

УДК 792

«ГАМЛЕТ» ЮРИЯ БУТУСОВА В ТЕАТРЕ ИМ. ЛЕНСОВЕТА: КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Мальцева О. Н.^{1,2}

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

² Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена выявлению композиции и художественного содержания спектакля Юрия Бутусова «Гамлет», поставленного в Театре им. Ленсовета. Метод исследования, разработанный автором и апробированный в трех монографиях, заключается в реконструкции и анализе спектакля. Автором проведено реконструирование спектакля при параллельном выявлении сквозных тем. Одной из них является тема Гамлета, другой – тема окружающего его мира. Кроме них, обнаружена подтема открытой театральной игры или тема театра, которая в ходе спектакля примыкает то к одной, то к другой теме. Установлено, что при соотнесении названных тем формируется драматическое действие спектакля, в процессе которого происходит становление художественного содержания спектакля. Показано, что композиция спектакля состоит из ассоциативно соединенных между собой эпизодов, т. е. «Гамлет» Бутусова, согласно предложенной П. А. Марковым типологии, является спектаклем театра поэтического типа. Выявлено, что художественное содержание сценического целого заключается, прежде всего, в несоразмерности сил драматического действия: уязвимого, тонко чувствующего Гамлет-мальчишки, каким он представлен в спектакле, и окружающей действительности, пронизанной ложью, вероломством и насилием.

Ключевые слова: драматический театр, поэтический театр, режиссер Юрий Бутусов, Театр им. Ленсовета, спектакль «Гамлет», композиция, драматическое действие, художественное содержание.

HAMLET BY YURI BUTUSOV AT THE LENSIVIET THEATRE: COMPOSITION AND ARTISTIC CONTENT

Maltseva O. N.^{1,2}

¹ Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia.

² Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya St., 34, St. Petersburg, 191028, Russia.

The article is devoted to identifying the composition and artistic content of Yuri Butusov's performance "Hamlet", staged at the Lensoviet Theatre. The research method, developed by the author and tested in three monographs, consists in the reconstruction and analysis of the performance. The performance was reconstructed with parallel identification of cross-cutting themes. One of them is the theme of Hamlet, the other is the theme of the world around him. In addition to them, a subtheme of open theatrical game or a theme of the theater was discovered, which in the course of the performance adjoins one or another theme. It was established that when correlating the named themes, the dramatic action of the performance is formed, in the process of which the artistic content of the performance is formed. It is shown that the composition of the performance consists of associatively connected episodes, that is, Butusov's "Hamlet", according to the typology proposed by Markov, is a performance of the poetic type of theater. It is revealed that the artistic content of the stage whole consists, first of all, in the disproportion of the forces of dramatic action: the vulnerable, sensitive Hamlet-boy, as he is presented in the performance; and the surrounding reality, permeated with lies, treachery and violence.

Keywords: drama theatre, poetry theatre, director Yuri Butusov, Lensoviet Theatre, the performance "Hamlet", composition, dramatic action, artistic content.

Работа посвящена второму «Гамлету» Юрия Бутусова, поставленному в 2017 году в Театре им. Ленсовета (первое обращение режиссера к этой пьесе Шекспира состоялось в 2005 году в МХТ им. А. П. Чехова). В ней реконструируется спектакль и одновременно анализируются его композиция и становление художественного содержания, а также выявляется тип театра, по законам которого он создан.

Метод исследования, разработанный автором и апробированный в трех монографиях (см.: [1; 2; 3]), основан на новейшей теории театра (см.: [4; 5]), созданной в русле ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, и заключается в реконструкции и анализе спектакля (см.: [6; 7]).

Несмотря на обилие театрально-критической прессы, обзору которой посвящена отдельная статья [8], вопрос о композиционном строении «Гамлета» Бутусова не поднимался. В этом смысле не является исключением и книга «Балаган на руинах», автор которой – Е. И. Горфункель – такой задачи не ставила, определив свой труд как «дневник зрителя» или «свободный рассказ о театре Бутусова» [9, с. 2; 5]. Косвенно проблему строения спектакля затронула О. Кушляева, обозначив его как постапокалиптическую фантастику «в оболочке... спектакля-сна» [10, с. 92]. Сновидческую природу обнаруживали и в других произведениях мастера, прослеживая эту особенность в его творчестве в целом. Однако стоит напомнить, что ассоциативные связи характерны не только для снов. Художник, которого интересует соотнесенность вещей, не соединенных принципом причины и следствия, строит свое произведение, в котором нет ни снов, ни воспоминаний, используя по преимуществу именно ассоциативные связи. Соединение, на первый взгляд,

несоединимого – это один из равноправных типов внутренних связей произведения, которым художники пользовались на протяжении всей истории искусства. Бутусов – из их числа, как показывает анализ его спектаклей. Рассмотрев, как скреплены между собой хотя бы несколько следующих друг за другом сцен ленсоветовского «Гамлета», мы убедимся, что и его композиция построена с использованием связей по ассоциации.

Сначала несколько слов о тексте пьесы в переводе Андрея Чернова, оцененном рецензентами по-разному. Анализ перевода в целом следует оставить филологам, а для спектакля самой существенной представляется новизна этого перевода, который не позволяет сознанию зрителя, словно по инерции, скользить по произносимому тексту. А это случается с почти выученным наизусть переводом Б. Пастернака, который нередко воспринимаешь уже целыми блоками, не вслушиваясь в отдельные составляющие. Если выключение подобного автоматизма восприятия звучащего текста и было целью режиссера, то он этого достиг.

А теперь о композиции, драматическом действии спектакля и, соответственно, формировании художественного содержания. Речь идет о драматическом действии спектакля как целого, а не о действии как основе актерского искусства, связанном с исполняемой актером ролью и разделяемом на физическое, внешнее, действие и действие психологическое, внутреннее, о чем писал К. С. Станиславский.

Бутусов здесь, как и в других своих работах, предстает автором спектакля в полном смысле слова, т. е. он является создателем и спектакля, и сценария. Последний в данном случае представляет собой во многом перемонтированную пьесу, что стало нормой в современном театре. Количество персонажей сокращено, эпизоды литературного источника переставлены в нужном режиссеру порядке. Кроме того, не все сцены пьесы вошли в постановку, но при этом введены эпизоды, сочиненные самим режиссером; некоторые реплики звучат из уст не тех персонажей, которым они принадлежат у Шекспира. Например, завершается спектакль не поединком и убийством Гамлета, а категорическим заверением героя в том, что он готов сразиться с Лаэртом. А, скажем, разговор Гамлета и Горацио из четвертой сцены 1 акта пьесы о датском обычае отмечать различные события кутежом и поднятием кубков, у Бутусова происходит между Горацио и Клавдием. Причем, вопрос Горацио Гамлету: «Такова у вас традиция?» в спектакле звучит как утверждение новоявленного короля: «Такова у нас традиция!». Тем самым реплика обретает иной смысл, чем в пьесе; тем более что она оказывается встроенной в ряд эпизодов, акцентирующих глубокоую укорененность этого обычая в развернутом перед нами мире, где многократно повторяется ритуал, занимающий немалое по сценическим меркам время: на длинном столе методично расставляются бутылки, а после убираются со стола. Причем бутылки здесь всегда наготове (обычно они стоят вдоль правого и левого карманов сцены), а то, что эти

бутылки пусты, – акцентирует открытую театральную игру, демонстрирующую условность сценического мира.

На протяжении спектакля прослеживаются две темы. Темой, по аналогии с ее пониманием в литературоведении, мы называем конструкцию, связанную единством «значений отдельных элементов произведения» [11, с. 176]. Одна из них – тема Гамлета, причем Гамлета очень юного. Контекст спектакля в целом заставляет воспринимать именно эту его черту смыслообразующей, несмотря на множество обликов, обретаемых героем по ходу спектакля, включая облики мальчишки-подростка и девчонки. Рецензенты зачастую сосредоточивались на каком-либо «одном Гамлете», подразумевая, что данный «вариант» героя самодостаточен, хотя значение имеют все метаморфозы вкуче, все смены облика Гамлета Бутусова.

В новейшее время мы уже видели Гамлета-мальчишку в спектакле Эймунтаса Някрошюса (Международный театральный фестиваль «Лайф». Вильнюс, 1997), где герой с панковским ирокезом в исполнении известного в Литве рок-певца Андриуса Мамонтоваса был невысоким, тщедушным и очень дерзким. Он выражал свое отношение к происходящему максимально эпатажно, например, прыгал по королевскому замку со спущенными штанами. Важнейшим для Някрошюса был мотив, связанный со стремлением отцов решать судьбы детей, становясь для них злыми гениями (см. об этом: [2]). Произведение Бутусова посвящено иной проблеме, и, соответственно, Гамлет-мальчишка здесь другой.

Вторая тема – тема окружающей героя действительности, или тема Эльсинора. Есть еще сквозная подтема открытой театральной игры, т. е. театра, постоянно явленного зрителю (для краткости будем называть ее подтемой театра). Анализируя спектакль, мы увидим, что она, как правило, примыкает то к первой, то ко второй теме, делая их двусоставными. При этом в некоторых эпизодах подтема театра становится едва ли не главной. Самым ярким примером является эпизод-пародия. Здесь Первый актер (Александр Новиков¹) учит другого участника приехавшей в Эльсинор труппы, как следует играть (в пьесе это обращение Гамлета к актерам). А затем он, исполняя монолог о Пирре и Гекубе, орет, рьяно размахивая многочисленными галстуками, в полном противоречии со своими указаниями о естественности и правдоподобию. Становление драматического действия и, соответственно, содержания спектакля как художественного целого происходит при соотнесении двух названных тем.

Пустое белое сценическое пространство с наклонным задником (художник Владимир Фирер) является, прежде всего, местом для театральной игры, которое заставляет сосредоточиться на актерах и их героях. Оно создано без каких-либо отсылок к конкретному времени и месту событий. В ряде эпизодов на помосте появляются длинный стол, стулья и множество винных бутылок, а благодаря особому освещению (художник по свету Александр Сиваев) на

¹ Здесь и далее указаны исполнители премьерного состава спектакля.

заднике время от времени возникают отбрасываемые персонажами тревожные тени.

Предваряет драматическое действие телефонная запись разговора современных молодых людей, использующих сленг, из которой следует, что один краем уха слышал об истории, описанной Шекспиром, но она его не тронула. Так в спектакле проявляется срез обыденной жизни нашего времени.

Далее одновременно вступают тема Эльсинора и подтема театра: средствами пантомимы разыгрывается «Мышеловка», которая вынесена в начало и показывается не королю и его окружению, как в пьесе, а нам, зрителям. Роль Короля исполняет Виталий Куликов, Королевы – Лаура Пицхелаури, в роли Отравителя – Роман Кочержевский. Эта сцена представлена в демонстративно условном ключе, с торжественным выходом Королевы, высоко поднимающей согнутые в коленях ноги, с дефилированием важничающего Отравителя, который, вынося вперед ногу, старательно тянет носочек; с деланно семенящей старческой походкой Короля при появлении на помосте. Грим актеров акцентированно ярок. Условен и реквизит в этом эпизоде – две узкие ленточки: зеленая, выступающая в роли капель яда, которые Отравитель вливает в ухо спящего короля, и красная – в роли крови, которая хлынула из ушей отравленного. По завершении сцены герои уходят, двигаясь синхронно. Причем Отравитель уходит уже с королевской короной на голове. Предваряя события, которые вводят в действие Гамлета, этот эпизод предстает своего рода моделью окружающей действительности, где коварное убийство, произошедшее на наших глазах, – норма. Открытая театральность служит здесь средством яркого обобщенного показа этой действительности, делая впечатляющим вступление темы Эльсинора и его исторических аналогов. (Разумеется, дополнительное акцентирование подтемы театра как такового происходит благодаря тому, что роли Короля, Королевы и Отравителя исполняют те же актеры, что в дальнейшем предстанут Призраком, Гамлетом и Горацио, соответственно. Все эти актеры, несмотря на внешнее преображение, остаются для зрителя узнаваемыми.)

Контрастируя с нарядно одетыми героями «Мышеловки», с их выверенной пластикой, на площадке появляется расхристанный Клавдий (Сергей Перегудов). Он сбрасывает черный жакет, оставаясь в полосатом, похожем на пляжный, выдавшем виды безрукавном комбинезоне до колен, в носках и туфлях. Герой вытаскивает из комбинезона со спутившейся ляжкой какие-то тряпки, бросает их на пол и, будучи уже новоявленным королем, попутно оглашает указы. Клавдий взвинчен, говорит на повышенных тонах, раздраженно кричит. Король и далее без стеснения будет представлять неряшливо одетым (например, в пиджаке на голое тело или в поношенных тканых белых митенках) даже рядом с нарядной Гертрудой (Евгения Евстигнеева). Так после вступления продолжается тема эльсинорской действительности.

Когда в очередном эпизоде под энергичную музыку обитатели замка быстро собирают длинный стол (он тянется под углом к линии рампы), затем привычно уставляют его огромным количеством винных бутылок, тема Эльсинора являет упомянутую нами особенность этого мира: отмечать любое событие обильными возлияниями. Мелодичный звон при соприкосновении бутылок свидетельствует о том, что они пустые и лишь играют роли сосудов с вином. Мало того, – действующие лица пританцовывают и торжественно приподнимают каждую бутылку, прежде чем поставить ее на стол. В той же манере они убирают бутылки со стола. Все это обнаруживает в подобных эпизодах и подтему театра с ее демонстративной условностью.

Во главе накрытого стола ожидаемо оказывается Клавдий, сидящий вполоборота к залу. У арьерсцены возникает принц (Лаура Пицхелаури) в черном пиджаке и серых брюках. Здесь, наряду с продолжающей свое развитие темой Эльсинора, вступает тема Гамлета. Выслушав строгое наставление нового короля, который, похвалив за скорбь по ушедшему отцу и отчитав за дряхлеющее уныние, называет принца самым приближенным к трону и просит считать себя отцом, – Гамлет, в отличие от своего литературного прототипа, не проронив ни слова, очень медленно подходит и очень нерешительно принимает протянутую ему руку. Осторожно усадив принца себе на колени, Клавдий хвалит его за этот жест, который считает ответом, достойным «любящего сына». Одновременно он снимает с себя парик с лысиной и, обращившись молодежливой мужчиной, тем самым неосознанно демонстрирует присущее ему лицедейство, притворство и ложь. Затем он встает и столь же осторожно усаживает принца на стул, на котором только что сидел. Такое обращение с Гамлетом сразу акцентирует его нежный возраст, который, однако, не помешает Клавдию, как это происходит и в пьесе, отправить принца на верную смерть.

В дальнейшем режиссер неоднократно обращает внимание зрителя на детскость этого Гамлета-подростка, по сути, ребенка, с его открытым и болезненным восприятием несовершенства мира, а также прямодушием, решимостью и упрямством. Уязвимость героя, обусловленная его возрастом, дополняется уязвимостью гендерной, когда он предстает перед нами девочкой. На этих эпизодах мы еще остановимся.

А пока вернемся к герою, который с уходом нового Короля и всех сидевших с ним за столом, то ли поминальным, то ли свадебным, остается на сцене один. Потрясенный чередой происшедших событий Гамлет ложится прямо на стул, на котором его оставил Клавдий, и вслух предается отчаянию, терзающим его мыслям о матери, чье скоростаживное замужество он при своей подростковой бескомпромиссности понять в принципе не в силах, тем более сравнивая Клавдия со своим отцом.

Очередной эпизод, соединенный с предыдущим по ассоциации сходства, показывает еще одного юного человека в представленном на сцене мире и посвящен теме эльсинорской действительности (об используемой нами классификации ассоциаций см.: [12]). В этом эпизоде мы видим сидящую за

знакомым нам длинным столом Офелию, которая выслушивает наставления брата, а затем отца о том, как ей следует вести себя с Гамлетом. Причем и Лаэрт (Иван Бровин), и Полоний (Олег Федоров) говорят, как это свойственно и Клавдию, раздраженно, громко, переходя на крик. Кроме того, они тоже пользуются грубыми резкими жестами, например, стучат кулаком по столу; Лаэрт хватает Офелию за шиворот; а Полоний, взгрозившись на стол, приближается к ней с яростным рыком. В таких обстоятельствах послушная брату и отцу Офелия оказывается раздираемой противоречием между их характеристиками Гамлета и ее собственным знанием принца. Героиня ведет себя, как девочка или юная девушка, буквально содрогаясь от того, как и что ей говорят, хотя в этом эпизоде она предстает в мужском облике (роль героини исполняет не загримированный под девушку Федор Пшеничный с набеленным лицом). В целом Офелию здесь можно, пожалуй, описать известным оборотом «она сейчас сама не своя», только переиначенным на более жесткий: «она сейчас – не она» или: «она – уже не вполне она». Раздвоение героини показано и в сцене разговора с Гамлетом: девушка глубоко потрясена переменой его отношения к ней и его словами. Он, зная, что их подслушивают, отрицает свою любовь к девушке и предлагает ей уйти в монастырь. В этом эпизоде роль Офелии также исполняет актер Пшеничный, но к финалу разговора рядом оказывается вторая Офелия – в коротком белом платье в исполнении Юстины Вонщик.

В следующем блоке из двух эпизодов, связанном с предыдущей сценой по ассоциации контраста, проводятся одновременно и тема Гамлета, и тема окружающей действительности. В первом из них мы видим стоящих на столе принца и Горацио (Роман Кочержевский), которые, держась друг за друга, выпивают по случаю их встречи. При этом Горацио рассказывает об увиденном им накануне Призраке старого короля. А во втором эпизоде Призрак направляется к ним под таинственные звуки: смесь невнятного погромыхивания, тяжелого дыхания и скрежета. (Впоследствии подобные связанные с потусторонним миром звуки в спектакле еще повторятся, причем в моменты, когда о Призраке речь не заходит, что явно свидетельствует о смещении в Эльсиноре мира мертвых и мира живых.) Гамлет устремляется ему навстречу. В это время Горацио, затрепетав всем телом, пытается остановить принца, предупреждая о ждущих того бедствиях или даже гибели. Бросившись на колени, он переходит на крик, многократно повторяя: «Милорд, остановитесь, вам туда нельзя!», и, наконец, от ужаса и бессилия падает. А после мгновенного погружения сцены во мрак мы видим у задника, рядом с торцом стола, Призрака (Виталий Куликов) в облике обычного человека в длинном пальто и шляпе. Заметим, что этот персонаж и дальше участвует в действии в таком заурядном виде, становясь проявлением темы театра – театра, где возможно сосуществование несоединимого, в частности, живых и ушедших в иной мир. Во время монолога Призрака Гамлет сидит на том же столе в его

торцевой части, ближайшей к залу. Причем принц выглядит здесь застывшей женской фигуркой, которая во все время рассказа старого короля остается в полутьме, и поэтому смотрится темным силуэтом. Этот рассказ Гамлет слушает, не проронив ни слова. Молча, безо всяких клятв встречает он и призыв старого короля к отмщению. А когда с исчезновением Призрака принца высвечивают, он предстает юной девушкой, которая напоминает изваяние с позолоченным лицом и руками, в позолоченной длинной юбке и обтягивающей блузке. Эта произошедшая с принцем метаморфоза аналогична той, которая случилась в предыдущем эпизоде с Офелией. Встреча с Призраком и его рассказ настолько ошеломили героя, что он здесь «сам не свой» или другими словами: «он – уже не вполне он». Такая впечатлительность, к которой склонны, скорее, девочки, еще раз акцентирует подростковый возраст представленного нам Гамлета. Именно едва ли не детскость героя важна в контексте спектакля в целом, а не то, что, одетый в платье, принц выглядит девочкой.

Подобная метаморфоза происходит с героем неоднократно. Покажем это на примере еще двух эпизодов, которые идут в спектакле друг за другом и где по-прежнему одновременно представлены темы Гамлета и Эльсинора. В одном из них медленнодвигающийся к аръерсцене принц, беседуя с Горацио о реакции Клавдия на разыгранную заезжими актерами «Мышеловку» (показ которой Королю и присным в спектакль не вошел, она была представлена, как уже упоминалось, в начале действия), окончательно убеждается в правдивости рассказа Призрака. И тут он явно не выдерживает тяжести ситуации. Сняв, видимо, вдруг показавшуюся ему давящей одежду, хотя в этой сцене на нем свободные рубаха и брюки, принц остается в телесного цвета облегающих майке и трусах, акцентирующих хрупкость его телосложения. В контексте происходящего это выглядит прямым иллюстрированием ситуации голого человека на голой земле. Да, в сущности, герой и является сейчас заброшенным, оставшимся один на один с необходимостью выбирать и действовать, один на один с экзистенциальным вопросом о своем существовании: «Так быть или не быть?.. Ну и вопрос!..» (именно так звучит он в переводе Чернова). Разрыдавшись и даже взыв, Гамлет произносит начавшийся этим вопросом монолог, то и дело жмурясь и всхлипывая. Он, очевидно, даже не имея сил стоять, ложится на колени старого короля, который не впервые, незримо для принца, сопровождает его, и в данный момент, почувствовав, что с ним происходит, заблаговременно садится на пол, заботливо подставляет свои ноги и на протяжении всего монолога не перестает гладить мальчишку по голове, пытаясь его успокоить. Дав волю своим эмоциям, расплакавшись, герой ведет себя как ребенок, причем, скорее – как девочка. Но вместе с едва ли не детскими качествами здесь обнаруживается и достаточная зрелость принца, проявившаяся в осознанной необходимости задаться этим философским вопросом, которым у Шекспира наделен Гамлет как взрослый человек. И эти черты героя Пицхелаури остаются неизменными в ходе спектакля.

Во втором из упомянутых эпизодов, когда на наших глазах рабочие сцены быстро собирают невысокий стол, вступает подтема театра. Затем ее сменяют две параллельно движущиеся темы. Входит старый король, неся на руках Гамлета. Уложив его на стол, Призрак удаляется. И тут же к принцу направляется целая шеренга персонажей – мужская часть приближенных Клавдия и сам Клавдий; при этом многие из них предстают здесь уродами с перекошенными лицами (благодаря натянутым на головы тонким резинкам). Среди них, в частности, Розенкранц (Всеволод Цурило), Гильденстерн (Сергей Волков) и Полоний, которые пришли сообщить, что королева ждет его в своей комнате. Впрочем, в других сценах многие из персонажей уродливы без всяких резинок, сами по себе. Таков то и дело впадающий в истерику, орущий, как и Клавдий, Полоний; или, например, карикатурная парочка психически нездоровых, исковерканных страхом и подбострастием – Розенкранц и Гильденстерн, причем второй странно жестикулирует, всегда скрючен, иногда вдруг пускается прихрамывать или пританцовывать, стоя на месте. В таком окружении, на фоне множества рослых крепких монстров лежащий, свесив со стола ноги, принц выглядит особенно хрупким и уязвимым (что акцентируется костюмом: здесь он одет в короткое синее платье). Однако это не мешает Гамлету жестко беседовать с Розенкранцем и Гильденстерном, реплики которых в данной сцене распределены среди стоящих рядом с ним персонажей, благодаря чему все они оказываются уподоблены этим двум скользким приятелям. А когда принца осторожно, оставляя в горизонтальном положении, приподнимают, Гамлет с такой же резкой иронией перекидывается несколькими фразами с Полонием. В завершение эпизода возникший рядом старый король укладывает принца себе на руки и удаляется.

В опустевшем пространстве рабочие сцены принимаются на наших глазах сооружать помост из досок – так снова вступает подтема театра, которую затем сменяют две параллельно идущие темы. При этом огромные тени, которые рабочие отбрасывают на задник, и неожиданно зазвучавшая тревожная музыка привносят в это обыденное действие атмосферу беспокойного предчувствия. Именно на этом помосте принц застаёт молящегося Клавдия. В отличие от своего литературного прообраза, этот Гамлет не философствует относительно своевременности отмщения и сразу подносит меч к голове дяди, при этом он заметно волнуется, заводя клинок то с одной, то с другой стороны. Но тут, явно понимая, что взвешенный подход не свойственен принцу-подростку, рядом, как и прежде, в нужный момент оказывается старый король. Он отводит оружие от шеи Клавдия, берет принца за руку и увлекает за собой. Такое отеческое обращение с героем в очередной раз фокусирует наше внимание на его юном возрасте. Именно так, держась за руки, они и удаляются вглубь сцены, сопровождаемые гигантскими тенями на заднике, которые усиливают остроту ситуации.

Контекст уже рассмотренной нами части спектакля заставляет увидеть причину и резкого разговора принца с Гертрудой, и импульсивного убийства Полония, прежде всего, в возрасте героя. Свидетелями беседы сына и матери, кроме Полония, являются и Клавдий, и старый король, которые сидят на стульях тут же, разумеется, невидимые королеве и Гамлету. Это обнаруживает публичность всего, что происходит, отличную информированность всех обитателей королевского двора. Когда Гертруда, напуганная речью Гамлета, закричала, взывая о помощи: «Здесь крысы!», – Гамлет, ища «крысу», подходит к Полонию, чье лицо в этот момент скрыто под маской, закалывает его, затем ведет за руку на помост и укладывает там. Но, сбросив с жертвы маску и поняв, что ошибся и убил не того, кого предполагал, он взывает. По окончании разговора с королевой принц обращается к трупу Полония: «Сэр, поднимайтесь, нам пора на воздух», закрывает его лицо маской и, попрощавшись с матерью, уходит. И тотчас сценическое пространство на несколько мгновений погружается во тьму; после чего мы видим Полония, стоящего ближе к аръерсцене, после повторного затемнения он оказывается еще ближе к заднику; так происходит до тех пор, пока он вовсе не исчезнет. Такое акцентированно условное решение финала разговора принца с матерью становится очередным обнаружением подтемы театра, сосуществующей здесь с обеими основными темами.

Дальше в ходе действия невидимый для всех, кроме принца, старый король, остро ощущающий неравенство сложившегося противостояния Гамлета и Клавдия с его госаппаратом, также неоднократно появляется на сцене, тем самым каждый раз выявляя тему театра – театра, демонстративно условного. То зримый, то не зримый для принца, он то и дело оказывается рядом, так или иначе помогая ему. А, например, на разговор к Клавдию, волнуемому по поводу пропажи трупа Полония, принц является вместе со старым королем. Причем их своеобразное единство обнаруживается в том, что оба приходят в одинаковых шляпах, садятся рядом, одновременно закидывают нога на ногу и попеременно отвечают на вопросы. А вняв настоятельному совету Клавдия уехать в Англию, Гамлет и старый король синхронно встают и уходят, пусть и в разные стороны.

В следующих двух эпизодах сосуществование тем и подтемы сменяется отдельно вступившей темой Гамлета. В одном из них герой предстает наедине с самим собой. Терзания принца по поводу собственного бездействия сначала выявляются в нервном танце с нерешительными движениями, а затем в экспрессивном монологе, который завершается категоричным заявлением: «Да будут мои помыслы кровавы, / Или вообще не будет никаких!». Очередность следующего эпизода, на первый взгляд, может показаться странной. Ведь в нем происходит разговор Гамлета с Полонием: принц иронизирует в адрес придворного, в то время как тот сидит на стуле и, тестируя его психическое состояние, спрашивает о содержании прочитанной книги. Однако в контексте сценического целого место этого эпизода, идущего после смерти

Полония, обусловлено тем, что впечатлительный герой-подросток, конечно, не в силах забыть совершенное им убийство и не может не возвращаться к мыслям о Полонии, что само по себе обнаруживает эмоциональное состояние принца к этому времени. В ходе разговора герой стоит спиной к Полонии и зрителю, раскинув руки и покачиваясь. При этом на задник отбрасывается его тень, похожая на крест. Она напомнила Е. Ронгинской распятие, поэтому критик сравнила смерть принца со смертью Иисуса (см.: [13]). Однако монолог героя о смерти в одной из предыдущих сцен, скорее, наталкивает на сравнение тени именно с крестом. Кроме того, контекст спектакля создает отчетливое представление о том, что, во-первых, этот Гамлет – обыкновенный человек, и к тому же совсем юный, и, во-вторых, силы добра и силы зла в разворачиваемом перед нами мире явно несоотносимы. Все это вряд ли позволяет провести параллель между смертью героя и смертью Иисуса с последовавшим затем воскресением и дальнейшими связанными с ним событиями... Завершая анализ эпизода, отметим, что мизансцена, где Гамлет ведет разговор, отвернувшись от собеседника, не единственная в спектакле. Это в контексте всего происходящего воспринимается зрителем как проявление неприятия Гамлетом Эльсинора и его обитателей (за исключением Офелии и Горацио).

Во всех рассмотренных сценах мы видели принца в свободном черном брючном костюме (кроме тех двух, где он предстал в женской одежде). Далее в некоторых эпизодах на герое белые свободные брюки и белая заправленная в них рубаха. Именно таким он появляется в очередной сцене, где тема Эльсинора сменяется подтемой театра. Здесь Гамлет беседует с Могильщиком (Александр Новиков), сидящим на первом плане, стоя спиной к нему и зрительному залу. Но, услышав о Йорике, принц с оживлением оборачивается, медленно подходит к Могильщику, который, не осознавая того, явно всколыхнул его воспоминания о любимом шуте. Принц с нежностью гладит героя Новикова по затылку, прикасается к его лицу, рассказывая о подробностях лица шута, а затем и вовсе обращается к Могильщику как к живому Йорику. Но затем он опять отходит в глубь сцены и, стоя спиной к залу, беседует уже с шутком. При этом Гамлет оказывается настолько захлестнутым воспоминаниями и вырвавшимися наружу эмоциями, что вместе с ним расчувствовался и Могильщик, ответив: «Жарко, милорд, но по большому счету холодно! Если сказать правду, невероятно душно». Тронутый такой эмпатией, Гамлет оборачивается. И в этот момент Могильщик, надев вынутый из-за пазухи рыжий парик и засунув в рот бумажную игрушку, язык-гудок, преобразается в Йорика. Прижав к груди руки и радостно, по-детски звонко рассмеявшись, принц большими шагами направляется к нему, встает на стул, не переставая весело смеяться; забирается, как, видимо, проделывал когда-то, на уже подставленную ему «Йориком» спину. Яркий красный галстук, повязанный на голую шею, вполне во вкусе шута, дополняет преобразование Могильщика; и они, пританцовывая под веселую музыку, убегают. Так в этой сцене получила продолжение подтема

театра – театра, где возможно в том числе и сосуществование реальности и воплощенного воспоминания.

Этот пронизанный теплыми детскими воспоминаниями эпизод сменяется резко контрастирующей с ним сценой, начиная с которой теперь уже до конца спектакля проводится тема Эльсинора; и затем к ней присоединятся тема Гамлета и подтема театра. Здесь сидящие у правого кармана сцены Лаэрт и Клавдий ведут деловой разговор. Внешность первого сразу вызывает настороженность своей едва ли не гангстерской экипировкой. У Лаэрта тяжелый взгляд; он в черных кожанке, перчатках, заправленных в высокие ботинки штанах, цилиндрической шляпе. Клавдий, как всегда, в расхлябанном виде, неряшливой белой майке под пиджаком. При этом у него уже знакомый нам свирепый взгляд, усугубленный густым черным гримом под глазами.

По завершении их почти молниеносного сговора о плане «ликвидации» принца на площадке появляется лишившаяся рассудка Офелия в черном брючном костюме. Здесь ее роль исполняет Юстина Вонщик. Свой монолог о погибшем отце героиня, обращаясь в зал, ведет с выдающимися ее психическое состояние резкими переходами от одного настроения к другому: сначала от веселья к агрессии; а в финале – к глубокой печали; уходит она, заливаясь слезами. И вслед за тем на сцене сразу возникает сидящая на стуле одетая в современное короткое платье Гертруда, которая рассказывает о гибели Офелии. Причем свидетелями обоих эпизодов оказываются Клавдий и Лаэрт, по-прежнему сидящие у правого кармана сцены. Такое сгущение событий, по сравнению с тем, как они развиваются у Шекспира, значительно усиливает напряженность происходящего.

После стремительного ухода еле удерживающегося от рыданий Лаэрта и чинного, хотя и не без спешки, ухода Клавдия с Гертрудой разворачивается сцена погребения Офелии. Она начинается уже известной нам церемонией, сопровождаемой громким звоном бутылок, которые в этот раз расставляют прямо на полу по диагонали к линии рампы. Против обыкновения те, кто расставляет бутылки, не приплясывают; а аккомпанирует подготовке застолья ритм мрачных ударов барабана. По завершении этого действия происходит диалог Офелии в исполнении Ф. Пшеничного и Могильщика. Офелия в черном, соответствующем трауру, брючном костюме, а Могильщик в рыжем шутовском парике и красном галстуке решают вопрос о законности погребения самоубийцы по обычному обряду (в пьесе такой разговор ведут Первый и Второй могильщики). Это обсуждение продолжается едва ли не перепалкой Лаэрта со Священником (Роман Баранов). В какой-то момент рядом с ними на несколько мгновений возникает Офелия в исполнении Ю. Вонщик. На ней голубого оттенка современное платье до колен и туфли на каблуках. Она молча бродит по площадке, то касаясь спинки стула, на котором сидит Лаэрт, то приобняв брата; но тут появляется Полоний, и они, взявшись за руки, удаляются.

К оставшемуся в одиночестве Лаэрту подходит Гамлет (на нем черные брюки и черная туника) и, сев на стул напротив, высказывает охватившие его переживания, в частности, укоряя того за громогласно выражаемую печаль. Причем слова о любви к Офелии, с которой не сравнятся чувства сорока тысяч братьев, если эти чувства соединить в одно, – у этого Гамлета-подростка звучат как вырвавшиеся против его воли, в отличие от аналогичных слов из уст взрослого героя в пьесе Шекспира. После ухода Гамлета перед Лаэртом снова возникает, теперь уже в длинном розовом платье, Офелия (в исполнении Юстины Вонщик). Брат и сестра улыбаются, сидя напротив друг друга. Вдруг зазвучавшая ритмичная музыка будто побуждает Офелию к танцу, и она делает несколько танцевальных движений плечиками. И опять ее уводит Полоний. Следует короткое затемнение, и актеры быстро убирают бутылки к правому и левому карманам сцены. Так завершается этот эпизод, вобравший и тему Гамлета, и тему Эльсинора, и одновременно подтему театра, выраженную, в частности, в равноправном сосуществовании живых и ушедших в мир иной, а также реального и воображаемого.

В начале следующего короткого эпизода Гамлет и Горацио выпивают, дружески беседуя и поддерживая друг друга за руку. Принц признается в том, что он, переписав послание короля, по сути, отправил Розенкранца и Гильденстерна на верную гибель. Горацио поражен, отпрянув от принца, он удаляется. Оставшись один, осевший на пол Гамлет кается в том, что обидел Лаэрта в его скорби. И тут к нему является Озрик (Роман Баранов) с сообщением о большом закладе, который Король поставил на победу принца в поединке с Лаэртом, и просьбой уточнить, готов ли принц к состязанию. Жестким решительным ответом принца, что он не меняет своих намерений, завершается эта сцена, в которой, как видим, обнаружилось и тема Гамлета, и тема окружающего его мира.

Финал спектакля начинается подтемой театра. Громкая ритмичная музыка с резкими скрежещущими звуками сопровождает торопливые действия рабочих сцены: они освобождают площадку от бутылок и настилают в центре помост из досок. Все это воспринимается предвестием неизбежной катастрофы. Вслед за тем одновременно вступают тема Гамлета и тема окружающей действительности. На помост под шум накатывающих морских волн вступает одетый в белые рубаху и брюки на подтяжках Гамлет, волоча огромный деревянный меч, напоминающий крест. Вслед за ним на сцене появляется Горацио. Он отговаривает друга от сражения, предрекает ему проигрыш, пытается предотвратить поединок, бегая вокруг него и многократно восклицая: «Сегодня вы фехтовать не будете!». Но каждый раз слышит неотступное «Буду!». И вот уже Горацио растворился где-то в темноте арьерсцены. А перед нами стоящий на помосте улыбающийся Гамлет, с бесстрашием, решимостью и упрямством мальчишки повторяющий «Буду!». Такое завершение спектакля обусловлено контекстом показанного нам мира, где зло всемогуще, и исход

предстоящего боя очевиден. Кроме того, такой финал акцентирует, что сама готовность юного Гамлета к сражению является нравственной победой героя, одержанной наперекор всему.

Заключение. Проведенный анализ обнаружил, что в спектакле формируются две темы: тема Гамлета и тема окружающего его мира, а также подтема открытой театральной игры, или подтема театра, которая примыкает к двум первым, участвуя в их становлении. При соотнесении этих тем возникает драматическое действие, в ходе которого создается художественное содержание спектакля. Противопоставление, с одной стороны, хрупкого и тонко чувствующего подростка Гамлета, и с другой – окружающего принца мира с его коварными, вероломными и толстокожими представителями, чье насилие не знает границ, показывает несоразмерность сил возникающего противостояния. Остроту драматизма усиливает подтема театра, которая способствует яркому и обобщенному показу названных тем. Помимо этого, она представляет искусство театра как самоценность. Само обнаружение открытой сценической игры, где в лице актера человек явлен в своей высшей ипостаси как человек-творец, напоминает зрителю о светлой стороне реальности.

Кроме того, анализ показал, что эпизоды спектакля соединяются между собой ассоциативно. То есть «Гамлет» Юрия Бутусова в театре имени Ленсовета по типологии П. А. Маркова (см.: [14, с. 66–67]) относится к театру поэтического типа. Именно эта типология, разделяющая театр на поэтический и прозаический, или повествовательный, является предпочтительной, как основанная на внятном проверяемом критерии, а именно на типе внутриккомпозиционных связей. Выработанная на примере театра В.Э. Мейерхольда, она с тех пор укоренилась в театроведении и остается актуальной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
2. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / предисл. Ю. М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
3. *Мальцева О. Н.* Театр Роберта Стуруа. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 200 с.
4. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. 201 с.
5. *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
6. *Мальцева О. Н.* Реконструкция спектакля // Семинар по театральной критике: учеб. пос. / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 38–72.
7. *Мальцева О. Н.* Анализ спектакля // Семинар по театральной критике: учеб. пос. / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 88–127.
8. *Мальцева О. Н.* Театральная критика о спектакле Юрия Бутусова «Гамлет» в Театре им. Ленсовета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2 (97). С. 155–164.
9. *Горфункель Е. И.* Балаган на руинах. СПб.: Порядок слов, 2024. 464 с.

10. Кушляева О. Малыш спускается в ад // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1 (91). С. 89–92.
11. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
12. Ассоциация // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев и др. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 39–40.
13. Ронгинская Е. Младой и нежный Гамлет // Сцена. 2018. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/mladoj-i-nezhnyj-gamlet/> (дата обращения: 23.08.2024).
14. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.

REFERENCES

1. *Mal'ceva O. N. Poeticheskij teatr Yuriya Lyubimova*. SPb.: RIII, 1999. 271 s.
2. *Mal'ceva O. N. Teatr Ejmuntasa Nyakroshyusa (Poetika)* / predisl. Yu. M. Barboya. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. 304 s.
3. *Mal'ceva O. N. Teatr Roberta Sturua*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 200 s.
4. *Barboj Yu. M. Struktura dejstviya i sovremennyj spektakl'*. L.: Leningrad. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cherkasova. 201 s.
5. *Barboj Yu. M. K teorii teatra*. SPb.: SPbGATI, 2008. 240 s.
6. *Mal'ceva O. N. Rekonstrukciya spektaklya* // Seminar po teatral'noj kritike: ucheb. pos. / red.-sost. N. V. Pesochinskij. SPb.: SPbGATI, 2013. S. 38–72.
7. *Mal'ceva O. N. Analiz spektaklya* // Seminar po teatral'noj kritike: ucheb. pos. / red.-sost. N. V. Pesochinskij. SPb.: SPbGATI, 2013. S. 88–127.
8. *Mal'ceva O. N. Teatral'naya kritika o spektakle Yuriya Butusova «Gamlet» v Teatre im. Lensoвета* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 2 (97). S. 155–164.
9. *Gorfunkel' E. I. Balagan na ruinah*. SPb.: Poryadok slov, 2024. 464 s.
10. *Kushlyaeva O. Malysh spuskaetsya v ad* // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2018. № 1 (91). S. 89–92.
11. *Tomasheskij B. V. Teoriya literatury. Poetika* / vstup. st. N. D. Tamarchenko. M.: Aspekt Press, 1996. 334 s.
12. *Associaciya* // Filsofskij enciklopedicheskij slovar' / gl. red.: L. F. Il'ichev i dr. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1983. S. 39–40.
13. *Ronginskaya E. Mladoj i nezhnij Gamlet* // Scena. 2018. № 2. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/mladoj-i-nezhnyj-gamlet/> (data obrashcheniya: 23.08.2024).
14. *Markov P. A. Pis'mo o Mejerhol'de* // Markov P. A. O teatre: v 4 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 2. S. 59–75.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мальцева О. Н. – д-р искусствовед., доц., ведущий науч. сотр. (сектор театра), проф. каф. рус. театра; onmalt@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9729-2729

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maltseva O. N. – Dr. Habi. (Art), Ass. Prof., Leading Researcher (Theater Sector), Prof. of the Russian Theatre Chair; onmalt@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9729-2729