

УДК 792.2

DOI: 10.34670/AR.2026.13.30.023

## «Гамлет» Акимова и Шостаковича

**Минеев Андрей Николаевич**

Аспирант,  
Театральный институт им. Бориса Щукина  
при Государственном академическом театре им. Евгения Вахтангова,  
119002, Российская Федерация, Москва, Большой Николопесковский переулок, 12-а / 1;  
e-mail: andreyminee vthecreator@gmail.com

### Аннотация

Статья посвящена анализу спектакля «Гамлет», поставленного Николаем Павловичем Акимовым в 1932 году на сцене Театра имени Евгения Вахтангова с музыкой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, и определению его значения в истории отечественного театрального искусства XX века. На основе историко-театроведческого и сравнительно-типологического анализа рассматриваются художественные и режиссёрские особенности постановки в контексте развития вахтанговской школы и принципов «фантастического реализма». Показано, что спектакль представляет собой радикально новаторское прочтение трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет», связанное с пересмотром традиционной трактовки образа главного героя и существенным изменением функций второстепенных персонажей. Особое внимание уделяется синтезу режиссуры и сценографии, осуществлённому Акимовым, а также роли музыкального сопровождения Шостаковича, выступающего самостоятельным драматургическим фактором. Отмечается, что постановка вызвала полярную реакцию современников и стала предметом острых эстетических дискуссий, однако впоследствии была признана значительным явлением советского режиссёрского театра. Сделан вывод о том, что спектакль отражает художественные поиски начала 1930-х годов, демонстрирует возможности авторской интерпретации классического произведения и свидетельствует о взаимодействии театрального искусства с культурно-политическим контекстом эпохи.

### Для цитирования в научных исследованиях

Минеев А.Н. «Гамлет» Акимова и Шостаковича // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 2А. С. 254-265. DOI: 10.34670/AR.2026.13.30.023

### Ключевые слова

Николай Павлович Акимов, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Уильям Шекспир, Гамлет, Театр имени Евгения Вахтангова, советский театр, режиссёрская интерпретация, фантастический реализм, сценография, театральная музыка, театральное искусство XX века.

## Введение

Спектакль «Гамлет» с музыкой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, поставленный Николаем Павловичем Акимовым в 1932 году на сцене Театра имени Евгения Вахтангова, неоднократно становился предметом обсуждения в отечественной и зарубежной театральной критике. Он упоминается в многочисленных статьях, диссертационных исследованиях, монографиях, воспоминаниях современников. Постановка вызвала острые споры. В ответ на критику Акимов признавался: «Сам я прекрасно вижу и знаю целый ряд допущенных мною в этой работе ошибок» [Акимов, 1978, с. 119]. Отвечать было необходимо.

## Основная часть

Современники неоднозначно оценивали режиссёрское решение спектакля, Акимова обвиняли в формализме и жанровой неопределённости: «Впечатление от постановки такое, что её начали как пародию, затем задумались и кончили как трагедию» [Юзовский, 1982, с. 30]. Нередко звучала и критика содержания постановки как «безидейного»: «Идейная катастрофа повлекла за собой сценическое крушение» [Марков, 1977, с. 60]. Музыкальное оформление, напротив, получало исключительно положительные отклики. Рецензенты отмечали, что музыка Шостаковича — одно из немногих бесспорных достоинств спектакля. «Порою кажется, что спектакль мешает слушать музыку Шостаковича» [Марков, 1977, с. 60], — иронично замечал завлит МХТ Павел Марков. Вс. Э. Мейерхольд итожил: «Предстоит новая работа по преодолению "акимовщины", которая является величайшей болезнью современного театра» [Мейерхольд, 1968, с. 256].

Несмотря на жесткие дискуссии и самопризнание Акимова в ошибках при постановке «Гамлета», его спектакль, поставленный с труппой вахтанговцев, представляет собой одно из величайших театральных творений XX века, продолжив линию «фантастического реализма», определившую режиссёрские принципы Евгения Богратионовича Вахтангова.

В 1927 году Театр имени Евгения Вахтангова приглашает Николая Павловича Акимова — молодого, дерзкого и перспективного художника, уже успевшего зарекомендовать себя в столичных театрах, — в качестве художника-постановщика пьесы Бориса Лавренева «Разлом» (режиссёр А. Д. Попов). С этого времени вплоть до 1932 года Акимов создаёт декорации и костюмы для большинства спектаклей Театра Вахтангова и вносит ряд новаторских идей в жизнь труппы. Его оформление влияло на содержание постановок, поэтому его негласно стали называть «сорежиссёром». Десятилетие с 1922 по 1932 гг. после исторического спектакля Вахтангова «Принцесса Турандот» для его учеников и последователей оказалось временем кризиса и творческих поисков.

«Принцесса Турандот» стала подлинным прорывом в театральном мире. Современники отмечали синтетический характер постановки, соединившей в себе достижения классического театра и инновационные формы новейших театральных течений [Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства, 2011, с. 570]. Вахтангов воплотил на сцене идеи «фантастического реализма» — художественного направления, в котором сплавляются подлинность актёрского переживания, свойственная системе Станиславского, и условность существования актёра на сцене. Метод Вахтангова основывался на поиске особого сценического стиля, извлекаемого из стиля самого произведения, взятого к постановке. Не отвергая яркой, выразительной и отчасти гиперболизированной манеры актёрской игры, Вахтангов декларировал необходимость

содержательного наполнения формы. Он задумывал новые работы, среди которых важное место занимал «Гамлет». В письмах [Заметки на режиссёрском экземпляре «Гамлета», 1921 ], написанных режиссером во время пребывания в санатории, где он лечился, равно как и в рабочих заметках к подготовленному в тот период театром тексту трагедии, очевиден глубокий интерес режиссера к «пьесе всех времен и народов», что позволяет рассматривать осуществлённую впоследствии Акимовым постановку 1932 года как попытку реализовать замысел, восходящий к идеям основателя театра.

После смерти Вахтангова 29 мая 1922 года Третья студия, преобразованная в Театр его имени, осталась без руководящей руки. Сформированный художественный совет в отсутствие художественного единоначалия, не мог определить дальнейший путь: назревал кризис идей. Несмотря на отдельные творческие достижения, театр на протяжении нескольких лет не мог повторить успех «Принцессы Турандот».

В этот период постановками занимались Борис Захава, Юрий Завадский, Алексей Попов и другие режиссёры. Однако большинство премьер не волновали ни зрителей, ни критиков [Наследники. Сайт театра Вахтангова]. Постановки обвинялись в эпигонстве, слепом подражании вахтанговским приёмам и достигнутому в «Принцессе Турандот». «Зойкина квартира» Михаила Булгакова в режиссуре А. Д. Попова (1924) попала в ряд исключений [Гудкова, 1988, с. 96–124], лишь подтверждавших, что театр переживает период общей творческой дезориентации. В новых условиях труппа нуждалась в знаковой постановке, способной объединить актёров, возродить интерес публики и сохранить метод Вахтангова. Хотели не механически подражать его стилю, а развивать найденное в соответствии с новыми веяниями эпохи.

К этому времени Николай Павлович Акимов уже прочно вошёл в труппу театра, хорошо знал актёров, специфику внутренней организации и принципы работы коллектива. Он прекрасно сознавал, в каком состоянии находится театр. Акимов представляет художественному совету собственный план постановки «Гамлета». По мнению современника, «план этот был в высшей степени эксцентричным, но Акимов так увлекательно развернул его перед художественным совещанием, что возражать ему было нелегко» [Елагин, 2002].

Доверить Акимову постановку «Гамлета» было для театра серьёзным и во многом рискованным решением. В 1932 году отмечалась 15 годовщина Октябрьской революции, на этот же год приходились 10-летие существования самого театра и десятилетие со дня смерти его основателя. От труппы ждали значительного художественного события, и руководство возлагало на Акимова большие надежды, рассчитывая, что его спектакль поможет вывести коллектив из затянувшегося кризиса.

Ответственность была высока, и можно предположить, что Акимов, а не кто иной, пригласил Дмитрия Шостаковича к совместной работе, хотя достоверных сведений об этом сегодня не найти. Однако режиссер настраивался на эксперимент, и Шостакович, имевший репутацию композитора-новатора, больше всего подходил ему в союзники. 25-летний композитор, сотрудничавший с Вс. Э. Мейерхольдом, создал музыку к его спектаклю «Клоп» по пьесе Вл. Маяковского, оперу «Нос» по повести Гоголя, вызвавшую широкий общественный резонанс и повлекшую волны критики. Балеты «Золотой век» и «Болт» не нашли признания у публики. «Неудача “Болта” повлекла за собой усиление нападков на композитора. Начали говорить о том, что он не способен писать для сцены. Его музыки не понимали» [Майер, 2006], — отмечали современники. После 16-го показа «Нос» сняли из репертуара, авторитет Шостаковича в музыкальных кругах заметно снизился. Находясь в состоянии творческого и

эмоционального кризиса, он опубликовал в журнале «Рабочий и театр» статью под названием «Декларация обязанностей композитора» [Майер, 2006], где выразил глубокое разочарование и недовольство существующей театральной системой: критиковал художественные принципы, по которым строились постановки, объяснял причины непонимания своих произведений широкой аудиторией. Завершалась статья манифестированным отказом от участия в ряде запланированных проектов, но единственной работой, от которой Шостакович не отступился, оказался «Гамлет» в Театре Вахтангова.

В своих режиссёрских заметках Акимов обращается к анализу предыдущих постановок шекспировской трагедии. Он упоминает «Гамлета» Эдварда Гордона Крэга, поставленного в МХТ в 1912 году, и версию режиссера Валентина Смышляева с Михаилом Чеховым в главной роли в МХАТ II (1924) [Акимов, 1978]. Чеховский вариант произвел на Акимова сильное, хотя и резко отрицательное впечатление, что, вероятно, и побудило его предложить вахтанговскому Совету принципиально новое прочтение шекспировского текста. По поводу работы Смышляева Акимов писал: «Постановка МХАТ II была глубоко порочна уже тем, что она навязывала Шекспиру многое такое, что пристало бы, скажем, Метерлинку, но чего не могло быть в произведении, написанном триста лет тому назад таким здоровым, жизнерадостным и полнокровным писателем, как Шекспир» [Акимов, 1978]. Режиссёра разочаровала общая «нудная» атмосфера спектакля и образ главного героя, представленного меланхоличным, безыдейным и слабавольным человеком.

В заметках Акимов признавался, что до начала работы над «Гамлетом» он никогда не читал пьесу целиком: его представления о ней формировались исключительно на основе театральных постановок, виденных ранее. Привычный образ «меланхоличного» Гамлета надлежало разрушить: Акимов «увидел прежде всего пьесу интриги, пьесу напряжённого действия, пьесу, в которой борьба действующих лиц переходит непрерывно из картины в картину» [Акимов, 1978].

Задолго до начала репетиций режиссёр провёл масштабное исследование интерпретаций «Гамлета» и его сценических воплощений на мировой сцене, в результате чего пришёл к выводу, что трактовки шекспировской трагедии часто противоречат друг другу. Появлялась возможность вступить в полемику с каноническими прочтениями трагедии. Родоначальником ошибочного понимания характера главного героя Акимов объявлял Иоганна Вольфганга Гёте. По мнению режиссёра, именно гётевская концепция «слабого Гамлета», обременённого миссией, с которой он не способен справиться, породила традицию в последующих трактовках. Акимов отмечал, что Михаил Чехов в спектакле 1924 года довёл «гётевскую» линию до крайней степени, вследствие чего постановка потерпела неудачу.

Многочисленные ошибки в интерпретации «Гамлета» — утверждал режиссер — связаны с неверным пониманием жанровой природы пьесы. В елизаветинскую эпоху термин «трагедия», по мнению Акимова, имел иное значение, чем в современном театре, и включал в себя не только трагедийное, но и фарсовое начало. Позднейшее переосмысление жанра привело к тому, что читатели и режиссёры утратили ощущение комедийной составляющей истории о принце датском. Акимов недоумевал: «Что же делали с этими весёлыми местами? Ввиду того, что весёлые, просто очень смешные места шокировали исследователей, для них был придуман блестящий трюк: их трактовали как предел душевного надрыва» [Акимов, 1978]. И делал вывод: Пьеса обладает двойственной природой — сочетанием трагического и комедийного начал, — однако большинство постановщиков «считывают» только её мрачную, философскую сторону. Главная критика Акимова в адрес предшественников заключалась в том, что те чрезмерно

сосредоточивались на внутреннем состоянии Гамлета и психологических сопереживаниях персонажей, игнорируя развитие действия и причинно-следственные связи между событиями. В течение долгого времени пьесу воспринимали как «бездейтельную» драму, однако, по мнению Акимова, это недоразумение шло от ошибок сценического прочтения, имеющего мало общего с шекспировским текстом. Он цитировал американского исследователя Эльмера Эдгара Столя: «Гамлет» — не пьеса характера, а пьеса интриги» [Акимов, 1978].

В собственной постановке Акимов стремился разрушить традиционный стереотип «депрессивного» Гамлета, создавая яркое, живое, динамичное представление с элементами комедийности и сатиры. Ставил цель «перевести классику на язык современного театра» [Акимов, 1978], сделать спектакль актуальным для зрителя 1930-х годов, сохраняя подлинную глубину шекспировского замысла.

Особое место в концепции режиссера занимала переоценка мотивации главного героя. Акимов отвергал распространённую трактовку, согласно которой движущим мотивом поступков Гамлета является месть за убийство отца. По его мнению, центральное действие пьесы — это борьба за власть и стремление к престолу. «Гамлет не нерешительный, не слабый человек, не ленивец и не трус, — цитировал Акимов профессора Геттингенского университета Лоренца Морсбаха. — Он не упускает из виду свою цель, он энергичен, действует, где только может, и притом быстро и уверенно» [Акимов, 1978].

Он отмечает, что «Гамлета» Шекспир сочинял в эпоху зарождающегося гуманизма — интеллектуального направления, которое ставило под сомнение существование потусторонних сил и традиционные представления о мистическом. Исходя из этого режиссёр, перечитывая пьесу, обнаружил в репликах Гамлета иронический подтекст, особенно заметный в сценах общения героя с призраком отца. Акимов выдвигает предположение, что главный герой пьесы на самом деле не верит в сверхъестественное. Более того, режиссёр считал, что Шекспир сознательно использовал систему смыслов, обращённую как к прогрессивной части своей аудитории, так и к более консервативным зрителям. По мнению Акимова, драматург «мог пользоваться некоей двуплановостью, то есть кое-где для знакомых вставлять успокоительные фразочки, которые могут незамеченными пройти для толпы, но которые знатоков и приятелей убедят в том, что “мы с вами смеёмся над этим духом”» [Акимов, 1978]. Эта интерпретация оказала прямое влияние на режиссёрское решение спектакля 1932 года. В постановке Акимова персонаж Призрака отсутствовал как самостоятельная фигура: его роль исполнял переодетый Гамлет. Таким образом, сцена явления духа трактовалась как инсценировка, созданная главным героем с целью манипуляции окружающими. Гамлет, по замыслу режиссёра, разыгрывает стражников, чтобы привлечь к себе внимание, объединить единомышленников и спровоцировать распространение слухов, компрометирующих Клавдия — предполагаемого убийцу короля. Такое решение имело не только художественные, но и прагматические основания. В культурно-политическом контексте начала 1930-х годов в Советском Союзе использование религиозных, мистических или эзотерических образов на сцене воспринималось крайне настороженно. Присутствие призрака как сверхъестественного персонажа противоречило бы идеологическим установкам времени. Устраняя этот элемент, Акимов не только сохранял идейную приемлемость спектакля, но и усиливал реалистическую мотивацию поступков Гамлета, делая его действия логически последовательными и психологически достоверными.

Кроме того, режиссёр отказался от традиционной трактовки безумия главного героя. В классической интерпретации Гамлет представляется человеком, лишённым рассудка под

тяжестью горя и нравственного потрясения, вызванного смертью отца и предательством матери, вышедшей замуж за его убийцу. Акимов же считал, что безумие Гамлета является лишь тщательно продуманной маской [Акимов, 1978]. По его замыслу, герой симулирует душевное расстройство, используя этот приём как стратегический инструмент для достижения своих целей. Притворное безумие становится для Гамлета средством свободы действия, позволяющим ему поступать непредсказуемо и вызывать у противников растерянность. Такое толкование образа усиливало рациональную, волевою природу Гамлета в версии Акимова. Режиссёр стремился показать героя не как страдальца и мечтателя, но как человека действия — хладнокровного, решительного и интеллектуально превосходящего своих противников.

На главную роль Акимов выбирает актёра, чьё амплуа, по мнению современников, никак не совпадало с образом Гамлета — Анатолия Горюнова. Шостакович вспоминал: «...Акимов взял довольно известного комика. Актёр был коренастым и полным, любителем поесть и выпить» [Волков, 1979]. Сам Горюнов позднее отмечал: «Николай Павлович снял с “Гамлета” всё то, что называется гамлетизмом. Я тоже приветствовал это и приветствую» [Мнемозина, 2004, с. 393]. Артист полностью разделял концепцию режиссёра, согласно которой мотивация поступков Гамлета должна исходить не из абстрактных метафизических переживаний, а из конкретных человеческих желаний и целей.

Текст пьесы изменялся или перестраивался. Знаменитый монолог «Быть или не быть» был изъят из традиционного контекста и добавлен в кульминационный момент сцены «Мышеловки» [Заболотная, 2006, с. 78–122] после «убийства Гонзаго». Акимов разделил этот эпизод на две части — репетицию в винном погребе, где полностью проигрывался спектакль со вниманием на сюжет и игру актёров, и сам показ, где главным акцентом становилась реакция короля. После того, как все актёры уходили готовиться, на площадке оставалось два персонажа, между которыми и были разделены строки: часть реплик ушла к Горацио, из монолога вышел диалог. Акимов свободно обращался с текстом Шекспира, подстраивая его под собственные сценические задачи, и добивался нужных эффектов.

Стояла цель снизить пафос, уйти от чрезмерной трагичности и лишних философских рассуждений, — для этого Акимов и прибегал к текстовым сокращениям. «Так, была снята вся сцена с первым актером, весь монолог о Гекубе, где Гамлет клеймит себя, свою слабохарактерность и безволие; сцена с матерью, где он открывает перед ней свое сердце, где он ласков с ней» [Мнемозина, 2004].

Не меняя содержания и сюжета пьесы, режиссер перераспределял акценты так, что восприятие и смысл происходящего существенно менялось. Например, Офелия, которая традиционно воспринималась влюблённой, романтической и невинной девушкой, часто сравниваемой с образом Джульетты, в интерпретации Акимова представала более сложной и противоречивой фигурой. Режиссёр считал, что её функция близка к функциям Розенкранца и Гильденстерна: Офелия находится рядом с Гамлетом, наблюдает за ним и передаёт Клавдию о нем сведения. Акимов писал: «...ни в одной строчке текста пьесы “Гамлет” ни прямо, ни косвенно о любви Гамлета и Офелии не говорится» [Акимов, 1978]. По сюжету, у Офелии возникает желание выйти замуж за Гамлета, однако, по мнению режиссёра, это желание мотивировано не любовью, а честолюбием: она стремится к социальному возвышению, будучи представительницей некоролевского рода, в отличие от наследного принца. Традиционная трактовка, в которой Офелия теряет рассудок от горя после гибели отца и погибает, утонув в ручье, Акимову казалась недостаточно убедительной. Он предлагал иное: оказавшись одинокой дамой при дворе, Офелия ведёт легкомысленный образ жизни. Опираясь на исторические

сведения о придворных обычаях эпохи Шекспира, режиссер отмечал, что в подобных кругах нередко преобладали разврат, пьянство и слабая моральная дисциплина. Смерть Офелии в постановке подавалась как несчастный случай: она тонет, находясь в состоянии алкогольного опьянения после бала, а не вследствие эмоционального срыва.

Менял Акимов не только порядок текста и обстоятельства действия, но и возрастные характеристики персонажей. Клавдий выглядел подчеркнуто моложе покойного короля, что усиливало мотивацию Гамлета и делало их соперничество более логичным — противостоянием равных, где Гамлет искренне и яростно стремится к трону, занятому его сверстником. Соответственно, менялось поведение Гертруды: «...у королевы, — говорил режиссер, — имеется старик муж, который, может быть, ей страшно надоел, а с другой стороны, у этого мужа есть небольшого роста, но приятный, хорошенький братец, к которому королева равнодушна» [Акимов, 1978].

Особое место в спектакле занимал Полоний в исполнении Бориса Щукина, в значительной мере формировавший комедийный фон действия. По воспоминаниям Д. Д. Шостаковича, процесс создания роли был непростым: длительное время Щукин не мог найти подходящее персонажу амплуа, и образ выходил неточным, не соответствовал жанровой концепции спектакля. Тогда актер начал подсматривать у своих друзей и знакомых различные черты характера, манеру двигаться, мимику, походку и переносил их на сцену. В одной из репетиций Борис Васильевич прочитал монолог Полония, копируя манеру речи К. С. Станиславского. По воспоминаниям композитора: «Все хохотали до слёз. В результате получилось нечто величественное и глуповатое» [Волков, 1979]. Найденный приём позволил Щукину создать яркий комедийный образ.

Сцена случайной гибели Полония также подверглась кардинальной переработке, — Акимов представлял ее как контраст между трагическим и фарсовым началами. Замахнувшись шпагой, Гамлет бросается на гобелен, предполагая убить короля; зрители находятся в состоянии напряжённого ожидания, однако в следующую секунду Полоний-Щукин выдает нарочито комичную реплику — «Зарезали!» [Акимов, 1978] (в переводе Лозинского звучит так: «Ой, я убит острым оружием»), вызывая взрыв хохота в зале. Многие сцены спектакля строились на контрапункте трагедии и фарса, провоцируя непредсказуемое восприятие зрителя.

Действие подчинялось общему замыслу — интриге вокруг захвата престола.

Новаторство Акимова вызвало неоднозначную реакцию труппы. По воспоминаниям режиссёра: «труппа раскололась на два лагеря: одни были фанатиками этого спектакля, другие были его яркими противниками» [Акимов, 1978]. После генеральной репетиции под давлением коллектива ему пришлось сократить ряд удачных, по его мнению, сцен, чтобы уменьшить продолжительность спектакля, изначально длившегося около шести часов.

В постановке «Гамлета» Акимов, переняв принципы вахтанговской театральной школы, соединял фантастический реализм с собственным художественным взглядом на пьесу Шекспира: не избегал яркости, музыкальности и гротескного способа существования актёров. По его мнению, «форма» спектакля должна была быть смелой и запоминающейся, а динамика сценического действия — соответствовать новым эстетическим принципам театра 1930-х годов. Даже спустя одиннадцать лет, в 1943 году, на совещании «Кабинет Шекспира» в театре Вахтангова, участники обсуждали постановку Акимова, делясь воспоминаниями о визуальных приёмах и сценических решениях режиссера. Например, отмечалась сцена, где Клавдий после провокационной «Мышеловки» сбегал по лестнице в белом одеянии, а за ним струилась длинная 12 метровая красная мантия: «как кровь, как пламя» [Мнемозина, 2004].

Несмотря на выраженную условность постановки, переживания персонажей требовали от актёров тщательного анализа ролей, полного погружения и искренних эмоций – чтобы фантазийная форма по-вахтанговски сочеталась с глубокой психологической достоверностью.

Николай Павлович совершил поистине революционный шаг в театральном искусстве. Его двойная роль — режиссёра и художника-постановщика — для отечественной театральной практики была беспрецедентной. Акимов признавал преимущества такого объединения функций: «...я считаю, что смыкание в одних руках режиссёра и художника даёт очень большие возможности...» [Акимов, 1978]. В создании сценического оформления он черпал вдохновение из работ Брейгеля и Дюрера. Критик Пиотровский отмечал: «Почти безоговорочно интересны декорации, лаконично и изобразительно дающие мир на скрещении “тотики” и “ренессанса”» [Пиотровский, 1933]. Декорации спектакля отличались символической выразительностью. Один из эпизодов демонстрировал холодный пейзаж каменных руин на фоне моря и гор, другой — тёмные стены замка с полукруглыми проёмами. С одной стороны, они создавали монументальную атмосферу датского королевства и погружали зрителя в историческую эпоху; с другой — подчёркивали абсурдность некоторых эпизодов, усиливая комедийный эффект, как в разговоре с Призраком, где Горацио говорил в цветочный горшок, создавая иллюзию потустороннего звучания. Были также развернуты: кабинет-библиотека Гамлета, вестибюль дворца, огромная лестница и лесной пейзаж с речкой и деревьями.

Музыкальное сопровождение к спектаклю создавал Дмитрий Шостакович, написавший самостоятельное и уникальное произведение, дошедшее до наших дней в форме сюиты из 13 номеров:

- Вступление и Ночной дозор
- Похоронный марш
- Туш и Танцевальная музыка
- Охота
- Пантомима актёров
- Шествие
- Музыкальная пантомима
- Пир
- Песенка Офелии
- Колыбельная
- Реквием
- Турнир
- Марш Фортинбраса

Музыка формировала атмосферу величественного и сурового королевства. Появление принца Гамлета, скрывавшего лицо под чёрной вуалью, сопровождалось похоронным маршем – торжественным и трагическим одновременно. По воспоминаниям Ю.И. Юзовского, марш воспринимался «как мгновенный взрыв тоски, вырвавшийся и заглушенный крик» [Юзовский, 1947, с. 108]. После, Гамлет открывал лицо, и зрители видели комика Горюнова, чем создавался эффект неожиданности и комедийного контрапункта: величественные декорации и торжественная музыка контрастировали с комической экспозицией персонажа.

Скрипач Юрий Елагин, игравший в оркестре театра, вспоминал детали отдельных музыкальных номеров. В сцене, где Офелия во время бала исполняет песню, Шостакович позволил себе сатирическую реминисценцию на советскую власть: «...пикколо в оркестре с

аккомпанементом контрабаса и барабана фальшиво и пронзительно играло известную советскую песню...» [Елагин, 2002], созданную композитором Давиденко по случаю победы советских войск над китайцами в 1929 году.

К концу спектакля в сцене на кладбище происходил жанровый перелом: накопившаяся комедийная «масса» уступала место мрачной и тревожной. Эпизод сопровождался печальным «Реквиемом» Шостаковича в исполнении оркестра и мужского хора. Одиноко звучали духовые, создавая ощущение неопределённости, к ним присоединялась струнная группа, наполнявшая происходящее ощущением всеобъемлющей тоски. Лаэрт, Клавдий и Гертруда со свечами в руках медленно двигались по сцене, последний оркестровый аккорд звучал сигналом к «щичинному сговору между сообщниками» [Заболотняя, 2006], и сговор осуществлялся при полной неподвижности и без единого жеста персонажей, усиливая напряжение финальной сцены. П.А. Марков подробно описывал заключительные эпизоды спектакля, отмечая, как Акимов использовал музыкальное сопровождение для усиления драматического эффекта: «Сценически, Шекспир почувствовался только после вступления “Dies irae”, в том мрачном диалоге, который со свечами в руках ведут Лаэрт и король на панихиде по Офелии» [Марков, 1977]. Дальше наступала кульминация — поединок Гамлета с Лаэртом, завершившийся гибелью главного героя. Исчезали шутки и сарказм; Акимов приходил в финале к чистой трагедии.

Однако и финал вызывал неоднозначную реакцию: для многих зрителей и критиков не сходились противоположные жанровые линии спектакля, тогда как для Акимова контраст их служил опорой художественного замысла.

Каждый эпизод, каждая сцена подкреплялись точным музыкальным сопровождением Шостаковича, что усиливало выразительность действия и эмоциональное воздействие. Музыка не иллюстрировала сценическое действие, а выражала многогранность и полифонию происходящего.

Завершающая сцена спектакля наглядно проявляла контрапункт визуального и музыкального ряда. На фоне лилового неба и тел поверженных персонажей звучал победоносный марш. Струнная и ударная секция задавали мажорный тон, к ним подключались медно-духовые инструменты, что создавало отнюдь не траурное настроение, а скорее праздничное и радостное. С каждым аккордом, звучание становилось всё ярче, музыканты повторяли одну и ту же мелодию снова и снова всё громче. Под эту ритмическую музыку, выезжавший на коне рыцарь Фортинбрас становился новым королём.

Николай Павлович Акимов жил в эпоху значительных исторических преобразований. Родившись в 1901 году, он пережил революцию, конец Российской империи, гражданскую войну и становление советской государственности. В 1920-е годы он, как и многие его современники, питал иллюзии по поводу позитивных перемен. В искусстве этого периода активно формировались направления, освобождённые от традиционных рамок и догм, - модерн, символизм, авангард etc. Работая в столичных театрах, Акимов впитывал новое и проверял его на собственном опыте.

В 1922 году к власти пришёл И. В. Сталин, чья политика радикально изменила развитие страны в экономической, социальной и культурной сферах. Одним из инструментов воздействия на культуру стала цензура. Театральное искусство также подверглось существенным изменениям: репертуар и тематика постановок должны были соответствовать официальной идеологии СССР [КПСС в резолюциях..., 1953, с. 451], поддерживая социалистические идеи и прославляя нового советского человека: «Большевистская мифология обожествляла коллективистские реалии: массу, класс, партию, государство, коллективистское

революционное сознание» [Дмитриевский, 2013, с. 249]. Театр становился средством популяризации «соцреализма» — направления, прославляющего идеологию государства. Понятие «соцреализм» официально возникло в 1932 году, а одним из первых, кто его обозначил, был Максим Горький, выступивший с речью на Первом съезде советских писателей в 1934 году [Горький, 1934].

В 1932 году рамки художественной свободы еще не смыкались столь сильно, как впоследствии. Спустя годы театральный критик и бывший ректор Школы-студии МХАТ А.М. Смелянский, охарактеризовал главного героя спектакля следующим образом: «Гамлет — Горюнов <...> в спектакле, поставленном Н. Акимовым, каким-то своим оскорбительно-пародийным ходом выражал предчувствие кровавого карнавала современности» [Смелянский, 1987, с. 51].

Новаторство Николая Павловича заключалось не только в технических аспектах постановки. Он стал одним из первых, кто объединил функции художника и режиссёра, полностью пересмотрел общепринятую трактовку классической пьесы, изменял текст и смысл персонажей в соответствии с собственным творческим видением и задачами. Он создавал произведение на стыке жанров, реализовывал сложные режиссёрские приёмы, демонстрируя смелость и высокий профессионализм.

## Заключение

Спектакль «Гамлет» одновременно отражает дух времени и предвосхищает надвигающуюся историческую смугу. Акимов ощущал напряжение эпохи: именно поэтому комедийный градус постановки и торжественные сцены сменяются трагедией и смертью, сопровождаясь реквиемом Шостаковича. Датское королевство в финале спектакля уже не является прежним: завершились балы и интриги, погибли ключевые персонажи, и устоявшийся порядок нарушен.

Эти художественные решения разумеется перекликались с историческим контекстом. В 1930 году появляются первые лагеря ГУЛАГ, в 1936 году Шостакович подвергается обвинениям в формализме и «антинародности» за оперу «Леди Макбет Мценского уезда», а в 1940 году будет расстрелян Мейерхольд. В 1941 году начнётся Великая Отечественная война.

Однако в 1932 году ещё возможна была противоречивая премьера, дискуссии о художественных решениях и критический разбор спектакля — фантастический реализм оставался прежде всего театральным направлением, а не отражением внешних трагических событий, разворачивавшихся за окнами страны.

## Библиография

1. Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 кн. / Под ред. С.Л. Цимбала. — Л.: Искусство, 1978. — Кн. 2: О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. — 287 с.
2. Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. — 1979. — URL: [https://royallib.com/read/volkov\\_solomon/svidetelstvo\\_vospominaniya\\_dmitriya\\_shostakovicha.html](https://royallib.com/read/volkov_solomon/svidetelstvo_vospominaniya_dmitriya_shostakovicha.html)
3. Горький М. Основной доклад на I съезде советских писателей. — 1934. — URL: [http://az.lib.ru/g/gorkij\\_m/text\\_1934\\_rech.shtml](http://az.lib.ru/g/gorkij_m/text_1934_rech.shtml)
4. Гудкова В.В. «Зойкина квартира» М. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М.: СТД РСФСР, 1988. — С. 96–124.
5. Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Советский театр 1917–1991. — 2013. — С. 249.
6. Евгений Вахангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. — М.: Индрик, 2011. — Т. 2. — 686 с.

7. Елагин Ю. Укрошение искусств. — 2002. — URL: [https://royallib.com/read/elagin\\_yuriy/ukroshchenie\\_iskusstv.html](https://royallib.com/read/elagin_yuriy/ukroshchenie_iskusstv.html)
8. Заболотная М.В. Акимов — это Акимов // «Гамлет» в постановке Н.П. Акимова. — 2006. — С. 78–122.
9. Заметки на режиссёрском экземпляре «Гамлета» 1921 г. — Музей Театра им. Евг. Вахтангова. — № 1442/Б.
10. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. — М., 1953. — Ч. 3. — С. 451.
11. Майер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. — 2006. — URL: [https://royallib.com/read/meyer\\_kshishtof/shostakovich\\_gizn\\_tvorchestvo\\_vremya.html](https://royallib.com/read/meyer_kshishtof/shostakovich_gizn_tvorchestvo_vremya.html)
12. Марков П.А. О театре: В 4 т. — М.: Искусство, 1977. — Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. — 639 с.
13. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Ком. А.В. Февральского. — М.: Искусство, 1968. — Ч. 2 (1917–1939). — 643 с.
14. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / Ред.-сост. В.В. Иванов. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. — 639 с.
15. Наследники (1922–1939). Сайт Театра имени Евгения Вахтангова. — URL: <https://vakhtangov.ru/history/>
16. Пиотровский А. Гамлет без философии // Красная газета. Вечерний выпуск. — 1933. — 31 мая.
17. Смелянский А. Чем будем воскресать? // Театр. — 1987. — № 12. — С. 51.
18. Юзовский Ю. Образ и эпоха. — М., 1947. — С. 108.
19. Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. / Сост. Б.М. Поюровский. — М.: Искусство, 1982. — Т. 2. — 429 с.

## **"Hamlet" by Akimov and Shostakovich**

**Andrei N. Mineev**

Postgraduate Student,

Boris Shchukin Theatre Institute at the State Academic Theatre named after Yevgeny Vakhtangov,  
119002, 12-a/ 1, Bolshoy Nikolopeskovsky lane, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: [andreymineevthecreator@gmail.com](mailto:andreymineevthecreator@gmail.com)

### **Abstract**

The article is devoted to the analysis of the play "Hamlet," directed by Nikolay Pavlovich Akimov in 1932 on the stage of the Yevgeny Vakhtangov Theatre with music by Dmitry Dmitrievich Shostakovich, and to determining its significance in the history of Russian theatrical art of the 20th century. Based on historical-theatrical and comparative-typological analysis, the artistic and directorial features of the production are examined in the context of the development of the Vakhtangov school and the principles of "fantastic realism." It is shown that the play represents a radically innovative reading of William Shakespeare's tragedy "Hamlet," associated with a revision of the traditional interpretation of the main character's image and a significant change in the functions of the secondary characters. Special attention is paid to the synthesis of directing and scenography achieved by Akimov, as well as to the role of Shostakovich's musical accompaniment, which acts as an independent dramaturgical factor. It is noted that the production provoked a polar reaction from contemporaries and became the subject of acute aesthetic discussions, but was subsequently recognized as a significant phenomenon of Soviet director's theatre. It is concluded that the play reflects the artistic explorations of the early 1930s, demonstrates the possibilities of the author's interpretation of a classical work, and testifies to the interaction of theatrical art with the cultural and political context of the era.

### **For citation**

Mineev A.N. (2026) "Gamlet" Akimova i Shostakovicha ["Hamlet" by Akimov and Shostakovich]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (2A), pp. 254-265. DOI: 10.34670/AR.2026.13.30.023

**Keywords**

Nikolay Pavlovich Akimov, Dmitry Dmitrievich Shostakovich, William Shakespeare, Hamlet, Yevgeny Vakhtangov Theatre, Soviet theatre, directorial interpretation, fantastic realism, scenography, theatre music, theatrical art of the 20th century.

**References**

1. Akimov, N. P. (1978). *Teatralnoye naslediyе* [Theatrical Heritage]. Book 2: O rezhissure. Rezhisserskiye eksplikatsii i zametki [On Directing. Director's Explications and Notes]. Leningrad: Iskusstvo.
2. Dmitrievskiy, V. N. (2013). *Teatr i zriteli. Otechestvennyy teatr v sisteme otnosheniy stseny i publiki. Sovetskiy teatr 1917–1991* [Theatre and Spectators. Domestic Theatre in the System of Stage-Audience Relations. Soviet Theatre 1917–1991]. p. 249.
3. Elagin, Yu. (2002). *Ukroshcheniye iskusstv* [The Taming of the Arts]. Retrieved from [https://royallib.com/read/elagin\\_yuriy/ukroshchenie\\_iskusstv.html](https://royallib.com/read/elagin_yuriy/ukroshchenie_iskusstv.html)
4. Gorkiy, M. (1934). *Osnovnoy doklad na I s`yezde sovetских pisateley* [Key Report at the First Congress of Soviet Writers]. Retrieved from [http://az.lib.ru/g/gorkij\\_m/text\\_1934\\_rech.shtml](http://az.lib.ru/g/gorkij_m/text_1934_rech.shtml)
5. Gudkova, V. V. (1988). «Zoykina kvartira» M. Bulgakova [«Zoyka's Apartment» by M. Bulgakov]. In *M. A. Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kultura yego vremeni* (pp. 96-124). Moscow: STD RSFSR.
6. Ivanov, V. V. (Ed.). (2004). *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20th Century], Iss. 3. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
7. Ivanov, V. V. (Ed.). (2011). *Evgeniy Vakhtangov: Dokumenty i svidetelstva* [Evgeny Vakhtangov: Documents and Testimonies], Vol. 2. Moscow: Indrik.
8. KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s`ezhdov, konferentsiy i plenimov TsK [CPSU in Resolutions and Decisions of Congresses, Conferences and Plenums of the Central Committee]. (1953). Part 3. Moscow.
9. Mayer, K. (2006). *Shostakovich: Zhizn. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich: Life. Work. Time]. Retrieved from [https://royallib.com/read/meyer\\_kshishtof/shostakovich\\_gizn\\_tvorchestvo\\_vremya.html](https://royallib.com/read/meyer_kshishtof/shostakovich_gizn_tvorchestvo_vremya.html)
10. Markov, P. A. (1977). *O teatre* [On Theatre], Vol. 4: Dnevnik teatralnogo kritika. 1930–1976 [Diary of a Theatre Critic. 1930–1976]. Moscow: Iskusstvo.
11. Meierkhold, V. E. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy* [Articles, Letters, Speeches, Conversations], Part 2 (1917–1939). Moscow: Iskusstvo.
12. Nasledniki (1922–1939) [Heirs (1922–1939)]. (n.d.). Vakhtangov Theatre Website. Retrieved from <https://vakhtangov.ru/history/>
13. Piotrovskiy, A. (1933, May 31). Gamlet bez filosofii [Hamlet without Philosophy]. *Krasnaya gazeta. Vecherniy vypusk*.
14. Smelyanskiy, A. (1987). Chem budem voskresat? [How Shall We Rise Again?]. *Teatr*, 12, 51.
15. Volkov, S. (1979). *Svidetelstvo. Vospominaniya Dmitriya Shostakovicha* [Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich]. Retrieved from [https://royallib.com/read/volkov\\_solomon/svidetelstvo\\_vospominaniya\\_dmitriya\\_shostakovicha.html](https://royallib.com/read/volkov_solomon/svidetelstvo_vospominaniya_dmitriya_shostakovicha.html)
16. Yuzovskiy, Yu. (1947). *Obraz i epokha* [Image and Epoch]. Moscow.
17. Yuzovskiy, Yu. (1982). *O teatre i drame* [On Theatre and Drama], Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
18. Zabolotnyaya, M. V. (2006). Akimov — eto Akimov [Akimov is Akimov]. In «*Gamlet*» v postanovke N. P. Akimova (pp. 78-122).
19. Zametki na rezhissyerskom ekzemplare «Gamleta» 1921 g. [Notes on the Director's Copy of «Hamlet» of 1921]. (1921). Museum of the Evgeny Vakhtangov Theatre. No. 1442/B.