



Научно-исследовательская статья

УДК 7.091

DOI: 10.24412/2078-9238-2025-456-98-106

## ПРИЕМ СИМУЛЬТАННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

**Ксения Олеговна Чалышева**

Волгоградский государственный социально-педагогический университет,  
Волгоград, Россия,

kseniachalysheva@mail.ru; <https://orcid.org/0009-0005-2036-9379>

**Аннотация.** В исследовании, лежащем в основе статьи, используется концепция гетеротопии Мишеля Фуко в качестве методологического инструмента анализа трансформации современного театрального пространства. Исследуются приемы симультанности в современном театре. Особое внимание уделяется анализу симультанной реальности как нового типа сценической реальности, а также рассмотрению техники вербатим и ее роли в становлении нового документального театра. Автор исследует возросший уровень иммерсивности в современном театре, а также изменения пространства зрительного зала и пространства сцены.

**Ключевые слова:** гетеротопия, симультанность, вербатим, иммерсивность, современный театр

**Для цитирования:** Чалышева К. О. Прием симультанности в современном театре // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». 2025. № 4 (56). С. 98–106. <https://doi.org/10.24412/2078-9238-2025-456-98-106>

Scientific research article

UDC 7.091

DOI: 10.24412/2078-9238-2025-456-98-106

## THE RECEPTION OF SIMULTANEITY IN MODERN THEATER

Kseniia O. Chalysheva

Volgograd State Socio-Pedagogical University,

Volgograd, Russia,

kseniachalysheva@mail.ru; <https://orcid.org/0009-0005-2036-9379>

**Abstract.** This article examines Michel Foucault's concept of heterotropy and its development in modern theater. The techniques of simulation in modern theater are investigated. Special attention is paid to the analysis of simultaneous reality as a new type of stage reality, as well as to the consideration of verbatim technique and its role in the formation of a new documentary theater. The author explores the increased level of immersiveness in modern theater, as well as changes in the auditorium and stage spaces.

**Keywords:** heterotropy, simulation, verbatim, immersive, contemporary theatre

**For citation:** Chalysheva, K. O. (2025). The reception of simultaneity in modern theater. *MCU Journal of Philosophical Sciences*, (4 (56)), 98–106. <https://doi.org/10.24412/2078-9238-2025-456-98-106>

В книге «Слова и вещи» Мишель Фуко оперирует понятием «гетеротопия» [Фуко, 1977, с. 30–31; Foucault, 1984, p. 46–49]. Это место, которое содержит в себе множество локационных возможностей. По мнению М. Фуко, театр — идеальное пространство гетеротопии, пространство, которое означает не только себя, но еще тысячи мест и эпох. Классическими гетеротопиями у Фуко являются городские пространства — кладбища, санатории, больницы, тюрьмы, музеи, театры, вообще все места, обладающие свойствами пространства переходного типа. Театр (как в исторических формах, так и современный) подтверждает свои свойства гетеротопии тем, что возникает в пространствах неожиданных, нетрадиционных, специально для театра не приспособленных.

Сохранившиеся до настоящего времени приемы симультанных постановок на театральной сцене берут свое начало в европейском античном и средневековом театре. По существу, в основе таких приемов лежит подход, предусматривающий одновременную организацию театрального действия на сцене с установкой на ней всех мест, необходимых для развертывания единой сюжетной линии всего сценического произведения: одни актеры разыгрывают одну сцену в своих декорациях, другие рядом с ними — другую, третьи — третью, и все это в одно и то же время. Современная теория сценического искусства и постановки театральных произведений придерживается той точки зрения,

что совмещение креативных и симультанных подходов в реализации сценического замысла, начиная от самого драматурга, задумывающего будущую пьесу, и кончая театральным зрителем, у которого следует формировать необходимые навыки восприятия симультанности, является одной из основ современного драматургического мышления.

Традиционная театральная школа сценического реализма иногда воспринимает такие инновации с некоторым недоверием, связанным главным образом с тем, что в процессе реализации симультанных моделей и схем в постановочном процессе зрителю демонстрируются такие реальности, которые просто не могут существовать параллельно в одно и то же время. На основе этого справедливого замечания делается вывод о том, что симультанная сценическая реальность, равно как и симультанная сцена как пространство такой реальности, есть искажение или симуляция реальности настоящей [Налбандян, 2016]. Несмотря на определенную обоснованность аргументации, заявляемой традиционной реалистической школой в рамках дискурса сценической симультанности, следует отметить, что буквально в течение нескольких десятилетий техника постановки театральных произведений по сравнению с традицией значительно усложнилась, а постановочная практика, в своих новейших моделях не реферируемая традиционными подходами, обогатилась такими моделями сценической концептуализации исходного драматургического содержания, которые объективно являются неотъемлемой частью современного культурного процесса в театральной сфере [Калужских, 2014, с. 75].

В частности, это касается сценической техники «вербатим» (*лат. verbatim* — дословно), с которой ныне уже практически неразрывно связано становление и развитие документального театра нового типа [Калужских, 2014, с. 74]. В свое время она многое позаимствовала из документальной кинематографии и экспериментальных форм искусства кино (например, обращение к зрителю и диалог со зрителем с киноэкрана), определенным образом переработала и адаптировала эти приемы к особенностям постановки драматических произведений на театральной сцене, для того чтобы новый документальный театр смог состояться. Однако та симультанная реальность, которая все шире используется при реализации постановочных подходов такого рода, не есть какая-то искаженная реальность только потому, что данные техники относятся к техникам продуктивного типа, т. е. они что-то создают, а не искажают, и это признается обеими сторонами дискурса обсуждения сценической судьбы симультанности в современном театре.

Таким образом, симультанная реальность становится новым типом сценической реальности в современном театре. Следует отметить, что в современном дискурсе симультанности исследуются и анализируются изменения последних десятилетий, происходящие в масштабах всей культуры и, по существу, отражающие изменившиеся представления о праве создателя любого художественного продукта на компиляцию (что зритель и видит на сцене), а это может означать только одно — формирование адекватных общекультурных

представлений о процессе вербатим-драматургии и новом документальном театре как о феномене именно современной культуры вне дискурса постмодерна, отменившего дихотомию истинного и ложного. Как отмечает исследователь Л. Г. Ветелина, театру документа свойственны «предельная фактографичность, откровенный натурализм, разрушение привычных канонов драматургии. Такие понятия, как “завязка”, “кульминация”, “развязка”, здесь отсутствуют, исключаются аналитика, художественность, т. е. само понятие творчества. Главное — зафиксировать некую правду жизни, подслушанную и подсмотренную живую» [Ветелина, 2009, с. 111].

В этой связи становится возможным концептуализировать сценическую симультанность как элемент игры только по факту того, что все, что происходит на сцене театра, есть игра по определению. Такой подход следует считать тем более оправданным по факту наличия в современном театре тенденции к повышению уровня иммерсивности сценических решений, принимая во внимание которую, далее находятся все основания к рассмотрению импликации симультанных приемов в общий процесс реализации сценического решения как реализуемой с их помощью попытки постановщика максимально заретушировать грань между сценой и зрительным залом, конвергировать и сблизить пространство сцены с пространством размещения зрителей и тем самым приблизить этих последних к действию, развертывающемуся одновременно в пространстве единого хронотопа, внутри которого исчезает нужда сохранять формальную дистанцию между сценой и зрительным залом и, напротив, обнаруживается потребность выноса сценического действия в зрительское пространство. Фактически, исследователь современного культурогенеза в сфере театра имеет здесь дело с обретающим новые сценические формы феноменом инструментализации симультанности<sup>1</sup>.

Итак, документальный театр не занимается документированием реальности, он, как и всякий другой театр, занимается игрой, в сценическом пространстве которой воспроизводится объективная действительность — и воспроизводится через свой полифонический образ, стягивающий и символически конвергирующий одновременно происходящее на сцене посредством одновременного же многоголосья. Реализация симультанных подходов в постановке драматургического материала не есть только лишь технологизация процесса воплощения исходного постановочного решения, потому что из него невозможно элиминировать присущую всякому театру фабулу, и эта фабула в процессе раскрытия своего внутреннего содержания всегда реализуется в игровом сценическом пространстве как вымысел, как исключительно субъективные представления обо всем происходящем всех участников этого процесса, начиная с самого драматурга и заканчивая техническим персоналом сцены, осознанно расставляющим и меняющим декорации, выставяющим свет, звук, спецэффекты и т. д.

<sup>1</sup> Что такое симультанная сцена? 01.10.2016 // Театр Гамма: сайт. URL: <https://teatrgammadotcom.wordpress.com/2016/10/01/что-такое-симультанная-сцена/> (дата обращения: 25.11.2025).

По существу, симультанность как прием в рамках сценического воплощения исходного материала пьесы оказывается предусмотренным способом цитирования жизни, одновременного и с множественных позиций. Тем не менее объективно отношение к новому документальному театру до сих пор далеко от однозначности, потому что за симультанностью и вербатим-жанром ряд критиков и исследователей усматривают его провокативность, исходя из тех традиционных соображений, что в документальном материале принципиально не может быть вымысла. Такой подход фактически отказывает документальному театру в праве на существование и на сценическое бытие, поскольку формула всякого театра вообще есть актер, играющий для зрителя, — играющий, а не зачитывающий документальные свидетельства эпохи. За такими свидетельствами потенциальный зритель может обратиться в библиотеку, в архив и там превратиться из зрителя в читателя.

В постановке А. Васильева «Моцарт и Сальери. Реквием»<sup>2</sup> пространство сцены преобразовано настолько, что классический пушкинский диалог главных героев про гения и злодейство трансгрессирует из физики в метафизику, где Моцарт бессмертен лишь по факту собственной уникальности. Изначально чисто драматический нарратив оборачивается почти религиозной мистерией, для воплощения которой на сцене постановщик использовал массу библейских атрибутов, тем самым сплавив время земной жизни Христа с временем завершения жизненного пути великого гения. Атмосфера происходящего на сцене проникнута неослабевающим на протяжении всего действия духом таинственности и ожидания великого события, для которых прошлое вообще не имеет значения, и тем самым оно все целиком может быть запрессовано в настоящее в модусе предчувствия грядущего. Если позволительно вообще судить о симультанности в методологических терминах, то это — такая «методология», которая по сути есть сумма способов сценического воплощения непостижимо-го человеческим умом в форме того, что в реальном времени и пространстве просто быть не может, а в театре это есть, и именно поэтому происходящее там не может быть простой калькой внешней действительности.

В постановке «Маленькие комедии большого дома» Московского театра сатиры (1974)<sup>3</sup> используется целый ряд постановочных приемов симультанного характера. В первой же новелле «Грабеж» с блистательными Мироновым и Мишулиным сцена перед зрителем заполнена не предметами мебели (по сюжету жена Алика (Миронова) — страстный и безрассудный коллекционер мебельного антиквариата в любых вещественных проявлениях последнего) —

<sup>2</sup> Боймерс Б. Зеркальные параллели. А. С. Пушкин. «Моцарт и Сальери. Реквием», Школа драматического искусства. Режиссер Анатолий Васильев. Июнь 2000 // Петербургский театралный журнал. 2000. № 22. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/22/the-moscow-prospect-22-2/zerkalnye-paralleli/> (дата обращения: 25.11.2025).

<sup>3</sup> Маленькие комедии большого дома. Режиссер В. Плучек. Московский театр сатиры, 1974 // URL: <https://www.culture.ru/live/broadcast/887/malenske-komedii-bolshogodoma> (дата обращения: 25.11.2025).

она заполнена совершенно разными историческими временами («...Вот оно — это канапе! В его клопах дворянская кровь течет!...»<sup>4</sup>), слитыми воедино с реальным временем сценического бытия главных персонажей (Алику приходится периодически «подхалтуривать» с целью обеспечения «мебельных» влечений своей второй половины; у грабителя «жена работает на складе... тоже ворует...»<sup>5</sup>). Сценические Алик и вор попадают в настолько специфические условия этого круговорота прошлого с настоящим, внутри которых они парадоксальным образом только и могут излить друг другу душу. И что еще более удивительно — достигают в этом совершенно случайном знакомстве полного взаимопонимания. Смешение в единой сценической точке совершенно разнородных контекстов создает условия для органичной импликации такого рода приемов симультанности в происходящее на сцене общее действие.

Спектакль «Машина Мюллер», поставленный К. Серебрениковым в театральном Гоголь-центре в 2016 году<sup>6</sup>, в основном сценическом действии своем не привязан к какому-либо времени: по существу, это диахроническая антология массовых протестов против насилия и нарушений прав человека в течение многих последних десятилетий, симультанно сжатая постановщиком на сцене в синхронию. Сценический вариант представляет собой перемежающееся действие с осмеянием ханжества и фарисейства поздней Викторианской эпохи — внешней благопристойности, фактически вывернутой наизнанку, — с повторяющимися сценами принудительного разгона массовых акций гражданского неповиновения. Зритель видит их на сцене как игру реальных актеров, при этом по периметру сцены выставлены большие проекционные экраны, на которых можно наблюдать реальные «дубликаты» происходящего на сцене, но относимые к совершенно разным местам и временам. В результате влияние происходящего на сцене с таким вот «выходом в современность» на зрительское восприятие и на эмоции присутствующих в зрительном зале многократно усиливается.

Еще один впечатляющий пример сценической реализации симультанности — это спектакль «Шинель № 2737,5» в московском театре «Школа русского самозванства»<sup>7</sup>. Основное пространство сцены, где происходит действие, предельно абстрактно: белого цвета сцена завершается вертикальной белой стеной, по центру которой прорезано окошко в форме телевизора, по сцене бродят солдаты, присаживающиеся на деревянные колоды и чурбаки. Белизна пространства сцены отсылает к какому-то стерильному помещению, к усыпальнице, где погребено само прошлое так, чтобы оно больше не воскресло. Далее играющие солдат актеры сбрасывают шинели и остаются в таких же

<sup>4</sup> Маленькие комедии большого дома.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Машина Мюллер // Гоголь-центр: сайт. URL: <https://gogolcenter.com.ru/events/mashinamyuller/index.html> (дата обращения: 25.11.2025).

<sup>7</sup> *Боймерс Б.* Театр как симуляция, или виртуальная шинель / пер. с англ. Н. Мельникова // Санкт-Петербургский театральный журнал. 2000. № 21. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/21/moskovsky-prospekt-21/teatr-kak-simulyaciya-ilivirtualnayashinel/> (дата обращения: 25.11.2025).

белых, как и сцена, исподниках. При этом пространство (пол) сцены продолжает закрываться белыми квадратами, которые хоронят под собой ушедшее, тем временем как раздевшиеся солдаты начинают надевать себе на головы белые колпаки, а на ноги — белые холщовые сумки, видимо, вместо портянок. Парадоксальное сочетание «облачения прошлого в саван» и массового раздевания солдат происходит одновременно и характеризует неустранимую противоречивость создаваемого на сцене символа синхронного совершения абсолютно противоположных действий. Поскольку и то, и другое происходит в одно и то же сценическое время, то в рамках спектакля «Шинель № 2737,5» симультанность используется как попытка вскрытия многозначности исходного сценического материала посредством моделирования ассоциаций и символического изменения их временных характеристик. Финал спектакля кладет всему этому конец: на сцене возникает проекция зимнего пейзажа с пустой хибаркой посередине, но следует акт тотального уничтожения всего декоративного обрамления постановки, после которого сцена становится символом покинутости и опустошения<sup>8</sup>.

Традиционно считается, что во всякой театральной постановке, включая даже комический жанр, обязательно наличие конфликта, постановочные методы дальнейшего сценического развертывания которого могут преднамеренно рассогласовываться постановщиком с течением реального физического времени. Это могут быть и воспоминания, и реминисценции героев спектакля, и даже их ожидания в форме сцен из еще не наступившего будущего. Феномены симультанности здесь возникают вследствие того, что конфликт в жизни и конфликт на сцене могут не совпадать ни по особенностям своего протекания, ни по выбору средств их разрешения. Иными словами, наличие традиционного для большинства театральных сюжетов конфликта на сцене необязательно требует от постановщика в последующем поиске путей его разрешения в равной мере придерживаться традиции. Например, постановщик может в объяснительных целях, намеренно забегая вперед, продемонстрировать зрителю какое-нибудь событие из будущего, являющееся следствием, по отношению к которому конфликт настоящего времени на сцене становится причиной<sup>9</sup> — и это также будет считаться полноценным сценическим решением. В этом отношении, например, новый документальный театр, тем или иным образом репрезентирующий на сцене «конфликты из жизни», не может и не должен ограничивать себя одним только документальным материалом хотя бы потому, что он уже имеет какой-либо удачный опыт осуществления таких постановок, и даже при отсутствии такого опыта у себя самого он может обратиться также и к мировому театральному опыту.

Кроме того, периодически высказывается мнение, что симультанные формы реализации сценических решений пригодны только для содержательно

<sup>8</sup> Боймерс Б. Театр как симуляция, или виртуальная шинель.

<sup>9</sup> Песочинский Н. Апокалипсис от гусака // Империя драмы: газета Александринского театра. 2007. № 6. С. 1.

простого исходного драматургического материала, тем временем как сложные театральные сюжеты сценически самодостаточны и не нуждаются в этой симуляции реальности — так иногда именуют сценическую симультанность ее непримиримые критики [Хаунин, 2013, с. 161]. Однако подобные мнения радикально отказывают симультанной сцене в раскрытии ее истинной сущности и, кроме того, представляют собой завуалированную форму скрытого недоверия к существующему потенциалу зрительского восприятия, тогда как массовый современный театр, напротив, развивается скорее в направлении, прямо противоположном этим необоснованным и потому кажущимся спекулятивными опасениям.

Существующая практика реализации симультанных сценических решений в настоящее время только расширяет свое разнообразие и изыскивает все более новые и нестандартные пути своего сценического воплощения. Так, технически и пространственно зрители могут располагаться по отношению к сцене в нескольких плоскостях; эти плоскости могут быть расположены под углом или вообще под разными углами друг относительно друга; часть действия может быть перенесена в боковые проходы или вообще за спины зрителей, может осуществляться на подмостках разной высоты, либо изогнутых (вогнутых или выпуклых в направлении зрителей), либо уходящих в зрительный зал и визуально теряющихся между рядами стульев и т. д.<sup>10</sup>

В этом отношении симультанность перестает быть только исторически сформировавшимся и устоявшимся в сценической практике приемом, поскольку в современном театре она должна быть отнесена, скорее, к пространству новых сценических технологий. Большее значение здесь приобретает не само по себе техническое решение, а те дополнительные новые возможности, которые реализуются по ходу развертывания сценического действия и используются для постепенного раскрытия его содержания посредством инструментария, имеющего преимущественно трансформирующий характер, — практики визуализации театрального текста, трансформации актерского монолога в диалог с залом, превращения нереального в реальное или наоборот.

В этом отношении симультанность может быть содержательно понята и качественно оценена заново не только как технический прием или совокупность такого рода приемов, а как реализуемые через нее попытки поиска и обретения принципиально новых средств сценической выразительности, а также поиска моделей и форм, обеспечивающих непрерывный рост уровня совершенства всего постановочного процесса в едином эстетическом контексте развития современного театра.

<sup>10</sup> Петров М. А. Симультанный театр средневековья // Петров М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы (2010). Гл. 1. Исторический очерк симультанного искусства. URL: <https://design.wikireading.ru/14824> (дата обращения: 25.11.2025).

## Список источников

1. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
2. Foucault M. Of other spaces: Utopias and heterotopias / translated from the French by Jay Miskowicz // *Architecture, Mouvement, Continuité*. 1984. № 5. P. 46–49.
3. Налбандян С. А. Симуляция реальности в современном документальном театре // *Международный научно-исследовательский журнал*. 2016. № 6 (48). С. 92–94. <https://doi.org/10.18454/IRJ.2016.48.099>
4. Калужских Е. В. Специфика построения документальной и верbatim-пьес // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2014. № 1 (37). С. 74–76.
5. Ветелина Л. Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // *Вестник Омского университета*. 2009. № 1 (51). С. 108–114.
6. Хаунин В. Г. Симультианность и креативность как основа развития драматургического мышления у будущих сценаристов, режиссеров и продюсеров театрализованных шоу-программ // *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2013. Т. 200. С. 151–162.

## References

1. Foucault, M. (1977). *Words and things. Archeology of the humanities* (V. P. Vizgin, & N. S. Avtonomova, Trans.). Progress. (In Russian).
2. Foucault, M. (1984). Of other spaces: Utopias and heterotopias (Jay Miskowicz, Trans.). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46–49. (Original work published 1967).
3. Nalbandyan, S. A. (2016). Simulation of reality in contemporary documentary theatre. *International Research Journal*, (6 (48)), 92–94. (In Russian).
4. Kaluzhskikh, E. V. (2014). Special composition of documentary and verbatim plays. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, (1 (37)), 74–76. (In Russian).
5. Vetelina, L. G. (2009). “New Drama” of the 20th–21st centuries: Problematics, typology, aesthetics, historical background. *Herald of Omsk University*, (1 (51)), 108–114. (In Russian).
6. Haunin, V. G. (2013). Simultaneity and creativity as the basis for the development of dramaturgic thinking in the future of the scriptwriters, directors and producers of a theatrical show program. *Proceedings of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts*, 200, 151–162. (In Russian).

## Информация об авторе / Information about the author:

**Ксения Олеговна Чалышева** — аспирантка кафедры философии и культурологии Волгоградского государственного социально-педагогического университета, Волгоград, Россия.

**Kseniia O. Chalysheva** — Postgraduate Student of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia.

[kсениачалышева@mail.ru](mailto:kсениачалышева@mail.ru), <https://orcid.org/0009-0005-2036-9379>