

ФУНКЦІЯ ПАУЗИ, ТИШІ, ШУМУ, МУЗИКИ В РАДІОП'ЄСІ

Верман М. О.

*аспірант кафедри української літератури та журналістики
імені професора Леоніда Ушкалова
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди
вул. Алчевських, 29, Харків, Україна
orcid.org/0000-0003-4395-5264
maksym.verman@hnpu.edu.ua*

Ключові слова: *радіоп'єса,
аудіодизайн, радіопостановка,
екстралінгвальні засоби,
звукова драматургія.*

У статті здійснено аналіз аудіодраматичних творів, у яких було використано екстралінгвальні засоби: паузи, тишу, шум та музику, що в контексті цих аудіотворів функціонують як повноправні складники художньої структури. Радіопостановка розглядається як унікальна форма мистецтва, що функціонує виключно у звуковому вимірі, де кожен акустичний елемент несе не лише інформаційне, а й емоційне та семантичне навантаження. На відміну від літературного тексту, який може лише частково відобразити задум автора, повноцінне розкриття значення цих елементів можливе лише під час аналізу безпосередньо звукової презентації твору. Особливу увагу приділено аналізу українських аудіотворів, у яких зазначені засоби не лише підсилюють емоційне сприйняття, а й формують семантичне поле тексту. З'ясовано, що тиша і пауза в радіопостановці виступають не відсутністю звуку, а носієм значення; шум – організує часопростір і структуру сцени; музика – виконує емоційну, ритмічну та символічну функції. У дослідженні підкреслюється, що пауза, тиша, шум і музика виконують як допоміжні, так і самостійні наративні функції. Завдяки цим елементам формується семантичний простір твору, створюється багатшарова атмосфера та керується ритм сприйняття. Зафіксувати тривалість чи інтенсивність пауз, темп звукових повторів, динаміку їх переходу між епізодами можливо лише через прослуховування, а не читання тексту. Завдяки цим елементам формується глибина простору твору, створюється багатшарова атмосфера та керується ритм сприйняття. Наприклад, зафіксувати тривалість чи інтенсивність пауз, темп звукових повторів, динаміку їх переходу між епізодами можливо лише через прослуховування, а не читання тексту. Саме в аудіоформаті відкриваються нові глибини смислів, які залишаються схематичними у сценарії. Зроблено висновок, що акустичний шар твору може нести самостійну смислову інформацію, і тому його аналіз має стати невід'ємною частиною літературознавчого вивчення радіодраматургії.

PAUSE, SILENCE, NOISE, MUSIC FUNCTION IN RADIO PLAY

Verman M. O.

*Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after
Professor Leonid Ushkalov
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
Alchevskyyh str., 29, Kharkiv, Ukraine
orcid.org/0000-0003-4395-5264
maksym.verman@hnpu.edu.ua*

Key words: *radio play, audio design, radio performance, extralinguistic means, dramaturgy of sound.*

The article analyzes audio drama works that use extralinguistic means: pauses, silence, noise, and music, which function as full-fledged components of the artistic structure in the context of these audio works. Radio drama is considered a unique art form that functions exclusively in the audio dimension, where each acoustic element carries not only informational but also emotional and semantic meaning. Unlike a literary text, which can only partially reflect the author's intention, the full disclosure of the meaning of these elements is possible only during the analysis of the sound presentation of the work itself. Particular attention is paid to the analysis of Ukrainian audio plays, in which these means not only enhance emotional perception, but also form the semantic field of the text. It has been established that silence and pause in a radio play are not an absence of sound, but a carrier of meaning; noise organizes the time-space and structure of the scene; music performs emotional, rhythmic, and symbolic functions. The study emphasizes that pauses, silence, noise, and music perform both auxiliary and independent narrative functions. Thanks to these elements, the semantic space of the work is formed, a multi-layered atmosphere is created, and the rhythm of perception is controlled. It is only possible to record the duration or intensity of pauses, the tempo of sound repetitions, and the dynamics of their transition between episodes by listening, not by reading the text. These elements shape the depth of the work's space, create a multi-layered atmosphere, and control the rhythm of perception. For example, it is only possible to determine the duration or intensity of pauses, the tempo of sound repetitions, and the dynamics of their transition between episodes by listening, not by reading the text. It is in the audio format that new depths of meaning are revealed, which remain schematic in the script. Therefore, it is concluded that the acoustic layer of a work can carry independent semantic information, and therefore its analysis should become an integral part of the literary study of radio dramaturgy.

Постановка проблеми. У науковій традиції проблема функцій екстралінгвальних засобів у аудіотворах розроблялася фрагментарно. Класичні підходи до радіо як «мистецтва звуку» сформульовано Р. Арнгеймом, який підкреслював рівноправність слова, шуму, тиші та музики в радіопостановці [Arnheim, 1936, с. 113]. Е. Кризелл виокремив чотири базові коди радіо: мову, музику, звук і тишу, що задають структуру комунікації [Crisell, 1986, с. 56–57]. Т. Крук аналізував драматургічні функції акустичних ефектів і музики як знакових елементів, що формують самостійний пласт аудіонаративу [Crook, 1999, с. 5, 62]. Проте у вітчизняному літературознавстві питання аналізу шуму, паузи, музики та тиші у радіоп'єсах не порушувалося. Специфіка радіодрами полягає у тому, що відсутність візуального ряду компенсується складною акустичною композицією, тому це питання вимагає детального вивчення, оскільки ключову роль у формуванні наративної структури відіграють саме екстралінгвальні елементи: пауза, тиша, шум і музика. Вони формують додатковий рівень значення, створюють атмосферу, керують ритмом сприйняття й підсилюють емоційний ефект твору. Таким чином, аналіз радіодрами не може обмежуватися виключно сценарним текстом, необхідно враховувати звукову репрезентп-

цію як рівноправний об'єкт літературознавчого дослідження.

Мета статті – дослідити функції паузи, тиші, шуму та музики як структурних компонентів радіоп'єси, визначити їхні семантичні, емоційні та композиційні ролі, а також окреслити їхнє місце у формуванні художнього простору звукової драми.

Завдання дослідження:

- 1) визначити роль екстралінгвальних елементів у побудові акустичного простору радіоп'єси;
- 2) проаналізувати особливості використання тиші, паузи, шуму та музики в українських аудіотворах;
- 3) виявити наративні та символічні функції цих елементів у процесі аудіосприйняття;
- 4) окреслити методологічні підходи до їх аналізу у сучасному літературознавстві.

Предметом дослідження виступають особливості функціонування екстралінгвальних засобів: паузи, тиші, шуму й музики у процесі формування наративної структури, семантичного поля та емоційного впливу радіодраматичного твору. **Об'єктом дослідження** є художній простір радіопостановки як специфічної форми звукового мистецтва, що реалізується виключно в аудіальному вимірі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екстралінгвальні засоби розглядаються як ті, що

не належать до вербальної системи мови, але супроводжують або доповнюють її. У випадку радіоп'єси ми маємо справу з особливим звуковим текстом, де шум, пауза, музика, тиша виконують функції не менш значущі, ніж вербальні конструкції.

У радіоп'єсі поряд із вербальною одиницею важливе місце посідають позамовні елементи, що забезпечують створення смислових і емоційних ефектів. До них відносять шум, паузу, тишу та музику, які можна кваліфікувати як екстралінгвальні засоби вираження. Їхня специфіка полягає у тому, що вони не належать безпосередньо до мовного коду, але є невіддільною частиною комунікативного акту та художньої структури твору.

Питання екстралінгвальних засобів має давню традицію в літературознавстві й лінгвістиці. Ще Роман Якобсон у статті «Лінгвістика і поетика» наголошував на існуванні «надмовних» чинників комунікації, які впливають на сприйняття тексту, хоча й не завжди мають вербальне вираження [Jakobson, 1960, с. 351]. Себто мовний акт неможливо відокремити від контексту, дискурсу його використання та від паралінгвальних компонентів.

У театрознавстві та культурології значну увагу приділяють невербальним елементам (паузам, мовчанню, міміці, руху), розцінюючи їх як автономні знакові одиниці, що збагачують драматичну комунікацію. Наприклад, Валерій Пацунов у статті «Філософія «мовчання» в контексті сценічної дії» розглядає зонування мовчання і види пауз (статичні та динамічні) й обґрунтовує їхню роль як продуктивного невербального ресурсу розкриття сенсу персонажів, котрий не зводиться до драматургічного тексту [Пацунов, 2021, с. 157]. Він звертає увагу на те, що саме мовчання, пауза і мізансцена здатні передати «потаємні смисли» подій, відображати психологічну напругу та опиратися на уяву глядача [Пацунов, 2021, с. 154].

У вивченні радіоп'єс важливість невербальних акустичних компонентів, тобто шумів, музики, пауз і тиші, обґрунтована як у класичних, так і в сучасних студіях. Рудольф Арнгейм розглядає радіо як «мистецтво звуку», де слово, музика, акустичні ефекти і тиша функціонують як рівноправні елементи композиції та смислотворення; він аналізує їх просторові й монтажні взаємодії, завдяки яким звук стає самостійним нарративним пластом [Arnheim, 1936, с. 15, 30, 32]. Ендрю Кризелл виділяє чотири базові коди радіо: мову, музику, звук і тишу, тим самим теоретично закріплюючи статус цих засобів як окремих знакових систем поряд із вербальною [Crisell, 1986, с. 5]. Тім Крук показує, що у практиці радіодрами музика може виконувати роль стилізованого звукового ефекту, переходячи з фону у сферу подієвості та символіки, а звуковий

дизайн (ефекти, шумові ландшафти – *soundscape*, перерви, паузи) є інструментом структурування сюжетних переходів і психологічних станів персонажів [Crook, 1999, с. 93–94]. З огляду на це, шум, пауза, тиша і музика у радіоп'єсі можуть бути визначені як екстралінгвальні засоби, які виконують смислотворчу функцію (передають сюжетні деталі, атмосферу, психологічний стан персонажів), структурують ритм і композицію драматургії, створюють ефект присутності та ілюзію реального звукового простору, а також формують символічний вимір твору (наприклад, тиша як знак смерті або внутрішньої напруги).

Таким чином, екстралінгвальні елементи в радіоп'єсі не можна вважати лише технічними прийомами чи акомпанементом до мовного ряду. Вони становлять органічну частину драматургії, беручи участь у конструюванні художнього світу й забезпечуючи глибинний звуковий вимір радіопоетики. Саме тому у дослідженні радіодрами як аудіомистецького жанру принципово важливо звертатися не лише до тексту сценарію, а й до звукової реалізації твору. Особливо це стосується таких невербальних, але семантично навантажених елементів, як шум, пауза і тиша. Їхня функція не зводиться до опису в ремарках чи інтерпретації у вигляді текстових інструкцій, адже їхня естетична, нарративна і психологічна дія реалізується виключно у сфері звучання. Тиша в радіоп'єсі не є абсолютною чи беззмисловою – вона завжди контекстуалізована попередніми і наступними звуками, її тривалість, спектральна якість (наявність фонових звуків, шуму, тиші чи ефекту реверберації) і місце в звуковому ландшафті мають критичне значення для розуміння атмосфери твору та психологічного стану персонажів.

Аналогічно шум як частина акустичного середовища виконує не лише фонову функцію, а й може бути маркером простору, часу доби, емоційної напруги, травматичного досвіду. Шум має тілесну і перцептивну якість: його сила, частотний діапазон, ритміка, повторюваність – усе це сприймається слухачем як аудіодосвід. Жодна ремарка на кшталт «чутно гул міста» або «на тлі шумить вітер» не здатна передати ці параметри в повному обсязі. Тому аналіз художньої функції шуму і тиші в радіоп'єсі є неможливим без звернення до звукової презентації тексту.

У цьому сенсі радіодрама як мистецтво є не виключно текстом, тобто сценарієм, а медіальним феноменом, що функціонує у аудіоформаті та потребує слухової рецепції. Отже, глибокий аналіз звукового матеріалу має виконуватися включно з прослуховуванням, транскрипцією шумів, тиші, музичних вставок і темпоритмічних структур. Це є цілком логічним компонентом дослідницької методології, особливо коли йдеться про елементи,

які не підлягають повноцінному текстовому опису без втрати їхньої художньої суті.

Важливість функцій паузи, тиші, шуму, музики в радіопостановці

Радіопостановка хоча і базується виключно на звуці, може повністю впливати на уяву та емоції слухача. Завдяки правильному використанню паузи, тиші та шуму автори радіопостановок можуть створювати неповторну атмосферу та передавати глибші значення, які часто недосяжні в інших формах аудіовізуального мистецтва. На відміну від кіно чи театру, де зображення та жести доповнюють оповідь, у радіопостановці звук стає ключовим засобом, а тиша та шум – його невід’ємними елементами. Кожен із цих звукових засобів має своє унікальне завдання в структурі оповіді і відіграє важливу роль у створенні акустичного простору, що перекладається на глибше емоційне залучення слухача.

Варто відокремлювати паузу від тиші, бо пауза зазвичай є частиною репліки персонажа, тиша, своєю чергою, може фігурувати як елемент оточення (локації). Пауза в радіопостановці може виконувати подібну до музики чи декламації поезії функцію, тобто це не просто перерва у відтворенні звуку, така пауза потенційно виконує структурну функцію, тобто формує структуру радіопостановки.

Загалом пауза в радіопостановці виконує багато функцій. По-перше, вона є інструментом для зупинки дії та надання слухачеві можливості тимчасово «перепочити». У момент, коли розповідь досягає кульмінації, уведення паузи може посилити сприйняття емоцій, даючи простір для роздумів над тим, що щойно було почуто. Важливою функцією може бути також емоційна фіксація в момент, який у творчій концепції драматурга відіграє важливу роль. Така пауза може бути використана як момент для зупинки, роздумів, обдумування раніше почутого змісту. Пауза створює емоційну напругу, підкреслюючи важливість раніше висловлених реплік або подій, що відбуваються, які є важливими для сюжету.

Пауза також може викликати напругу у слухача і створювати ефект «саспенсу» (англ. *suspense* – невизначеність, неспокій, тривожне очікування – сюжетне напруження в кіно) [Миславський, 2024, с. 159], тобто в контексті сюжету пауза стає ключовим елементом побудови драматургії. Уявімо собі сцену, сповнену емоцій, де герой має ухвалити складне рішення, – пауза між його думками і словами підсилює очікування та напругу. Чим довше триває тиша, тим більше глядач занурюється в емоційний конфлікт героя. Пауза також може вносити елементи невизначеності та таємничості: ми не знаємо, що буде після

неї, що змушує глядача постійно зосереджуватися і намагатися передбачати подальші події.

Раціонально використана пауза може будувати драматургію, підсилюючи емоції або сюжетну напругу. Завдяки їй слухачі мають час на обдумування і вживання в дію, що збільшує залученість у сприйняття твору. Це дуже важливий елемент для сприйняття (рецепції) радіоп’єси, тому що у цьому медіа найбільший вплив має лише звукова частина, тобто це може бути одним, а часто навіть єдиним способом зрозуміти контекст.

У фізиці поняття тиші можна визначити як «відсутність звуку», але тиша в радіопостановці є чимось більш значущим, аніж просто відсутність звуку. Це простір, у якому драматург, а пізніше звукорежисер, може стимулювати уяву слухача. За допомогою тиші можна створити настрій, який дасть слухачеві можливість відчувати ефект імерсії (занурення у твір). Ураховуючи наявність лише одного сигналу, тобто звуку, драматург повинен пам’ятати, що аудіальна частина може бути сприйнята неоднозначно різними слухачами через різний досвід. Це зумовлює необхідність однозначності використаної тиші. Варто зазначити, що йдеться не лише про відсутність звуку, а й навіть про зменшення гучності до ледь чутного рівня.

Тиша у радіоп’єсі не є лише фізичною відсутністю звуку, вона може виконувати сценарну роль або фігурувати як інструмент перспективи у радіопостановці. Саме за допомогою тиші звукорежисер створює простір для уяви слухача, де він стає активним учасником твору – майже співавтором, бо від його інтерпретації залежить глибина рецепції.

На відміну від паузи, яка є короткою перервою між звуками, тиша може тривати довше, створюючи простір для інтерпретації та особистого вживання в ситуацію. Тиша може викликати багато різних емоцій залежно від контексту. Вона може означати спокій і заспокоєння, а також загрозу, невизначеність та очікування майбутніх подій. У нарації тиша часто використовується як засіб для створення напруги, особливо в моменти, коли має статися щось важливе, але слухач не знає, що саме. Це вводить його в стан неспокою, але водночас дає змогу глибше проаналізувати ситуацію та персонажів.

У багатьох радіоп’єсах тиша також виконує естетичну функцію – це момент, коли оповідь припиняється, а слухач може «увійти» у світ персонажів, відчуваючи їхні емоції без зайвих слів. Тиша стає, таким чином, простором для медитації, де слухач може відчувати внутрішні монологи героїв або наблизитися до їхнього внутрішнього стану.

Шум у радіопостановці може виконувати різні функції залежно від сюжетного контек-

сту. Він може символізувати повсякденні фонові звуки, такі як вітер, море або дорожній рух, що допомагає створити реалістичний звуковий простір. Однак шум може також символізувати хаос, неспокій або навіть небезпеку. Залежно від інтенсивності та типу шум може бути фоном або ключовим елементом, що створює напругу сюжету. Низькочастотні шуми часто вносять елемент жаху або таємничості, тоді як високі тони можуть викликати дискомфорт або занепокоєння. Шум, тобто сигнал, який зазвичай не містить змісту або вербальної інформації, служить для створення звукового оточення. Шум є важливим елементом, який допомагає створити контекст і полегшує сприйняття твору слухачем.

Функція звуків, які служать для створення простору, в якому відбувається дія, є настільки ж важливою, як і репліки. Мною був проведений експеримент, у якому нарація базувалася виключно на шумах та звукових ефектах, але не використовувалися репліки або вербальні конструкції [Верман, 2025]. Метою цього експерименту була перевірка можливості слухачами інтерпретувати зміст твору навіть без використання в радіопостановці будь-яких реплік. Винятком були лише звуки, які передавали деякі емоції та людські стани, наприклад страх, сонливість, голод. У цій аудіопостановці також лунають звуки типу ембієнс (англ. *ambience* – фоновий шум), тобто акустичні шуми, які служать для визначення місця, де відбувається дія, наприклад звук вітру, кроків по снігу, ходіння по дерев'яній підлозі. Функція шуму полягала навіть у створенні, викликанні почуття страху або тривоги у слухача, наприклад виття вовка, звуки вибуху та пошкодження літака.

Аудіоцентричний підхід до аналізу набуває особливої цінності під час вивчення сучасних українських радіоп'єс, які активно використовують звукові маркери не лише як фонове середовище, а як структурні й наративні елементи. Яскравим прикладом цього є радіодрама Дмитра Тернового «Палата № 7», у якій шум цокання годинника виконує не просто роль атмосферного тла, а набуває функції своєрідного структурного маркера, що позначає перехід між частинами дії [Терновий, 2018].

У цьому творі годинник звучить двома шарами: на передньому плані – гучне цокання, яке виникає у моменти перемикавання сцени або зміни фокусування розповіді і, таким чином, виконує функцію межового сигналу (аналог монтажного склеювання в кіно), а у фоновому плані – постійне, монотонне, менш виразне цокання, яке заповнює простір радіоп'єси, створюючи відчуття закритого, герметичного часопростору. У цій конструкції цокання заміщує традиційну тишу або паузи, які зазвичай використовуються для створення

драматичної напруги або психологічної рефлексії. Таким чином, відсутність тиші в «Палаті № 7» не є технічною особливістю, а усвідомленим художнім вибором, що відображає безперервність тривоги, дискомфорту, відчуття часу і постійності місця, сцени, що не міняється.

Особливо показовим є фінальний епізод радіоп'єси, коли один із персонажів (лікар) раптово скаржиться на «цей дратівливий годинник». У цей момент відбувається злам ілюзії внутрішнього світу п'єси: репліка персонажа спрямована ніби поза межі сюжету, у бік слухача, і ламає так звану «четверту стіну», виводячи шум у зону рефлексії [Терновий, 2022]. Тут звуковий елемент утрачає статус нейтрального фону і стає об'єктом критичного сприйняття всередині самої драми, демонструючи, що навіть фонові акустика може бути активним учасником художнього процесу. Це приклад метазвукової функції шуму, коли звук у радіоп'єсі виконує не лише функцію декорації, антуражу, а починає використовуватися як більш суб'єктивний елемент твору, який стає таким через репліку персонажа.

Такий підхід до функціонування шуму демонструє, що звукове середовище у радіодрамі є не лише пасивним, а й активним – наративним. Воно формує ритм, структуру, перцептивну якість твору, а також взаємодіє з рецепцією слухача, викликаючи відчуття замкненості, нав'язливості або навіть психологічного тиску. Постійна акустична наявність годинника імітує безперервність внутрішнього часу палати, часу хвороби, часу повторення – часу, що не лікує, а консервує.

Ще одним показовим прикладом функціонального використання шумів у сучасній українській радіоп'єсах є твір «Голос» Ірини Борисюк, який здобув перемогу в британсько-українському конкурсі «Радіодрама UA/UK». [Борисюк, 2019]. Цей твір репрезентує інший, більш натуралістичний і психологічний підхід до побудови звукового ландшафту, де шум не лише конструює простір, а й працює як засіб емоційної інтенсифікації та медіатор інтимного досвіду персонажів.

У перших сценах дії, розташованих у публічному просторі (кафе або ресторані) активно функціонують звуки оточення, які подаються з дотриманням принципу акустичного реалізму: ми чуємо приглушені розмови інших гостей, дзвін келихів, звук столових приборів, притлумлений фоновий гамір. Ці звуки не коментуються персонажами і не позначені в діалогах, однак створюють ефект «присутності», атмосферу звичного соціального середовища, у якому зароджується діалог між головною героїнею та штучним інтелектом. Шум тут виконує не лише дескриптивну, а й психологічну функцію: він підкреслює відстороненість героїні від реального світу, бо її внутрішній фокус

поступово переміщується з оточення до діалогу з нефізичним персонажем, яким виявляється Фауст – віртуальний асистент.

Аналогічно у сценах поза приміщенням (наприклад, на вулиці чи в транспорті) звучать шумові елементи: рух автівок, кроки, відкриття дверей, фонові репліки перехожих. Усі ці шуми ніби позначають перехід між просторами і, таким чином, підтримують орієнтацію слухача у наративному середовищі. Водночас вони не переважують звукову палітру, залишаючи простір для емоційної взаємодії персонажів. Звукове середовище не перекриває діалоги, а радше підсилює його внутрішню динаміку, безшовно формуючи фон, на якому розгортається інтимна історія кохання.

Окрему увагу заслуговує музичний елемент – пісня українського гурту «Один в каное», що виконує подвійну функцію. З одного боку, вона з'являється як фоновий звуковий маркер, що позначає перехід між сценами. З іншого боку, ця композиція має наративну значущість: її згадає сам штучний інтелект Фауст, указуючи на те, що ця пісня важлива і для нього, і для героїні [Борисюк, 2019]. Таким чином, музика виконує функцію символічного зв'язку між людиною і штучним розумом, стає медіатором емоційної близькості, водночас залишаючись у площині фонові акустики. Це приклад того, як фоновий звук переходить у сюжетний, утрачаючи статус другорядного компонента і набуваючи семантичної ваги.

Такий підхід до організації шумів та фонових елементів у радіоп'єсі «Голос» свідчить про високий рівень інтеграції акустичних засобів у художню тканину твору. Шум тут не є хаотичним чи випадковим – він структурований, дозований, функціональний і, що найважливіше, емоційно забарвлений. Без аудіоаналізу неможливо виявити, наскільки точним є баланс між шумовими шарами, як саме звучить, наприклад, пісня або інший акустичний елемент (з якою гучністю, тембром, позиціонуванням у стереопросторі) і як це впливає на сприйняття сцени. Усі ці нюанси лишаються поза зоною доступності літературного тексту, тому звукозапис п'єси є необхідним джерелом для наукового аналізу.

Таким чином, радіодрама «Голос» демонструє інший тип роботи з шумом – не лише функціональний або циклічний (як у «Палаті № 7»), а й емпатійний і сюжетно інкорпорований. Її звуковий світ – це чутлива звукова тканина, у якій шум є частиною психології персонажів, просторової орієнтації слухача і драматургічної логіки. Цей приклад демонструє, що шум у радіодрамі – це не просто фоновий звуковий шар, а повноцінна форма художнього мовлення, яка потребує окремого аналітичного підходу.

Ще один важливий зразок, який дає змогу побачити іншу стратегію роботи зі звуком у радіодрамі, – це експериментальний твір «Самотність» Віталія Анпілогова [Анпілогов, 2021]. На відміну від попередніх прикладів, де шум і тиша виконують функцію фону чи структурних маркерів, тут ми стикаємося з повним перетворенням акустики на основний драматургічний матеріал.

Твір починається з ритмічного повтору: «Тиша, самотність, один. Тиша, самотність, два. Тиша, самотність, три...» – цей звукоряд працює як мантра, акустичний пульс, який визначає ритм подальшого монологу. Водночас це не лише формальний звуковий прийом: повторюваність слова «самотність» створює відчуття замкненості, внутрішнього кола, з якого герой не може вирватися. Поступове нарощування чисел надає цьому повтору характеру лічби – ніби відліку існування чи очікування завершення.

Варто зазначити, що тут тиша виконує специфічну функцію – це не лише відсутність звуку, а звучання як таке, адже сам термін «тиша» вербалізується, стає словом, котре звучить поруч із «самотністю». Це створює парадоксальний ефект «озвученої тиші», у якому лінгвістичний знак вступає у суперечність із його звуковою реалізацією. Таким чином, тиша набуває подвійного статусу: з одного боку, вона означена у слові, з іншого – вона відсутня як акустичний вияв, адже простір твору майже постійно заповнений музикою і повторюваним ритмом, монологом, який змінюється діалогом.

Фонова музика в «Самотності» мінімалістична, але ритмічна і змінна: кожні 20–40 секунд вона трансформується, підкреслюючи внутрішню динаміку монологу [Анпілогов, 2021]. Це перетворює музичний фон на пульсуючий акустичний простір, у якому відбувається внутрішня рефлексія автора. Музика не є прикрасою чи переходом, вона – фундаментальний прийом, інструмент, на якому тримається структура твору. Вона створює відчуття безперервності та циклічності, від якої герой не може втекти.

Перший фрагмент завершується словами «серце – дівчина – чуття», після чого настає музична пауза. Ця пауза особлива: це не тиша у звичному сенсі, а звуковий інтервал, наповнений ритмічною електронною музикою, яка тут виконує функцію розділового знака. У цьому творі музика заміщує мовчання, підкреслюючи невимовлене і водночас уникаючи повної тиші.

У середині драми з'являється діалог із дівчиною, у яку закоханий головний герой. Однак навіть тут звук не поступається слову: на фоні продовжує звучати ритмічне «тиша – самотність», яке формує парадоксальний «контрапункт» до інтимного діалогу. Таким чином, будь-яка можливість

«вийти із самотності» у творі виявляється ілюзорною, адже сама звукова тканина не дає простору для мовчання чи справжньої присутності іншого.

Отже, «Самотність» можна розглядати як приклад експериментальної звукової драматургії, де шум, тиша та музика набувають статусу філософських категорій, вербалізованих і акустично осмислених одночасно. Тут тиша не є браком звуку, а стає концептом, який існує у вигляді слова; шум трансформується у ритмічну повторюваність, а музика перетворюється на структурну основу, що визначає весь темпоритм твору. Саме завдяки аналізу звукової форми стає очевидно ця багаторівнева семантика: у текстовій транскрипції сценарію вона виглядала б лише як вербальний експеримент, проте в акустичному втіленні розкривається як аудіодрама екзистенційного характеру.

Висновки і перспективи подальших розробок у даному напрямі. Таким чином, на прикладі вищезазначених радіоп'єс чітко простежується як акустичні елементи виходять за межі простого ілюстрування подій і перетворюються на носіїв смислів. Водночас подібні механізми не обмежуються лише цими постановками: у ширшому контексті радіодраматургії вони постають універсальними інструментами створення художнього ефекту. Саме у взаємодії між паузою, тишею, шумом і музикою закладений потенціал для формування багаторівневої семантики, що визначає як ритм, так і емоційний вплив твору. Саме тому ключовим аспектом використання паузи, тиші, шуму і музики в радіопостановці є їх взаємодія. Уведення паузи після шуму може підкреслити драматизм сцени, а тиша між діалогами може посилити значення вимовлених слів. Шум, який зникає, залишаючи слухача в тиші, створює простір для роздумів і викликає емоції, яких сам звук не зміг би передати. А музика, своєю чергою, може бути як носієм сенсу, так і структуруючим елементом.

Взаємодія цих засобів дає змогу створити багатопланову звукову композицію, у якій слухач не лише слідкує за розвитком сюжету за допомогою діалогів, а й відчуває акустичний простір, у якому відбувається дія. Пауза, тиша, шум і музика – це інструменти, які за правильного використання можуть збагатити нарацію, внести додаткові значення і посилити емоційне сприйняття радіоп'єси.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняльний аналіз українських та європейських аудіодрам у контексті звукової семіотики, а також на вивчення ролі акустичних елементів у побудові хронотопу та формуванні слухачької рецепції. Перспективним напрямом є також інтеграція методів аудіоаналізу в літературознавчі студії для розширення понятійного апарату жанру радіоп'єси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анпілогов В. Сам[3.14]отність : збірка радіодрам «13». *Vidlik projects*, 2021. URL: <https://soundcloud.com/vidlikprojects>
2. Борисюк І. Голос. 2019. URL: https://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=2145475&fbclid=IwAR28tnQBXR2W_cqvkm7tX6xAqOP9W0a7EmQOjAtNRbqHWjQ1oRj1dm2k0QU
3. Верман М. Забутий у снігах. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GWZM9warYY4>
4. Миславський В. Н. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : Точка, 2024. 228 с.
5. Пацунов В. Філософія «мовчання» в контексті сценічної дії. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD20_Patsunov.pdf
6. Терновий Д. Палата № 7. 2018. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/palata-n7>
7. Терновий Д. Палата № 7. 2022. URL: <https://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=3259195>
8. Arnheim R. Composites of Media: The History of an Idea, *Michigan Quarterly Review* 38, 1999. URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqarchive;idno=act2080.0038.412;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg>
9. Arnheim R. (trans. Margaret Ludwig, Herbert Read) *Radio.: Faber and Faber Limited First Published, London, Printer: R. MacLehose and Company Limited, The University Press Glasgow, 1936. 289 p.* URL: https://monoskop.org/images/c/c7/Arnheim_Rudolf_Radio.pdf
10. Crisell, Andrew. *Understanding Radio.* London, New York, Methuen & Co. Ltd., 1986. 235 p. URL: <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/Understanding-Radio-Crisell-1986.pdf>
11. Crook Tim *Radio drama : theory and practice* / New York : Routledge, 1999. 296 p. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134606948_A24507910/preview-9781134606948_A24507910.pdf
12. Jakobson R. *Closing Statement: Linguistics and Poetics.* Style in Language (ed. T. Sebeok), Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960. P. 350–377.

REFERENCES

1. Anpilohov, V. (2021). Sam[3.14]otnist': zbirka radiodram «13» [Loneli[3.14]ness: Collection of Radio Plays «13»]. *Vidlik Projects*. Retrieved from <https://soundcloud.com/vidlikprojects> [in Ukrainian].
2. Borysiuk, I. (2019). Holos [Voice]. *Ukrainian Radio*. Retrieved from <https://ukr.radio/schedule/>

- play-archive.html?periodItemID=2145475 [in Ukrainian].
3. Verman, M. (2025). *Zabutyi v snihakh* [Forgotten in the Snow]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=GWZM9warYY4>
 4. Myslavskiy, V. N. (2024). *Zakhidnyi kinematohraf. Kontseptual'no-terminolohichniy slovnyk* [Western Cinematography: Conceptual and Terminological Dictionary]. Kharkiv: Tochka Publishing. [in Ukrainian].
 5. Patsunov, V. (2025). *Filosofia «movchannia» v konteksti stsenichnoi dii* [The Philosophy of «Silence» in the Context of Stage Action]. Retrieved from https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD20_Patsunov.pdf [in Ukrainian].
 6. Ternovyi, D. (2018). *Palata № 7* [Ward No. 7]. UkrDramaHub. Retrieved from <https://ukrdramahub.org.ua/play/palata-n7> [in Ukrainian].
 7. Ternovyi, D. (2022). *Palata № 7* [Ward No. 7]. Ukrainian Radio. Retrieved from <https://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=3259195> [in Ukrainian].
 8. Arnheim, R. (1999). *Composites of Media: The History of an Idea*. Michigan Quarterly Review, 38. Retrieved from <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0038.412;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg>
 9. Arnheim, R. (1936). *Radio* (M. Ludwig & H. Read, Trans.). London: Faber and Faber Limited. Retrieved from https://monoskop.org/images/c/c7/Arnheim_Rudolf_Radio.pdf
 10. Crisell, A. (1986). *Understanding Radio*. London, New York: Methuen & Co. Ltd. Retrieved from <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/Understanding-Radio-Crisell-1986.pdf>
 11. Crook, T. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge. Retrieved from https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134606948_A24507910/preview-9781134606948_A24507910.pdf
 12. Jakobson, R. (1960). *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 350–377.

Дата першого надходження рукопису до видання: 16.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 13.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025