

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Батаршин Р.Р. К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75078 EDN: FKFTVQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75078](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75078)

## **К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова**



**Батаршин Роман Раифович**

ORCID: 0000-0002-9687-1331

старший преподаватель; кафедра Русского театра; Российский государственный институт  
сценических искусств (РГИСИ)  
Главный администратор; Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33-35

✉ [rbatarshin@gmail.com](mailto:rbatarshin@gmail.com)



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2025.4.75078

**EDN:**

FKFTVQ

**Дата направления статьи в редакцию:**

05-07-2025

**Дата публикации:**

15-07-2025

**Аннотация:** Закрепившаяся в искусствоведческом лексиконе терминологическая пара

«театральное пространство» и «пространство театра» весьма широко употребляема, она драматически определяет разницу подходов к изучению различных явлений, в том числе, и современного театра. В данной статье рассматривается проблема формирования театрального потенциала не столько с позиции организации пространства в целом, сколько с применением особой профессиональной, театроведческой, «оптики» – взгляда на технологические особенности самих сценических подмостков. Автор статьи анализирует опыт старта деятельности последнего десятилетия современного Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова под руководством А. Могучего (2013–2023) с точки зрения влияния результатов осуществленной реновации комплекса реконструированного здания на открывшийся потенциал возможностей формирования нового имиджа театра. Применимый в данной статье исторический метод исследования позволяет изучить проблему шире: от технологии конструирования новой сценической площадки к идее технологии конституирования нового театра. Методологической базой статьи стали монографии историков и теоретиков театра, а также интервью практиков современного театрального процесса. В орбиту исследования вошёл обзор организационно-технологического процесса переустройства типа сценической площадки БДТ в период с 2011 по 2014 гг. Автор выдвигает гипотезу о том, что перемены, связанные с самой архитектурой театрального здания и переосмыслением возможностей техники сцены академического театра, прямым образом обернулись и буквальным знаком начала рубежа новых страниц летописи БДТ им. Г. А. Товстоногова. Настоящий исследовательский материал представляется уникальным и претендует на первую попытку научного осмысления значимости специфики модели сценической площадки на последующие художественно-творческие произведения, определяющие динамику развития театрального процесса в исторической перспективе. Научная новизна проблемного поля претендует на мысль о взаимовлиянии технологических процессов на результаты театрально-драматического действия.

**Ключевые слова:**

БДТ, Могучий, Кочергин, Реконструкция, Сценическая площадка, Подъемно-опускные площадки, Плунжеры, Поворотный круг, Поворотное кольцо, Трансформация

**Искусство театра – от пространства к типу сценической площадки**

Театральное пространство и пространство театра как термины весьма давно и научно фундаментально устоялись в исследованиях разнообразных театральных явлений. Они всесторонне подвергают рассмотрению специфичность разнообразных опытов в современном театре. Эта терминологическая пара по-своему диалогична. С точки зрения автора статьи «Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра» Орловой Е. В., «реальное замкнутое пространство, в котором оформляется и реализуется конкретная практическая деятельность субъектов, обеспечивающих внутритеатральную специфику, именуется пространством театра. А "театральное пространство" (онтологическое, эфемерное) понимается как атмосфера, складывающаяся вокруг театрального искусства и определяющая место театра в культуре» [\[1, с. 136\]](#). О проблеме театрального пространства в своей статье, посвященной художественным явлениям петербургской сцены, писал и театровед В. И. Максимов. По его мнению, «в наше время традиционное театральное пространство не является условием сценического произведения. Хотя бы по той причине, что нет четких границ между спектаклем, перформансом и перформативной ситуацией. Любое пространство

может быть театральной площадкой» [\[2, с. 52\]](#). Размышляя о художественных и творческих сторонах драматического театра, исследователи выдвигали гипотезу о том, что современный спектакль принципиально вариативен по своей структуре и способен адаптироваться на любых физических территориях. Так или иначе, комплекс суждений, направленных на изучение специфики современного драматического спектакля, едва ли не по умолчанию затрагивает вопрос театрального пространства. Эта проблема оказывается основополагающей для изучения предмета театра как искусства. Безусловно, по этому поводу сегодняшняя исследовательская база представляется довольно масштабной.

Но также существует и вторая сторона этой драматической «медали». Анализировать произведения театрального искусства не только с позиции специфики театрального пространства, но и с позиции сугубо пристальной – типа сценической площадки. По-прежнему и сегодня весьма легитимна идея о том, что сама модель площадки театральной сцены, иначе тип сценического планшета, диктует условия для игры. Если более подробно изучать вопрос взаимовлияния типа игровой – сценической – территории и природы спектакля, можно выйти на проблему более сложноустроенную. Технология сценических подмостков.

Мы выдвигаем гипотезу о том, что существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством. Буквально – техника и технология сцены порождает технику и технологию спектакля (модели мира здесь и сейчас). Основополагающее для театрального искусства – устройство сцены. В пользу этой мысли склонна и история театра.

Историческое движение развития законов художественного мировидения свидетельствует о том, что все виды искусства, за исключением одного, диаметрально-противоположно «разошлись» на два вида: они представляются либо временными, либо пространственными. Допустим, музыка – чисто временное искусство, а живопись или скульптура – пространственное. Территория театра, держащееся за своё генетическое – драматизм – подразумевает под собой исключительное противоречие, которое решительным образом отличает его от всех прочих видов искусств. Театр по своей природе искусство пространственно-временное. С такой позиции природу драматического театра следует рассматривать как хронотоп, существующий в особом временно-пространственном континууме. Согласно идеям мыслителя М. Бахтина, понятием хронотоп объясняется «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» [\[3, с. 234\]](#). И в этом уже заложено драматическое противоречие. Время стремительно движется, а пространство – отнюдь: оно старается удержать себя в стабильной пространственной форме. Драматизм подобной ситуации способен быть замеченным в том случае, если сценическое пространство, конституирующееся при помощи художественной модели и создающее объём картины жизни «здесь и сейчас», решающим образом осуществляет выбор в пользу перемены себя.

Прежде принято было «отсчитывать» театр от литературы. Драма и роль – именно они являлись главенствующими. Но театр, держащий себя на литературе, так называемый литературный театр, — это театр XVIII века в европейском варианте. Порой уже ставшее афористичным «отдаться роли» — это традиция давняя и сегодня вполне справедливо спорящая с театром XXI в. В пользу сегодняшнего дня справедлив «сдвиг»: от «играть

роль» к «играть с ролью». И эта перемена в условной формулировке напрямую связана с генезисом драматического театра – вырабатывать своё самостоятельное. То есть становиться всё больше и больше театром.

Немецкий исследователь театра, по сути, с которого и возникла наука о театре, Макс Герман, первым стал театроцентричным. Он исходил не из литературы, а из театра, его самостоятельности. Ему пришлось радикально пересмотреть соотношение текста и спектакля. По мысли основоположника театроведения, фундаментом искусства театра является вовсе не литература, а спектакль: «спектакль это самое важное» [4, с. 52]. Сам Герман понятие спектакля трактовал следующим образом: возникает уникальная ситуация, динамика развития которой порой с трудом поддается контролю, когда «актеры оказываются объединены временем и пространством с неким количеством зрителей, чье настроение, желания, знания, представления и т.д. могут весьма отличаться друг от друга» [4, с. 63]. Очевидно, что таковой «исходник» – площадка, а не слово – задал Макс Герман.

Наш отечественный опыт науки о театре эту заданную Германою идею о самостоятельности театрального искусства актуализировал. Мыслитель театра А. А. Гвоздев развил историко-театральную мысль Германа, назвав её сменой театральных систем. Исходя из двух типов сценических площадок, он установил как дихотомию две разные театральные системы как таковые. Именно сценические площадки: сцена-коробка и сцена-арена. Последовательность такого движения театра оказалась безапелляционно показательной. А. А. Гвоздев писал о том, что именно «пространство предопределяет способ игры актера и, следовательно, исполняемый актером репертуар» [5, с. 35]. Выяснилось, что во многом именно принцип устройства сценической площадки диктует актёру его определяющее – актерскую технику. В одном случае – это актёр-гистрион, которому необходимо с любых сторон работать буквально всем телом, в другом же случае речь идет об исполнителе, оказавшемся в условиях своего сценического существования за пределами четвертой стены, где технически требуется единый ракурс актерского тела. Закономерность таким образом образуется следующая: площадка – актер – актерская техника. Здесь же и возникает обстоятельство, напрямую связанное с принципом отношений актера с тем, кто его герой «здесь и сейчас».

В противоположность ситуации, в содержание которой вовлечен принцип четвертой стены, где конституирующее театр «актер-роль-зритель» — это всегда «играть роль», вступает вовсе иная поведенческая позиция, продиктованная принципом пространства, где зритель – вокруг актера. При таком положении отсутствует целостность как таковая. Возникает обратное – отнюдь не ролевое, а, как принято следовать логике «слома» четвертой стены, – открыто-артистическое. Учитывая это обстоятельство, мы определяем такую дефиницию, как литературность, замыкающим звеном. Тип роли диктуется абсолютными условиями сцены. Сценическая площадка способна вовлечь зрителя в открытую театральную игру и уже с явной неохотой готова ему со своих подмостков рассказывать, например, бытовые истории. Радикальность пространственных перемен в движении театральной истории была задана изначально. Таким путем мысль о театре сделалась театроцентричной.

### **Модель устройства Основной сцены БДТ. Опыт реконструкции**

В контексте анализируемой темы показательным оказался пример Санкт-Петербургского драматического театра им. Г. А. Товстоногова. В трехлетний период (2011-2014) комплекс здания театра на Фонтанке был подвержен проведением работ по

«Реконструкции, реставрации и техническому перевооружению здания». Впервые в театральном пространстве, построенном по проекту архитектора Людвиг Фонтана в 1876-1877-е гг., организовалась масштабная реновация всех помещений и убранств.



Рис. 1 Фасад здания БДТ. 2011 год.

Главное – в ходе неё было осуществлено технологическое переустройство типа сценической конструкции планшета Основной сцены. За всю историю здания театра эта перемена произошла впервые. В результате проведенных конструирований осуществилось ключевое, для любого театра XXI в. На смену модели сцены с поворотными «кругом» и «кольцом», которые обеспечивали пространства спектаклей театра в XX в., пришёл вовсе иной принцип устройства сценического планшета – плунжеры (подъемно-опускные площадки). Вместо горизонтального движения было задано противоположное направление ходов – «вертикалеподобное». Буквально горизонталь, сменившаяся вертикалью. Новая сценическая модель адаптирована принципиально к иным и направлениям, и скоростям, и конфигурациям. Как способные и технологически эксплуатироваться, так и театрально задавать параметры художественной картины мира века XXI.





Рис. 2 Демонтаж нижней машинерии сцены – поворотных круга и кольца. 2011 год.



Рис. 3 Монтаж плунжеров (подъемно-опускных площадок) Основной сцены БДТ. 2013 год.

Главный художник БДТ Э. С. Кочергин, служащий этому театру более полувека, в своем интервью утверждал о том, что проект переустройства планшета сцены БДТ был разработан отнюдь не накануне реконструкции здания театра 2011-2014 гг. Ещё в начале 2000-х годов у истоков разработки плана реорганизации «переосмысленной» модели сцены стояли три фигуры: Э. С. Кочергин, заведующий художественно-постановочной частью В. П. Куварин, а также художественный руководитель театра (1989-2007) К. Ю. Лавров. В те годы в ответ на запросы веяния постперестроечной страны был подготовлен к воплощению «современный проект, с плунжерами, то есть сцена делится на модули, которые в любых комбинациях могут подниматься и опускаться. Все как надобно для теперешней режиссуры» [6]. Механизация сцены подъемно-опускной системой «создавала заманчивую перспективу для режиссеров новой формации» [7]. У театра появилась возможность «слома» ровной плоскости сцены и разнообразного изменения ее рельефа. Как свидетельствует западноевропейская история театра, система плунжеров возникла еще во второй половине XIX в. В 1870 году французским инженером Керуэлем впервые в парижском театре Гетэ были испробованы подъемно-опускные площадки. И тогда уже стало понятно, что принцип устройства сценических подмостков – это вопросы не столько техники, сколько технологии. Театральный XX век всерьез осознал, что технология устройства площадки сцены театра – это технология самого спектакля. Его создания, его композиции, его поиска языковых средств выразительности. Напрямую это оказалось связанным с профессией режиссуры. Физическое ощущение пространства сцены через категорию вертикали стало первоочередным в поисках нового сценического языка. «Самая большая неприятность – сценический пол, его плоскость, – писал режиссер Вс. Мейерхольд. – Как скульптор мнет глину, пусть будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот» [8, с. 155]. К идеям внедрения плунжеров отнюдь художественно стремился модернист Мейерхольд. История тому показатель.

Соединяя два столетия, актуализируя прошлое в сегодняшнем, осмысляя опыт театра XX в. в современных реалиях, главный художник БДТ Кочергин по-своему определил историческое обстоятельство свершившейся перемены. В разговоре о разности смыслов

двух типов сценических площадок, он утверждал, что принцип внедрения в планшет сцены драматических театров поворотных «круга» и «кольца» – это «театральная философия начала XX в., идеи того времени, не имеющие к нам отношения» [6]. Театры советских лет практически тенденциозно оснащались подобными устройствами. Это было веяние времени. Однако традиция сцен с «кругом» и «кольцом» невольно перешла и в практику театра XXI в. Безусловно, рубеж XX и XXI вв. требовал своего переосмысления: идеологического, идейного, технологического. Смена эпох была равна сменам задач, стоящих перед театрами начала 2000-х годов. Довольно многие учреждения были готовы к этому вызову времени. И БДТ был в первых рядах.

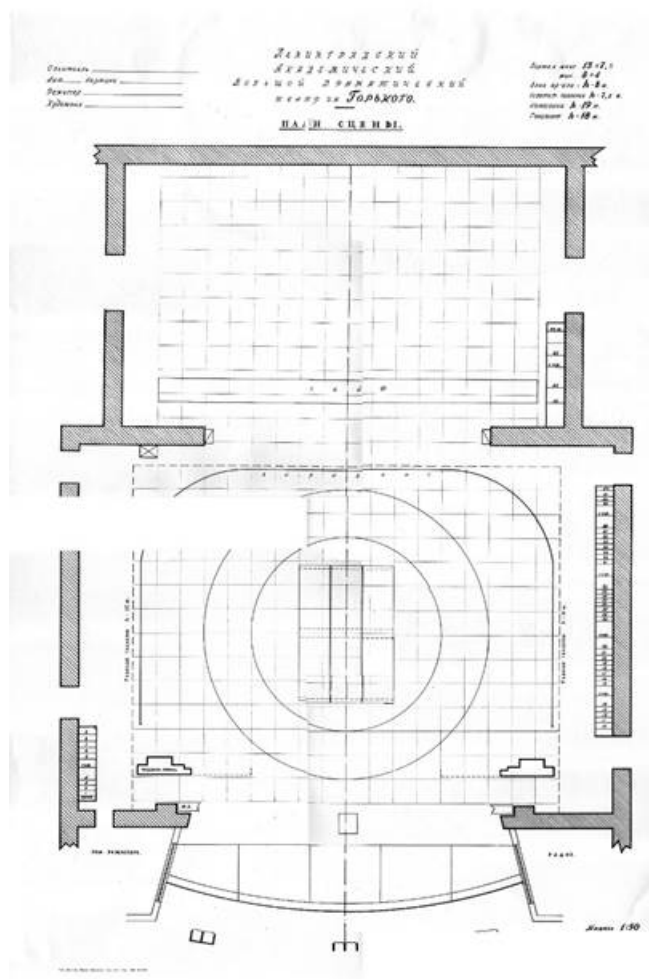


Рис. 4 Технический план нижней машинерии Основной сцены БДТ. 1980 год.

История распорядилась так, что в 2007 году в связи с уходом из жизни К. Ю. Лаврова, мощный коллектив Большого драматического театра на время потерял ориентиры для дальнейшего пути следования: и организационно-административных, и организационно-художественных. Занявший в том же году руководящую должность приемник К. Ю. Лаврова, творческий наследник театра эпохи Г. А. Товстоногова, режиссер Т. Н. Чхеидзе не осуществил тех перемен, к которым весьма радикально был готов Лавров. Вместо ожидаемых трансформаций сценических конструкций, планшет Основной сцены по-прежнему сохранил врезные «круг» и «кольцо». По такому технологическому «принципу» ставились спектакли до 2011 г., т.е. до начала реконструкционных работ.

Только в 2014 г. к моменту завершения реновации комплекса здания театру всё же удалось осуществить проект разработки устройства планшета Основной сцены, который «возвращал идею первого, с модулями, но немного по-другому. Из-за этого и открытие

театра перенесли на полгода» [\[6\]](#).

В результате реконструкции помимо переустройства организации сценической площадки, капитально обновились звуковое, световое, а также видео оборудования. Актуализированная технологичность пространства заведомо была адаптирована в пользу «художественного» – генерировать и транслировать новые смыслы театральных сил. Без исключения все сценические цеха и производственные мастерские остались в прежних помещениях, но с новым оборудованием. «Это отлично, - утверждал Э. С. Кочергин, - ведь у нас были очень древние станки, еще - не поверите - с 30-х годов. А в живописном зале висели самопальные светильники с отражателями из алюминиевых тазов... Теперь все будет по-новому» [\[9\]](#). Изменения коснулись и зрительного зала Основной сцены. Увеличивая расстояния между рядами кресел, разработчики проекта «реформированного» новыми идеями зала вынуждены были сократить количество мест практически в два раза. Вместо 1200 современный зал БДТ вмещает 750 посадочных мест. Кочергин в одном из своих интервью весьма юмористически рассуждал о том, что «ни в одном театре города вы не увидите таких широких проходов - можно спокойно идти, не опасаясь наступить даме на ногу! Зато зрителю комфортнее» [\[6\]](#). Очевидно, эта перемена сработала в пользу зрителя, ибо он является, по-прежнему, для современного театра «обязательной частью системы спектакля» [\[10, с. 238\]](#).

Такой театр, как БДТ, который верен заветам своей истории, стремится актуализировать накопленный опыт богатого прошлого XX в. в сегодняшнем дне. Как водится на территории театра, всегда возникает и обратная сторона драматической «медали». Имеется в виду, что столь масштабная по диапазону работ реконструкция театра кроме заряда новых импульсов (новейшие технологии и оборудование) запускала и весьма иное. Стремление к сохранению образа БДТ как культурного кода и гения места осмыслялось вполне существенно. Речь идет о том, что театру удалось намеренно и стратегически сохранить наследие своей безапелляционно совершенной по мощи истории XX в. Особое значение следует уделить трансформации музейного пространства БДТ. Примечательно, что ровно через неделю после премьеры самого первого спектакля БДТ «Дон Карлос» - 22 февраля 1919 г. – художественный совет театра обратился в Губполитпросвет с просьбой приобрести 25 эскизов художника Щуко к спектаклю. Дирекция осознала и предвидела, что БДТ – «не сиюминутная антреприза, а настоящий театр, и с первых дней нужно было сохранять и "собирать" его историю» [\[11\]](#). Практически сразу вместе с самим театром возник и его музей. С тех пор и по настоящее время экспозиция музея БДТ начинается с двух подлинных эскизов к спектаклю «Дон Карлос». И если раньше до начала реконструкции театра большая музейного пространства была посвящена театру эпохи Товстоногова, то «сейчас экспозиция во многом иная, отражающая всю историю театра» [\[11\]](#). Артефактами, выполняющими роль актуализации прошлого в настоящем, оказались и легендарные пространства академического театра. Кабинет Г. А. Товстоногова, гримбуруная К. Ю. Лаврова, а также ставшая известной гримерная с расписным потолком, где в прежние годы размещались актеры С. Юрский, А. Гаричев, О. Басилашвили, — всё это предприняло попытку организовать историческим аутентичным арт-объектом, но актуализированным для современной реальности жизни. Зажигание драматизма между традицией и новаций было явлено со всей стратегической мощью.

### **Формирование современного БДТ. Возможности и пути реализации**

Исследователям современного театрального процесса свойственно рассматривать деятельность БДТ под художественным руководством режиссера А. Могучего с точки



зрения художественных результатов сценических высказываний. Предметом их анализа являются спектакли, поставленные худруком в БДТ в период с 2013 по 2023 гг. В прицел профессионального внимания театральной общественности попала творческая жизнь легендарного театра по случаю прихода нового художественного руководителя режиссера Андрея Могучего в 2013 г. Довольно масштабный объем театрально-критической мысли посвящен сценическим произведениям в БДТ авторства Могучего. Постановки, осуществленные им на сценических подмостках академического театра, обратили на себя отнюдь нескромное театроведческое внимание. Безусловно, запрос на формирование вовсе иного имиджа коллектива, с сохранением традиций и одновременно актуализацией бренда учреждения – весьма существенный разговор в пользу инициации нового театра. Новые имена, новые спектакли, тренды. Безапелляционно, все эти векторы движения были заданы в самом начале реализации спrogramмированных стратегических идей развития театра. Стоит считать, что для стремительного старта вполне достаточно располагать наличием творческой команды и соответствующих ей ресурсов. В случае с БДТ таковые возможности оказались образцово-показательными, буквально – историческими.

Театроведческое мнение весьма стереотипно призывает «отсчитывать» старт «нового БДТ» под руководством Андрея Могучего с появления его первых авторских спектаклей в нем. В этот круг вошли и «Алиса» с участием в заглавной роли Алисы Фрейндлих (2013) на сцене Каменноостровского театра, и спектакль «Что делать» по роману Н. Чернышевского (2014) – первая работа Могучего на Основной сцене БДТ после реконструкции. Безусловно, театрально-критическая мысль во-многом задает «точки» отсчета исторического движения «нового БДТ», БДТ авторства Андрея Могучего. Эта идея театральной общественности весьма существенна и имеет все резервы быть определяющей в анализе творческо-организационной деятельности БДТ последнего десятилетия.

Наша исследовательская гипотеза строится на том, что сегодня последнее десятилетие жизни Большого драматического театра – это уже история. И во многих объемах накопившийся материал способен обернуться всевозможными научно-театральными открытиями в исторической перспективе. С точки зрения сегодняшнего дня существенно рассматривать деятельность БДТ 2013-2023 гг. как сформировавшийся новейшей историей театрально-культурный капитал. При абсолютном авторстве театра А. Могучего последние страницы его летописи заслуживают отдельных самостоятельных изучений. Опираясь на это, мы предлагаем рассмотреть ставший осмысленным авторский период БДТ Могучего под особым театрально-сущностным углом исследовательского взгляда.

Новизна настоящего исследования определяется мыслью о том, что генезис «нового БДТ» заложен заведомо взошедших на сценические подмостки премьер первых постановок Могучего. Его исторические начала и корневые истоки – результат реконструкции комплекса здания театра. Именно она – актуализированная архитектоника великого историческим наследием театра – зародила в своем пространстве возможность «строить» авторский театр.

Есть основания полагать, что содержательные изменения, коснувшиеся принципа устройства сценического планшета, напрямую откликнулись режиссуре Могучего, а также способу «видеть» мир, в том числе, сценический.

Весьма решительные для академического театра перемены, связанные с реконструкцией комплекса главного здания, а именно с технологической трансформацией устройства планшета сценических подмостков, задали траекторию движения для нового пути БДТ.

Намеренные синхронность и асинхронность зажигают драматизм между собой. Путей развития «нового» театра заведомо множество, палитра его культурно-творческих альтернатив намеренно разнообразна. Здесь, собственно, и возникает особая множественность и полифункциональность в выборе стратегии развития современного БДТ. Принцип технологичности устройства сцены вошёл в соответствие с принципом организации сценического пространства современного спектакля.

Вырабатывая актуальный сценический язык, позволяющий конституировать новый авторский театр, А. Могучий испытывал потребность в главном – природе театра: «Для меня театр всегда первичен. А пьеса или литературный текст — это мотивация и основа, чтобы оттолкнуться и прыгнуть в сторону спектакля, первичного и самодостаточного» [12]. Продолжая мысль, режиссер утверждал: «мы предложили сцену-конструктор, которая может видоизменяться частично или полностью, которая постепенно может быть оснащена любым мобильным современным оборудованием, любым количеством подъемно-опускных механизмов, расположенных в любой точке сцены» [13].

Вовсе иной способ осмысления пространства – абсолют для новых начал. С позиции трансформации архитектоники сценического комплекса театра в данной статье предпринята попытка выдвинуть гипотезу о том, что именно они – пространственные, особо содержательные, видоизменения Основной сцены и «запустили» современный БДТ им. Г. А. Товстоногова. Они и стали фундаментальными – предысторией.

Оценивая открывшийся потенциал театрального пространства БДТ более 10-ти лет назад, следует отметить, что новое пространство (тип сцены) и новое время (художественный мир авторства А. Могучего) драматически пересеклись. В данном случае опыт проведенной реконструкции предстает отнюдь не техническим переоснащением пространства театра. Напротив, результат осуществленной реновации, во-первых, дал возможность оценить театральный потенциал учреждения, во-вторых, коснуться вывода о том, что образ художественного мышления режиссера А. Могучего пришелся в унисон с теми возможностями, которые открылись перед БДТ в 2014 г. Иначе говоря, пространственная категория (с учетом технологичности сценических реализаций) для автора и спектакля, и театра Могучего фундаментальна.

Вектор художественных поисков режиссера Андрея Могучего – феномен, заслуживающий детального внимания. Его творческие поиски как большого художника очевидно выходят за рамки привычного всем нам понимания драматического театра, отсылая нас в поле междисциплинарных искусств, балансирующих на грани театра, перформанса, а также инсталляции. Исследователь театра Ольга Чепурова в статье, посвященной проблематике творческого метода режиссера Андрея Могучего, обрисовывает нам синтетическую модель паратеатральных форм, при слиянии которых создается новое художественное явление. «Очевидно, что метод режиссера, наследующий, но не укладывающийся в рамки традиционного понимания драматического театра, заставляет нас искать разгадку там, где жанры, направления, формы смыкаются, переосмысляются и рождают нечто новое» [14, с. 257], - пишет О. Чепурова. Для реализации выявленного необходимы возможности. И они принципиально технологического порядка. Устройство самих спектаклей Могучего – крайне технологично. Поставленные им на сцене БДТ такие спектакли, как «Алиса», «Что делать», «Три толстяка. Эпизод 1», «Три толстяка. Эпизод 2» художественно-организационно определяют функционал плунжеров (подъемно-опускных площадок). В спектаклях Могучего вертикаль и вертикальное движение как таковое оказались содержательно-смысловыми. Это заложено в художественном исследовании

современного мира, который с точки зрения режиссера, обретает различные высоты и скорости – взлетов и падений. Очевидно, что технологичность эксплуатируемых устройств механизации сцены выражает театральные смыслы, автором которых явился Андрей Могучий. Со всей очевидностью стоит полагать, что и ролевая функция актеров взаимозависима от конфигурации положений сценических подмостков. Тип исполнения драматическим актером современного героя нынче зависим от самих конфигураций технико-сценического капитала. Природа «театрального» здесь явлена: место человека в мире (его роль) прямо зависимо от пространства жизни (модели сценического мира). А мир современного спектакля сегодня определяет технологическая возможность сцены и ее типов.

Особая дата выпала на 26 сентября 2014 г., когда состоялось возвращение коллектива в обновленные пространства театра. Обозначая предзнаменование рубежа новой эпохи БДТ, вспоминается знаковая речь писателя Даниила Гранина, присутствовавшего в тот вечер в зрительном зале Большого драматического. Прозвучавшее «Нам не нужен другой театр, нам нужен БДТ» <sup>[15]</sup> обратилось метафорой начала нового пути. Очевидным оказалось завершение великого театра XX века, который, со всей очевидностью, не позабудет Большой драматический театр.

Исходя из этого, решающая пространственная перемена, определившая трансформацию устройства планшета сцены БДТ им. Г. А. Товстоногова в результате реконструкционных работ, проводимых в комплексе основного здания театра (2011-2014), ознаменовала начало новой эпохи. Как свидетельствует наука о театре, сценическое пространство – для театра оно первично.

Следует полагать, что и сценическое «поле» БДТ оказалось «расчищенным» для написания новых страниц его истории. Новая конфигурация сценического оборудования нижней машинерии, по сути, стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная перемена, зафиксированная нами в результате трехлетней реконструкции, связана с «отказом» от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок. История «перезагрузилась». Новое время обрело новое пространство, как и наоборот. Очевидно, что реконструкция была не предысторией современного БДТ, а полноценной историей. Историей становящегося театра, но помнящего свои традиции.

## Библиография

1. Орлова Е. В. Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра // Аналитика культурологии. 2010. № 3 (18). С. 132-143.
2. Максимов В. Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной сцене // Вопросы театра Proscaenium. 2018. № 1-2. С. 48-58. EDN: MFWWVD.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975.
4. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. EDN: YRVIRR.
5. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926.
6. Кочергин Э. Андрей Могучий и Эдуард Кочергин о новой жизни БДТ [Беседу с художником вел Дмитрий Циликин] // Собака.ру. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/37053> (дата обращения: 15.06.2025).
7. Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л., 1976.
8. Мейерхольд Вс. К постановке "Тристана и Изольды" на Мариинской сцене 30 октября

- 1909 года // В кн.: Вс. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М., 1968.
9. Цинклер Е. В Петербурге после реконструкции открылась основная сцена БДТ // Российская газета. 2014. 1 октября. URL: <https://rg.ru/2014/10/02/rekonstrukcia.html> (дата обращения: 02.07.2025).
10. Барбой Ю. М. Эволюция образующих частей // Введение в театроведение. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 233-244.
11. Могучий А. БДТ стал для меня просто тектонической встряской [Беседу с режиссером вела Галина Столярова] // Ведомости. 2021. 23 июля. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2021/07/22/879270-bdt-stal-vstryaskoi?ysclid=I9yhg5a3j4960501448> (дата обращения: 20.06.2025).
12. Могучий А. Андрей Могучий: "Я давно перестал быть зрителем" [Беседу с режиссером вела Ольга Романцова] // Официальный портал Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/materials/255907/andrei-moguchii-ya-davno-perestal-byt-zritelem> (дата обращения: 02.07.2025).
13. Козлова А. Открытие БДТ переносят на май 2014-го // Собака.ру. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/17680> (дата обращения: 20.06.2025).
14. Чепурова О. Андрей Могучий: От больших идей к большому драматическому театру. Краткая история становления метода // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (65). С. 256-271.
15. Дмитриевская М. "БДТ. Возвращение". Прощание. Превращение. // Блог Петербургского театрального журнала. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/bdt-vozvrashhenie-proshhanie-prevrashhenie> (дата обращения: 25.06.2025).

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова» представляет собой скорее публицистическое высказывание по поводу Большого Драматического театра имени Товстоногова, нежели научно-исследовательскую работу. Это выражается и в отсутствии четкой структуры текста, и в хаотической хронологии, и в стилистических особенностях ("26 сентября 2014 года состоялось возвращение коллектива в родные стены. Порог реконструированного театра впервые переступил и новый художественный руководитель Большого драматического театра Андрей Могучий... Кочергин в одном из своих интервью говорил о том, что «ни в одном театре города вы не увидите таких широких проходов - можно спокойно идти, не опасаясь наступить даме на ногу! Зато зрителю комфортнее» . Очевидно, эта перемена сработала в пользу зрителя. Этим жестом БДТ произнес мысль о том, что театр – он для зрителя») Библиографический список работы состоит из 11 текстов, 6 из которых – публикации в электронном СМИ. Некоторое недоумение вызывает центральный сюжет текста, а именно реконструкция и техническое перевооружение здания театра на Фонтанке, завершенная в 2014 г., которую автор оценивает крайне комплиментарно, многократно останавливаясь на произошедшем «отказе» от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок: «И этот сдвиг оказался радикальным. История перезагрузилась. Новое время встретилось с новым пространством. Очевидно, что это была не предыстория современного БДТ, а самая настоящая история. История становящегося театра, но помнящего свои традиции». Учитывая, что текст представлен

на рецензию в 2025 г., логично было бы не просто констатировать факт проведенного ремонта при всех его достоинствах, но и оценить, как проведенные новации сказались на развитии театра в последующие десять лет. Заглавие текста содержит фразу «театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова», и если бы текст был представлен в 2014 г., автор действительно мог рассуждать об обновленном потенциале театра, но 11 лет спустя потенциал уже был или реализован или не реализован, и автор мог найти довольно конкретный материал в виде постановок того же Могучего, чтобы сделать вывод – так ли радикален отказ от поворотного кольца в пользу плунжеров. Вместо этого автор разбрасывает по тексту разнообразные – и не подкрепленные аргументами т.е. постановками, достижениями и др. – комплименты театру и его творческому коллективу ("Намеренные синхронность и асинхронность зажигают драматизм между собой. Путей развития «нового» театра заведомо множество, палитра его культурно-творческих альтернатив намеренно разнообразна. Здесь, собственно, и возникает особая множественность и полифункциональность в выборе стратегии развития современного БДТ..."). Если какая-то часть текста и выглядит как постановка задачи, то это «С позиции трансформации архитектоники сценического комплекса театра в данной статье предпринята попытка выдвинуть гипотезу о том, что именно они – пространственные, особо содержательные, видоизменения Основной сцены и «запустили» современный БДТ им. Г. А. Товстоногова. Они и стали фундаментальными – предысторией». В таком случае гипотеза не доказана, т.к. автор просто не рассматривает развитие театра после ремонта. Текст в данном своем виде не несет научной ценности и скорее быть использован как рекламно-публицистическое (причем запоздавшее на 11 лет) высказывание. Разбросанные по тексту без системные обращения к истории театра ситуацию не спасают. Работа требует принципиальной глубокой переработки.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова»), является роль трансформации модели сценической площадки в расширении (объекта исследования) творческого потенциала современного БДТ им. Г. А. Товстоногова. На протяжении всей статьи автор сопоставляет объектную и предметную области исследования как путем обзора научной литературы по теме, так и анализируя результаты осуществленной в театре реновации (2011–2014). Роль трансформации модели сценической площадки рассмотрена автором в контексте актуальной теоретической дискуссии о функциях и сущности театрального пространства. Эмпирический же материал (результаты реновации театрального пространства БДТ) проанализирован в историко-биографическом контексте, позволяющим отметить связь этапов развития театра с его театральным пространством. Автор отметил, что современная театральная критика по-прежнему ориентируется на персонифицированные оценки развития спектакля (новые режиссеры, новые актеры, драматургические премьеры и пр.), игнорируя существенную роль трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала театра. Рассмотренные же автором теоретические основания изменения самой природы театральной коммуникации в рамках конкретных постановок (спектаклей), обусловленные именно иначе сформированным



коммуникативным пространством и выходящие за консервативные рамки «литературного» или «персонифицированного» театра, действительно позволяют ожидать нового исторического этапа в развитии творческого потенциала БДТ благодаря осуществленной реновации театрального пространства.

Автор вполне обосновано заключает, «что и сценическое "поле" БДТ оказалось "расчищенным" для написания новых страниц его истории. Новая конфигурация сценического оборудования нижней машинерии, по сути, стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная перемена, зафиксированная нами в результате трехлетней реконструкции, связана с "отказом" от типа сценического планшета с поворотными "кругом" и "кольцом" в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок. История "перезагрузилась". Новое время обрело новое пространство, как и наоборот».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основана на принципах комплексности анализа роли трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала БДТ им. Г. А. Товстоногова, междисциплинарности и объективности изучения современной театральной жизни. Авторский методический комплекс, опирающийся на актуальную развивающуюся теорию театрального пространства и включающий в себя приемы структурно-семиотического, диалектико-диалогического и историко-биографического подходов, в полной мере релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Выводы и обобщения автора заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы с опорой на дискуссию с коллегами (Е. В. Орлова, В. И. Максимов) автор обосновывает тем, «что существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством». Выдвинутая гипотеза автором разносторонне рассмотрена и в достаточной степени аргументирована.

Научная новизна исследования, состоящая в рассмотрении роли трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала БДТ им. Г. А. Товстоногова на основе актуальной теории театрального пространства, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан в целом научный, но именно в стилистических и оформительских деталях возможно улучшение качества запланированной публикации: 1) в конце выделенных отдельной строкой подзаголовком точка не ставится; 2) ввиду частого употребления «годов» и «веков» было бы уместно соблюсти редакционное требование к их сокращенному оформлению (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)) – читать текст сразу же станет легче; 3) встречаются сложно-подчиненные выражения, теряющие однозначность в прочтении (например: «В ходе проведения реконструкционных осуществлений...», «...обновились звуковое, световое, а также видео оборудования», «И здесь выбор пал в пользу не просто техники с современной «начинкой», а прежде всего, акцент был сделан на стремлении выработки технологичности пространства, которое смогло бы быть способным аккумулировать художественными средствами выразительности новые театральные смыслы») – рецензент рекомендует сформулировать мысль яснее с учетом норм соотношения повседневной и теоретической (термины) лексики.

Структура статьи подчинена логике раскрытия результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без существенных нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне логична, последовательна и достаточна: автор тактично и аргументировано участвует в теоретической и театрально-критической дискуссиях. Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольших стилистических и оформительских улучшений могла бы претендовать на попадание в ТОП-5 статей месяца издательства.

### **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова», в которой проведено исследование роли театрального пространства в искусстве современного театра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что современный спектакль принципиально вариативен по своей структуре и способен адаптироваться на любых физических территориях. Следовательно, анализировать произведения театрального искусства необходимо не только с позиции специфики театрального пространства, но и с позиции сугубо пристальной – типа сценической площадки. Как полагает автор, сама модель площадки театральной сцены, иначе тип сценического планшета, диктует условия для игры.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью систематизировать и транслировать опыт в сфере пересечения пространственного потенциала театра и режиссерского мастерства.

Соответственно, цель исследования состоит в раскрытии потенциала взаимодействия современной технологичной сценической площадки и мастерства и опыта театрального руководства на примере Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова.

Методологическую базу составляет комплексный подход, включающий общенаучные методы анализа, синтеза, описания и систематизации. Теоретическим обоснованием выступили труды таких исследователей театроведов как Макс Герман, А. А. Гвоздев, В. И. Максимов, Е. В. Орлова и др. Эмпирическим материалом автору послужили пример реконструкции Большого драматического театра имени Товстоногова и творческий опыт А. Могучего в качестве художественного руководителя БДТ.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что театральное пространство и пространство театра как термины весьма давно и научно фундаментально устоялись в исследованиях разнообразных театральных явлений, и сегодняшняя исследовательская база представляется довольно масштабной. Они всесторонне подвергают рассмотрению специфичность разнообразных опытов в современном театре. Комплекс суждений, направленных на изучение специфики современного драматического спектакля, затрагивает вопрос театрального пространства. Эта проблема оказывается основополагающей для изучения предмета театра как искусства. Новизна настоящего исследования, как определяет ее автор, состоит в том, что генезис «нового БДТ» заложен заведомо взошедших на сценические подмостки премьер первых постановок Могучего. Его исторические начала и корневые истоки – результат реконструкции комплекса здания театра. Именно она – актуализированная архитектура великого историческим наследием театра – зародила в своем пространстве возможность «строить» авторский театр.

Для достижения цели исследования автор последовательно выдвигает и доказывает две гипотезы. Первая - существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её

площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством.

Вторая гипотеза автора заключается в том, что решающая пространственная переменная, определившая трансформацию устройства планшета сцены БДТ им. Г. А. Товстоногова в результате реконструкционных работ, проводимых в комплексе основного здания театра (2011-2014), ознаменовала начало новой эпохи. И во многих объемах накопившийся материал способен обернуться всевозможными научно-театральными открытиями в исторической перспективе. С этой точки зрения автор рассматривает деятельность БДТ 2013-2023 гг. в авторский период БДТ А.А. Могучего под особым театральным-сущностным углом исследовательского взгляда как сформировавшийся новейшей историей театральным-культурный капитал. Автор приходит к заключению, что новая конфигурация сценического оборудования нижней машинерии стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная переменная, зафиксированная им в результате трехлетней реконструкции, связана с отказом от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструктивно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение роли технологических усовершенствований в современном театральном искусстве представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 15 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле и подкреплен иллюстративным материалом.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.