

RU

Режиссура тишины и управление аффектом: от театральной паузы к запечатлению реальности в торжественном действе

Рыжанкова О. В.

Аннотация. Цель исследования – обоснование режиссуры тишины в качестве ключевого механизма аффективного запечатления нового статуса реальности (семейного, корпоративного). На основании сравнительно-культурного анализа театрально-ритуальных систем, а также в терминах феноменологии восприятия, антропологии обрядов перехода и нейроэстетики в статье показано, что тишина и пауза в торжественном действе не сводятся к передышке внутри развлекательной программы, а выступают средствами катарсиса и закрепления переживаемого перехода. На материале хасидского танца, японских театров Но и Кабуки (категории *ma*, *mie*, *yohaku*), эпического театра Б. Брехта и театра абсурда в статье выявляются типы паузы как инструмента изменения состояний участников события. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые формулируется понятие «режиссура тишины» как особый тип постановочной работы с акустическим и эмоциональным пространством, ориентированной на создание условий для катарсиса в нетрадиционных для классического театра форматах – частных и корпоративных торжествах, церемониях, обрядах, презентациях и прочих праздниках и ритуалах. В результате исследования на материале хасидского танца, японских театров Но и Кабуки, эпического театра Б. Брехта и театра абсурда сформулирована типология пауз как механизмов управления вниманием и состояниями участников и обоснована режиссура тишины и паузы как средство аффективного запечатления ключевых моментов события.

EN

Direction of silence and affect management: from theatrical pause to the imprinting of reality in solemn events

O. V. Ryzhankova

Abstract. The study aims to substantiate the “direction of silence” as a key mechanism for the affective imprinting of a new status of reality (familial, corporate). Based on a comparative cultural analysis of theatrical-ritual systems, and in terms of phenomenology of perception, anthropology of rites of passage, and neuroaesthetics, the article demonstrates that silence and pauses in solemn events are not merely breaks within an entertainment program. Instead, they serve as means of catharsis and the consolidation of an experienced transition. Drawing on examples from Hasidic dance, Japanese Noh and Kabuki theaters (specifically the categories “*ma*”, “*mie*”, “*yohaku*”), B. Brecht’s epic theater, and theater of the absurd, the article identifies types of pauses as instruments for changing the states of event participants. The scientific novelty of the research lies in the first-time formulation of the concept of “direction of silence” as a distinct type of directorial work with acoustic and emotional space, oriented towards creating conditions for catharsis in formats atypical for classical theater – private and corporate celebrations, ceremonies, rituals, presentations, and other festive and ritual practices. As a result of the study, a typology of pauses as mechanisms for managing participants’ attention and states has been formulated, and the direction of silence and pause has been substantiated as a means of affective imprinting of key moments of an event. This was achieved using material from Hasidic dance, Japanese Noh and Kabuki theaters, B. Brecht’s epic theater, and theater of the absurd.

Введение

Современная сфера организации мероприятий демонстрирует признаки кризиса развлекательной парадигмы. Гости, находящиеся в условиях постоянного информационного и чувственного шума, все слабее реагируют

на традиционные раздражители: яркий свет, громкую музыку, сложные спецэффекты. В результате формируется парадоксальная ситуация: усиление стимулов не приводит к росту вовлеченности и запоминания, а зачастую, наоборот, снижает глубину переживания. В этих условиях возникает запрос на режиссуру событий как на режиссуру реальности, где торжество рассматривается не как последовательность аттракционов, а как специально сконструированная система управления вниманием участников, ориентированная на перевод их в иное состояние и закрепление нового социального статуса реальности – к примеру, переход пары из статуса жениха и невесты в статус супругов или институциональное оформление нового этапа развития компании (смена стратегии бренда, структуры управления).

При этом привычный теоретический инструментарий оказывается недостаточным для описания подобной практики. Классические театроведческие исследования (Станиславский, 1985; Попов, 1979; Арто, 1993) рассматривают паузу в контексте сценического действия, адресованного зрителю-наблюдателю. Антропология ритуала (Геннеп, 1999; Тэрнер, 1983) анализирует опыт участника перехода, но преимущественно в сфере сакральных практик, а не светских торжеств. Возникает необходимость синтеза театроведческого подхода к паузе и тишине и антропологического анализа обрядов перехода: важно понять, каким образом гость корпоративного праздника может пережить событие столь же ощутимо, как посвящаемый переживает инициацию в традиционном обществе.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

- проанализировать трактовки тишины и паузы в ритуальных и театральных системах и выявить их функции как механизмов перехода и аффективного запечатления переживаемого события и связанного с ним нового статуса участников (пары, человека, компании);
- сформулировать типологию пауз как элементов управления вниманием и эмоциональными состояниями участников, обеспечивающих переход и аффективное запечатление ключевых моментов торжественного события на основе сопоставления ритуальных и театральных традиций;
- обосновать режиссуру тишины и паузы как ключевой механизм аффективного запечатления события в сознании и памяти участников в современной событийной режиссуре.

В качестве методов исследования в работе использована комплексная методика, обусловленная междисциплинарным характером темы. Для решения поставленных задач используются культурно-исторический подход и сравнительно-культурный метод, позволяющие рассматривать ритуальные и театральные практики в динамике и сопоставлять разные традиции работы с тишиной и паузой в ритуальных и театральных системах (хасидизм, японский театр, западный театр XX века). Также применяется структурно-типологический анализ, что обеспечивает выявление повторяющихся моделей организации пауз в различных системах режиссуры событий. Феноменологический подход к телесному переживанию (в трактовке М. Мерло-Понти (1999)), антропология обрядов перехода (А. ван Геннеп (1999), В. Тэрнер (1983)) задают рамку описания лиминальности и *communitas*. Обращение к данным нейроэстетики и когнитивной нейронауки служит для формирования гипотез о связи эмоциональной динамики, контраста стимуляции и долговременного запоминания.

Практическая значимость исследования заключается в том, что разработанные в статье типология пауз как механизмов управления вниманием и состоянием участников, интерпретация тишины и паузы как лиминальных моментов перехода, а также предложенные принципы их использования в структуре торжественного действия могут быть применены при составлении сценариев и постановочной партитуры частных и корпоративных торжеств, в практике обучения режиссеров событий, ведущих и продюсеров, а также в основанных на эмпирических данных исследованиях восприятия тишины и паузы.

Обсуждение и результаты

Тишина и пауза в ритуальных и театральных системах и их функции как механизмов перехода и аффективного запечатления переживаемого события и связанного с ним нового статуса участников

В первую очередь, для анализа аффективных запечатлений в торжественном действии необходимо развести два близких, но не тождественных понятия – «тишина» и «пауза». Тишина в рамках настоящего исследования понимается как акустическое состояние – отсутствие звуковых событий, доступное физической регистрации. В то же время недавнее исследование в области психологии восприятия показывают, что для слуховой системы тишина может выступать не только как «отсутствие» события, но и как самостоятельно воспринимаемое событие. Так, в серии поведенческих экспериментов Р. Го с соавторами (Goh, Phillips, Firestone, 2023) показал, что интервалы тишины вызывают такие же систематические искажения восприятия длительности, как и звуковые сигналы; это позволяет говорить о том, что тишина тоже «слышится» или «проживается», а не только выводится рассудочным путем. Важно подчеркнуть, что речь шла о поведенческих экспериментах и феноменологии восприятия; а вопрос о конкретных паттернах активации слуховой коры в данной работе не изучался, и соответствующие нейрофизиологические интерпретации носят характер теоретического обобщения (Goh, Phillips, Firestone, 2023). Это принципиально важно для настоящего исследования, поскольку позволяет четко развести экспериментально подтвержденные факты и те уровни интерпретации, которые привлекаются автором статьи для обоснования режиссерских и эстетических выводов, не выдавая последние за прямое следствие нейрофизиологических данных.

Пауза – категория драматургическая и постановочная. В режиссуре событий пауза понимается как намеренно организованный разрыв в последовательности действия, выделенный и наделенный функцией. Пауза может быть заполнена физической тишиной, но может включать и иные элементы: замедление, неподвижность, редукцию стимулов, переключение модальности. Если тишина – это категория акустического уровня, то пауза – категория драматургического времени, темпа и смысла. В рамках настоящей работы под паузой будет пониматься именно такой драматургический разрыв, организующий структуру действия.

Таким образом, режиссура тишины – это работа с акустическим обеднением среды ради усиления события, тогда как режиссура паузы – работа с разрывами и сгущениями драматургического времени. Вместе они образуют ядро управления вниманием в торжественном действе.

Для понимания того, каким образом тишина и пауза могут приводить к аффективному запечатлению, важно обратиться к работе М. Мерло-Понти (1999). В «Феноменологии восприятия» французский философ вводит понятие «феноменального тела» как способа бытия-в-мире: тело – не только физический объект, но и условие всякого опыта, «носитель» дорефлексивного понимания мира. Восприятие всегда инкорпорировано, а подлинное понимание формируется на уровне телесного проживания еще до рефлексивного осознания (Мерло-Понти, 1999).

С этой позиции аффективное запечатление в торжестве можно понимать как закрепление нового статуса (пары, человека отдельно, компании) в феноменальном теле участников. Задача режиссуры событий как машины внимания состоит в том, чтобы сконструировать способы работы с тишиной и паузой, в которых тело получает возможность пережить переход «целиком», до и вне рациональной формулировки. Пауза, очищенная от избыточных стимулов, становится пространством первичного восприятия.

Именно в таком ключе тишина и пауза могут быть связаны с катарсисом: они создают условия для аффективной разрядки, в которой телесно проживается переход к новому состоянию. Вопрос о том, к каким именно изменениям состояния зрителя может приводить подобное «пространство первичного восприятия», выводит к одной из ключевых категорий эстетики – катарсису, – которая является одной из наиболее дискуссионных категорий в истории эстетики. В VI главе «Поэтики» Аристотель дает классическую формулу трагедии, в которой фигурирует «очищение» через страх и сострадание; однако, как показывает В. Ярхо (1987, с. 152-153), грамматическая структура греческого текста допускает разнонаправленные интерпретации (очищение «от» аффектов или «подобных» аффектов), а также оставляет открытыми вопросы о том, кого именно затрагивает это очищение – героя или зрителя.

Таким образом, обращение к проблеме катарсиса необходимо в настоящей работе для концептуального описания тех качественных изменений состояния, которые переживаются участниками художественного или ритуального опыта в моменты паузы и тишины.

А. Ф. Лосев (1962) констатирует, что для окончательного разрешения проблемы аристотелевского катарсиса в распоряжении науки недостаточно надежных данных, а сама категория требует учета не только «Поэтики», но и других сочинений Аристотеля. Современная исследовательская традиция подчеркивает необходимость осторожности при прямом переносе аристотелевского понятия катарсиса в новые контексты (Лосев, 1962, с. 469-470).

В рамках теоретико-методологического основания работы автор считает необходимым обратить внимание на позицию О. Стефанова (2000). Исследователь вводит понятие «театрофобии» Аристотеля, делая акцент на скептическом отношении античного философа к постановочной стороне трагедии. Как отмечается в конце VI главы «Поэтики» (Ярхо, 1987), трагедия, будучи самостоятельным видом искусства, не сводится исключительно и только к сценическому воплощению и способна производить впечатление даже вне актерского присутствия и исполнения. О. Стефанов (2000) предпринимает попытку дать этому объяснение через биографический контекст – роль Аристотеля как наставника Александра Македонского. Однако, как справедливо отмечает сам автор, подобные реконструкции носят гипотетический характер и не получили статуса общепринятых в антиковедении (Стефанов, 2000).

Что касается категории катарсиса, то в данном исследовании автор предпочитает придерживаться расширенного междисциплинарного толкования. Под ним понимается состояние аффективной разрядки, которое влечет за собой трансформацию в иное качество психического состояния субъекта, вовлеченного в художественную или ритуальную практику.

В хасидской традиции танец соединяет в себе несколько функций: это и форма молитвы, и способ поднятия религиозного настроения, и практическое осуществление заповеди радости, понимаемой как путь к состоянию *devekut* – особой близости с Божественным (Hasidism, 2022; Fine, 2016). Радость при этом трактуется не как побочный эмоциональный эффект, а как необходимое состояние, к которому верующий должен стремиться, поскольку именно через него открывается возможность духовного возвышения (Fine, 2016). В этой перспективе танец можно рассматривать как особый механизм перехода из повседневного режима существования в режим духовной интенсивности.

В описаниях хасидских танцев регулярно подчеркивается роль круга: участие в круговом движении символически выравнивает статусы, объединяет присутствующих и делает каждого элементом общего целого (Hasidism, 2022; Jewish Dance, 2019). Часто отмечается и специфическая динамика такого танца: он начинается относительно спокойно, в умеренном темпе, но постепенно ускоряется, а движения и жесты становятся все более энергичными и экспрессивными (Hasidism, 2022). Такая хореография усиливает эмоциональную напряженность и стимулирует возникновение общинного аффективного подъема.

Для рассматриваемой темы особенно важен момент краткой остановки этого разогнанного движения. Когда коллективное напряжение в танце достигает пика, группа может прийти к спонтанной или осознанной фиксации. Возникает момент остановки, танец и любое движение замедляется или даже наступает момент неподвижности. И здесь важно отследить нюанс: разогнанная энергия в этот момент не исчезает – она словно уходит внутрь, концентрируется. Сами участники такую паузу не воспринимают как передышку, минуту на «перевести дух» или тем более завершение действия. Скорее, это сгущенное, сконцентрированное ожидание, точка «между» – промежуточный этап между тем, что уже прожито, и тем, что вот-вот должно случиться. И когда танец после такой остановки возобновляется, он переживается участниками как мощный эмоциональный выброс, дающий ощущение перехода на иной, более интенсивный уровень как индивидуального, так и группового переживания; подобный эффект можно описать в терминах лиминальности и *communitas* (Тэрнер, 1983), а также контраста эмоционального возбуждения, обсуждаемого в работах по нейроэстетике и эмоциональной памяти (Leder, 2013; Tyng, Amin, Saad et al., 2017).

И тут нужно различать две позиции: взгляд изнутри ритуала и взгляд со стороны. Для самих хасидов танец – это прежде всего действие, укорененное в религиозной практике. Он прикладной, инструментальный: через него исполняется заповедь радости и выстраивается приближение к Божественному (Овчинникова, 2022; Fine, 2016). Совсем иначе тот же самый танец может видеть внешний наблюдатель, для которого религиозный контекст не является разделяемым. Для него происходящее оборачивается эстетически насыщенным зрелищем. Взгляд цепляется за выраженность экстатических состояний, за пластический контраст между лидером (цадиком) и остальными, за то, как движение организовано в пространстве (Овчинникова, 2022).

Если обратиться к исследованию митца-танца, который исполняется на исходе хасидской свадьбы, видно, что пластика здесь подчинена строгой ритуальной логике. И фигура цадика, и движения окружающих его мужчин работают на закрепление брачного союза. Через последовательность движений и характер взаимодействий маркируется переход жениха и невесты в иной статус (Mazor, Taube, 1994). Таким образом, хасидский танец вполне можно рассматривать как пример торжественного действия, где сам переход обеспечивается определенным ритмом: накопление эмоциональной энергии, затем краткая остановка, и следом – высвобождение. Эта модель, по мнению автора данной статьи, дает хорошую оптику для осмысления того, как работают тишина и пауза в режиссуре современных праздников. Такой тип паузы описывается далее в типологии (Таблица 1).

Если смотреть на эту паузу в антропологической перспективе, например, в логике В. Тэрнера (1983), она прочитывается как лиминальная фаза. Привычный социальный порядок на миг приостанавливается, и на первый план выходит *communitas* – то самое переживание непосредственной, глубинной общности участников. А момент, когда движение возобновляется после остановки, переживается уже как аффективное высвобождение и обновление (Тэрнер, 1983).

Японское художественное мышление формулирует особую категорию паузы – *ма* (間), понимаемую не как простой промежуток между событиями, а как значимое «между», пространство-время, структурирующее переживание. (Лихолетова, 2019, с. 92-99). В исследованиях традиционного театра подчеркивается, что *ма* в исполнительском искусстве не сводится к техническому перерыву, а является носителем энергии и смысла, организующим внимание зрителя (Анарина, 1984; Гришелева, 1977; Барба, Савареже, 2010, с. 64-66).

В театре Кабуки характерным проявлением *ма* выступает прием *mie* (見得) – эмоционально насыщенная поза, которую актер принимает в кульминационный момент и на короткое время «застывает» (The Kabuki pose, 2020). *Mie* концентрирует внимание зрителя, создает своего рода сценический «крупный план», а звуковое сопровождение (удары *tsuke* – деревянных дощечек, отбивающих ритм) подчеркивает переход к состоянию максимально сгущенного аффекта. Театральная антропология Э. Барбы и Н. Савареже (2010, с. 64-66) описывает подобные приемы остановки как проявление «внеповседневной» организации тела исполнителя, когда пауза и фиксированная поза становятся средствами усиления сценического присутствия (об этом же пишут и Н. Г. Анарина (1984) и Л. Д. Гришелева, (1977)).

В театре Но значительную роль в данном ключе играет не только *ма*, но и связанное с ним представление о *yohaku* (余白) – «оставленном незаполненным», пустом пространстве. В японской театральной традиции пауза работает по-другому. Она во многом строится как намеренный обрыв либо движения, либо музыкальной фразы. Зритель в этот момент сталкивается с действием, которое словно бы оставлено незавершенным. И именно эта незавершенность, как отмечают исследователи, провоцирует активную работу воображения: у зрителя появляется пространство для субъективного достраивания, собственной интерпретации, для додумывания того, что осталось за гранью явленного (Гришелева, 1977; Анарина, 1984).

Если обратиться к западному театру XX века, то здесь пауза обретает совсем иные функции и задачи – и это легко проследить на примере двух важных эстетик: эпического театра Брехта и драматургии абсурда.

У Бертольта Брехта пауза неразрывно связана с его знаменитым принципом отстранения, или *Verfremdungseffekt*. Режиссер намеренно прерывает действие, вводит комментарии, останавливает жест или мизансцену – и все это для того, чтобы «вырвать» зрителя из потока спонтанного сопереживания. Вместо эмоционального вовлечения включается режим критической рефлексии. Такие приемы, по сути, можно рассматривать как особую режиссуру паузы: здесь она работает не на углубление чувственного переживания, а на его аналитическое преломление (Брехт, 1965).

Совсем другую природу пауза обретает в театре абсурда. В работах Н. Н. Томской (2003), посвященных драматургии Гарольда Пинтера, подчеркивается, что тишина и пауза функционируют как самостоятельный

смысловой пласт текста, а не как перерыв в речи персонажей. Молчание становится «значимым отсутствием» – оно фиксирует тревогу, накапливает недосказанность, удерживает неопределенность. И в этом качестве пауза оказывается едва ли не более говорящей, чем сами слова. Таким образом, режиссура тишины в театре абсурда структурирует опыт участника как столкновение с пустотой, а не как движение к катарсической разрядке (Томская, 2003, с. 88-96).

Важно, однако, подчеркнуть, что различные типы пауз по-разному соотносятся с катарсисом: одни ведут к аффективной разрядке и переживанию обновления, другие фиксируют состояние неопределенности и неразрешенного напряжения, но в обоих случаях задают качественный сдвиг в опыте участника.

Типология пауз как инструмента управления вниманием и состояниями участников праздничных и торжественных событий

На основании рассмотренных примеров хасидского танца, японских театров Но и Кабуки, эпического театра и театра абсурда можно предположить следующую типологию пауз как элементов управления вниманием и состояниями участников события, указанную в Таблице 1.

Таблица 1. Типология пауз как механизмов управления вниманием и состояниями участников

Традиция / система	Прием паузы	Назначение	Способ воздействия
Хасидский танец	Замирение перед возобновлением движения	Лиминальность, общинное сосредоточение	Накопление энергии, усиление <i>communitas</i>
Кабуки (<i>mie</i>)	Застывшая поза в кульминационный момент	Концентрация аффекта, «крупный план»	Визуальное запечатление, аффективный удар
Но (<i>ma</i> , <i>yohaku</i>)	Обрыв жеста или фразы, пустота	Активация воображения, созерцание	Достраивание смысла участником
Эпический театр (Брехт)	Прерывание действия, вставная пауза	Отстранение, актуализация критического взгляда	Переключение от сопереживания к анализу
Театр абсурда	Тишина как значимое отсутствие	Фиксация неопределенности, тревоги	Переживание пустоты, усиление экзистенциального опыта

В Таблице 1 показано, что при всем разнообразии культурных контекстов выделенные приемы демонстрируют общий структурный принцип: пауза маркирует переход из одного состояния в другое и перераспределяет внимание между действием, образом и рефлексией. Одни типы пауз концентрируют общинную энергию и подготавливают аффективную разрядку, другие, в свою очередь, фиксируют незавершенность и неопределенность, приглашая участника к внутреннему проживанию и достраиванию смысла.

Как показано в Таблице 1, при всем разнообразии культурных контекстов можно выделить в рамках данной статьи пять устойчивых типов пауз: лиминальная остановка движения, кульминационная фиксированная поза, пауза-незавершенность, отстраненная вставная пауза и «тишина-отсутствие». Каждый из рассматриваемых примеров по-своему управляет вниманием и состояниями участников: от сгущения *communitas* в хасидском танце до актуализации экзистенциальной неопределенности в театре абсурда. Тем самым задача формирования типологии пауз как инструментов управления вниманием и состояниями участников торжественного события получает конкретное содержательное воплощение.

Объединяющим элементом во всех случаях выступает управление переходом: пауза переводит внимание из одного режима в другой – от движения к образу, от присутствия к воображению, от вовлечения к критическому наблюдению, от повседневности к лиминальному состоянию. Именно в этом качестве она оказывается принципиально важной для режиссуры событий.

Тишина и пауза как средство аффективного запечатления события в современной событийной режиссуре

Согласно классической модели А. ван Геннепа (1999), обряды перехода строятся по трехчастной схеме: отделение – промежуточность (лиминальность) – включение. В современной событийной практике (свадьбы, корпоративные юбилеи) первая и последняя фазы, как правило, представлены достаточно явно, тогда как промежуточная – лиминальная – часто оказывается размыта или редуцирована. Гости остаются в позиции наблюдателей, не переходя в чувственное совместное переживание перехода состояния пары (молодоженов) или компании (Геннеп, 1999).

Режиссура событий, понимаемая как способ управления вниманием участников, может целенаправленно восстанавливать и конструировать фазу промежуточности за счет режиссуры тишины и паузы. Организованная пауза – это момент, когда привычное событийное течение прерывается, а участники получают возможность пережить медленный, но интенсивный переход из прежнего статуса в новый.

В работе по нейроэстетике и когнитивной нейронауке эстетический опыт описывается как результат сложного взаимодействия перцептивных, когнитивных и эмоциональных процессов, включающих как оценку значимости события, так и его последующее запоминание (Leder, 2013; Pearce, Zaidel, Vartanian et al., 2016). Исследователи показывают, что в переживании художественных и близких к ним по структуре впечатлений задействованы не только системы обработки сенсорной информации, но и те области мозга, которые связаны с вниманием, эмоциональной оценкой и формированием долговременных следов памяти (Leder, 2013; Pearce, Zaidel, Vartanian et al., 2016).

Нейробиологическое исследование эмоциональной памяти свидетельствует, что эпизоды, сопровождающиеся заметным эмоциональным возбуждением и изменением интенсивности внешних стимулов, чаще консервируются в долговременной памяти, чем нейтральные события (Steinmetz, Schmidt, Zucker et al., 2010; Tyng, Amin, Saad et al., 2017). С точки зрения нейроэстетики, механизмы формирования впечатления во многом завязаны на работу глубинных структур мозга. Исследование показывает, что ключевую роль здесь играют как минимум два участка. Миндалевидное тело (амигдала) отвечает за то, чтобы оценить эмоциональную значимость происходящего – насколько то, что мы видим или слышим, для нас важно. Гиппокамп, в свою очередь, обеспечивает закрепление этого опыта в памяти, переводя яркое переживание в след, который остается с нами надолго (Steinmetz, Schmidt, Zucker et al., 2010).

Но дело не только в том, насколько сильное возбуждение вызвано. Как показывают С. М. Tyng, Н. У. Amin, М. Н. М. Saad и А. S. Malik (2017), принципиальное значение имеет динамика этого процесса. То есть то, как именно меняется уровень стимуляции во времени. Чередование фаз – напряжение сменяется разрядкой, усиление сменяется ослаблением – как раз и способствует тому, что опыт фиксируется прочнее и глубже.

Если применить эти данные к теме данного исследования, то режиссура тишины и паузы в торжественном действе начинает читаться как вполне осознанная стратегия управления вниманием и эмоциями. Режиссер (или тот, кто выстраивает действие) намеренно создает контраст. Фаза замедления, замирания, момент акустической тишины – это время, когда у зрителя или участника накапливается напряжение ожидания. А когда на этой подготовленной почве возникает ключевое событие – любого рода «сдвиг», выход из застывания – образ, жест, слово, смена света или звука – оно неизбежно считывается как аффективный пик. Именно пауза делает этот пик возможным и по-настоящему ощутимым и громким. Такой перепад усиливает вероятность того, что событие запомнится не как набор ярких элементов программы и шоу номеров, но и как целостное телесно-эмоциональное переживание. Важно, однако, различать и не путать методологические подходы: нейроэстетические и нейропсихологические результаты указывают на общие закономерности связи эмоций и памяти, но в данном исследовании используются лишь как основание для гипотезы о значимости контраста стимуляции в событийной режиссуре, а не как категоричная причинно-следственная модель (Leder, 2013; Pearce, Zaidel, Vartanian et al., 2016; Tyng, Amin, Saad et al., 2017).

В процессе свадьбы, в момент перед выходом невесты, режиссура тишины может быть выстроена как лиминальная пауза: музыка обрывается, свет стабилизируется, ведущий замолкает, гости естественным образом переходят в режим ожидания. В этот промежуток девушка уже символически отделена от родительского дома, но еще не вошла в новое семейное положение. Выход невесты после тишины функционирует как аффективное событие, запускающее катарсическую разрядку: эмоциональное напряжение ожидания трансформируется в переживание «рождения» новой социальной реальности.

При представлении новой стратегии или бренда или торжественном объявлении об изменении статуса компании режиссура тишины может использоваться как элемент моделирования символической «смерти» старого состояния и «рождения» нового. Кульминационный момент презентации – выключение света, остановка речи спикера, тишина в зале – создает своеобразное драматургическое затемнение, актуализирующее мотив неопределенности. Следующее за паузой включение света, появление нового визуального образа компании, ключевое высказывание руководителя закрепляют переход в форме совместно пережитого аффекта. Этот механизм близок к описанной Дж. Кэмпбеллом (1997) универсальной структуре «смерти и возрождения» героя, адаптированной здесь к корпоративному контексту.

Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В контексте современной событийной практики, в рамках режиссуры частных торжественных событий тишина и пауза могут рассматриваться как ключевые средства организации переходных состояний участников: они обеспечивают «остановку» обычного течения событий, создавая условия для телесного переживания нового статуса реальности участниками торжества.

Материал исследования – сравнительно-культурный анализ хасидского танца, японских театров Но и Кабуки, эпического театра Б. Брехта и театра абсурда – показывает, что тишина и пауза во всех рассмотренных системах выполняют функцию лиминального механизма перехода: они прерывают привычное течение действия, переводя участников из повседневного состояния в состояние повышенной чувствительности и, тем самым, способствуя аффективному запечатлению переживаемого опыта.

Сопоставление различных ритуальных и театральных практик позволило выделить типы пауз (замирание, *mie*, *ma/yohaku*, отстраненная вставная пауза, «тишина-отсутствие») (Таблица 1), которые, будучи по форме различными, структурно сходны: в каждом случае пауза выступает инструментом управления вниманием и эмоциональными состояниями участников, обеспечивая переход от более поверхностного режима восприятия к другому и создавая условия для более глубокого проживания ощущений от события. При этом разные типы пауз по-разному соотносятся с катарсисом: одни направлены на аффективную разрядку и переживание обновления, другие – на длительное удержание неопределенности, но во всех случаях пауза маркирует качественный перелом в опыте участников. Пауза работает как точка, где совершается сдвиг: из обыденного в сакральное, из движения в образ, из эмоционального потока в рефлексию, из определенности в пространство неразрешенного вопроса.

Данные нейроэстетики и нейропсихологии свидетельствуют, что динамика контраста стимуляции (чередование напряжения и разрядки, усиления и ослабления стимулов) прямо связана с прочностью эмоциональной памяти, что позволяет интерпретировать режиссуру тишины и паузы в торжественном действе как осознанную стратегию создания аффективных пиков и утверждение нового социального статуса реальности в сознании зрителей и участников частных и корпоративных событий. Исследования подтверждают: эмоциональная насыщенность опыта и особенно его динамика – перепады стимуляции, смена напряжения и разрядки – напрямую влияют на то, насколько прочно этот опыт закрепится в памяти. А значит, гипотеза о центральной роли режиссуры тишины и паузы в аффективном запечатлении событий получает не только культурологическую, но и нейрофизиологическую опору.

Дальнейшая разработка темы видится в нескольких направлениях. Во-первых, важен выход в эмпирику: следует оценить, как реально воспринимаются тишина и паузы в форматах конструирования режиссуры обрядовых, праздничных и прочих событий, в живых режиссерских решениях. Во-вторых, назрела необходимость в более тонкой типологии драматургической тишины – чтобы различать виды пауз в зависимости от задач и от того, на какую аудиторию они рассчитаны. И наконец, третий вектор – углубление диалога с когнитивными науками: их данные способны дать теории режиссуры событий новый, более надежный фундамент.

Материалы исследования | Research materials

1. Барба Э., Савареже Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
2. Лосев А. Ф. Катарсис // Философская энциклопедия: в 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 2.
3. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. М.: Искусство, 1985. Ч. 1.
4. Ярхо В. Н. Катарсис // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.
5. Hasidism // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Historical Overview. 2022. https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hasidism/Historical_Overview
6. Jewish Dance // My Jewish Learning. 2019. <https://www.myjewishlearning.com/article/jewish-dance/>
7. The Kabuki pose // Generalist Academy. 2020. December 14 <https://generalist.academy/2020/12/15/the-kabuki-pose>

Источники | References

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984.
2. Арто А. Театр и его двойник. М.: Прогресс, 1993.
3. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2.
4. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999.
5. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977.
6. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. К. – М.: Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997.
7. Лихолетова О. Р. Концепт «間 ма» и способы его репрезентации в японском языке // Филологические науки в Московском государственном институте международных отношений. 2019. Т. 19. № 3. <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2019-3-19-92-99>
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
9. Овчинникова А. Эстетика хасидского танца // AVIS. 2022. <https://vk.com/@avisjournal-estetika-hasidskogo-tanca>
10. Попов А. Д. Творческое наследие: в 3 т. М.: Всероссийское театральное общество, 1979. Т. 1.
11. Стефанов О. Театрофобия Аристотеля и проблема катарсиса. София, 2000.
12. Томская Н. Н. Поэтика молчания в драматургии Г. Пинтера // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2003. № 4.
13. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.
14. Fine L. Rebbe Nachman of Bratslav's Teachings on Melancholy and Joy // Early Modern Workshop: Jewish History Resources. New York, 2016. Vol. 13: History of Emotions / Emotions in History. Fordham University. <https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=emw>
15. Goh R. Z., Phillips I. B., Firestone C. The perception of silence // Proceedings of the National Academy of Sciences. 2023. Vol. 120. № 29.
16. Leder H. Next steps in neuroaesthetics: Which processes and processing stages to study? // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2013. Vol. 7. № 1.
17. Mazor Y., Taube M. A Hasidic Ritual Dance: The Mitzve Tants in Jerusalemite Weddings // Studies of the Jewish Music Research Center / eds. I. Alder, F. Alvarez-Pereyre, E. Seroussi, L. Shalem. Jerusalem: The Magnes Press, 1994.
18. Pearce M. T., Zaidel D. W., Vartanian O., Skov M., Leder H., Chatterjee A., Nadal M. Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience // Perspectives on Psychological Science. 2016. Vol. 11. № 2.
19. Steinmetz K. R. M., Schmidt K., Zucker N. L., Kensinger E. A. The Effect of Arousal on the Emotional Memory Network Depends on Valence // NeuroImage. 2010. Vol. 53. № 1.
20. Tyng C. M., Amin H. U., Saad M. N. M., Malik A. S. The Influences of Emotion on Learning and Memory // Frontiers in Psychology. 2017. Vol. 8. Article 1454. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01454>

Информация об авторах | Author information



Рыжанкова Ольга Владимировна¹, к. культ.
¹ г. Краснодар



Olga Vladimirovna Ryzhankova¹, PhD
¹ Krasnodar

¹ 5082050@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 17.03.2026; опубликовано online (published online): 19.05.2026.

Ключевые слова (keywords): режиссура тишины; театральная пауза; аффективное запечатление; ритуальные и праздничные практики; direction of silence; theatrical pause; affective imprinting; ritual and celebratory practices.