



Интертекстуальность звукового пространства в спектаклях режиссера Д.Е. Волкострелова

Ю.А. Осеева

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK57218>

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются два спектакля режиссера Д. Волкострелова «В прошлом году в Мариенбаде» и «Приговоренный к смерти бежал», в основе которых лежат не драматургические, а экранные тексты (фильмы). Предметом исследования является звуковое пространство спектаклей, а главными задачами — исследование системных связей отдельных компонентов звукового ландшафта внутри спектаклей и сопоставление сценического звукового пространства с исходными текстами кинофильмов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм как текст, диэгезис спектакля, металепсис, Дмитрий Волкострелов, интертекст, звуковое пространство спектакля

Драматические спектакли, в основе которых лежит не пьеса, а произведение экранного искусства, — явление, активно входящее в реальность российского театра последнего десятилетия. В 2013 году режиссер К. Серебренников выпустил в Гоголь-центре работу «Идиоты» по мотивам фильма Ларса фон Триера (von Trier), в 2014 там же вышел спектакль «Девять» (режиссер С. Виноградов) по фильму «Девять дней одного года» М. Ромма. В 2015 году режиссер М. Диденко поставил спектакль «Земля» (Новая сцена Александринского театра) по мотивам знаменитого одноименного фильма А. Довженко, а чуть позже выпустил «Цирк» (Театр Наций, 2017) — театральную работу, основанную на носящей то же название кинокартине Г. Александрова. Неисчерпаемым источником вдохновения для театральных режиссеров являются фильмы А. Тарковского — оммажи, визуальные цитаты и даже кадры из его кинолент нередко встречаются в театре. И потому ожидаемым было появление спектаклей, основанных на фильмах и этого мэтра российского кино. К примеру, в 2015 году в театре А.Р.Т.О. режиссер А. Калинин поставил «Сталкера», а в 2016-м уже фестиваль «Точка доступа» выпустил спектакль «Сталкеры» по мотивам легендарной картины.

Данный список не исчерпывает все примеры, но он показывает, что спектакли, для которых фильм становится драма-

тургическим текстом, отражают веяния нынешнего времени. При этом научных работ, исследующих кинематографическую природу исходного материала и его включение в поэтику сценического произведения, пока еще нет. Таким образом, научная новизна статьи заключается в попытке подвергнуть анализу произведение сценического искусства с учетом особенностей киноязыка первичного текста.

В отечественной теории театра до сих пор крайне мало работ, посвященных анализу звукового ландшафта спектакля, и сам термин до сих пор не имеет устоявшегося определения. Понятие *soundscape* ввел композитор и исследователь Рэймонд Шафер (Schafer) в 1967 году, но его значение было неоднократно подвергнуто переосмыслению и дополнению. К примеру, в своем эссе «Против звукового ландшафта» антрополог Тим Ингольд (Ingold, 2007) спорит с концепцией Шафера, рассматривая звук не как характеристику пространства или музыкальную композицию, которую можно исследовать как отдельный элемент. По мысли Ингольда, «звук не является ни умозрительной, ни материальной категорией, но явлением чувственного восприятия — то есть миром, погружаясь и сливаясь с которым, мы обретаем себя»¹.

Лидер независимой театральной группы **teatr post**², театральный режиссер Д. Волкострелов на протяжении десяти лет создает спектакли, основным стержнем структуры которых является не рассказанная история или режиссерский «месседж», а создание пространства для переживания уникального опыта. В своих сценических работах этот художник подчеркнуто не нарративен, а результатом его творчества становится погружение зрителя в среду. Зрители получают возможность стать частью этой среды, приобрести за время действия спектакля уникальный опыт. Для этого режиссер использует различные инструменты и приемы, каждый раз находя способ, наиболее точно соответствующий исходному тексту. Будучи признанным экспериментатором в театре, Волкострелов тем не менее подчеркивает: выбор театрального языка всегда связан с теми задачами, которые ставит драматургия произведения, на чьей основе возникает спектакль. Режиссер экспериментирует с разными текстами: среди его работ спектакль по новгородским берестяным грамотам, деревянным скульптурам, пьесам в виде набора фотографий или песен советской эстрады. Для каждого текста он ищет именно тот язык, который будет наиболее адекватен природе исходного текста, способен погружать зрителей в его мир.

¹ Ingold T. *Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, 2007. P. 10–13.

² **teatr post** — театральная группа, играющая спектакли в нетеатральных пространствах. Цель объединения — сближение актуального искусства и театра, поиск нового театрального языка, исследование современного мира театральными средствами. — *Прим. авт.*

В выбранных для анализа спектаклях визуальная сторона подчеркнута минималистична, близка к статике, а единственное пространство, в котором «зримо» разворачивается действие, — пространство звука. В исследовании спектаклей, поставленных по фильмам, принципиально понять, каким образом кинотекст сопрягается с текстом сценическим, как преобразуются или используются разные элементы киноязыка в драматическом спектакле, как они позволяют вовлечь зрителей в мир экранных произведений, взятых за основу.

Речь и пространство в спектакле «В прошлом году в Мариенбаде»

В спектакле «В прошлом году в Мариенбаде» (Новая сцена Александринского театра, 2017), поставленного по фильму Алена Рене (Resnais, 1961), Д. Волкострелов выстраивает такое же пространство неопределенности, как и знаменитый автор первоисточника, совмещая несовместимое, расслаивая и множа реальность сценического произведения. Иногда выстроенные им сцены визуально сближаются с кадрами из фильма, иногда отходят от них. Как известно, театральная монтажная работа обладает меньшими возможностями, нежели кинематографическая, — в ограниченном пространстве сцены невозможно выстроить такую геометрию и перспективу, которую создал А. Рене. И все же российскому режиссеру удается добиться того же эффекта, что и некогда французскому, — ощущение времени и места теряется.

Используя специфические возможности театра, Волкострелов погружает зрителей в мир, где реальность и ее отражение перепутываются, где, как и в кинофильме, «действие не разворачивается, но заворачивается вокруг себя, умножается симметричными или параллельными вариациями в сложной системе отражений»³. Принципиальное отличие театра от кино — живое присутствие артистов, дающее зрителям право видеть и распознавать источники речи и звуков, идентифицировать артистов с персонажами (в том числе с символическими фигурами). Именно эту возможность режиссер и отнимает у зрителей в первую очередь. Несмотря на неопределенность героев, в фильме 1961 года они имеют конкретное телесное воплощение и явно находятся в отношениях с окружающим миром.

С первых сцен спектакля становится понятно, что режиссер приумножил всех действующих лиц до трех — каждый персонаж представлен тройкой артистов, существующих одновременно в едином пространстве. Иногда они видят друг друга

³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 117.

и взаимодействуют между собой, иногда проходят мимо друг друга, словно между тенями или призраками, часто дублируют реплики, словно эхо. Д. Волкострелов работает с принципами звучания, отсоединяя звук от изображения различными способами. В наиболее ярких сценах этого спектакля, когда все девять артистов стоят на площадке и видимы зрителям, их голоса сливаются в единый гул, а мизансцена выстроена так, что невозможно различить, кому именно принадлежит реплика.

В фильме большая часть произнесенных слов все же может быть определена. Это, к примеру, диегетические реплики, и мы понимаем, что только что слышали диалог, когда в кадре появляется собеседник или персонаж — источник звука, либо это метадиегетические реплики, принимающие форму внутреннего монолога. Д. Волкострелов возводит прием Рене в определенную степень: в спектакле зрители часто оказываются лишены возможности соединить слышимое и видимое. Кроме того, зрителей «ослепляют» софитами, направляя их прямо в зал, подменяют живой звук записью, озвучивают находящихся на сцене артистов другими голосами. Речь в спектакле локализуется в разных частях пространства: реплика, начатая одним артистом, подхватывается другим, некоторое время голоса звучат вместе, затем эта эстафета передается далее.

Одним из главных элементов в творческом методе Волкострелова является способ произнесения текста актерами. Чаще всего можно услышать незэмоциональный, разынтоновый, минимизированный звук, презентующий текст. В спектакле этот традиционный для режиссера прием становится значимым элементом системы — «гуляющая» по пространству сцены речь не имеет опознавательных знаков принадлежности, ее невозможно привязать к источнику звука. Слова, в такой манере повторяемые несколько раз, теряют не только свое семантическое, но и коммуникационное значение: голос, отделенный от носителя и опосредованный технически, проблематизирует фигуру воспринимающего, дестабилизирует его привычные способы восприятия, заставляя усомниться в самом себе. Как и в фильме, в спектакле есть сцена, когда герои обсуждают статую в саду. Мы слышим голоса актеров, произносящих реплики из фильма, но сами актеры, стоя на планшете сцены, остаются безмолвными. Данный прием описывает, в частности, киновед О. Булгакова в исследовании «Голос как культурный феномен», отмечая, что театральные режиссеры, сталкиваясь в постановках натуральный и записанный голос, «...заставляют зрителя воспринять особенности оригинального звукового события и

⁴ Булгакова О.
Голос как культурный
феномен. М:
Новое литературное
обозрение, 2015.
С. 527.

записанного, преобразованного, тренируя наши дифференцирующие способности слушать»⁴. Однако Д. Волкострелов ставит перед собой иную задачу, стремясь не тренировать, а погрузить зрителя в сконструированный им мир, обладающий определенными свойствами. Результатом такого приема становится то, что через некоторое время источник звука оказывается настолько неопределяемым, что приобретает характер бестелесного.

Бестелесность речи в спектакле «В прошлом году в Мариенбаде» является категорией двойственной: с одной стороны, отсутствие телесно-воплощенного объекта воздействует на зрителей особым образом, создавая атмосферу загадочности и размывая границу между реальностью и вымыслом. С другой стороны, именно сценическая, а не экранная реальность вполне определенно указывает на источник звука, который, однако, не является персонифицированным. Ведь речевое звучание принадлежит не одному конкретному актеру, а всем актерам, что напоминает некое хоровое звучание. И если учесть, что артисты в спектакле часто поворачиваются спиной к залу, затрудняя возможность распознавания соединения движения губ со звуком, возникает образ единого надбытового тела. Разница лишь в том, что обычно хор объединяет исполнителей, и стержнем этого понятия является соединение множества голосов. В этой же театральной постановке критерий множества исполнителей размывается в связи с используемым способом производства звука, выстраиваемого в виде единого надбытового персонажа, способного распастись на множество действующих лиц визуально, но не аудиально.

В одной из мизансцен на фоне общей темноты сценического пространства режиссер выделяет светом два угла, в которых воспроизводится одинаковая ситуация: трое мужчин расположились вокруг белого столика. Они начинают произносить реплики, иногда подхватывая и продолжая их, иногда повторяя друг за другом, как эхо. Особенность режиссерского решения в том, что в процессе сценического действия персонажи начинают слышать, а затем и замечать друг друга, разворачиваются друг к другу лицом. То есть речь и звуки, по Волкострелову, — это способ увидеть окружающий мир. Но тут стоит задаться вопросом: учитывая, что актеры играют одного и того же персонажа, что или кого они видят? Выходит ли в этот момент содержание сцены за пределы диегезиса, поскольку персонаж не может видеть себя в другом человеке? В финале этой сцены сценическое пространство трансформируется: блоки, на которых стоят артисты, уезжают вниз, а слова доносятся до нас,

⁵ Verstraete P. Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's *La Didone* / Theatre noise: The Sound of Performance. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96.

словно из царства мертвых. Зритель смотрит на пустую сцену и слышит отдельные голоса, произносящие части реплик в замедляющемся ритме. Согласно теории бельгийского исследователя, автора концепции аурального дистресса Питера Верстраета, бестелесный голос актуализирует зрительскую потребность воплотить его, восприятие начинает воспринимать его то как божественный, создавая метафору надчеловеческого существования, либо интериоризирует его⁵.

В некотором смысле данный прием созвучен с идеей платоновской пещеры, однако встает вопрос: что именно в условном мире спектакля является тенью, а что — истинной реальностью, и где в этой картине мира находится источник звука — там, где реальность, или внутри разворачивающегося действия, где иллюзии. А если соотносить сценический сюжет с сюжетом одноименного фильма, — то вне сознания или внутри него?

Подобный способ звукового решения актуализирует вопрос: что в театре такого типа следует понимать как диегетическое? «В современной гуманитарной науке диегезис понимается как один из повествовательных уровней произведения, ограниченный пространственно-временным континуумом произведения, то есть совокупностью сюжета, вымышленного пространства, спецификой характеров и обстоятельств»⁶. Однако и в фильме размыто понимание пространственно-временного континуума, а в спектакле зрительское восприятие еще более дестабилизируется, подрывая ощущение реальности у публики, поскольку трудно определить, где и когда происходят события (и происходят ли они вообще?), да и кто произносит звучащие слова, произносят ли их прямо сейчас, или они существуют в записи. Иначе говоря, режиссер спектакля при помощи сложного устройства звука доводит зрителей до состояния персонажей, которые не могут определить, что реально, а что ирреально. Видимо, это то, к чему стремились режиссеры фильма Ален Рене и Ален Роб-Грийе. В финале спектакля на сцене не остается артистов, лишь их голоса звучат еще некоторое время, а на плунжере выезжает пустой стол со стульями, звучит пульсирующая эмбиентная музыка композитора Д. Власика, которая вступает в такой резонанс с пространством, что придает эффект реальности этому странному и трудно неопределяемому пространству.

Звук и границы художественного мира в спектакле «Приговоренный к смерти бежал»

Диегезис фильма «Приговоренный к смерти бежал, или Дух дышит, где хочет» (режиссер Робер Брессон/Bresson, 1956)

⁶ Деникин А.А. Модель диегетического анализа экранного звука / Электронный научный журнал Медиамузыка, 2013. № 2 // URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 01.04.2020).

определяется насыщенным звуковым рядом, который зачастую является для героя единственным источником информации о внешнем мире, тогда как закадровый голос, который определяется как экстрадиегетический или метадиегетический, рассказывает о переживаниях героя. В спектакле «Приговоренный к смерти бежал» (ТЮЗ им. А.А. Брянцева, 2018) режиссер Волкострелов еще больше усложняет восприятие звукового пространства.

Визуально спектакль столь же скуден декоративно, как и мир, который может видеть главный герой из окна своей тюремной камеры. На сцене — три актрисы, практически неподвижно сидящие у стены на высоких стульях. Иногда при помощи кодоскопа их кадрируют: полоса света, как часть кадра, берет в рамку либо только головы актрис, либо их части тела. Иногда в кодоскоп вкладываются кадры из фильма, тогда зрители могут видеть их на стене, они монтируются друг с другом и с исполнительницами.

Поначалу кажется, что сюжет спектакля совпадает с сюжетом фильма — треть времени актрисы точно воспроизводят текст рассказчика. Но вдруг в нем звучит реплика про премьеру в Каннах, комментарии кинорежиссера Р. Брессона, актеров фильма. Этот текст — диегетический по способу производства, но выходящий за границы сюжета, и благодаря этому мир спектакля становится объемнее мира фильма. Полная внешняя статика, монотонность и отсутствие интонированного звучания делают историю о фильме, вторгшуюся в историю побега, потерянной для зрительского внимания. И требуется хорошее знание материала, а также некоторое напряжение, чтобы не пропустить момент, когда режиссер меняет границы художественного мира.

В спектакле нет ни музыки, ни шумов, производимых актрисами или персонажами. На протяжении длительного времени звучат только реплики, но где-то в середине спектакля внезапно включается та часть фонограммы фильма, на которой записаны звуки, слышимые Фонтеном. Это стук по перилам, шаги, шум мотора... Характер и качество звучания этих шумов не соответствуют принципам существования сценического текста, они не могли возникнуть в пределах диегезиса спектакля. Но если звуки недиегетические, исполнители не должны их слышать. Актрисы же постоянно прислушиваются к звукам, как прислушивался и Фонтен, включая звучащие шумы в театральную ткань.

Имеет ли это значение для смыслообразования спектакля? Создав у зрителей иллюзию четко обозначенного диегезиса, как

⁷ Цит. по:
Алгашина В.Д.
Металепсис как
автобиографический
прием во французской
литературе XVIII века
// Международный
журнал исследований
культуры, 2018.
№ 1 (30). С. 74–80.
DOI: 10.24411/2079-
1100-2018-00008.

⁸ Женетт Ж.
Фигуры. В 2-х т. М.:
Издательство им.
Сабашниковых, 1998.
Т. 2. С. 244.

⁹ Там же. С. 245.

и в фильме, Волкострелов постепенно раздвигает его границы, включая в спектакль как самого зрителя, так и его опыт просмотра фильма. При помощи монтажа речи и звуков театральный режиссер создает пространство «онтологического металепсиса» (термин Мари-Лор Райан⁷). Судя по научной литературе, это определение получило достаточное теоретическое обоснование в филологии, однако пока не введено в театроведческое поле. Согласно определению Жерара Женетта, известного французского литературоведа, одного из основателей современной нарратологии, *металепсис* — «...это переход от одного нарративного уровня к другому», осуществляемый «...только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации»⁸. И в качестве примера Женетт приводит ряд произведений. Он пишет: «...В некотором смысле пиранделлизм “Шести персонажей в поисках автора” <...> где одни и те же лица становятся поочередно то героями, то актерами, есть не что иное, как грандиозное расширение металепсиса, а равно и <...> перемены уровней в повествовании Роб-Грийе (персонажи, сошедшие с картины, вышедшие из книги, из газетной вырезки, с фотографии, из сновидения, из воспоминания, из фантазма и т. п.). Все эти игровые эффекты выявляют самой своей интенсивностью значимость того предела, который они преступают вопреки всякому правдоподобию и который и есть собственно сама наррация (или изображение); подвижная, но священная граница между двумя мирами — миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают»⁹. Такое вторжение в спектакле Волкострелова осуществляется в результате соединения двух миров — *мира фильма* и *мира вокруг фильма*, включенных в спектакль. При просмотре фильма зритель становится свидетелем побега, а при просмотре спектакля он превращается в наблюдателя за производством и контекстом кинособытия, введенного в сценическую ткань. Достигается это движением между нарративными уровнями сценического действия и посредством сопоставления разных слоев текста, элементов фонограммы фильма.

Заключение

В процессе исследования основных элементов звукового ландшафта в спектаклях «В прошлом году в Мариенбаде» и «Приговоренный к смерти бежал» выявлено несколько особенностей, связанных с киноязыком исходных текстов. Ведущей из них является то, что театральный режиссер не ставит на сцене

сюжет фильма, а создает пространство, в которое погружает зрителя, воздействуя на него различными театральными средствами, в первую очередь аудиально. Монтируя звуки речи и фонограммы, наслаивая друг на друга голоса, подменяя живое звучание речи артиста записью, Д. Волкострелов экспериментирует с восприятием диегезиса, проводя зрителей по разным уровням наррации и вовлекая зрительный зал в театральную игру с киноисточником.

В первом случае режиссер усиливает с помощью специфической работы со звуковым пространством заложенную в фильме стратегию потери ориентиров и размывает границы реальности, что для сценических произведений редкость. Во втором случае, при включении в спектакль разных элементов звукоряда фильма, например текста и звуков, режиссер добивается ощущения скудности и ограниченности мира, в котором оказался зритель, что сближает его с переживанием главного героя, дает возможность пережить сопоставимый опыт. Цитируя или создавая рифмы к экранным произведениям, Волкострелов погружает зрителя с помощью театральных средств в мир, подобный миру героев фильма. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Алташина В.Д. Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры: научное рецензируемое электронное издание, 2018. № 1 (30). С. 74–80. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00008
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с. (Серия «Очерки визуальности»). ISBN 978-5-4448-0296-0.
3. Деникин А.А. Модель диегетического анализа экранного звука / Электронный научный журнал «Медиамузыка», 2013. № 2 // URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 01.04.2020).
4. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: [в 2 томах] / Жерар Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой [и др.]; общая редакция и вступительная статья С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. ISBN 5-8242-0064-5; ISBN 5-8242-0065-3.
5. Осеева Ю.А. «Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре // Театрон : научный альманах / Российский государственный институт сценических искусств, 2020. № 1 (31). С. 104–116.
6. Ingold T. Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Ed. by E. Carlyle. Paris: Double entendre, 2007. ISBN 9780954807436. Pp. 10–13.

7. *Larrue J.-M.* Sound reproduction techniques in theatre: a case of mediatic resistance / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. ISBN 9781443837200. Pp. 14–23.
8. *Verstraete P.* Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's "La Didone" / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96. ISBN 9781443837200.

REFERENCES

1. *Altashina V.D.* (2018) Metalepsis kak avtobiografichesky priyem vo frantsuzskoy literature XVIII veka [Metalepse as an Autobiographical Practice in the French Literature of the XVIIIth Century] // *Mezhdunarodny zhurnal issledovaniy kulture: nauchnoye retsenziruyemoye elektronnoye izdaniye*, 2018. № 1 (30). Pp. 74–80. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00008. (In Russ.).
2. *Bulgakova O.* (2015) Golos kak kulturny fenomen [The voice as a cultural phenomenon] / Oksana Bulgakova. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2015. 568 p. (Seriya «Ocherki vizualnosti»). ISBN 978-5-4448-0296-0. (In Russ.).
3. *Denikin A.A.* (2013) Model diyageticheskogo analiza ekrannogo zvuka [The Model for Diegetic Analysis of Sounds in Screen Media] / *Elektronny nauchny zhurnal «Mediamuzyka»*, 2013. № 2 // URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (data obrashcheniya: 01.04.2020) (In Russ.).
4. *Zhenett Zh.* (1998) Figury [Figures]: Raboty po poetike: [v 2 tomakh] / Zherar Zhenett; perevod s frantsuzskogo Ye. Vasilyevoy [i dr.]; obshchaya redaktsiya i vstupitel'naya statya S. Zenkina. Moskva: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 1998. ISBN 5-8242-0064-5. ISBN 5-8242-0065-3. (In Russ.).
5. *Oseyeva Yu. A.* (2020) «Teatralny shum: zvuki performansa»: novye i starye teorii zvuka i shuma i ikh znachenije v sovremennom teatre ["Theatre Noise: the Sound of Performance": new and old theories of sound and noise and their significance in modern theater] // *Teatron: nauchny almanakh / Rossyskiy gosudarstvennyy institut stsenicheskikh iskusstv*, 2020. № 1 (31). Pp. 104–116. (In Russ.).
6. *Ingold T.* (2007) *Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Ed. by E. Carlyle. Paris: Double entendre, 2007. Pp. 10–13. ISBN 9780954807436.
7. *Larrue J.-M.* (2011) Sound reproduction techniques in theatre: a case of mediatic resistance / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner, Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 14–23.
8. *Verstraete P.* (2011) Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's "La Didone" / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96.

The Intertextuality of the Sound Space in Dmitry Volkostrelov's productions

Yuliya A. Oseeva

PhD-Student of the Department of Russian Theatre, Russian State Institute of Performing Arts

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: Productions based on films as opposed to plays are a phenomenon which is becoming increasingly prominent in contemporary theatrical art. At the same time, there are still no scientific texts looking into this type of works. There are reviews, where the focus is predominantly on the comparison of plotlines and the film is essentially studied as a dramatic text. In some cases, the subject of the comparison may be a scene from the film that has found its way into the stage production as a visual quote.

This article makes the pioneering use of a method borrowed from film studies — diegetic analysis of the soundscape — to analyze this kind of productions. In film the method is used to analyze how and by what means the viewer is relocated from one narrative level to another. In films this is often the function of sounds. The aim of the study was to test the possibility of applying this methodology to the theatre and to test the hypothesis that productions based on films reproduce the structural connections of these films. The following conclusions have been made: diegetic analysis of soundscapes in theatre is possible and effective at least for productions based on cinematic texts.

When using the methodology it becomes evident that the director relies on the soundscape structure of the films. It has been established that the audio components of the stage production become the key elements used by the director to interact with the original source. By recreating and enhancing the structural connections between sound, image and plot, the director creates the opportunity for the audience to have an experience similar to that of the film characters. At the same time, there remains the possibility of staying in a metaposition, observing and comparing the stage and the screen productions.

KEY WORDS: film as text, performance diegesis, metalepsis, Dmitriy Volkostrelov, intertext, sound space of performance