

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.26>

Деменцова Эмилия Викторовна

"КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ": СЦЕНИЧЕСКАЯ ТИШИНА КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СПЕКТАКЛЕ "ВОЛШЕБНАЯ ГОРА" КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

Статья раскрывает характерную черту авторского театра режиссера Константина Богомолова на примере адаптации романа Томаса Манна "Волшебная гора" и перенесения его на язык сцены. Основное внимание автор акцентирует на атмосфере сценической тишины и молчании как средстве художественной выразительности режиссера и актеров, а также влиянии этого театрального приема на зрительское восприятие спектакля и создание особой акустической и психологической атмосферы в зрительном зале. Спектакль рассматривается как социально-театральный эксперимент, расширяющий границы зрительского присутствия в театре. Внимание главным образом уделено эстетике перформативности спектакля как отличительной особенности авторского стиля режиссера.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/26.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 117-120. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 792.09; 792.03

Дата поступления рукописи: 01.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.26>

Статья раскрывает характерную черту авторского театра режиссера Константина Богомолова на примере адаптации романа Томаса Манна «Волшебная гора» и перенесения его на язык сцены. Основное внимание автор акцентирует на атмосфере сценической тишины и молчания как средстве художественной выразительности режиссера и актеров, а также влиянии этого театрального приема на зрительское восприятие спектакля и создание особой акустической и психологической атмосферы в зрительном зале. Спектакль рассматривается как социально-театральный эксперимент, расширяющий границы зрительского присутствия в театре. Внимание главным образом уделено эстетике перформативности спектакля как отличительной особенности авторского стиля режиссера.

Ключевые слова и фразы: театр; спектакль; исполнительское искусство; адаптация; Томас Манн; Константин Богомолов.

Деменцова Эмилия Викторовна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
emvd@yandex.ru

«КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ»: СЦЕНИЧЕСКАЯ ТИШИНА КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СПЕКТАКЛЕ «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА» КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

Современное театральное искусство стремится подтвердить свою тотальность и активно использует и адаптирует под условия сцены различные достижения смежных областей: живописи, кино, фотографии, музыки... Вл. Ив. Немирович-Данченко отмечал, что «режиссер – существо трехликое», и выделял три основные режиссерские характеристики: «Режиссер – толкователь, он же показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером – актером, режиссером – педагогом; Режиссер – зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и Режиссер – организатор всего спектакля» [6, с. 256]. Требования к статусу «режиссера» в театре оказываются выше, чем в кино. Вл. Ив. Немирович-Данченко говорит об одновременном соблюдении триединства ипостасей режиссерской профессии – учителя, художника и администратора, выделяя подлинно режиссера из категории постановщиков. Режиссер-интерпретатор драматического текста волен выбирать различные художественные средства воздействия на зрительскую аудиторию. Одним из ярких примеров авторских поисков и соединения достижений киномонтажа и экранной эстетики в пространстве сцены служат спектакли Константина Богомолова. Экраны, видеокамеры, титры, микрофоны – распространенные атрибуты его спектаклей, способствующие созданию особой коммуникации со зрительным залом [1, с. 6].

Задачей данной статьи является рассмотрение такого специфического средства художественной выразительности, как тишина, для создания особой акустической и психологической атмосферы спектакля на примере постановки Константина Богомолова в Электротеатре (г. Москва) «Волшебная гора».

«Волшебная гора», если и спектакль, в чем пытаются убедить место его приписки (театр), билет, афиша, рецензии, то отчаянно сопротивляющийся всем этим атрибутам. «Волшебная гора» – акт присутствия: автора, режиссера, художника, зрителей, исполнителей (впрочем, мы же про гору, а значит проводников) текста... «В присутствии художника» Марины Абрамович тут тоже вспомнится, не только потому, что спектакль поставлен и исполнен режиссером с использованием собственных сочинений, не только из-за сильно перформативного начала постановки, но и потому, что «зрительские проявления» со времени перформансов Абрамович изменились не слишком [5, с. 60]...

«Волшебная гора» остроугольна по содержанию и форме. Об этом предупреждает ее афиша. Отсюда выпишывают (исход с горы чаще всего летальный), здесь и пишут: карандаш – важный символ романа. Лаконичный, словно бы очерченный карандашом спектакль выражен равнобедренным треугольником, символизирующим гору. Черно-серое основание, увенчанное белым заснеженным пиком, на гору наплывает облако – вот и весь альпийский пейзаж. Казалось бы... Как треугольник – самая устойчивая фигура, так и структура спектакля, в котором есть три доминанты: Константин Богомолов, Елена Морозова и пространство Ларисы Ломакиной. Художник-постановщик и художник по костюмам Ломакина одела героев в костюм горы с афиши – белый верх, черный низ. Две величины на сцене, словно листы, заполненные черными буквами (их перебирает на сцене Богомолов), – антропоморфный текст – вот чем выходят на сцену Богомолов и Морозова. Выходят «в ролях», как сообщает афиша, но не играют на сцене. Она здесь как нейтральная полоса между пространством спектакля и публикой. А пространство усечено, схвачено по бокам двумя черными планками, шорами. Все здесь разглядеть невозможно (иным мешают индивидуальные зрительские шоры, проявляющиеся в виде сопутствующего спектаклю шороха). Входя в зал, зрители замечают в проеме сидящего в углу Константина Богомолова. Он вписан то ли в лимб, то ли в прозекторскую, составленную из квадратов, словно бы тронутых ржавчиной, то ли в «мокрую комнату» из прошлого одного из персонажей, раскрашенную прелыми цветами. Место действия будет трансформироваться в сознании зрителей по мере движения спектакля. Стены будут казаться то покрытыми трупными пятнами, то на них будут проступать очертания сгнивших, уничтоженных временем полотен. По мере всматривания, вживания в пространство каждый из квадратов, полных подтеков человеческих излиятий (во всех смыслах), покажется отдельной картиной с собственным микросюжетом. Запекшаяся кровь или изъеденное болезнью нутро – что отзовется в зрителе из услышанного во мраке, то и увидится. Внешний вид спектакля – живая (оживающая на глазах) картина. Живая картина умирания.

Полный обзор здесь невозможен ни в первом, ни в последнем ряду, ни сбоку, ни из середины. Последние ряды, впрочем, имеют ряд преимуществ: захватывают большую часть зрительного зала, столь необходимого компонента спектакля. В какой-то момент сверху оказывается видной лишь обстановка (слово «декорация» здесь неуместно), в которой пребывают исполнители ролей. Пространство словно бы обезлюдело, но люди внутри, мы видим их с экрана – этот эффект несовпадения и ощущения собственных зрительских (и зрительных) границ крайне важен [3]. И не только для спектакля.

Казалось бы, разглядеть недоступное поможет экран, установленный слева от сцены, но и его обзор сужен черными полосами. Камера снимает спектакль не изнутри его пространства, сообщая лишь минимум информации [7, с. 45]. Позднее камера начнет скользить по стенам и выхватывать крупные планы актеров. Но лица их будут размыты. Съемка в реальном времени не становится эквивалентом взгляда живых на умирающее.

Взгляд камеры участвует в спектакле, наглядно демонстрируя публике простую мысль, базовую для любого спектакля: все мы видим разное, даже когда смотрим на одно и то же. Находясь в центре зала, можно было увидеть то, что видела камера, но «живое» (сцены) и «мертвое» (сцена на экране) изображения не были тождественны. Так, на экране отражалось иное, чем то, что было видно из зала, число ламп (из верхней боковой части зала они и вовсе не видны). Это не было бы важно, если бы спектакль не сообщал, что над нами (публикой) «не светит». Потолок над актерами и зрителями различен, да и у каждого он свой. Тьма в зале, свет (художник по свету Иван Виноградов) над актерами и... в нас. Им бы, внутренним, и подсветить происходящее на сцене. К сожалению, многим это не удается. В меняющемся световом решении спектакля, когда некогда черные планки вдруг обретали вид рентгеновских снимков, размещенных на матовой лампе, сидящие в темноте (порой во всех смыслах) зрители оказывались затемнениями на снимке, симптомом неотвратимого. Эта «медицинская» деталь тоже наследует Манну.

В «Кислороде» Ивана Вырыпаева среди прочего звучало: «Два лёгких танцора. Два лёгких. Правое легкое и левое. В каждом человеке есть два танцора – его правое и левое лёгкое. Лёгкие танцуют, и человек получает кислород» [4, с. 9]. В «Волшебной горе» в пространстве, визуальном поделенном пополам микрофоном, на стенах словно бы возникают два тяжелообольных лёгких, которым уже не суждено танцевать. Кашель, удушье – предвестия смерти. Но все-таки еще жизнь. Чья она? Чье дыхание в нас, выдыхающих смерть (вспомним перформанс 1978 Марины и Улая, дышавших «друг другом», перекрыв доступ воздуха через нос и передавая углекислый газ). В спектакле действует еще один незримый участник. Ему, вероятно, и предназначен тот стоящий на стойке микрофон, которым не воспользуется ни один из актеров. Впрочем, ему усилители звука ни к чему. Но говорит он со своей публикой редко...

Зрители не успевают занять места, но уже слышат кашель – бессменный звуковой символ спектакля. Обычно прерогатива публики – то и дело кашлять во время действия. Обстоятельства «Волшебной горы» присваивают это право себе. Многозначие кашля растягивается на весь спектакль – глухого, иступленного, лихорадочного, рыдающего, душашего, выталкивающего из тела жизнь, надрывного или беззвучного. От сочувствия к раздражению: кашель точит не только Елену Морозову (а это большое актерское испытание – выдать такую партитуру кашля на протяжении всего спектакля), но и зрителей, которые переводят этот звуковой эффект в разряд дефектов. Публика, как эхо, «перекашливается» со сценой, пытается пародировать сценический кашель. Это соревнование перемежается со смешками и перешептываниями, испарения которых словно бы оседают на стенах, постоянно меняющихся (оптическая иллюзия) оттенков. Срабатывает и подражательный рефлекс: когда все кругом кашляют, щекотать в горле начинает даже у тех, кто не хотел бы вторгаться в звуковой мир спектакля.

Непонимание, непривычность у многих рождает агрессию. Темнота зрительного зала, обезличенность в этой темноте, условная анонимность зрителя для актера на сцене, ощущение себя среди большинства для отдельных зрителей становятся триггером, заставляющим их смелеть, вести себя развязно, хамовато, так, как они не решились бы повести себя при свете. Одиночки – на сцене, толпа (разумеется, есть исключения) – в зале. «Слепые» и «глухие» обладатели билетов (зрителями их не назовешь) дразнят сцену, пытаются «закашлять» актеров и тогда, когда те произносят текст. Позднее в спектакле скажут, что покойники звучат по-разному, издают разную тишину. Кашель зрителей, невольно принимающих на себя роль пациентов, своей нарочитостью нарушает театральную тишину.

Принято восхищаться умением актера держать паузу, но спектаклю тишины и на-первый-взгляд-бездействия не прощают. Иные ведь, по привычке, меряют спектакль числом действий на единицу времени, ждут сюжет, «экшн», сценическую конвертацию стоимости билета. Иным зрителям словно бы трудно усидеть наедине с собой в тишине и темноте зала, в котором ничто не заглушает собственных мыслей, не борется за взгляд, не мельтешит. Тишина здесь осязаемая, напряженная. Пусть нет мертвой тишины в зале, но есть речи о тишине мертвецов, тишине города, в котором все умерли, и молчания человека, сообщающего «умерли у меня все». В одной этой фразе заданы и тон спектакля, и его интонация. «Живые не могут источать тишину» – звучит в спектакле уже после того, как в этом можно было убедиться. «Тишина страшна как темнота», но для кого-то она рай. «У каждого свой рай» – звучит со сцены, и в зрительской памяти возникают строфы Иосифа Бродского: «У каждого свой храм. / И каждому свой гроб» [2, с. 43].

Вдруг кто-то соригинальничал – чихнул. Зал разразился аплодисментами. Как легко, оказывается, их заслужить. Может быть, еще и потому лишена «Волшебная гора» выходов на поклон под аплодисменты (и такое решение Богомолов принимает не впервые), что подобный традиционный атрибут ритуала спектакля мог бы невольно приравнять его к подобным зрительским потехам. Да и аплодисменты тут кажутся неуместными, неловкими, словно бы опровергающими суть и форму спектакля.

Текст «Волшебной горы» буквально (т.е. буква за буквой) не воспроизводится, но спектакль не лукавит и не разыгрывает зрителя, это, действительно, спектакль по роману Манна. Он верен сути текста, атмосфере

книги, паузам и междустрочным кровотечениям романа. Богомолов предложил зрителям квинтэссенцию романа, выпарив из него «воду» (может быть отсюда и появилось облако на афише?), привязки к конкретному времени, месту, действиям и персонажам. Из вымысла Богомолов выделил мысль «Волшебной горы», не изменив ни текста, ни тексту. Верность букве, будь то текст книги или закона, не означает верность духу. В «Волшебной горе» дух романа парит над водою, над горою на афише. На сцене акт сотворения романа среди пустоты, нестройности и тьмы над бездною. Как в польском спектакле режиссера «Лед» по роману Владимира Сорокина, текст здесь сакрален [8]. Режиссер, которого часто бездумно обвиняют в издевательствах над текстами классики, на самом деле невероятно трепетен в работе над словом, и, каким бы парадоксом это ни казалось, спектакль по Манну, в котором не воспроизводится авторский текст, – возможно, наиболее точный его аналог. Не подвергшийся осклопению, прокрустову ложу инсценировки, адаптации и переводу (с неизбежными потерями) с литературного языка на зрительский, роман здесь дан в ощущение, зрители буквально погружены в него.

«Волшебная гора» стала ярким социально-театральным экспериментом на неизбывную тему «поэт и толпа». Поведение отдельных зрителей – часть спектакля для других зрителей. Симптом болезни глаз, неумения смотреть, всматриваться, видеть; боязнь тишины и бездействия; неумение сконцентрироваться на (не)происходящем. Зрение – данность, и многие верят глазам своим, изредка заботясь об остроте зрения, измеряемой цифрами, пренебрегая искусством видеть, воспитанием в себе зрителя. Данное от рождения зрение нуждается в развитии, как и язык, которым, как многим опрометчиво кажется, они владеют.

То, что одним кажется провокацией, или «пределом интерпретации», как это названо в программке спектакля, призванной примирить зрителя с тем, что ему либо предстоит увидеть, либо с увиденным (в зависимости от времени ее прочтения), на самом деле стало наиболее точной из мыслимых сегодня сценической версией романа. Даже читка была бы менее верной, ибо содержала бы чуждую интонацию, не передавала бы принцип организации текста, паузы, ритм... Богомолов отразил «Волшебную гору» в зеркале сцены при помощи других текстов, звуков, музыки (композитор Валерий Васюков), визуальных образов, геометрии пространства. Если есть здесь погрешность, то не более чем при нашем взгляде на собственное отражение. Здесь же публика занята иного рода всматриванием. Она пытается разглядеть то, что от нее скрывают, – пресловутое «слишком человеческое» подглядывание, вуайеризм, иллюстрирован в спектакле огромным, но все же недостаточным для обзора проемом, щелью. Вот видны листы на полу – что в них? Неужели невыученный текст? Но сквозь «голосовую щель» спектакля ненужное не увидеть. Здесь видно то, что должно быть увиденно. Есть листы с текстом – есть авторское присутствие, сквозное, как насквозь пробирающий кашель. Пусть в спектакле и на него кашляют, но нет здесь кашля текстового, одышки слов. В условной первой части спектакля слова звучат, составляя симфонию (это слово прозвучит со сцены). Симфония тишины, четырехчастная структура которой нарушается, как в романе, четырьмя измерениями температуры зрительного зала. Четыре стихотворных фрагмента звучат – Николай Заболоцкий, Варлам Шаламов, снова Заболоцкий и Николай Некрасов, а затем, в условной второй части, – тексты Константина Богомолова. Он, однако, не приравнивает собственные сочинения к четырем упомянутым авторам, продолжая ряд. Проза Богомолова поэтизирована, даже если обличена в форму телевизионного шоу или диалога с невидимым собеседником. Пространство его текстов отделено музыкальным пунктиром. Впрочем, музыка здесь написана словами, их ритмом, последовательностью, в которой невозможна перемена мест слагаемых.

Горный воздух не способен заглушить запах тления, запах тела, выталкивающего из себя душу и дух. Этот треугольник «тело, душа, дух» в спектакле – та же гора. Если кашель – симптом неизбежного, то откашляться здесь значит вылечиться навсегда – умереть, ведь смерть вылечивает все болезни. Кашель оказывается мукой, предшествующей рождению Слова. Здесь исторгают слова, и лишних среди них нет. Диалоги порой так же сухи, как кашель в спектакле. В молчаливом его пространстве нет пауз, как нет и финальной точки ни в строфах стихотворений. Нет здесь иной раз даже концовок этих стихов, нет и поклонов и выходов на аплодисменты.

«Волшебная гора» Богомолова, пусть про смерть здесь говорят заметно чаще, – все же не гора верещагинских черепов. В ней, устремленной к высшему замыслу, отражены и спасительный Арарат, и заветный Синай, и поэтические Парнас и Геликон с его Ипокреной, и то самое «выйди и стань на горе пред лицом Господним» [11]. Гора – сама по себе мифологема, но Богомолов даже самый короткий фрагмент насыщает существенными категориями, архетипами, символами, будь то элементы сказочного повествования или слова/понятия с очень сильным эмоциональным воздействием [10, р. 57]. Здесь в рассказе учительницы, ведущей детей на смерть, и лес, и станция «Дальняя», и родник, и волк, и деревня с отчим домом, костер, и Корчак... Здесь вид из квартиры на кладбище ничем не хуже вида на море, ибо на кладбище море *mori* (Memento mori).

Кажущаяся неподвижной, форма спектакля (стоит горой) сообщает зрителю вечное движение – путь к смерти. «Волшебная гора», однако, не несет скорби или отчаяния, напротив, помогает «познакомиться взглядами» со смертью. Богомолову во всех его спектаклях идет роль врача, который, на первый взгляд, жестоко режет привычное, ампутирует отмершее или подгнивающее, даже если то получило ярлык «классика» или «охраняется государством», вскрывает зрительские души, чтобы после спектакля им лучше жилось. «Волшебная гора» для зрителя – спектакль без обезболивающих, для режиссера – без страховки (опробованных ранее приемов и находок).

«Волшебная гора» – тотальное полотно, длящееся во времени и времени вопреки. Как в романе Манна («романе о времени»), здесь Время – категория субстанциональная, историческая и художественная. Оно, как у Лорки, истекает кровью на циферблатах, течет мимо, всегда попадая в цель. Смерть имеет сходство со свободой до степени смещения, так что страх перед ней и замалчивание/отрицание этого страха отравляет жизнь и отдельного человека, и его сообществ. Страх препятствует переменам, закатывает их накатанными обыкновениями жизни. Не так пугает в спектакле неумолимость смерти, как ощущение обреченности

на повторы, рутину, насущное. На жизнь, которую хочется не дожить до смерти. Лишение права на смерть, т.е. осуждение на вечную жизнь, оказывается здесь страшным наказанием, высшей мерой.

В «Волшебной горе» авторский театр Богомолова достигает своего пика, когда режиссер в пространстве собственного спектакля своими словами общается с самим собой, сочиненным персонажем или собственным записанным голосом [9, с. 169]. Автор не умирает в режиссере, а режиссер – в актере. Три ипостаси в одном лице. Живы и зрители, находясь во власти этого авторитарного театрального режима. Творческое здесь стремится к тварному, все мы, в конце концов, а вернее – в начале начал, сотворенные. «Волшебная гора» – спектакль-восхождение и для зрителя, и для режиссера, про которого страшно писать, что он достиг вершины, ибо за высшей точкой следует спуск. «Волшебная гора», хотя и имеет, но избегает совершенного вида (завершенных форм), а потому правильнее не говорить о ней как о свершившемся факте. Вот и премьерные показы обнаруживают переменчивость спектакля. «Умный в гору не пойдет», – лукаво не мудрствуя, говорит народ и, запутавшись в обходных путях, не замечает того, что иной раз идет под гору. Богомолов «Волшебную гору» покоряет изнутри – т.е. буквально идет в гору. Мучительно, но это таланты, а не танталовы муки. И он на подъеме. В зале снова кто-то чихнул. Значит правда. Непредусмотренные спектаклем аплодисменты свидетельствуют.

В программке приведено два отрывка из романа «Волшебная гора» – как легенда на карте спектакля, чтобы помочь зрителю разобраться в увиденном. Первый – о телесном аспекте смерти и церемониале умирания, материальных приметах ухода. Второй – о восприятии, проживании и «переживании» времени, его пластичности – то сжимается, то растягивается; об однообразии жизни как проявлении «усталости нашего чувства времени», о привыкании как погружении в сон... «Волшебная гора» в своем кажущемся однообразии и являет пример обращения времени: для одних полуторачасовой спектакль кажется тягучим, для других – в минуту сценического бездействия умещается период гораздо больший. Время и Смерть в спектакле обнаруживают ложность материальных измерений и подходов к их постижению.

Тонкий и чуткий авторский стиль режиссера позволил ему найти уникальный сценический эквивалент для перенесения столь несценичного текста на театральные подмостки. Работа со словом и звуковым рядом спектакля позволила создать уникальное акустическое пространство, которое преобразуется в сознании внимательного зрителя. Приметы постдраматического театра, эстетики перформативности, особого способа существования режиссера в собственном спектакле – все это и многое другое позволяет говорить о формировании собственного режиссерского почерка, отличительной манеры в создании театрального произведения, не являющегося вторичным по отношению к литературному первоисточнику.

Список источников

1. **Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках:** сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции (г. Самара, 7 апреля 2015 г.) / ред. Е. С. Бойко, Ю. А. Бражникова, А. С. Бугусова, И. В. Волосков, Е. И. Дмитриева, В. В. Коршунова, Е. В. Николаева, С. И. Хватова, В. Н. Чечелева. Самара, 2015. Т. II. 95 с.
2. **Бродский И. А.** Стихотворения и поэмы (основное собрание) [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt (дата обращения: 12.02.2017).
3. **Взаимовлияние двух искусств: театральные приемы в кино и элементы киноязыка в театре** [Электронный ресурс] // CINEMOTION. URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/00065-vzaimovliyaniye_dvuh_iskusstv_teatralnye_priemy_v_kino_i_elementy_kinoyazyka_v_teatre/ (дата обращения: 15.01.2017).
4. **Вырыпаев И. А.** Кислород. Июль. Танец «Дели»: пьесы. М.: Проспект, 2011. 184 с.
5. **Морозова Е. А.** Перформанс: внутри и снаружи: беседа Лизы Морозовой и Марины Перчихиной [Электронный ресурс] // Диалог искусств. 2013. № 3. URL: <http://di.mmoma.ru/news?id=289&mid=1099> (дата обращения: 04.03.2018).
6. **Немирович-Данченко В. И.** Театральное наследие: в 2-х т. / сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
7. **Разлогов К. Э.** Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета / Российский институт культурологии. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с.
8. **Сорокин В. Г.** Ледяная трилогия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulit.me/books/ledyanaya-trilogiya-read-312834-1.html> (дата обращения: 12.03.2018).
9. **Театр и драма: эстетический опыт эпохи:** сборник научных трудов / Министерство культуры Новосибирской области; Новосибирский государственный театральный институт; ред. Т. И. Печерская и др. Новосибирск: Новосибирский гос. театральный ин-т, 2017. 220 с.
10. **Fischer-Lichte E.** Theatricality: a Key Concept in Theatre and Cultural Studies // Theatre Research International. 1995. № 20/2. P. 85-90.

“ELOQUENT SILENCE”: STAGE STILL AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS IN THE PLAY “THE MAGIC MOUNTAIN” BY K. BOGOMOLOV

Dementsova Emiliya Viktorovna
Lomonosov Moscow State University
emvd@yandex.ru

The article reveals a special characteristic feature of the author's theatre directed by Konstantin Bogomolov by the example of the adaptation of the novel "The Magic Mountain" by Thomas Mann and its rendering to the stage language. The author focuses on the atmosphere of the stage still and silence as a means of the director's and actors' artistic expressiveness, as well as the influence of this theatrical technique on the audience's perception of the play and the creation of particular acoustic and psychological atmosphere in the auditorium. The play is considered as a social-theatrical experiment, expanding the boundaries of the audience's presence in the theatre. Main attention is paid to aesthetics of performativity of the play as a distinctive feature of the director's individual style.

Key words and phrases: theatre; play; performing art; adaptation; Thomas Mann; Konstantin Bogomolov.