения персонажей пьесы Иосифа Бродского «Мрамор». Молчание здесь обитает статус особого вида высказывания. В этом аспекте природа сценической невербальности типологически близка приёму тиммоку (молчанию), используемому в японском традиционном театре, когда длительная пауза «может быть чем-то, о чём не говорят, и что-то означать» [12, 343].

Таким образом, в сценическом искусстве молчание не следует понимать как безучастность персонажа к тому, что происходит во время действия. Это особый способ коммуникативных отношений, столь же информационно наполненный, как привычная человеческая речь.

ЦИТИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ И ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Японская драматургия. – М., 1988.
2. Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М., 1989.
3. Иванов В.В. ГОСЕТ: политика и искусство. 1919 – 1928. – М., 2007.
4. Инобытийностью можно объяснить косноязычие Акима из пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» – персонажа в буквальном смысле пришедшего издалека, носителя иных нравственных взглядов, явно не соотносящихся с нравственным климатом семьи его сына Никиты. Исполнитель этой роли в знаменитом спектакле Малого театра Игорь Ильинский (постановка Б. Равенских) усиливает эффект косноязычия своего персонажа, делая паузы почти между каждым словом. Аким – маргинал, но не только в обычном смысле, он маргинал сродни славянскому юродствующему. Аким вполне попадает под характеристику этих представителей игровой площадной культуры, данную одним из православных авторов, определившим юродствующих как пришельцев «из другого мира, не считающих для себя нужным знать и делать то, что, по общему мнению, составляет необходимую принадлежность жизни земной» (Ковалевский Иоанн. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. – М., 1902. – С. 4.).
5. Сходным образом можно интерпретировать и немоту тургеневского дворника Герасима из «Муму». Очень выразительно его инаковость по отношению остальным персонажам тургеневского сюжета продемонстрировал режиссер Юрий Грымов в одноименной киноверсии повести.
5. Обращает внимание, что многие персонажи драм Метерлинка лишены способности видеть, как, например, Дед в «Непрошенной» или все действующие лица кроме Священника в «Слепых».
6. Традиция слепоты восходит к древнегреческой культурной традиции, в частности, к драматургии. Гомер – слепец, Эдип обретает мудрость и рассудительность после ослепления, физически незряч и прорицатель Тиресий, «зрящий всё».
6. Станиславский К.С. Собр. Соч. – Т.1. – М., 1954.
7. Копо Ж. Поездка к Гордону Крэгу и Адольфу Аппиа // Французский символизм. Драматургия и театр - СПб., 2000.
8. Friedman M. Martin Buber's life and work – Detroit, 1988.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
10. Мережковский Д.С. Брат человеческий // Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. – М., 1991.
11. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. – К. – 2000.
12. Lebra S. The cultural significance of silence in Japanese communication. – 6 (4). – 1987.