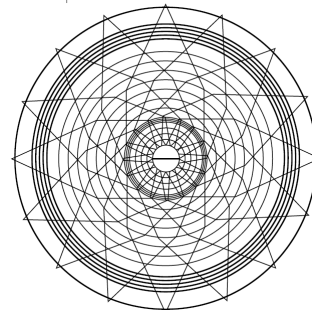


## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



# БЕСКОНЕЧНОЕ ПРИСУТСТВИЕ И ПЕРМАНЕНТНОЕ ОТСУТСТВИЕ: РОЛЬ СЦЕНОГРАФИИ, МАТЕРИАЛЬНОСТИ И АФФЕКТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАВМЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ

**Николаева О. С.**

PhD в области искусствоведения и визуальных  
наук, постдок Александровского Института,  
Университет Хельсинки (Хельсинки, Финляндия),  
Мюзикверкет, Стокгольм (Стокгольм, Швеция)  
[olga.nikolaeva@musikverket.se](mailto:olga.nikolaeva@musikverket.se)

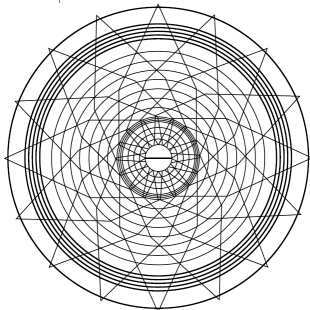
### Аннотация:

По мнению искусствоведа Гризельды Поллок, репрезентация травмы в искусстве должна пониматься в равной степени как в контексте ее бесконечного присутствия, так и ее перманентного отсутствия. В свою очередь, театровед Мириам Хотон подчеркивает, что процесс сценической визуализации позволяет создавать общее пространство, в котором неопишущее травмы и травматического опыта будет стремиться к артикуляции и восприятию.

На примере двух спектаклей в данной статье анализируются аспекты репрезентации травмы в современном российском театре с опорой на последние исследования в области сценографии, в контексте которых сценография понимается не как фон для драматического текста, а как перформативная ситуация и как агент коммуникации спектакля. В частности, в статье рассматриваются взаимоотношения между материальностью тела, предмета и пространства и анализируется роль одушевленных и неодушевленных объектов в создании атмосферы и аффективных процессов в театре.

Автором рассмотрена сценография спектаклей, в основе которых лежит репрезентация травматического опыта в контексте известных событий новейшей истории советского и постсоветского периодов: «Считалка» (реж. Евгения Беркович, сцен. Ксения Сорокина) и «872 дня. Голоса блокадного города» (реж. Татьяна Воронина, сцен. Елена Жукова). Первый спектакль, поставленный в 2018 г. в театральном пространстве «Боярские палаты» в Москве независимым театральным коллективом «Дочери СОСО», рассказывает историю двух девочек-подростков, оказавшихся в эпицентре грузино-абхазского конфликта. Второй спектакль, поставленный в 2019 г. в театре «Суббота» в Санкт-Петербурге, обращается к теме выживания и гибели в контексте блокадного Ленинграда.

С опорой на понятия сценографического ориентирования и сценографического материализма в статье анализируется роль аффективных и смыслообразующих процессов в зрительском восприятии и



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

рассматривается, какие аспекты сценографии позволяют воспроизводить невоспроизводимое — травму и травматический опыт. Целью данной статьи является создание потенциальной аналитической структуры для рассмотрения репрезентации травмы в контексте театрально-постановочной практики не только в среде российского, но и современного театра в целом.

**Ключевые слова:** травма, сценография, материализм, аффект, российский театр

### Введение

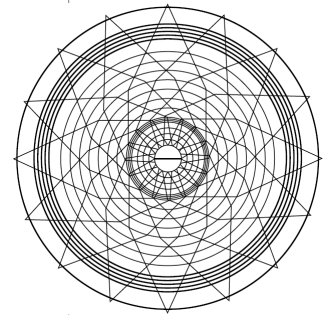
Травма в понимании раны, нанесенной «не телу, а сознанию» (Caruth, 1996, p. 3), неуловима, и травматический опыт — невообразим. Любая попытка репрезентации может привести к тому, что травма становится чем-то еще, чем-то понятным и постижимым, но одновременно далеким от истока своего происхождения, то есть фиктивным процессом, не имеющим отношения к индивидуальному опыту. В своей работе «Искусство/Травма/Репрезентация» искусствовед и культурный аналитик Гризельда Поллок призывает быть бдительными, когда дело касается репрезентации травмы в различных формах искусства. А именно она подчеркивает, что «переход во временное пространство повествования не только формирует, но и упраздняет постоянную преследующую силу (haunting force) травмы, посредством репрезентативного структурирования» (Pollock, 2009, p. 40). Иными словами, попытки репрезентации травмы приводят к аналитической организации травматического опыта, что, в свою очередь, создает дистанцию между нашим пониманием травматического опыта и словами Поллок о «непреодолимой, неусвояемой» сути травмы (Pollock, 2009, p. 42). В то же время она отмечает, что есть символический процесс, который «вызван встречей с ее (травмы) останками или следами» (Pollock, 2009, p. 43) и является единственной возможностью потенциально приблизиться к пониманию травмы и травматического опыта других.

Наряду со многими исследователями репрезентации травмы в различных видах современного искусства, от живописи до перформанса, театровед Мириам Хотон отмечает, что «страдание является сугубо личным и по-настоящему сложным, особенно когда оно встречается в коллективном контексте» (Haughton, 2018, p. 1). Одновременно с этим Хотон подчеркивает, что перформативная практика имеет возможность «призвать к диалогу с неведомым» (Haughton, 2018, p. 12), что является основным принципом сценического воплощения травмы и травматического опыта. Процесс сценического действия, в контексте которого создаются условия для пересечения двух аспектов сознания, а именно «воплощенного знания» (embodied knowledge) и «интуитивно-аффективного» (viscerally affective) восприятия, создает «общее пространство, в котором невообразимое травматического опыта будет стремиться к артикуляции и пониманию» (Haughton, 2018, p. 2).

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

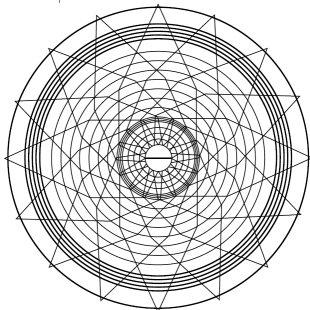


Целью данной статьи является попытка рассмотреть, какие именно аспекты в контексте сценографии позволяют создать аффективную атмосферу, в которой с помощью эмпатических процессов становятся возможны артикуляция и в какой-то мере осознание чужой травмы и травматического опыта. Полагаясь на современный подход к сценографии, подчеркивающий роль одушевленных и неодушевленных объектов и их взаимоотношения в сценическом пространстве и за его пределами, автор статьи анализирует два спектакля, в основе которых лежит репрезентация травматического опыта в контексте известных исторических событий новейшей истории советского и постсоветского периодов.

Первый анализируемый спектакль — это постановка независимого театрального коллектива «Дочери СОСО» под руководством режиссера Евгении Беркович. Спектакль «Считалка» поставлен по рассказу грузинской писательницы и правозащитницы Тамты Мелашвили и был впервые представлен в конкурсной программе «Золотая Маска» в 2018 г. С момента премьеры спектакль был неоднократно сыгран в театральном пространстве Союза театральных деятелей России «Боярские палаты». Постановка повествует о трех днях из жизни девочек-подростков в эпицентре грузино-абхазского конфликта 1992–1993 гг. Второй спектакль, рассмотренный в данной статье, — «872 дня. Голоса блокадного города» — это постановка небольшого петербургского театра «Суббота». Спектакль, премьера которого состоялась в 2019 г., поставлен режиссером Татьяной Ворониной. Сюжет его основан на находившейся под запретом долгое время «Блокадной книге» Алеся Адамовича и Даниила Гранина, а также на текстах, воспоминаниях и дневниках блокадников.

В своем исследовании травмы в постсоветском контексте Евгений Добренко и Андрей Щербенок отмечают, что в центре современной российской культуры лежит «...неопределенность между травматическим опытом прошлого, одновременно далекого и достаточно недавнего, и его незаконченным, неустойчивым нарративом» (Dobrenko & Shcherbenok, 2011, p. 77). Рассуждая в том же ключе, урбанист и социолог Елена Трубина подчеркивает, что «на наше постсоветское отношение к травмам и их репрезентацию влияет наследие той поры, когда доминировала одна, «объективная» версия исторического объяснения» (Трубина, 2009, с. 187).

В данной статье эти важные моменты отношения к травме и травматическому опыту в контексте российской истории и культуры рассматриваются как основообразующие аспекты травмы в целом, когда «...индивидуальный травматический опыт характеризуется замещением, запоздалостью и невыразимостью» (Dobrenko & Shcherbenok, 2011, p. 79). То есть, несмотря на специфичность двух спектаклей, в данной статье предпринимается попытка создания аналитической структуры рассмотрения репрезентации травмы для театрально-постановочной практики в целом, вне зависимости от контекста травматического опыта. В связи с этим важно также отметить, что, отдавая должное аффективному потенциалу речи и языка, анализ данных спектаклей не



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

опирается на их вербальное содержание, а фокусируется, в первую очередь, на взаимоотношениях между различными объектами и их материальностью в перформативном пространстве.

### **Сценография ориентирования и сценографический материализм**

Последние тенденции в исследовании сценографии во многом связаны с развитием постдраматического театра и пониманием сценографии, по словам специалистов в этой области Джослин МакКинни и Скота Палмера, как «опыта или конфигурации возможностей, а не как целенаправленного послания» (McKinney & Palmer, 2017, p. 10). То есть в данном контексте сценография понимается не как фон для драматического текста, а, по словам профессора пространственного дизайна Теи Брейсек, «как автор сконструированной ситуации и как агент интеракции и коммуникации» (цитируется по Hann, 2019, p. 4). Анализ, представленный в данной статье, отталкивается именно от такого понимания сценографии и обращается к сумме взаимодействий между одушевленными и неодушевленными, материальными и нематериальными объектами как к основной движущей силе коммуникации перформативного действия, которая способна оказывать когнитивное и аффективное влияние на зрителя за пределами драматического текста. В этом контексте на первый план в рассмотрении того, какую именно роль играет сценография в репрезентации травмы, выходят два основных момента: сценография ориентирования и сценографический материализм.

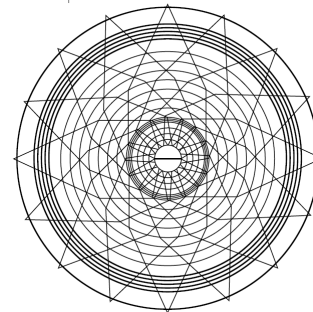
Как подчеркивает британский специалист в области сценографии Рейчел Ханн, сценография способна создавать ориентацию пространства (place orientation), что подразумевает «...процесс материальной акклиматизации, который происходит во времени» (Hann, 2019, p. 19). Ханн отмечает, что процесс организации пространства «...затрагивает как личные, так и общественные решения и прорабатывает аффекты физического пространства, пропускает их через себя и направляет их действия» (Hann, 2019, p. 19). Также важно отметить, что комплексный процесс ориентации пространства включает в себя нематериальные атмосферные качества этого пространства, такие как свет, температура, уровень звука. Таким образом, как подчеркивает Ханн, говоря о сценографии ориентирования или ориентации пространства, мы подразумеваем многогранный феномен, который «располагает объекты внутри пространства и вместе с пространством» и который «перемещается между внутренними (символ, телесность) и внешними (опыт, проксемика) влияниями» (Hann, 2019, p. 19). То есть в таком понимании сценография не создает пространство как таковое, а ориентирует его посредством структурирования и организации уже существующих качеств данного пространства, создавая при этом необходимую аффективную атмосферу, которая прямым образом влияет на зрителя.

Принимая во внимание важность взаимоотношений различных объектов в перформативном пространстве, имеет смысл рассмотреть следующий момент,

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



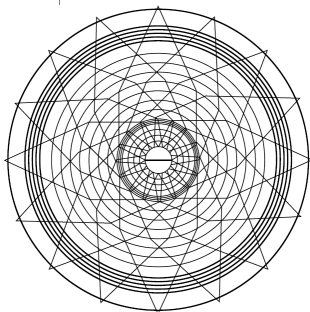
связанный со сценографией в контексте репрезентации травмы, а именно — сценографический материализм.

Понимание сценографического материализма берет свое начало в теории нового материализма, а в данном контексте — именно в работах американского политического теоретика и философа Джейн Беннетт и таких понятиях, как вещь-сила и ассамбляж. Как пишет Беннетт, в контексте нового материализма все материи, даже так называемые неодушевленные предметы, обладают особым витальным свойством, которое она называет «вещь-сила». Именно вещь-сила позволяет распознать эту самую агентную мощь объекта и его потенциальную силу за пределами человеческой интенции (Bennett, 2010). В связи с этим исследовательница подчеркивает, что понимание витальности материи позволяет значительно уменьшить «разницу между субъектом и объектом», что в свою очередь возвышает «статус общей материальности всех вещей» (Bennett, 2010, р. 13). Таким образом, потенциальная витальность неодушевленных объектов и их роль в перформативном пространстве позволяют избежать доминирования человеческого замысла и дают свободу для выстраивания неиерархических отношений между различными материями.

Далее Беннетт отмечает, что агентность даже самых маленьких элементов всегда зависит от «...коллаборации, кооперации или интерактивного вмешательства различных тел и сил» (Bennett, 2010, р. 21). Именно в этих процессах, согласно Беннетт, и проявляется агентность ассамбляжа, которая характеризуется как «группировка различных элементов, разного рода материй» (Bennett, 2010, р. 20), где каждый элемент обладает своей определенной витальной мощью, приносящей вклад в эффективность группы, то есть к ее агентности. Беннетт подчеркивает, что «формировать союзы и объединяться в ассамбляжи — означает модифицировать и быть модифицированным другими» и этот процесс модификации «неподконтролен ни одному элементу» (Bennett, 2010, р. 23–24).

Как подчеркивает МакКинни, сценографический материализм закладывает базу для понимания активной роли материи и позволяет воспринимать сценографию как «эмпирическое и воплощаемое событие, а не как статическое изображение или автономный артефакт; что-то, что в полной мере проявляется в тот момент, когда индивидуальный зритель ощущает ее работу, в процессе интеракции чувствующих человеческих тел и резонирующей материи на сцене» (McKinney, 2019, р. 71). По ее словам, идеи нового материализма нужны «для проверки фундаментальной роли нечеловеческой (non-human) материи в процессе создания, представления и восприятия сценографии» (McKinney, 2019, р. 71).

Представленные выше ключевые аспекты сценографии позволяют глубже рассмотреть потенциал репрезентации травмы и травматического опыта в контексте театральной практики и обратиться к сценографии одновременно как к координатору перформативного пространства, и как к ассамбляжу различных материй, взаимоотношения между которыми способствуют формированию



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

аффективной атмосферы спектакля. То есть приблизиться к пониманию аффективных процессов, которые создаются при репрезентации за пределами драматического текста и за границами человеческой интенции. Как отмечает МакКинни, сценография не приписывает действию определенного значения, а, скорее, наоборот, «способствует взаимообмену идей и открытий» (McKinney, 2019, p. 61).

### **«Считалка»: дети, куклы, война**

Спектакль «Считалка», поставленный режиссером Евгенией Беркович и сценографом Ксенией Сорокиной по одноименному рассказу Тамты Мелашвили, повествует о трех днях из жизни тринадцатилетних девочек — Нинцо (Наталья Горбас) и Кнопы (Елена Махова) — оказавшихся в эпицентре грузино-абхазского конфликта 1992–1993 гг., одного из самых кровопролитных территориально-этнических конфликтов, случившихся после распада Советского Союза. Действие спектакля происходит в небольшой деревне, в которой оставшиеся жители (в основном женщины, дети и старики) живут в ожидании открытия гуманитарного коридора, который бы позволил им покинуть деревню. В течение трех дней, о которых повествует спектакль, девочки исследуют заброшенные дома, примеряя на себя чужую одежду, заботятся о стариках в своих семьях, помогают торговцу наркотиками, ссорятся, слушают музыку на старом плеере и строят план по ограблению аптеки в соседнем городе, чтобы добыть пропитание новорожденному брату Кнопы. Как раз этот план и приводит в конце к гибели Кнопы, когда она, испугавшись охранных собак, решает бежать через минное поле.

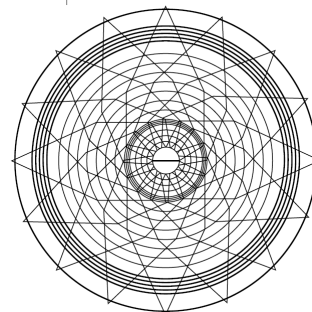
Пространство «Боярских палат», где была поставлена «Считалка», представляет собой ритмическую структуру с низким потолком, кирпичными стенами, комнатами, переходящими одна в другую, и длинным коридором с арками, объединяющим эти комнаты. Спектакль поставлен по принципу путешествия, как в физическом, так и в символическом смысле, и разворачивается в сменяющих друг друга пространствах. С одной стороны, это череда разных комнат и коридоров, через которые зрители передвигаются в течение спектакля, проходя в непосредственной близости от актрис, декораций и предметов, задействованных в постановке, а с другой — это пространство, созданное при помощи расположения физических тел, объектов и звуков. Как отмечает Ханн, «неосознанные аффективные качества, или «аффекты» сценографии являются основополагающими для любого современного театрального процесса», так как они помогают понять, как сценография «эмоционально и физически влияет на зрителей и актеров» (Hann, 2019, p. 20).

Зрителю, как отмечает режиссер спектакля Евгения Беркович, нужно физически прочувствовать переход от простого посетителя театра до участника войны. То есть, по словам Беркович, медленно войти «в условность этого спектакля, кукольного, тряпичного, нищего» (цитируется по Исупова, 2018). Переходя из одной комнаты в другую и в конце спектакля выходя в

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

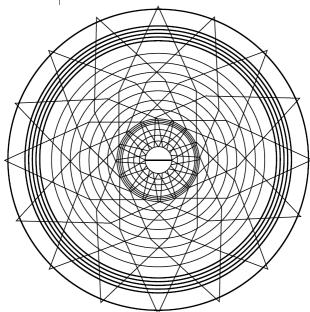
*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



своеобразный коридор, представляющий собой тот самый гуманитарный коридор, в ожидании которого живут жители деревни, зритель не отделяется от происходящего действия. Здесь нет границы между миром живых и мертвых, между миром людей и кукол, и тем более миром театра и миром реальности. Именно через этот зрительский опыт прохождения, замешательства и непривычной, дестабилизирующей близости воображаемого мира спектакля, сценография ориентирования постепенно перерастает в «сценографию чувств» (Hann, 2019, p. 19).

Даже когда зрители рассаживаются на определенных местах в одной из комнат, где проходит большая часть спектакля, они продолжают свое движение и ориентирование посредством различных элементов сценографической среды, которая подпитывает атмосферу данного пространства. Звук воды в каньоне, куда идут девочки, чтобы посмотреть на убитого, или колыхание травы на минном поле, через которое Кнопка собирается бежать в конце, — все эти звуки имитируются голосами самих актрис. Все действие спектакля сопровождается саундтреком, состоящим из зарубежных хитов 1990-х гг., которые перпевают актрисы. От игривой инсценировки песни Мадонны “Like a prayer”, когда девочки примеряют на себя чужую одежду, до мрачного, почти молитвенного исполнения а капелла песни Nirvana “Smells like teen spirit”, когда женщины деревни собираются сжигать одежду своих погибших сыновей. Сценограф Памела Ховард отмечает, что звук может восприниматься как визуальный элемент, так как у него есть качества, позволяющие ему создавать «...звуковой ландшафт (soundscape), который дает зрителям контекстную информацию» (цитируется по Haughton, 2018, p. 141), даже если она не представлена визуально. Таким образом, голоса актрис как часть сценографической ориентации пространства и атмосферы создают звуковой ландшафт и времени, и места, в котором происходит действие спектакля, управляя и ориентируя перформативное пространство «Боярских палат».

Все действие спектакля построено на контрасте между миром девочек-подростков со своими идеями, желаниями и проблемами и миром войны с его тяжелым и безысходным ожиданием, представленным через тряпичных кукол, закоулки пространства «Боярских палат» и разбросанными по полу грудями одежды и тряпья. Тряпичные куклы, созданные сценографом коллектива Ксенией Сорокиной, играют одну из основных ролей в материальном аспекте сценографии спектакля. В начале работы над постановкой спектакля, как отмечает Сорокина, куклы должны были, главным образом, представлять мужчин, ушедших из деревни на войну, и стариков, которые остались дома оплакивать сыновей (из интервью с Ксенией Сорокиной 15.01.2021). Но в дальнейшем куклы стали играть роль почти всех, кто остался в деревне: от бабушки Нинцо до матери и брата Кнопки. Сорокина намеренно придала куклам узнаваемые этнические черты, создавая фигуративную, нарочито примитивную схожесть, чтобы сформировать точку общей культурной памяти и принадлежности.



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

В течение всего спектакля живые люди, актрисы, исполняющие различные роли, находятся в тесной связи с неодушевленными объектам — куклами. Актрисы, как кукловоды, оживляют их своими действиями, тем самым позволяя куклам принять участие в спектакле наравне с людьми. Но даже в те моменты, когда актрисы не манипулируют ими, куклы непрерывно активируются через ориентацию пространства действия, проявляя тем самым агентную силу своей материальности. Их присутствие осязаемо, а их роль раскрывается с течением времени.

В начале спектакля закрытые белыми простынями куклы сидят на стульях в центре одного из основных пространств, где происходит действие. Они раскрываются по мере того, как их герои вступают во взаимодействие с актрисами, которые управляют ими. Но еще тогда, когда куклы накрыты простынями, они задействованы как один из элементов аффективного ассамбляжа перформативного действия. На протяжении всего спектакля куклы выступают свидетелями того, что происходит на сцене. В тот момент, когда роль каждой куклы завершена, они все равно продолжают вызывать зрительскую реакцию посредством кинетической эмпатии, которая может быть охарактеризована как «чувственная, эмоциональная и воображаемая реакция» (Reynolds & Reason, 2012, p. 20), заложенная в человеческом восприятии объекта, вовлеченного в определенное действие. Как подчеркивает МакКинни, зрительская реакция, даже на неодушевленные предметы, затрагивает «текстуру и очертания человеческого опыта и взаимоотношений» (McKinney, 2013, p. 10).

Деревянные спинки стульев, на которых сидят куклы, одновременно являются частью их самих, это обеспечивает контраст между телесной структурой и ожиданием от кукол чего-то мягкого, связанного с игрой и детством. Спинки стульев — это костлявый каркас кукольных спин, а жесткие деревянные сиденья — их колени. В одной из сцен, когда Нинцо пытается накормить свою бабушку, которую играет одна из кукол, она ставит тарелку с едой на колени куклы. Звук удара о что-то жесткое, который издает тарелка при соприкосновении с сиденьем-колени куклы, создает сбивающий с толку аффективный резонанс при попытке восприятия разницы между тем, что должно быть мягким человеческим телом, и жесткостью дерева как символа голода и лишений войны.

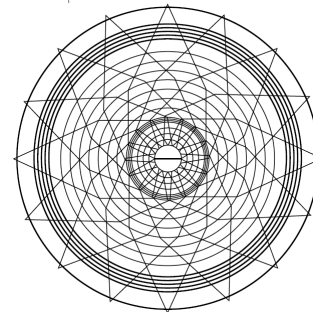
В другой сцене, когда женщины деревни собираются вокруг импровизированного костра, чтобы сжечь вещи погибших мужчин, груды тряпья воплощают телесность потери. Человеческие тела, как и в контексте с куклами, заменяются другой формой материальности, безжизненной и нарочито безвольной. Как отмечает МакКинней, в понятии сценографического обмена в контексте витальности различных материй создаются условия, в которых объекты функционируют как «коммуникативные посредники» (McKinney, 2013, p. 222).



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



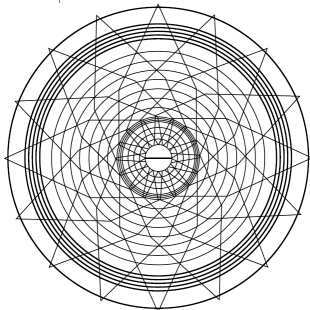
Постоянный контакт между одушевленными и неодушевленными объектами сценографии призван создавать тревожное чувство непрерывно ускользающей стабильности материального мира живых, который одновременно и находится в зоне восприятия зрителя, и исчезает из нее. Создается то, что хореограф Роза Парех-Гайхеде охарактеризовала как парадоксальное соотношение между «важностью эмпатии для нашего эмоционального осознания и этической перспективы» и «тупиковой неспособностью к эмпатии, осознание того, что мы никогда не сможем понять другого человека до конца» (Parekh-Gaihedede, 2012, p. 189) при столкновении с репрезентацией страдания и потери. На протяжении спектакля нарушаются привычные границы между присутствием и отсутствием, видимым и невидимым, заполненным и пустым, тем самым призывая зрителя не просто следовать нарративу повествования, но и попытаться понять ту «невыносимую вещественность травматического присутствия» (Pollock, 2009, p. 41).

### **«872 дня. Голоса блокадного города»: стена памяти**

Поставленный режиссером Татьяной Ворониной и сценографом Еленой Жуковой спектакль «872 дня. Голоса блокадного города» обращается к историческому нарративу, который сам по себе во многом схож с тем, как понимается суть травмы: постоянный диссонанс между попыткой приблизиться к пониманию и невозможностью ее осмысления. Трагедия блокады Ленинграда — это одновременно и осознанный исторический факт, и нарратив, которому долгое время не было места в контексте истории Великой Победы. Травматический опыт сотен тысяч людей либо использовался как часть пропагандистской машины, где героический подвиг не оставлял места для личного горя, либо активно замалчивался и скрывался (Barskova, 2010). В этом контексте «872 дня. Голоса блокадного города» — это попытка переосмысления не истории как таковой, а нарратива, глубоко личного и травматического, через организацию репрезентативного пространства и материальных взаимоотношений между одушевленными и неодушевленными объектами.

Спектакль построен на соотношении мира прошлого (событий блокады Ленинграда) и мира настоящего — пространства, где располагаются зрители, и, как следствие, современного Санкт-Петербурга. Основной особенностью сценографии спектакля является сценическое решение, при котором актеры играют весь спектакль в пространстве, очерченном прозрачными стенами. Они отделяют место действия спектакля от зрителей, создавая одновременно и физическую, и метафорическую стену между прошлым и настоящим, миром живых и миром погибших. Пол прозрачного куба усыпан книгами и вырванными из них страницами, остальное пространство заполнено громоздкими железными столами, которые актеры переставляют с места на место в течение всего спектакля, таким образом изменяя перформативное пространство куба.

Большая часть нарратива постановки состоит из монологов актеров. Одетые в одинаковую серую одежду, они передвигаются в пространстве прозрачного



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

куба, рассказывая истории из блокадной жизни от лиц разных безымянных персонажей: подростка, отца семейства, беременной женщины, одинокого мужчины. Почти никто из актеров не обращается ни друг к другу, ни к залу. Исключение составляет только одна героиня в исполнении Софьи Андреевой, с которой и начинается спектакль. Она вступает в диалог с другими актерами и единственная, кто смотрит на зрителей. Общение проходит в форме интервью, где все поочередно спрашивают ее про блокаду, о которой она не хочет вспоминать. Она говорит, развернувшись лицом к зрителю, и ее одежда отличается от остальных. Самым заметным элементом становится ее обувь. На контрасте с другими героями она обута, в то время как они ходят босиком. Согласно американскому историку Кэти Карут, существует прямая параллель между травматическим опытом и выживанием, которая способствует формированию травмы и ее последствий. Карут пишет, что травма постоянно находится на пороге между «историей невыносимой природы события и историей невыносимой сути выживания» (Caruth, 1996, p. 7). В то время как остальные актеры представляют мир погибших, чью жизнь поглотила блокадная трагедия, единственный свидетель представляет мир выживших, который так или иначе все равно отделен видимой и ощутимой стеной от мира живых, которыми являются зрители. Она как бы навсегда осталась в переходном состоянии между мирами.

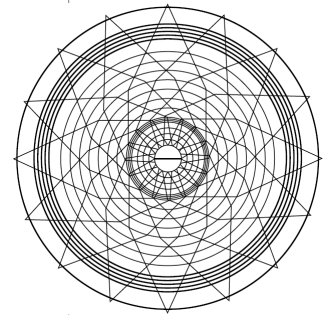
В своем сценографическом решении пьеса «872 дня. Голоса блокадного города» испытывает на прочность лимиты эмпатии в процессе ассоциации с травматическим опытом других людей, главных героев монологов, которые удалены от зрителя и во времени, и в пространстве. Специалист по визуальному искусству Джилл Беннетт отмечает, что некоторые аспекты, свойственные для травматического опыта, теряются, когда этот опыт «...становится частью истории, то есть когда накладываются временные рамки, которые дистанцируют этот опыт от настоящего времени и устраняют аффект» (Bennett, 2005, p. 25). Травматический опыт блокады Ленинграда одновременно является историческим фактом событий Великой Отечественной войны, и в то же время удаленность во времени и секретность, которая наслаивалась на этот травматический эпизод, искажают память о событиях, что делает голоса свидетелей отдаленными. Это отдаление и лежит в основе сценографии спектакля. Сценографическое воплощение травматического опыта, который со временем становится все более удаленным и заглушенным, не борется с этим неизбежным отстранением, а структурирует пространство спектакля и зрительское восприятие как последовательный процесс приближения к и удаления от чужого травматического опыта.

Именно эта логика создает пространственный диалог в контексте репрезентации травматического опыта выживания и смерти в блокадном городе. В то время как монологи актеров способны воплощать ментальное видение чужого опыта, объекты устанавливают связь между зрителем и действием. Пространство, отмеченное прозрачными стенами, создает условия

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

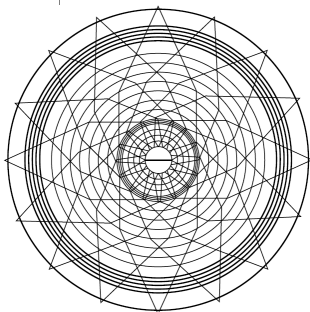


сценографической ориентации, в которой все материи, одушевленные и неодушевленные, играют свою роль в рамках ассамбляжа. Например, книги и вырванные из них страницы, разбросанные на полу и с которыми актеры взаимодействуют в течение спектакля, создают возможность тактильной связи между предметом, актерами и зрителями. На протяжении спектакля актеры постепенно обклеивают отделяющие их от зала стены страницами книг, тем самым манипулируя пространством, в котором они находятся, когда материальность прозрачных стен перекликается с другой формой материальности — печатной страницей. Или, например, обувь на ногах выжившей свидетельницы играет свою собственную роль и становится чем-то вроде *punctum* — деталью, которая неизменно возвращает к себе внимание, вызывая к кинетической эмпатии зрительского восприятия. В процессе восприятия, как отмечают специалисты театра и танца Ди Рейнольдс и Мэтью Ризон, «эмпатия может проявляться и в отношении объекта, а не только как интересубъективные отношения между людьми» (Reynolds & Reason, 2012, p. 19).

Одним из основных аспектов в репрезентации травмы и травматического опыта в контексте удаления и приближения в спектакле является витальная материальность или вещь-сила прозрачной стены и то, как она задействована в сценографии ориентирования перформативного пространства. На протяжении спектакля тактильная материальность прозрачной стены, которая отделяет зрителя от действия на сцене, то исчезает, то появляется. Визуальное и тактильное ощущения зрителя в отношении материальности стены постоянно изменяются, и эти изменения не могут быть зафиксированы в какой-то определенный момент и определенным сценическим действием, а проявляются во взаимоотношении субъекта (зрителя) и объекта (любой материальности в перформативном пространстве). Когда зритель фокусируется на физических телах актеров, передвигающихся в пространстве прозрачного куба сцены, стена перестает быть визуальным препятствием и исчезает из зрительского восприятия. В тот же момент, когда актеры вступают во взаимодействие со стеной, дотрагиваясь до нее, приклеивая страницы книг, или когда на ее поверхность проецируются кадры из старых кинофильмов, материальность стены активизируется и возвращается в зрительское восприятие. Таким образом, аффективные аспекты сценографического ориентирования постоянно активизируются, оказывая влияние на то, как репрезентация травмы и травматического опыта может быть потенциально воспринята зрителем.

Прозрачная стена является одновременно и границей между ушедшим миром, который сейчас существует только в контексте памяти, и порогом, который нужно постоянно преодолевать, чтобы приблизиться к пониманию чужого опыта.

Постоянно повторяющийся обмен между взаимодействиями, в которые вступают различные объекты перформативного пространства, и зрительским восприятием создают находящуюся в постоянном движении атмосферу. Это соответствует идее Доминика ЛаКапры об «эмпатическом беспокойстве»,



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

которое он характеризует как «...эстетическое переживание одновременного сочувствия другому и понимания дистанции между личным восприятием и чужим опытом» (цитируется по Bennett, 2005, p. 8).

В пьесе «872 дня. Голоса блокадного города» сценографическая среда ориентирует перформативное пространство, которое в процессе репрезентации перестает быть тем номинальным архитектурным пространством, куда зритель входит в начале спектакля. Сцена, расположенная за прозрачной стеной, представляющая собой подвал или бомбоубежище, переворачивает конструкцию здания театра. Сцена расположена на втором этаже, но приглушенность изолированного пространства, тусклый свет, кирпичная стена, на фоне которой происходит действие, скрывают перформативное пространство по отношению к городу, который существует за этими пределами. В данном случае при создании аффективной атмосферы сценографическое ориентирование обращается не только к имеющемуся сценическому пространству, но также ко всему городу. На определенный отрезок времени все одушевленные и неодушевленные объекты, включая зрителей, становятся частью города как сцены. А весь город становится местом памяти.

### **Заключение**

Поллок пишет, что любая работа, связанная с травмой или переживанием травматического опыта, будь то живопись или театральная постановка, «...позволяет как поместить понятную форму внутри времени, то есть в пределах репрезентативной грамматики, так и наделить ее качеством присутствия в форме, которая не является репрезентацией травмы, а скорее, эффектом этой репрезентации» (Pollock, 2009, p. 42).

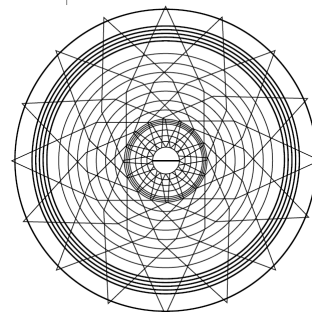
В данной статье были проанализированы отдельные аспекты сценографии двух постановок, где основной темой является попытка воспроизвести переживание чужого травматического опыта в контексте двух отдельно взятых исторических событий. При проведении подобного анализа важно понимать, что даже подробный разбор сценографии спектакля, в данном случае в контексте сценографического ориентирования и сценографического материализма, сложно считать исчерпывающим. Как уже было замечено в начале, травма и травматический опыт постоянно ускользают от репрезентации, и даже создав условия для того, что Поллок называет эффектом репрезентации, невозможно с полной уверенностью утверждать, что ее аффективное влияние на индивидуального зрителя позволит создать условия для осознания травматического опыта.

Проблема репрезентации травмы и травматического опыта заключается еще и в границах человеческого восприятия и доступного уровня понимания при столкновении зрителя с чем-то, что может вызвать негативную, отталкивающую реакцию. Как подчеркивает Хотон, ссылаясь на Сару Ахмед, истории, связанные с плохим чувством, рискуют быть легко забытыми и невидимыми (Haughton, 2019). В связи с этим в рассмотрении перформативного

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



действия, обращенного к данной теме, важно отделять те аспекты, которые приближают зрительское восприятие к пониманию чужого травматического опыта. Как было показано на примере двух спектаклей, сценография ориентирования и сценографический материализм создают условия для осознания чужого опыта, для той самой встречи с травмой, к которой призывает Поллок. Формируя материальную связь между одушевленными и неодушевленными объектами спектакля, изменяя перформативное пространство посредством сценографического ориентирования, влияя на зрительское восприятие через эмпатические процессы, которые создаются в рамках атмосферы пьесы, сценография двух рассмотренных спектаклей пытается создать условия для встречи зрителя с чужой травмой. Обе постановки тестируют границы того, как зрительское восприятие меняется при встрече с чем-то настолько «непреодолимым и непохожим, часто недоступным» (Bennett, 2005, p. 10), как травма.

Необходима любая попытка осмысления чужого травматического опыта, даже если она приводит к минимальному результату. Как отмечает датский профессор психологии и эстетики Бьерне Соде Фанч, в ограниченном пространстве театра возможность к эмпатии усиливается благодаря тому, что мы обращаем экстраординарное внимание на происходящее вокруг нас, подчиняясь условностям перформативного пространства, которое направляет внимание зрителя (Funch, 1997). Одновременно с этим, как заключает Хотон, «перформативная среда театра создает пространство для освобождения, пространство для распознавания и, возможно, пространство для искренности» (Haughton, 2019, p. 32), тем самым предоставляя такую необходимую возможность приблизиться к осознанию чужой травмы и чужого травматического опыта.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Исупова, Ю. (2018). Женя Беркович: «Считалка», проект «Дочери СОСО», Москва. Maskbook.

<http://maskbook.ru/zhenya-berkovich/>

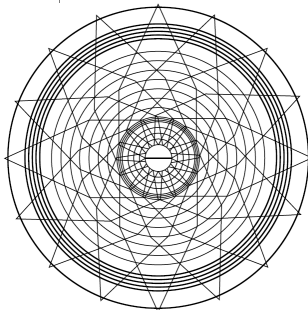
Трубина, Е. (2009). Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказом от недоверчивости». С., Ушакин, и Е., Трубина (сост.), Травма: Пункты (сс. 171–205). Новое Литературное Обозрение.

Barskova, P. (2010). Introduction. Slavic Review, 69(2), 277–280.

<http://www.jstor.org/stable/25677098>

Bennett, J. (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press.

Bennett, J. (2005). Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford University Press.



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.

Dobrenko, E., & Shcherbenok, A. (2011). Introduction Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture. *Slavonica*, 17(2), 77–84.

<https://doi.org/10.1179/136174211X13122749974122>

Funch, B. S. (1997). *The Psychology of Art Appreciation*. Museum Tusculanum Press.

Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*. Routledge.

Haughton, M. (2018). *Staging Trauma: Bodies in Shadow*. Palgrave Macmillan.

McKinney, J. (2013). Scenography, Spectacle and the Body of the Spectator. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18(3), 63–74.

<https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818316>

McKinney, J., & Scott, P. (Eds.). (2017). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Bloomsbury Methuen Drama.

McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack. In B. E. Wiens (Ed.), *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*. Performance and Design, Contemporary German (pp. 57–73). Bloomsbury Publishing PLC.

<https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>

Parekh-Gaihede, R. (2012). Breaking the Distance: Empathy and Ethical Awareness in Performance. In D. Reynolds, & M. Reason (Eds.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice* (pp. 219–236). Intellect.

<https://anideaaday.files.wordpress.com/2010/09/kinesthetic-empathy.pdf>

Pollock, G. (2009). Art/Trauma/Representation. *Parallax*, 15(1), 40–54.

<https://doi.org/10.1080/13534640802604372>

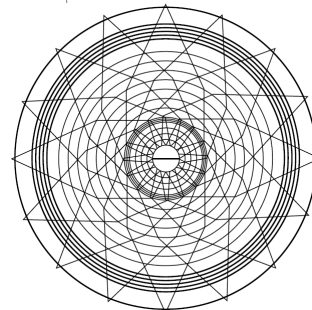
Reynolds, D., & Reason, M. (2012). Introduction. In D. Reynolds, & M. Reason (Eds.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice* (pp. 17–26). Intellect.

<https://anideaaday.files.wordpress.com/2010/09/kinesthetic-empathy.pdf>

## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



# PERPETUAL PRESENCE AND PERMANENT ABSENCE: THE ROLE OF SCENOGRAPHY, MATERIALITY AND AFFECTIVE PROCESSES IN THE TRAUMA REPRESENTATION IN CONTEMPORARY RUSSIAN THEATER

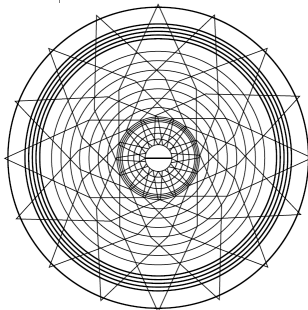
**Nikolaeva O. S.**

PhD in Art History and Visual Studies, postdoc at the  
Aleksanteri Institute, University of Helsinki (Helsinki, Finland),  
Musikverket, Stockholm (Stockholm, Sweden)  
[olga.nikolaeva@musikverket.se](mailto:olga.nikolaeva@musikverket.se)

### Abstract:

As art historian Griselda Pollock emphasizes, the representation of trauma in arts should be equally understood in the context of its perpetual presence and of its permanent absence. In her turn, theatre scholar Miriam Haughton underlines, that the staging process allows for the construction of the common space in which indescribable of trauma and traumatic experience will strive towards articulation and apprehension. Taking two plays as an example, this article analyzes different aspects of trauma representation in contemporary Russian theatre. It relies on the latest changes in scenography studies in which scenography is understood not as a background to the dramatic text but as a performative situation and an agent of communication. Specifically, the article explores interrelations between a body's materiality, object and space and analyzes the role of animate and inanimate objects in construction of atmosphere and affective processes in theatre. This article explores scenography of two plays which are based on representation of traumatic experience in the context of infamous historical events of Soviet and Post-Soviet times: "The Rhyme" (dir. Eugenia Berkovich, scen. Ksenia Sorokina) and "872 days. The Voices of the Sieged City" (dir. Tatiana Voronina, scen. Elena Zhykova). The first play, staged by an independent theatre collective "Soso's Daughters", premiered in 2018 in theatre space "Boyarskie Palati" and tell the story of two teenage girls stuck in the middle of the Abkhazian War. The second play, staged in 2019 in a small Sankt Petersburg's theatre "Subbota", explores the themes of death and survival in the context of The Siege of Leningrad. Relying on the notions of scenographic orientation and scenographic materialism this article analyzes the role of affective and cognitive processes in a spectator's experience and explores aspects of scenography that allows to represent unrepresentable – trauma and traumatic experience. The goal of this article is to create a potential analytical structure for the analysis of representation of trauma in performative practice not only in the context of Russian theatre but in the context of contemporary theatre in general.

**Keywords:** trauma, scenography, materialism, affect, Russian theatre



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*

## REFERENCES

Barskova, P. (2010). Introduction. *Slavic Review*, 69(2), 277–280.

<http://www.jstor.org/stable/25677098>

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.

Dobrenko, E., & Shcherbenok, A. (2011). Introduction Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture. *Slavonica*, 17(2), 77–84.

<https://doi.org/10.1179/136174211X13122749974122>

Funch, B. S. (1997). *The Psychology of Art Appreciation*. Museum Tusculanum Press.

Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*. Routledge.

Haughton, M. (2018). *Staging Trauma: Bodies in Shadow*. Palgrave Macmillan.

Isupova, Yu. (2018). Zhenya Berkovich: «Schitalka», proekt «Docheri SOSO», Moskva. Maskbook.

<http://maskbook.ru/zhenya-berkovich/>

McKinney, J. (2013). Scenography, Spectacle and the Body of the Spectator. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18(3), 63–74.

<https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818316>

McKinney, J., & Scott, P. (Eds.). (2017). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Bloomsbury Methuen Drama.

McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack. In B. E. Wiens (Ed.), *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*. Performance and Design, Contemporary German (pp. 57–73). Bloomsbury Publishing PLC.

<https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>

Parekh-Gaihede, R. (2012). Breaking the Distance: Empathy and Ethical Awareness in Performance. In D. Reynolds, & M. Reason (Eds.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice* (pp. 219–236). Intellect.

<https://anideaday.files.wordpress.com/2010/09/kinesthetic-empathy.pdf>

Pollock, G. (2009). Art/Trauma/Representation. *Parallax*, 15(1), 40–54.

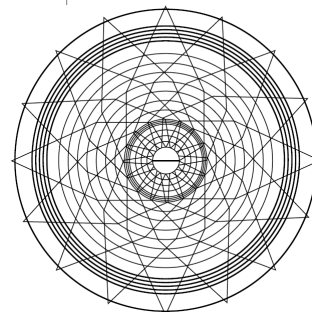
<https://doi.org/10.1080/13534640802604372>



## [Научные статьи]

Николаева О. С.

*Бесконечное присутствие и перманентное отсутствие:  
роль сценографии, материальности и аффективных процессов  
в репрезентации травмы в современном российском театре*



Reynolds, D., & Reason, M. (2012). Introduction. In D. Reynolds, & M. Reason (Eds.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice* (pp. 17–26). Intellect.  
<https://anideaaday.files.wordpress.com/2010/09/kinesthetic-empathy.pdf>

Trubina, E. (2009). Fenomen vtorichnogo svidetel'stva: mezhdu bezrazlichiem i «otkazom ot nedoverchivosti». S., Ushakin, i E., Trubina (Comp.), *Travma: Punkty* (pp. 171–205). Novoe Literaturnoe Obozrenie.