

Простір мовчання, або Семантика німоти у видовищі

АНАТОЛІЙ БАКАНУРСЬКИЙ

Для етнографів та спеціалістів з народної культури, що вивчають проблеми демонстративного фольклору, не буде одкровенням наявність у багатьох видовищних формах мовчазного персонажа, який не вимовляє жодного слова впродовж усього дійства. Зазвичай, його присутність у видовищі лише фіксується без жодного пояснення щодо знаковості такої німоти. Вона, між тим, не є простою вказівкою на фізичну ваду дійової особи, що може прислужитися формуванню тих чи тих сюжетних колізій, але має набагато глибше культурне коріння.

Саме розгляду знаковості німоти та інших, аналогічних їй, форм неповноцінності дійових осіб фольклорних видовищ і присвячено запропоновану статтю.

Низка атрибутів народних видовищ, що належали деяким персонажам: маска, соломяний костюм, а також певні деталі сюжету: вказування на прихід здалека, подолання водяної чи гірської перешкоди, — засвідчували, що ці дійові особи в той чи той спосіб пов'язані з оселею мертвих, тобто є медіаторами, які здійснюють перехід між світами¹. До схожої за своїми знаковими функціями атрибутики, що засвідчувала смерть в одному світі й воскресіння в іншому — переході, — на наш погляд, можна віднести німоту. Німота в контексті гри у прибульця зі світу мертвих,

як уже зазначалося, не є педалюванням фізичної упослідженості дійової особи, натомість постає демонстрацією його особливості знаковості. Перехід зі світу у світ — ініціація, що супроводжується зміною не тільки місця перебування, а й сутнісних вимірів героя. Він набуває іншого вигляду, ховаючись під маскою, гримом та ігровим костюмом, а його мовчання — це наслідок нездатності спілкуватися мовою живих людей. Померлий або медіатор, перетнувши кордон між світами, стає *іншим* у всіх сенсах. Подібне явище можна спостерігати під час шаманського камлання; тієї миті, коли шаман вступає у контакт із духами, його мова стає нерозбірливою для оточуючих. Щось схоже можна помітити, зокрема, у християн євангельської віри (п'ятдесятників) у феномені глосолалії (іномовлення) — кульмінаційному моменті екстатичної молитви, коли на вірного начебто сходить Святий дух.

У деяких сільських районах Одеської області зі змішаним російсько-молдавським населенням фольклористами зафіксовано театралізоване видовище «Мошій» — «Діди». Головною дійовою особою був традиційний для демонстративного фольклору багатьох етносів та регіонів персонаж — Дід, чиє обличчя ховалося під маскою, а на поясі козуха кріпилося декілька дзвіночків. Характерною

його рисою було те, що впродовж дії Дід не вимовляв ані слова. Ватага колядників від його імені просила дозволу почати ритуал, потім вимагала винагороди, більша і краща частина якої перепала саме Діду.

Такий персонаж, зв'язаний з поверненням із потойбічного світу, зустрічався у сільських мешканців гірської Словаччини. У деяких селах під час різдвяного обходу по хатах водили “страшка”, зодягненого у декорований соломою костюм. “Страшок” упродовж дії не прохлопувався ані звуком.

У традиційних болгарських фольклорних святах за участі кукерів, що ховають свої обличчя під високими ковпаками, існувала особлива фігура, “карга” — горбата стара баба, яка зберігала цілковите мовчання впродовж дії. Інколи мовчазний персонаж ритуального обходу замінювали на солом'яну ляльку.

Семантика соломи у контексті вказаних ігрових ритуалів також пов'язана з ідеєю смерті-народження. Солома — залишок тогорічного врожаю, після якого природа здійснювала черговий циклічний оберт, пов'язаний з її зимовим умиранням та очікуванням наступного весняного воскресіння. Використання соломи для створення ігрових костюмів покликане, крім іншого, забезпечити хороший врожай наступного аграрного року. Водночас солома — вже мертва рослинність, що ідеально підходить як одяг для персонажа з потойбічного світу. Польська фольклористка Б.Стельмаховська описала масляну гру, де обхід домів здійснював гурт мовчазних ряджених. Не звучали пісні, діалоги, жарти, традиційні побажання господарю і членам родини. Учасники обходу лише збирали данину. Тиша неначе формувала особливий простір, в якому розгортався сюжет цього дивного видовища.

У деяких закарпатських селах на весіллі одна з головних ролей у шлюбному ритуалі належала так званому “німому”. Коли весільний поїзд повертався із церкви до святкового столу, з'ясувалося, що традиційне місце нареченого зайняте мовчазним персонажем. Той спілкувався з оточуючими лише за до-

могою жестів, даючи зрозуміти, що за його вихід треба сплатити викуп. Лишень отримавши його, німий поступався місцем молодому поряд із нареченою.

Мовчазні персонажі, наганяючи страху на оточуючих, з'явилися і на сучасній сцені. Зокрема, цей фольклорно-ігровий образ блискуче використав Гарольд Пінтер у п'єсі «A slight ache» («Неприємне відчуття»), де подружжя, яке живе у передмісті, відчуває невимовний жах від появи біля їхньої оселі продавця сірників, котрий впродовж дії не вимовляє жодного слова. При цьому їхній страх був викликаний саме мовчазністю персонажа, тим, що він здавався істотою ірреальною, пов'язаною з іншим світом. Німий у п'єсі одного з визначних британських драматургів має свій прототип в англійському ігровому фольклорі. У другий тиждень серпня традиційно проводився так званий “парад Баррімена” — персонажа, одягненого у спеціальний костюм білого кольору, обшитий колючками та шипами. У руках він мав патерицю, обвиту травами та квітами. Найцікавіше, що впродовж усього маскараду Баррімен не вимовляв ані слова. Він мовчав, коли обходив будинки, збираючи гроші, коли його вітала юрба. Біле вбрання і, зрозуміло, німота виказують у герої карнавалу прибульця із царства мертвих.

Інфернальний характер мають і деякі персонажі парадоксальної драматургії Ежена Йонеско, не тільки мовчазні, а й такі, що зовсім не з'являються на сцені, зокрема у п'єсах «Чекаючи на Годо» та «Стільці». Мовчання — характерна особливість однієї з найнезвичніших і лаконічних п'єс репертуару абсурдистів — «Подиху» Семуеля Бекета, де звучить рефрен: “Тиша та секунд із п'ять спокою”².

У давньоєврейській традиції жінка, яка втратила чоловіка, мусила протягом визначеного часу зберігати повне мовчання. Можливо, на цій підставі Дж.Фрезер вважає, що слова “вдова” та “німий” походять від одного кореня³. Гра у німоту характерна для архаїчних ритуалів деяких народів та племен — у них удовий член родини мусив деякий

час демонструвати німоту. При цьому певні обряди приписували їхньому мовчазному учасникові гримувати обличчя білою глиною, аби набути переконливого вигляду прибульця із царства мертвих. Останнє, ймовірно, було хронологічно пізнішою заміною натурального умертвіння дружини на похороні чоловіка. Німота і відповідний грим парсуни мали сприяти встановленню контакту живого із покійним або покійницею. Не виключено, що водночас вони виконували роль оберега, убезпечуючи живого члена родини від можливої шкоди, якої міг завдати дух померлого.

Цікавий ритуал був зафіксований етнографами у ХІХ столітті в деяких повітах центральної Росії, коли по закінченні жнив здійснювався ритуал завивання останнього снопа. Всі дії проходили при цілковитому мовчанні. Тиша організовувала атмосферу таємничості ритуально-ігрового дійства.

Овідій у «Фастах» згадує давньоримські поминання спочилих, під час яких учасники приносили жертви богині Такиті. Її характерною ознакою була німота, що символізувала тишу, яка царює у світі мертвих. У маздаїстів середньовічного Ірану існувала традиція поховання мертвих у спеціальних циліндричних баштах — дакмах. Пізніше дакми почали називати «домами мовчання», що підкреслювало особливу атмосферу обителі покійних, а також їхній особливий статус.

У єдиному в своєму роді Етнографічному театрі, який існував у Ленінграді з 1920 до 1936 року, серед відтворюваних на сцені різноманітних обрядів та ритуалів, спектаклів за сюжетами фольклорної драми, мала місце постановка «Обряд руського весілля», поставлена 1923 р. і повторно здійснена в оновленому варіанті 1930 р. Вистава послідовно, акт за актом розгорнула всі етапи селянської весільної церемонії і мала незмінний успіх глядацької зали. Критик О.Меньшой, який 1924 року опублікував рецензію на цей спектакль, відзначив «скупість і високу значущість слів та рухів. І високу значущість мовчання та нерухомості...». «Це дуже мовчазна п'єса», — писав він, підкреслюючи

особливу атмосферу, в яку постановники занурили всі ігрові дії та персонажів, що брали в них участь.

Дідро надзвичайно високо поцінував у театральному дійстві саме ті сцени, де «жест торжествує над мовою», тобто вважав мовчання акторів красномовнішим за монологи та діалоги. Таким даром наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття володів відомий актор московського Малого театру Федір Горев — незрівнянний майстер пауз у мізансценах (знамениті «горевські паузи», що увійшли в історію театру). Ці паузи достоту органічно він тримав упродовж декількох хвилин.

Уміння зіграти паузу є обов'язковим для виконавської майстерності акторів східних традиційних театрів, зокрема японських Но та Кабукі. Кожне вимовлене слово, фраза неодмінно коментуються пластикою, жестом, тобто тим, що вважають «зображенням словом», яке в даному театральному контексті є вагомим та важливішим за слово вимовлене (красі тембру акторського голосу в традиційному японському театрі зовсім не надається ваги). Нерідко жест просто заміщає вербальну інформацію, і його легко прочитують глядач, привчений до конкретної системи пластичної сценічної виразності. Тому в театрі Но, наприклад, час дії п'єси може бути тривалішим, аніж час реальний. Пізніше незвукова сценічність проникла й до нової японської драми, збудованої на європейський лад — «сінгеки». Так, п'єса «Шовковий ліхтар» починається з ремарки:

Томадзо (перериваючи тривале мовчання)⁴.

Мовчання, що заповнює паузу, якщо воно, звичайно, сповнене емоцій, часто-густо є переконливішим за слово. В останньому глядач шукає інформацію, натомість у мовчазній паузі — відчуває настрій.

Мовчазні персонажі являють собою релікт давніх ритуалів, що збереглися в ігровій структурі, як, до речі, і прийом приховування особи під маскою⁵. Остання в ігровій семантиці уособлює знак померлого, що повернувся на деякий час у земний світ, дух

предка, який відвідав свій колишній дім. Аналогічний німий персонаж зустрічається у слов'янському та у світовому фольклорі, зокрема у фольклорній драмі. Це — горбань. Частіше його уявляють в образі старого діда, пов'язаного з функцією оживлення вбитих упродовж сюжету персонажів. Старий, за Юнгом, є одним з найважливіших мітологічних архетипів, що означає союз свідомого та позасвідомого духовних начал. Так, у популярній українській народній драмі «Коза» Дід оживляє тварину, водночас виконуючи функції її поводири. Оскільки коза за архаїчними народними уявленнями є символом плодючості, то в образі Діда-поводиря простежується наявний зв'язок із хтонічними персонажами. Аналогічні ситуації подибуємо і в грузинській Берикаобі, коли вбитого жєниха, Беріку, оживлювали, обризуючи його тіло водою під мелодію берікули, що виконувалася на очеретяній сопілці.

У калмицько-бурятських переказах про Зрлике (Зрлен-хана, Номін-хана) — володаря царства мертвих, могутнього старого горбаня — є епізод, в якому він одухотворює жінку, використовуючи звучання комуся, спрямувавши звук до обличчя жінки, завдяки чому вона оживає. В цьому випадку явно простежується зв'язок музики із креативними функціями. Вона — аналог чудесного слова. Володіння музичним мистецтвом постає характерною рисою медіатора. Недарма дуже часто посередниками між світами виступають скоморохи. Зокрема в давньоруській повісті «Про такого собі купця здирника» саме скоморох виявляється спроможним здійснити мандрівку до Пекла і повернутися у світ живих. У поетичній апології їхнього ремесла — «Вавило і скоморохи» — прямо вказується на прихід ватаги ігрунів здалека, що свідчить про їхню «інакшість»:

Веселье люди, не простые,
Не простые люди — скоморохи.

А кінцевим пунктом їхніх мандрів було «іншое царство», тобто замогильний світ, де вони мали намір «переграти» володаря цього сві-

ту — царя Собаку. Нагадаю, що саме ця тварина у мітології охороняла вхід до царства мертвих. Окрім того, імена тих, хто мешкає у царстві Собаки, мають відчутні характерні ознаки «перевернутого» світу: ПЕРЕгуд, ПЕРЕСвіт, ПЕРЕКраса. Незвичність скоморохів, хоч вони, в цілому, були прикметною рисою слов'янського побуту, ймовірно, сприяла тому, що деякі представники офіційної (ортодоксально-церковної насамперед) культури міцно ототожнювали їхнє мистецтво з «бісовинням»⁶. Досить звернутися до літературного агіографічного жанру, аби переконатися, що диявол часто, намагаючись спокусити праведника, змушував його танцювати, слухати музику. Відоме протистояння затворника Ісакія натовпу бісів, котрі «ударіша в сопели и в гусли и в бубни, и начаша им играти»⁷. До келії Феодосія Печерського навідувалися біси, «в бубны бьющие» і «в сопели сопущие». У германській народній легенді про доктора Фауста з'явленню перед героєм диявола передували традиційні для такого випадку «музика та спів».

В одній з версій біографії Бєрнара Клервоського є фрагмент про те, що одного разу, ще в дитинстві, до святого, який страждав на сильний головний біль, підійшла якась жінка і запропонувала вилікувати його своїм співом. Однак хлопчик відмовився від цього способу лікування, а нагородою йому став порятунок від страждань.

Музиці приписували магічну здатність тимчасово руйнувати гармонію, у ряді культур її наділяли не тільки конструктивними, а й деструктивними якостями. Так, герой новгородського епосу — Садко — грою на гусях здійснює бурю, в якій гинуть судна. Киргізький манасчі (оповідач) Кельдібек, за фольклорними свідченнями, своїм виконанням потрясав усесвіт.

Повертаючись до образу горбаня, за своєю семантикою близького до німого, зазначмо, що в іншій фольклорній драмі — «Цар Максиміліан» — горбатий Старий-гробар здатен не лише виконувати свою пряму функцію, пов'язану з похованням мертвих, а й «ліку-

вати" їх. Горбань — це персонаж, пов'язаний з "нижнім" світом, який прийшов звідти. Семантика його фігури така: тіло перебуває під горбом, як під горою, тобто під її обніжжям, у пеклі. Гора — мітологічний образ, що поєднує три світові сфери. У старого низ-горб розташований там, де у пересічної людини має бути духовний верх. За народними уявленнями, горбатість асоціювалася з нечистою силою. Характерно, що чортів народна фантазія зображувала згорбленими. Горбатого і потворного короля Ричарда III у Шекспіра уява оточуючих дійових осіб незмінно пов'язує з нечистою силою:

Уйди, проклятий дьявол, не мешай нам.
Ты адом сделал сладостную землю.

У своєму першому монолозі Глостер (іще тільки майбутній Ричард) сам засвідчує про себе, що він прибулець із іншого світу:

Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой...

Інтерпретація Ричарда як прибульця з "антисвіту" реалізована Шекспіром у сцені вбивства Кларенса, кинутого у Тауер. Тіло Георга — брата короля Едварда IV — наймані вбивці топлять у діжці з мальвазією, що є пародіюванням-перевертанням ритуалу хрещення, де воду замінило вино, а фіксація акту народження, виходу "з тіні" у життя — профанно підмінена вбивством.

Як правило, горбатість супроводжувалася ще однією фізичною вадою, що посилювала в очах оточуючих зв'язок горбаня з нечистою силою, — видимою кульгавістю. Кульгавим є горбань з репінського полотна «Хресний хід у Курській губернії». Маргінальність цього персонажа підкреслено через деталь живописного сюжету: селянин ціпком заступає йому шлях до процесії, змушуючи горбаня шкутильгати обабіч дороги, тобто демонстративно вказуючи на його "інакшість".

У консервативній селянській свідомості горб свідчить про зв'язок людини з нечистою

силою. У видовищно-демонстративному фольклорі німота, наявність горба, кульгання — всі ці маски-знаки оприлюднюють причетність персонажа до іншого світу. Гефест — олімпійський бог, який кульгав на обидві ноги, був одночасно причетним і до верхнього світу, і до пекла, дуалістично сполучаючи в собі божественні та демонічні риси.

Ацтекське верховне божество Віцдіпочтілі (колібрі-шульга), пов'язане із плодючістю землі, про що свідчить його охоронна щодо Сонця роль (звідси порубіжне становище цього мітологічного персонажа між світом і темрявою), змальовувалось як істота з висохлою ногою. Фольклорно-мітологічна Баба Яга, так само як її германський аналог Фрау Холле, одночасно горбата та кульгава, на що вказує наявність "кістяної ноги", а це дає народній думці змогу пов'язати її з потойбічним світом (її знаменита хатка — аналог водяної перешкоди, межа між світом живих та мертвих). За переказом, від інкубів — чоловічих демонів — народжувалися горбаті та кульгаві потвори, напівзвірі.

Булгаковський Воланд скаржитись на біль у носі, що давня мучить його, а частина свідків, які описують нещастя з Берліозом, стверджували, що таємничий незнайомець із Патріарших ставків був кульгавим. Про Мефістофеля один з персонажів «Фауста» — Зібель — каже так: «Він ніби на ногу кульгає». За фольклорно-апокрифічними переказами, кульгання диявола пов'язане з його скиненням з неба, що збігається з поясненням кульгання Гефеста, за життя двічі скинутого з олімпійських небес на землю.

Отже, німота та її доповнення або аналоги (горб, кульгання) семантично пов'язані з інобуттям, можливістю медіаторного переходу між світами живих і мертвих⁹. У фольклорному контексті німота близька до мітологічних архетипів (світове дерево, світова гора), тобто до тих образів, через які здійснюється контакт трьох світів-сфер: підземного, земного і надземного.

- ¹ Див. про це: *Баканурский А. Г.* Медиаторные персонажи культуры: сакральное умирание и игровое воскрешение // *Сб. научных трудов кафедры культурологии и искусствоведения ОНПУ.* – Вып. 5. – Одесса, 2002. Світова мітологія містить чимало прикладів, де саме вода виступає кордоном світів живих та мертвих. У апокрифі XII століття «Ходіння Агапія у рай» є вказівка на досягання персонажем замогильного світу морським шляхом. У давньотайського письменника Чень Сюань-ю є новела «Нотатки про душу, що кинула тіло», у якій, переправившись човном через ріку, герой дістав змогу побачити душу своєї коханої.
- ² *Беккет Сэмюэл.* Театр. – СПб., 1999. – С. 344.
- ³ *Фрезэр Дж.* Фольклор в Ветхом Завете. – М., 1989. – С. 404.
- ⁴ Японская драматургия. – М., 1988. – С. 17.
- ⁵ Маска мала ще одну функцію, про яку не згадують дослідники. Вона пов'язана з конкретним типом ігрового існування. Прибулець, представник іншого світу є носієм нетрадиційних форм поведінки. Нерідко маска слугувала не стільки тому, щоб удавати якогось зображуваного персонажа, скільки була засобом набуття свободи дій. Приховування особи немовби дозволяло гравцеві виходити за межі загальноприйнятих форм моралі та поведінки. Щоправда, це не виходило за межі ігрового існування, не поширювалось на інші, окрім видовищних, форми побутової поведінки. Типовим прикладом такого застосування маски є Хлестаков, якому в подобі ревізора (образ останнього є містифікованим — він витає у п'єсі, закільцьовує її, однак жодного разу в ній не з'являється) дозволено те, чого ніхто і ніколи не дозволив би дрібному урядникові Івану Хлестакову.
- ⁶ Самі скоморохи наполягали на богоугодності свого ремесла. У згаданому творі «Вавило і скоморохи» п'ять разів підкреслена святість забавників. У давньоруському тексті «Прение о вере скомороха с философом жидовином Тарасием» саме ігрун виступає на захист християнства. Таким чином, немає сумніву в тому, що скоморохи (так само, як західноєвропейські міми, гистріони, жонглери, блазні) перебувають усередині християнської культури, але не відповідають її ідеалу.
- ⁷ *Киево-Печерский патерик.* – К., 1991. – С. 186.
- ⁸ Інбуттям можна пояснити недорікуватість Акима з п'єси Л. Толстого «Влада темряви» — персонажа, що в буквальному сенсі прийшов здалека, носія інших моральних поглядів, які вочевидь не збігаються з моралю сім'ї його сина Микити. Виконавець цієї ролі у знаменитому спектаклі Малоого театру Ігор Ільїнський (постановка Б. Равенських) підсилював ефект акимівської недорікуватості, роблячи паузи майже після кожного слова. Аким — маргінал, однак не тільки у пересічному сенсі, він маргінал, близький до слов'янського юридиво-

го. Аким уповні підлягає характеристиці цих представників ігрової майданної культури, яку дав один із православних авторів, що визначив юродивих як прибульців “з іншого світу, які не вважають за потрібне знати і робити те, що, за загальноприйнятою думкою, неодмінно належить до земного життя” (*Ковалевский Иоани. Юродство о Христе и Христа ради юродивые.*— М., 1902.— С. 4).

Таким чином можна інтерпретувати й німоту тургенівського Герасима з «Муму». Дуже точно його інакшість у зіставленні з іншими персонажами продемонстрував режисер Юрій Гримов ув однойменній кіноверсії повісті.