

ДМИТРИЙ УРНОВ

КАК СТАЛИН “ГАМЛЕТА” ЗАПРЕТИЛ

Из воспоминаний “Литература как жизнь”

*У нас Гамлет сильный.
Ливанов — Сталину*

“Гамлета” во МХАТе запретил Сталин — это уже принято как факт и повторяется в театроведческих и нетеатроведческих трудах. В последний раз я об этом слышал в 1994 году на вашингтонской конференции “Шекспир при коммунизме” (так!), и на мой вопрос, каковы источники этого утверждения, оказалось, слухи. Но вот что вспоминал исполнитель главной роли народный артист Борис Николаевич Ливанов и что от него слышал я не раз*.

В сороковом году на Кремлевском приёме некто не в штатском — военный — приглашает Ливанова следовать за собой. Ну, думает артист, доигрался. Однако попадает он в особый зал, где “известные всё лица”. Жданов у рояля — музицирует. Через некоторое время входит Сталин, и Ливанов оказывается с вождём лицом к лицу. Сталин спросил, над чем в театре идёт работа, и услышав, что ставится “Гамлет”, выразил недоумение: “Ведь Гамлет — слаб”. Шёл сороковой год, на том же приёме показывали фильм “Если завтра война”, а в нашей театральной и не только театральной литературе гамлетизм толковался как синоним слабости. В Литературной энциклопедии 30-х годов прямо сказано: гамлетизм — слабость. “У нас Гамлет сильный, товарищ Сталин”, — отвечал актер, который готовил роль. “Это хорошо, — отозвался вождь, — ведь слабых бьют”.

УРНОВ Дмитрий Михайлович (р. 1936 г., Москва), литературовед, в 1958–1988 гг. сотрудник Института мировой литературы, в 1988–1991 гг. — главный редактор журнала “Вопросы литературы”, координатор проектов по литературоведению в Американо-Советской комиссии по гуманитарным наукам (1979–1991), профессор-стипендиат фонда Олина в Университете Адельфи (1992–1996), преподаватель английской кафедры колледжа округа Нассау в системе Университета штата Нью-Йорк (1996–2000), с 2006 г. на пенсии. Автор работ по теории литературы, биографий английских и американских писателей, а также книг о конниках и конном спорте.

* Жена Б. Н. Евгения Казимировна Ливанова записала этот рассказ. Сын Б. Н. воспроизвел её запись. См. Василий Ливанов. Невыдуманный Борис Пастернак. Москва: “Дрофа”, 2002, стр. 87–91.

Живым примером *исключительности* творчества был для меня Борис Николаевич Ливанов, отец Василия, моего друга со школьных лет. Рисовал, резал по дереву, статьи мемуарные, если просили, писал, чего только не умел делать Васькин папа, и всё превосходно, а *милостью божьей* – актёр. Внешность, голос, темперамент, словом, данные плюс выучка: ходить по сцене – учился, причём у Качалова. Станиславский любил Ливанова, это я слышал у Алексеевых, в семье Станиславского. Борис Николаевич походил на брата Станиславского, вставшего на сторону белых и погибшего во время Гражданской войны. Актерски же Ливанов являл именно то сочетание, какое реформатор искал, – психологической органики с яркой театральностью. “Не по системе играет”, – нашёптывали Станиславскому. “Пусть играет”, – сквозь слезы от смеха отвечал смотревший Ливанова “Дядя Костя”: слышал тоже у Алексеевых. Редактируя сборник воспоминаний о Борисе Николаевиче, я вычеркивал повторяемое без конца “милостью божьей”, за исключением одного-двух случаев, а Казимировна жаловалась: “Это же правда!”. Потому и вычеркивал, чтобы однажды сказанное прозвучало, как правда, раз и навсегда, хотя в самом деле говорил это чуть ли не каждый.

Все его дарования выражались через актёрство. Сын актёра, и актёра с именем, Борис Николаевич, должно быть, дорожил семейной традицией. “Должно быть” говорю потому, что на эту тему он не рассуждал. С его отцом, Николаем Извольским, в одном и том же театре играла моя тетька Вера*, она рассказывала, как отец гордился сыном. Ливанов прекрасно рисовал, но друзьями у него были Рерих, Верейский и Гончаров, что удерживало его от посягательств на звание художника. Пел, был музыкален, однако... в детстве каждый день на пути в школу здоровался с Шалыпиным и дружил с Шостаковичем. На публике, помимо сцены и киноэкрана, Ливанов о себе не заявлял, но за личными кулисами шла у него неустанная и разнообразная подготовительная работа. Бросаемые им суждения о книгах выдавали, как много и разнообразно он читал. Когда он репетировал “Гамлета”, его видели нагруженным трудами о Шекспире. Он собрал библиотечку английского шекспироведения и, не читая по английски, просил меня переводить куски из Довер-Уилсона и Грэнвилль-Баркера. Постановок как режиссер Ливанов осуществил совсем немного, но для себя разрабатывал режиссерские планы спектаклей, которые никогда не ставил. Напряженная и невидимая зрителю подсобная деятельность, вместе с богатейшими и совершенствуемыми данными, помогала выдающемуся актерскому дарованию на сцене *творить человека*. Так его ментор Качалов оценивал работы младшего собрата по искусству.

“У нас этого нет”, – сказал Олег Стриженов, когда на поминках после похорон Бориса Николаевича мы с ним оказались рядом. Слушали пластинку с ливановскими записями. Рокот бархатного баритона заполнил комнату. “Нет?” – услышав самокритическое признание, я даже вздрогнул. Стриженов находился в зените славы. Ливанов почитался как славное прошлое, а “Стриж” (как называл его Б. Н.) был у всех на устах. И вдруг... “Нет”, – повторил Стриженов и подтвердил жестом, чего “у них” нет. Движением ладони очертил нижнюю часть лица: голосовой аппарат, превращающий природно-богатый голос в тщательно обработанный звук. Ушедший из жизни актер читал согласно завету Шекспира, переданного через поучение Гамлета “лучшим трагикам”: слова должны отскакивать от языка, а у современных актёров, как у обычных людей, слова часто вязнут во рту, они – говорят, как всегда говорят, не изображая говорения. Уж какую речь актер изображает, с трибуны или же внутренний голос из глубины души, вопрос другой, но всегда это должно быть воссозданием действия или переживания, а не само действие или переживание: “парадокс актерства” (Дидро), “поток сильных эмоций, тщательно обдуманных” (Вордсворт). На то и искусство, о котором говорили мудрецы античности, говорили идеологи Ренессанса, говорили рационалисты-просветители, говорили иррационалисты-романтики, все, кто были способны творить, говорили, а Марк Твен представил тот же самый принцип *изображения*

* Вера Васильевна Урнова, актриса Театра железнодорожного транспорта и преподаватель училища им. Щепкина при Малом театре, соавтор учебника по технике сценической речи.

в “Приключениях Гека Финна”: неумеющим сидеть на лошади притворяется лучший наездник цирковой труппы. Гек, привыкший, что кругом вранье, вздыхает: “И тут обман”. Но какой! Искусство.

“Ну, хорошо — Борис Николаевич... Борис Николаевич... — мне сын* говорит. — А ещё кого ты видел?”. Современный молодой человек задавал вопрос, поразумевая, что один Ливанов погоды не делает. Верно, Ливанов блистал в созвездии, целой галактике. А моему поколению посчастливилось увидеть это небо, и потому я замечаю разницу, как посмотреть да посравнить. Из своих театральных впечатлений я особенно ценю неожиданные и непредвзятые. В школьные годы в “Доходном месте” видел Алексея Дикого, не зная, что это — крупная театральная величина. Мне лишь показалось, будто на сцене включили некий дополнительный источник исполнительской энергии: “Поедем со мной в Марьину рощу...”. В программку я и не заглядывал. Родители заглянули. А, говорят, ты Дикого видел. Не зная, кого я видел, видел осмысленность происходящего на сцене. Целое и, я думаю, последнее поколение мастеров мы видели. И были это, при всех переменах и реформах, непосредственные наследники традиции актерства как особенного действия. В Малом и во МХАТе, театре Моссовета и Красной Армии мое поколение застало образцовых профессионалов, и даже мальчишками мы чувствовали: “Как говорят!”, “Как движутся!”. От каждого жеста и мизансцены оставалось впечатление будто сделанной вещи.

В “Отелло” видел я целую фалангу наших выдающихся актеров, игравших страсть как сильное переживание, тщательное обдуманное и мастерски изображенное. Престарелый Ваграм Папазян — сверкнул отблеск того великолепия, какой являл собой давно ушедший в прошлое театр представления. Актер-ветеран казался уставшим не только от сцены и успеха, но даже от самой жизни. “Отпустите меня”, — обратился он в зал, грохнувший овацией. Чувствовалось, сознавал, что он лишь намекнул вспышками темперамента и техники, дал понять, как это некогда выглядело. Выглядело не так, по-другому, чем игра в той же роли актеров следующего за ним поколения. Выглядело по-другому, но то же впечатление предметной ощутимости. С Папазяном различие — стилистическое, не техническое. У Акакия Хоравы речь и жест были столь же *решены*. Затем ещё одно поколение, и — техники уже не было. Актеры представления или актеры переживания что ни делали, хотя и по-разному, *умели* делать. Не вина моих сверстников-актёров, что их, как и нас, литераторов, не учили ремеслу. У гуманитариев не вырабатывали исследовательских навыков, писатели моего поколения нередко недостаточно умели писать, хотя им было что сказать. Наш знаменитый прозаик, эпигон Набокова, мой сверстник, в ответ на мою критику прошипел: “Литературные приемы ты знаешь!”. Что на это сказать? Приемы я знаю согласно своей профессии, а он, писатель, приемами не владел. Разве не зачитывались его творениями читатели? И читателей не учили или же, скорее, учили различать писательский профессионализм. Петра Фоменко, своего приятеля, я спросил, почему бы ему не поставить старинную мелодраму “Кин, или Гений и Беспутство”, а “Петька” ответил: “Кто будет страсти рвать? Естественности до хрена, ходульности не хватает!”.

* * *

Каждую, пусть эпизодическую, роль Ливанов укрупнял. Иногда даже, казалось, чрезмерно — таково в отношении некоторых ливановских созданий было мнение Немировича-Данченко. А Станиславский говорил: “Пусть играет”. Коротышек и уродцев играл молодой красавец-актёр, играл вроде бы не по системе, но, очевидно, понимал и воплощал суть системы лучше, чем те, кто исповедовал её букву. А в чём заключалась суть, слышал я от зрительницы, которая стала женой непостижимо перевоплощавшегося актера: что ни выделял Ливанов на сцене, получалось, будто так и надо. Ливановские эскапады выглядели естественно. В этом и заключалась система: что ни делаешь, следуй внут-

* Федор Урнов, генетик, учился в Московском университете, образование было прервано службой в армии, закончил Браунский университет, защитил диссертацию, руководит исследовательской группой в фирме “Сангамо” и читает курс лекций в Калифорнийском университете.

ренной логике, добиваясь впечатления оправданности твоих действий. Хоть на голове ходи, но так, будто ни в чем не бывало, как все люди ходят ногами.

“Вы очень красивый молодой человек”, — Станиславский сказал Ливанову при поступлении в театр и дал ему роли уродцев. И что же? Евгения Казимировна вспоминала, как она не могла понять, каким образом рослый красавец не только стал казаться меньше ростом, но у него ноги сделались короче. Ноги не сделались короче, они производили впечатление, будто стали короче.

Для сборника, по просьбе Казимировны (которой не отказывали), “Валька Катаев”, как она называла прозаика-ветерана, вспомнил и описал, что собственно произошло. “Боря Ливанов” (так писатель называл покойного друга) показал “отличный образец сценического самочувствия, которое Станиславский называл публичным одиночеством”. Актер сотворил провинциального хама: на авансцене — праздничный стол, никого нет, а вокруг стола расхаживает некто, первым явившийся, и не дожидаясь приглашения, тычет вилкой и просто пальцами в закуски, ведет себя свинья свиньей, при этом “сохраняет обаятельную улыбку и детское простодушие, как бы даже не подозревая, что совершает непристойность”. Мимическая сцена длилась минут пять, удостоверял “Валька” и напомнил: “Пять минут сценического времени — это целая вечность”. Однако паузой не тяготился зрительный зал, следя за действиями нахала, который, видно, знал, как заставить зрителей следить за каждым его движением.

Читая “Театральный роман” ещё одного ливановского приятеля, Михаила Булгакова, пытаюсь вообразить исполнение требований режиссера “Ивана Васильевича”, то есть самого Станиславского: “Принесите велосипед!”. Требование вроде бы абсурдное — Булгаков смеялся над крайностями “системы”, но смеялся осторожно, не только осмеивая крайности, но и выявляя смысл требований постановщика, которому нужно было, чтобы актер сыграл любовь к женщине. Но при чем же здесь велосипед? “Влюбленный что угодно исполнит для возлюбленной!”. Как выполнил бы такое требование Ливанов, катаясь по сцене вокруг дамы-партнерши и желая ей доказать, что ради неё готов на всё!

В литературном материале Ливанов действительно раскрывал никем ещё не выраженное. Друг его, Бабель, даря ему свою книгу, сделал надпись: “Сыграй [Ноздрева] лучше, чем Николай Васильевич написал”. И Ливанов сыграл. Он воплотил, что Гоголь написал. Пока не сыграл Ноздрева Ливанов, не читали того и не играли, не играл и его выдающийся предшественник в этой роли сам Москвин. “Какой г...к! Переиграл”, — знаменитейший из мхатовских “стариков” сказал молодому сценическому сопернику. Ливановский Ноздрев — актерское создание того же ряда, что на русской сцене начинается мочаловским Гамлетом, а значение Мочалова в этой роли определил восемь раз смотревший постановку Белинский: посмотришь — поймёшь, почему эта английская пьеса сделалась исповеданием нашей души. Ливанов сделал понятным Ноздрева. Иначе переход к птице-тройке от мерзости запустения оставался немислим. Души кругом — мертвые. “Что из этих людей, которые числятся теперь живущими? — говорит Собакевич. — Что это за люди? мухи, а не люди”. И — “Русь, куда несёшься ты?... Дают ей дорогу другие народы и государства”. Ноздрев в исполнении Ливанова стал воплощением порыва, что каждого из нас несёт под вопль “Черт побери все!”, и то ли взлетишь, то ли шею сломаешь (что историей нашей оказалось подтверждено). Макарьевская ярмарка в душе, сапоги не иначе, как всмятку, и полёт — полёт! Оно, конечно, того гляди, в канаву угодишь, но как не закружиться? У Ливанова Ноздрев вырос в исполнински-центральной фигуре — историческую. Так определен Ноздрев у Гоголя, так его сыграл Ливанов в полном объеме смысла слова *история* — от сотрясения основ до полицейских протоколов.

Кто оценил ливановского Ноздрева, так это Дж. Б. Пристли, театрально-искусственный автор, успех которого был прежде всего успехом драматурга. У англичан имеется свое воплощение обаятельного беспорядка и безобразия — Фальстаф. Шекспировскому красочному буяну Пристли посвятил целую апологию, он же видел во МХАТе “Мертвые души”. С ним вместе, как представитель ВОКСа, был мой отец*, он остался под впечатлением двойным — от ливановского исполнения и от восторга, какой оно вызвало у Пристли. А я ви-

* Михаил Васильевич Урнов, литературовед, переводчик, редактор. В 1940-х годах был снят с работы в Издательстве иностранной литературы за потерю политической бдительности.

делся с Пристли через пятнадцать лет, он вспоминал Ливанова и даже пытался повторять ливановские жесты.

Что уже без него было понято и воплощено, того Борис Николаевич не трогал. Когда я его спрашивал, почему он не читает стихов со сцены — с его-то голосом! — ответ был: “В поэзии всё уже выражено”. Так ведь читают же... Почему не ставит “Бориса Годунова”? — “Мешает Шаляпин”. Так ставят же... Смирение его перед предшественниками было невероятным, то было смирение перед творчеством, какое они являли. Не лишенный, как любой актер, честолюбия, Ливанов без позерства признавал, что бывал свидетелем искусства и повыше. Астрова ему выпало играть в сюртуке Станиславского. Он этим гордился, конечно, но и не думал о соперничестве. В роли Дмитрия Карамазова не пытался превзойти исступлённое неистовство Леонидова. Ещё в детстве увидел он мхатовских стариков и стал стремиться к “художественникам”, мечтая пообщаться с их искусству. В зрелые годы он держался взгляда, известного со времен античности: боги есть боги, ими создан мир, который следующим поколениям, начиная с героев, предназначено обживать и обустраивать, такова и творческая иерархия.

* * *

Шекспир был раной в душе Ливанова. В молодости блеснул он в роли Касио — стало понятно, что такому великолепному офицеру нельзя было не завидовать, нельзя было к нему не ревновать. Но тому же актёру в расцвете сил так и не удалось сыграть уже готового к выпуску Гамлета, а на склоне лет и на вершине славы он всё никак не мог добиться постановки “Короля Лира”. “Только в России, — однажды произнёс своим бархатно-рокошущим голосом Борис Николаевич, — могут себе позволить, имея актера, годного на шекспировские роли, не дать ему сыграть этих ролей”. Сказал он это в разговоре с англичанином Полом Роджером, тот приехал в Москву с постановкой “Макбета”, я их беседу переводил и при словах о *позволенности*, признаюсь, запнулся. Но англичанин даже слегка подтолкнул меня: “Переводите!” А услышав, что было сказано, видимо, решил, что перевод поганый, как выражался наш популярный комик, смешивший смесь московского с миргородским. Английский актер, вероятно, подумал, будто советский собрат спрашивает совета, поскольку ещё не решил, как исполнять заглавную роль. “Поднимитесь во весь ваш великанский рост, — взялся британский Макбет объяснять русскому Лиру, — и пусть все три дочери окажутся простерты перед вами ниц...” Тут уж Борис Николаевич бросил на меня взгляд сердитого недоверия: “Ты в своём уме? Разве нужны мне советы?” Он, вероятно, тоже подумал: не то я перевожу! А Роджер стал советовать, уже представляя себя, до чего выразительно предлагаемая им мизансцена получится у русского исполнителя с редкостными данными. Роджер, актер не выдающийся, однако грамотный, выучку прошедший, между прочим, и в англо-американской студии коренного мхатовца Михаила Чехова, переиграл, как почти каждый зарубежный актер со способностями, весь положенный ему репелуар, уж где и как — другой вопрос, но недостатка в занятости добротный профессионал не испытывал. А что помешает осуществить свой замысел мхатовскому исполниту, если это, совершенно очевидно, милостью божьей король, с головы до ног — король? В чём состояла the rub, загвоздка, соплеменнику Шекспира и в голову не могло придти.

* * *

Итак, на ливановские слова о сильном Гамлете вождь отозвался положительно. Когда же на другой день Ливанова стали расспрашивать, что сказал он, Борис Николаевич отвечал: “Товарищ Сталин не уполномочил меня передавать содержание нашей беседы”. Кто тогда не жил, тому не понять, что так следовало ответить, если была тебе дорога своя голова и головы твоих родственников. В беседе Борис Николаевич был очень находчивым, однако не безрассудным. Повтори он, хотя бы слово в слово, ему сказанное, рисковал услышать: “Не много ли на себя берёте, товарищ Ливанов? Разве Сталин уполномочил вас передавать содержание вашей беседы?”. Полагалось ждать до четырех часов пополудни, когда вождь приступал к работе, тогда мнения,

высказанные им накануне, передавались в народ через директора Большого театра, отвечавшего за проведение творческих встреч наверху. И вот уже вполне официально во МХАТ был сообщен сталинский отзыв о состоявшейся беседе: “Приятно поговорить с мыслящим артистом”.

Какой же ещё апробации нужно? Но ситуация в духе того времени: из чего угодно выводы сделать можно было какие угодно согласно со своими целями, сделать на свой страх и риск, но это уже по обстоятельствам, при наличии сторонников и надежной их поддержке. Сталинические слова о “мыслящем артисте”, вместо прямой санкции на постановку, поддавались истолкованию, и, как только стало кому-то нужно, поползли по театру слухи, будто высшего одобрения “Гамлет” с Ливановым в главной роли всё-таки не получил. И всё? Далеко не всё. Вот парадокс. В той же беседе Сталин выразил неодобрение чеховским постановкам. Сказал: “Чехов расслабляет”. “Спектакли хорошие, товарищ Сталин”, — осмелился возразить актер. “Тем хуже”, — последовал ответ. А спектакли не сняли и не думали снимать! Как же это получается? О “Гамлете” — “хорошо”, а спектакль не состоялся. О Чехове — “зря поставили”, однако “Три сестры” и “Вишневый сад” продолжали идти, и с большим успехом. Ослушались Сталина? Не нашлось заинтересованных слушаться. Нашлись бы желающие, доложили бы кому следует, спектаклей бы не стало: та самая цепь человеческих отношений, что играла в сталинские времена решающую роль. Но все, кому надо, в чеховских спектаклях были заняты, а Хмелёв-Тузенбах и Ливанов-Солёный составляли особенно выразительную пару сценических оппонентов.

Грянула война. Стало не до “Гамлета”. Прервалась работа над постановкой ещё и потому, что был арестован режиссер Василий Григорьевич Сахновский. В это время глава труппы и руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко был не с театром, но, как только воссоединились, Владимир Иванович спрашивает Ливанова, репетируется ли “Гамлет”. “Не репетируется”. — “Почему?” — “Нет Сахновского”. — “Где же он?” — “Не знаю”. Имевший доступ на самый верх руководитель МХАТа вызволил режиссера, работа над “Гамлетом” должна была возобновиться, причём в числе неотложных. Об этом театру дал знать председатель комитета по делам искусств М. Б. Храпченко, впоследствии мой научно-административный шеф. “Вот какие дела, подумать только”, — из Москвы, когда театр ещё находился в эвакуации, пишет Ливанову его друг Борис Пастернак, чей перевод по рекомендации Ливанова был взят для постановки. А Храпченко уже вызвал поэта для беседы и подтвердил, что пора репетировать “Гамлета”. С возвращением МХАТа в столицу репетиции пошли, вёл их, при участии Сахновского, сам Немирович. Беседы его с актёрами опубликованы частично, но достаточно, чтобы себе представить, по какой линии шла работа.

Однако вмешался рок, словно жизнь взялась подражать шекспировскому искусству. Скоропостижная смерть постигла руководителя театра. Обстановка в театре радикально изменилась. Обстановка и не была мирной, однако существовало властное слово Владимира Ивановича, немисливо было под него подкапываться, и вот не стало непререкаемого авторитета. Помешать Немировичу-Данченко осуществить постановку никто бы не смог, никто бы и не решился встать у него на пути, но влиятельнейшего защитника не стало, что тут же начало сказываться — ещё одна характерная черта эпохи: какую область ни возьми, повсюду шла силовая борьба. Интриги и злодейство шекспировского масштаба сразу же окружили постановку, направляя ход событий к финалу трагическому.

Работа над “Гамлетом” всё-таки продолжалась. Шили костюмы, строили декорации. Близилась генеральная. Репетиции видела моя квазибабушка*,

* Мхатовский курьер Мария Федоровна Лапшинова-Воробьева, из многолетней крестьянской семьи, в Москву из деревни перебралась с началом коллективизации, поступила к нам домработницей. Живая чеховская душечка, “Маруся” растила меня, моего брата и моего сына. Во время войны была на трудовом фронте — рыла окопы, в подсобном хозяйстве при военном аэродроме работала скотницей, служила кочегаром в котельной, курьером в Художественном театре, вахтёром в ДОСААФ, была неоднократно премирована. В последний раз попала в “лучи славы”, на экран телевидения, после ограбления её квартиры; грабители взломали дверь, ворвались и, не найдя денег, тут же зарезали наводчика, труп так и лежал, а Маруся всё это время как лежала на балконе, так и продолжала лежать, не шевелясь, грабители ушли, тогда она вызвала милицию.

смотрела, судя по её описанию, прогон сцены с Призраком. О том, что в Художественном театре готовится “Гамлет”, узнают в Англии. Знаменитый английский “принц Датский”, Джон Гилгуд, записывает на пластинку монолог из второго акта и посвящает запись “Моему русскому собрату Борису Ливанову, который готовит роль Гамлета”. Пластинка с этой звукозаписью приходит в Москву и — не доходит до адресата. Пластинку упрятали во Всероссийский Дом актёра (сам Сталин, не иначе, дал указание пластинку утаить), мне удалось монолог с посвящением прослушать потому, что фоностудией ВТО заведывал старичок, с которым была знакома моя тётя Вера. “Почему не отдают мне мою пластинку?” — спрашивает Борис Николаевич. Ответил я точно так же, как он дал ответ на вопрос о местонахождении исчезнувшего режиссера: “Не знаю”.

Зловещее предсказание сделал соперник Ливанова на заглавную роль, Николай Хмелев. “Гамлета сыграешь через мой труп”, — сказал он Ливанову. А занял Хмелев, со смертью Немировича, место руководителя театра, и не только занял место, но стал проявлять склонности диктаторские, возможно, переживая творческий кризис и нуждаясь в усиленном самоутверждении. Незадолго до смерти Станиславский, когда услышал, будто Хмелев считает себя законченным актёром, парировал: “Он конченный актер!”*. Хмелёв актер был изумительный, так говорил Борис Николаевич, который даже о соперниках отзывался за вычетом личных чувств, но, по его же словам, Гамлета сильного, какой был задуман режиссурой, прекрасный актер сыграть не мог по типажности. Признать свое несоответствие режиссерскому замыслу Хмелёв отказывался, и не только он, каждый у нас жил и умирал не в одиночку, за ним стояла своя партия. Если исполнитель заглавной роли от Сталина услышал, что понимает роль правильно, то противная партия пыталась доказать, что понимает ту же роль ещё правильнее. Развязка у этого противостояния оказалась достойна самой трагедии. Параллельно с “Гамлетом” готовилась постановка пьесы об Иване Грозном, Хмелёв взял на себя заглавную роль. На репетиции с ним случился сердечный приступ, сорокачетырёхлетний актёр инфаркта не перенёс. Как гласит предание, скончался на щите, признал: “Играл не по системе — был напряжён”.

Это не последний удар судьбы. Скоропостижно, тоже от сердца, умирает Сахновский. Декорации готового, однако оставшегося без руководства спектакля тут же уничтожаются. Сжигаются, словно на костре инквизиции. Умирает вся постановка. “Эта груда мертвых тел свидетельствует о взаимном истреблении”, — как под занавес говорит принц Фортинбрас в подстрочном переводе М. М. Морозова.

* * *

“Гамлет” во МХАТе не состоялся, потому что ему “дорогу перешла современная пьеса “Иоанн Грозный”, — писал причастный к постановке Пастернак. Сценический вариант “Смерти Иоанна Грозного” А. К. Толстого под названием “Трудные годы” до последнего мгновения своей жизни Хмелев и репетировал. Называя подновленную старую пьесу *современной*, Пастернак имел в виду, надо полагать, злободневность особую, приноровленную к текущему моменту и, в первую очередь, к воззрениям вождя. Ведь писал это Пастернак в письме Сталину*. Как истолкуют сделанное Борисом Пастернаком указание на внутритеатральное соперничество, о котором он счёл нужным поставить в известность вождя, не знаю. Быть может, обнаружат скрытую, но всё же достаточно прозрачную и, стало быть, дерзкую оппозицию сталинизму. Но кто жил тогда, у того двух мнений быть не может: это не какой-либо афронт, а донос, мягкий, однако ничто иное по жанру, как донос. Иначе нельзя квалифицировать апелляцию к наивысшей инстанции: дескать, обратите внимание, что происходит, и, прошу, наведите порядок. В борьбе с *ненашим* “Гам-

* См. Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Москва, “Искусство”, 1960, с. 412.

** Это письмо от 25 августа 1945 года, ставшее известным недавно, мне удалось прочесть в кн.: Борис Соколов, “Кто вы, доктор Живаго? Тайны романа “Доктор Живаго” (Москва, 2006, с. 84).

летом” стали ставить пьесу о Грозном – сервильность выбора очевидна. В таких случаях, в надежде славы и добра, и обращались к Сталину по всем вопросам, от А до Я, с авиации начиная и кончая языкознанием. Если ставить пьесу об Иване Грозном – надо ли отказываться от постановки шекспировской трагедии? Никто, кроме Сталина (так и писал Пастернак), решить того не мог. Писал Пастернак вождю с личной заинтересованностью – дорогу перешли “Гамлету” в его переводе. Так обращались к Сталину с просьбой снять со сцены “Дни Турбиных” или не печатать третьего тома “Тихого Дона”. А куда иначе деваться, если система централизована и всё решается наверху? Каким же ещё способом выбраться на поверхность, находясь в жизненном пространстве, плотно, не считая узкого горла, закупоренном и заполненном злобно-завистливыми существами? Что ж, кто к властям взывал, а кто не взывал. Одни считали ниже своего достоинства какой бы то ни было макиавеллизм и закулисную борьбу, другие же находили выше сил своих не добиваться любыми средствами того, что им было нужно. Ливанов, не осуществивший своей мечты сыграть Гамлета, от заушательской борьбы устранился, а его друг-переводчик – всё-таки нет. Ливанов тоже написал письмо, но его послание адресовано не Иосифу Виссарионовичу, а Георгию Федоровичу, и я ещё скажу, кто это было, но главное, в ливановском письме не содержалось жалоб на других. А в письме Пастернака мотив интриги и соперничества прозвучал. Уж так тогда жили люди определённого покроя. Писали, обращаясь куда следует за справедливостью и (что важнее всего) за счёт других, там же искавших справедливости. Ведь справедливости у нас, как и прочего, что ни возьми, не хватало. А вождь великий (по-наполеоновски) посматривал сверху на взаимоуничтожительную возню, укрощал или же, напротив, подначивал готовых вцепиться друг в друга в глотки честолюбцев, а в итоге, посоветовавшись с товарищами, распределял справедливость.

Ответ на вопрос Пастернака – нужно ли давать преимущество пьесе об Иване Грозном – уже был дан незадолго перед тем, когда поэт отправил письмо в наивысшую директивную инстанцию. Ответом служила книга историка Р. Б. Виппера – деда моего университетского профессора и старшего коллеги по ИМЛИ. Изданная впервые ещё в 1922 году, эта книга о Грозном вышла тогда уже третьим изданием. У нас дома была эта небольшая книжка, и я помню взгляд ЮрБора, брошенный им на его семейную книгу. Едва Юрий Борисович, придя к нам, увидел книгу у меня в руках, его передернуло, как в зоопарке стало корчиться старого верблюда, вдруг услышавшего кем-то у вольера умело воспроизведенный и слишком ему знакомый окрик погонщика “Йок-йок!”. А почему же внука повело? В книге деда – рельефное описание фигуры Грозного-государя, анализ его деятельности как строителя державы, но книги, как известно, имеют свою судьбу, и нельзя было без содрогания вспомнить об употреблении, какое всесильный читатель сделал из довольно тощей, однако насыщенной богатым содержанием книжки. Разве старик Виппер должен был отвечать за вычитывание из его трудов каких-то положений? Раньше него начали понимать, что за явление Грозный – он подытожил, развил и научно-точным языком изложил взгляд на царя-государственника. Однако из сугубо научных положений были сделаны оргвыводы с принятием практических, весьма суровых мер. Поди доказывай, что твой дедушка не верблюд!

Не передать забываемый ныне трепет, тот, что в наше время вызывало имя Грозного и многие другие имена. Те же имена и сегодня звучат внушительно, однако все же не так. Трепета того нет. Трепета! Трепетали при имени Грозного, потом трепетали, когда было указано, что неправильно трепетали. Пастернак и просил Сталина внести ясность по данному вопросу. И, как знать, следствием своевременно поданной просьбы об очередном прояснении, быть может, явилось через год начавшееся гонение на Грозного – в интерпретации кинорежиссера Эйзенштейна, а также писателей Алексея Толстого и Коростылева, порочной интерпретации, что была неосмотрительно утверждена предкомитета по делам искусств товарищем Храпченко Михаилом Борисовичем. Грозный или Гамлет служили символическими фигурами в государственной игре. Ходы делались разные, взаимоисключающие: вознесут высоко и бросят в бездну без следи. Вместе с Гамлетом и Грозным поддержат, а затем с ними же вместе подвергнут опале заинтересованных и причастных, чтобы никому не повадно было много о себе понимать. Скажут “хорошо” про Гамлета, нашего, сильного, стало быть, ставьте, но вдруг и не поставят, для отстрастки тоже не-

лишне. Грозного возвеличат и — низведут, а с ним падут стоявшие за или же против Великого Государя Всея Руси. Приходит час определённый, всему своё время: награждать и наказывать нередко тех же самых людей — государственная дисциплина, положим, несколько старомодная, ещё феодальная, но, отрицать нельзя — дисциплина.

Письмо Пастернака к Сталину было написано с целью практической. Поэт, как выражается публикатор, пытался решить насущные бытовые проблемы. Прежде всего, просил об улучшении жилищных условий, а также “санкции” на постановку пьес Шекспира в его переводе. Это означало ещё одну, непрямую, но вполне прозрачную просьбу об улучшении материального положения: авторские со спектаклей тогда отчислялись значительные — пять процентов. Квартиру, сообщает публикатор, не дали, но, я знаю от отца, именно с тех пор (очевидно, вследствие санкций) пастернаковские переводы стали переиздаваться и оплачиваться по особой таксе. Одно за другим начали выходить издания отдельных пьес Шекспира в переводе Пастернака, вышел двухтомник, включивший все его шекспировские переводы, выходил, и не раз, однотомник тех же переводов. То было по нашим тогдашним понятиям роскошное издание с гравюрами Фаворского. Выпущенные многотысячными тиражами общим объемом в несколько сотен авторских листов переводы, оплачиваемые по высшей ставке, составили основной и немалый литературный заработок тогда уже редко печатавшего свои стихи поэта. Переводы Пастернака не ставились (актеры находили их трудными для произношения), но изданиями и переизданиями своих переводов Пастернак оказался обеспечен. Сталин, говорят, однажды назвал поэта небожителем, а современник, хорошо осведомленный, журналист, досконально изучивший запутаннейшие перипетии полурегального, при странном симбиозе ЦРУ и КГБ, выпуска за рубежом “Доктора Живаго”, добавил к сталинскому определению: “Небожитель был стратегом”*.

Знал я редакторов, через руки которых переводы Пастернака проходили, отец сохранял прекрасные отношения с Морозовым, автором предисловий и примечаний к тем же переводам. Особенно хорошо, благодаря отцу, знал я Николая Васильевича Банникова, который работал в Гослитиздате, где отец постоянно сотрудничал. Это он, Банников, обычно редактировал Пастернака, он же стал редактором “Доктора Живаго”. Когда на роман и на автора начались гонения, редактор не дрогнул. Свидетельством редакторской стойкости служит ныне опубликованная докладная КГБ. “Разделяет [антисоветскую] позицию, занятую Пастернаком”, — сказано там о редакторе Банникове**. Но секретной реляции, по заслугам обеспечившей Николаю Васильевичу славу историческую, тогда, помимо высших кругов, никто не читал. Сострадали автору — не редактору. Незаметный герой, то есть просто порядочный человек, Банников втихомолку, без публичной нарядной жертвенности на миру, нёс тяжёлые моральные и служебные потери. Много лет позднее вместе с Николаем Васильевичем заседали мы в приёмной комиссии. Знает русская поэзия, Банников сам писал стихи и мне рассказывал, как однажды под впечатлением от увиденного, в котором принимал он столь же непосредственное участие, посетило его вдохновение, и создан им был сонет “Ливанов пьёт коньяк у Пастернака...”. *Tempi passati...* Что было, то было.

* * *

Вернусь к погубленной постановке “Гамлета”. Хотел ли этого Сталин? Говорят, он “Гамлета” боялся словно косвенного разоблачения. А боялся Сталин падающего потолка. Слышал я об этом от врача, который вождя осматривал. Доктор-терапевт, по фамилии, если не ошибаюсь, Долгоплоск, был мужем профессора Полонской, Клавдии Петровны, она читала нам курс античной литературы, а он, врач, и меня, по просьбе моей матери, осматривал: у меня начиналась, судя по всему, наследственная гипертония. Доктор Долгоплоск (?), между прочим, и сказал, что у Сталина не было видно глазных зрач-

* Иван Толстой. Отмытый роман Пастернака. Москва, 2007.

** См.: “А за мною шум погони”. Борис Пастернак и власть. Документы, 1956–1972. Ред. В. Ю. Афиани и Н. Томилина, Москва, РОССПЭН, 2001.

ков. Людей с занавешенными глазами каждому из нас случалось видеть, однако о внешности Сталина я такого не читал, деталь как пробный камень может послужить проверкой, правду ли доктор говорил, и если зрачков у Сталина в самом деле не было видно, то, вполне возможно, и падающий потолок его страшил. Что ж, Нельсон страдал морской болезнью. Линкольна мучили припадки депрессии. Один выиграл битву при Трафальгаре, другой – Гражданскую войну. А сколько человеческих слабостей было у Наполеона! Допустим, Сталин потолка боялся, отчего, возможно, и не спал по ночам, заставляя всех бодрствовать – психоз, и всё тут, но чтобы победитель во Второй Мировой войне опасался каких бы то ни было разоблачений, верить этому можно, забыв или не зная, что это было за время. В голову никому не могло прийти, что кто-то будет как-то намекать на какие-то неблагоприятные поступки вождя всех времен и народов. “Сталин воевать не умеет”, – утверждал Троцкий. Победа, одержанная с именем Сталина на устах, полностью реабилитировала вождя.

“Гамлета” Сталин боялся? Не боялся же он “Отелло”, шедшего у нас по всей стране, начиная с Малого театра (с Остужевым), почти под стенами Кремля, и – от Москвы до самых до окраин. Не только не боялся, но исполнители роли Яго, сталиниста шекспировских времен, становились лауреатами Сталинских премий. Едва ли не лучшего из них, грузинского, Васадзе, я видел, играл он Яго похожим на Берию. Играл ли так при Берии? Не знаю. Но в той же постановке Отелло, созданный Хоравой, многозначительный, немногословный, не говорящий, а высказывающийся, походил на Сталина. И как знать, вождь, быть может, видел себя благородным мавром. “Чёрен я”, – окружённый недругами, не знающий, кому верить, великий лидер в изоляции. Мог ли Сталин, сказав Ливанову “хорошо”, заглазно высказаться совсем иначе? Великий интриган был на всё способен, но каждый случай требует доказательств. Сталинский отзыв, благодаря которому оказался канонизирован Маяковский, удостоверен звукозаписью. Остальные будто бы сталинские мнения и высказывания, если только не были они опубликованы при его жизни, – фольклор, формирующийся и бытующий во всякое время, а то был век фальсификаций. Искажалось и выдумывалось что угодно, вплоть до никогда не происходивших событий и не существовавших деятелей. Тогда же появлялись и основательные труды, но сколько было фальши, гнездившейся там же, где сохранилась правда! А вступать в полемику с любой нелепостью было опасно. Видел я заметки деда* “Вранье!” и “Ложь!” на полях книги, которую академик Капица рекомендовал Сталину как надёжный источник сведений по истории отечественной техники, но заметки остались на полях. Можно было, как на мину, напороться на мнение свыше апробированное, что и произошло в конце дискуссии по биологии, когда менделисты и морганисты вроде бы стали брать верх, но вдруг оказалось, что упорствующие в своих заблуждениях генетики пытаются спорить не только с Лысенко, а с самим Сталиным. Противостояние псевдопатриотическим выдумкам угрожало членовредительством: костей не соберешь, если встанешь перед теми, кто выдумывал. Сталин посадит? Ему подкажут, кого посадить. На узкой дорожке, где разминуться нельзя, окажешься лицом к лицу с человеком, готовым тебя уничтожить, и, чтобы убрать тебя с пути, в то же издательство, куда этот “он” сам шел, этот честный человек напишет, куда следует, как написал Сталину Борис Пастернак, переводы которого одно время не печатались и не ставились: “Разберитесь”.

* * *

“О сталинском запрете на “Гамлета” знали”, – свидетельствует осведомленный из первых рук о том, что происходило в Художественном театре**. Сомнений нет, происходило – когда? С каких пор знали? Мы с Васькой свер-

* Борис Никитич Воробьев (1882–1966), инженер-авиатор, работал на первом русском авиационном заводе у Щетинина, участвовал в строительстве самолёта “Россия-А”, редактировал ранние русские, посвященные воздухоплаванию, периодические издания, тогда же печатал Циолковского, состоял с ним в переписке, поддерживал молодого Королёва, преподавал историю авиации в Московском авиационном институте. В 1940-х годах был объявлен лжеучёным-космополитом.

** Василий Ливанов. Невыдуманный Борис Пастернак, стр. 30.

стники, наша сознательная причастность к жизни общественной началась в то время, когда постановка оказалась не задумана, а загублена. Задумана же была постановка и работа над ней началась в пору нашего раннего детства, сознательных воспоминаний о том времени у нас с моим другом немного. Но мыслимое ли дело, чтобы в конце 30-х годов театр, возглавляемый сооснователем, взялся за пьесу, способную вызвать неудовольствие вождя, который патронировал театру? Посмел бы руководитель театра ставить спектакль с подвохом да ещё просить за арестованного режиссера, если бы уже тогда знали о неблагоприятном мнении Сталина? Шекспир не Чехов, “Трагедия о Гамлете, Принце Датском” не “Три сестры” и не “Вишневый сад”, политическая трагедия о борьбе за власть – не драма угасания старого порядка. Сталинское порицание постановкам чеховским сошло с рук: не нашлось заинтересованных подсказать Сталину, с кого следует спросить за то, что в наши героические дни Чехов *расслабляет*. Но что могло последовать, какие оргмеры оказались бы приняты, если бы при Сталине сочтена была ошибочной постановка о “вывихнутом веке” и “порвавшейся связи времен”? Стал бы опытейший постановщик-администратор вынашивать и осуществлять замысел подобной затеи? Неужели Немирович, вычеркнувший из текста в пастернаковском переводе “откуп от законности”, работал над антисталинским спектаклем?

И всё ж таки *знали!* Если режиссер спектакля оказался арестован, когда руководитель постановки был в отлучке, и освободили арестованного только благодаря вмешательству руководителя, обратившегося к Сталину, то, когда руководитель ушел из жизни и обратиться к Сталину стало некому, тут и *узнали*. А что именно? И каким образом узнали? За подписью бумагу получили? Раздался телефонный звонок: “С вами Сталин будет говорить”? Знали, и всё. Носилось в воздухе. А мы тем воздухом дышали. Знакомо!

Моя мать, декоратор*, после войны работала с бригадой художников на ВДНХ, обновляли они павильон “Садоводство”. Вокруг располагались республиканские павильоны, и каждая из сплочённых Великой Русью братских республик, освежая экспозицию, сочла нужным поставить своё оригинальное скульптурное изображение вождя. Итого, не считая гигантской, возвышавшейся в центре выставки, довоенной, работы Меркурова, сталинской статуи “Шаг к социализму”, шестнадцать аватар (воплощений) Сталина. Вдруг в одночасье всех “Сталиных”, кроме основного, олицетворяющего уже совершившийся шаг к социализму, убрали. Будто бы Сам приехал и распорядился убрать. А раньше, опираясь на его же предполагаемое мнение, скульптуры воздвигали. Что значит воздвигали? Давали заказы, боролись за получение заказов, проводили конкурсы и заседали конкурсные комиссии, и уж как водится, кипела схватка за первые места и премии. Но вот, надо же, сделалось известно, что Сталин не терпит поклонения культу его личности. А что если о чрезмерном поклонении ему своевременно сообщили те, кто ни заказов, ни премий не получили и нашли способ отомстить счастливым? Пришло письмо, вроде того, что Пастернак послал, разберитесь, нужно ли... И статей как не бывало. А во МХАТе постановку “Гамлета” осуществлял имевший доступ к вождю глава театра, но как только он умер, узнали о сталинском запрете на “Гамлета” в театре, где знать не хотели, что Сталин не одобряет ни “Вишнёвого сада”, ни “Трёх сестер”, шедших с большим успехом.

Знал ли Сталин, что творится его именем? Во всяком случае, из опыта мы знаем – если вмешивался, то не сразу, когда уже предостаточно оказывалось раскидано мертвых тел по ходу взаимного уничтожения: статьи успели понаставить, и делалось это именем вождя. Находились храбрецы, бравшие на себя роль сталинского оракула. Глашатаями будто бы сталинской мудрости амбициозно-отчаянные карьеристы старались, даже ценой смертельного риска, выставить себя ради того, чтобы проложить себе дорогу и добиться своего. Ливанов не повел себя так, как решались поступать эти рискованные люди, подобно Лысенко уверявшие, что Сталин их поддерживает. “Ха-ха!” – на полях лысенковских докладов прочли добравшиеся до сталинских архивов. Теперь “ха-ха”, а тогда было не до смеха. Действовали амбициозные люди не в одиночку. Пророчест-

* Ирина Борисовна Воробьева, работала оформителем в Магнитогорском театре им. Пушкина и на ВДНХ, исполнителем – у Пудовкина на Мосфильме, в мастерских Большого театра, преподавала рисование в Училище циркового искусства. Супруг её школьной подруги, кинооператор Леонид Косматов, ей сказал: “Мы – пауки в банке”.

ва, передаваемые от имени божества, нуждались в истолковании и – носились в воздухе, а каким образом оказались в атмосфере эпохи – проследить было невозможно, и не было возможности без немыслимого риска противостоять внедряемому и распространяемому слуху о каком-либо сталинском мнении, в том числе о будто бы неблагоприятном отношении вождя к шекспировской трагедии. Сталинской поддержкой, пусть преувеличенной и вовсе воображаемой, козыряли противоборствующие группировки, пользуясь малейшим подобием повода заявить: “Сталин с нами”. В том и состояла паучья возня сверху донизу. Борьба эта стоит создания книг столь же красочных, какие написаны о Ренессансе, а что у нас уже написано – то бледно, поскольку бездарно, и к тому же написано теми, кто не характер эпохи стремился передать, а хотел выгородить себя и своих, понажившихся от щедрот той же власти и всех её зол, какие они разоблачают. Борьба за выживание идёт при всяком режиме, во всяком театре кипит жестокое соперничество. У нас и у них, тогда и теперь, идёт и шла закулисная схватка, но у нас всё совершалось ценой невероятных человеческих жертв: не только самолюбия страдали – гибли люди.

* * *

Поискать хотя бы непрямые, но все же документальные подтверждения сталинского запрета на шекспировскую постановку следовало бы в бумагах Александрова Г. Ф. К этому Георгию Федоровичу обратился с письмом Ливанов в то время, когда тот служил начальником управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), то есть командовал культурой. Письмо осталось без ответа, даже неизвестно, было ли отправлено, однако, как знать, в александровском архиве могло сохраниться с визой или хотя бы пометами.

С дочерью Александрова я вместе учился, мы с ней с одного курса, где она сейчас, не знаю, но что я скажу, ей повредить не может: ничего, кроме хорошего, не помню. Скромная, выдержанная, наученная себя вести девушка из интеллигентной семьи, из тех, кому “не положено знать о похождениях папаша”. Отец моей соученицы, философ-академик-партократ-советский сановник, биограф Сталина и лауреат Сталинской премии, вышедший победителем в схватке за философскую власть конца 30-х годов, сам, по заведенному у нас порядку, когда пришёл его черед, попал в немилость. Выиграл схватку – взлетел, а как пришёл его черед – полетел. Стало быть, сняли. Ради очередной перетряски кадров, которые у нас решали всё, в конце 1940-х годов была устроена дискуссия о книге Александрова по истории западноевропейской философии, и хотя автор книги не был окончательно добит, однако оказался оттеснён, как положено, на обочину, освобождая жизненно-служебное пространство для соперников.

Выводы научной дискуссии, неблагоприятные для автора, как бы подтвердил и ещё усугубил скандал, разыгравшийся на моральной почве. Били, как положено, со всех сторон, наповал. Скандал произошел в стенах ИМЛИ. До моего поколения сотрудников Института мировой литературы докатились предания о громкой грязной истории: директор, заместитель директора вместе с заведующей отделом аспирантуры посещали тайный (теперь сказали бы – эксклюзивный) дом свиданий, содержимый под покровительством блюстителя нашей философии и культуры. Того директора, как и зама, я не застал, но слышал от институтского шофёра, а Вернадский в дневнике подчёркивает, что никто так хорошо не был осведомлен о внутренних конфликтах в Академии наук, как академические шоферы. Шофёр, которого я слышал, недоумевал: директор – тому, может, чего не хватало, нуждался во взаимности, а заму и заму зачем было лезть туда же, если у них *любовь*? “В лес бы завёз, под куст свалил и – порядок!” – говорил шофёр. А надо было институтским Ромео и Джульетте, видимо, по другому ведомству. Мы знали заведующую, она заботливо и душевно относилась к аспирантам, в том числе ко мне, хотя и заочнику. Брякнул я, выступая после поездки в Америку, что наши колхозы – это те же индейские резервации, она подходит и говорит: “Дай мне слово, что больше нигде такого не скажешь”. Слово было дано и – никаких оргмер не последовало. То же ведомство, снабжаемое сведениями изнутри, из гнезда порока, учинило облаву на *maison* Александрова, когда и александровскую книгу подвергли приципиальной критике. Одно к одному – кругом порочен. Узнали, как в песне, “ую правду про его”.

Если философ-академик передавал во МХАТ реальный или сфабрикованный запрет на “Гамлета”, то – со знанием дела. Отец моей достойной соученицы должен был действовать с искусством и умом, какими Шекспир обычно наделял своих интеллектуальных злодеев. Не тёмными и тупыми чинушами разыгрывалась интрига за кулисами постановки шекспировской трагедии. Типология совсем иная, уточненная, цвет советской интеллигенции: музыканты травили музыкантов, писатели – писателей, режиссеры – режиссеров, актеры – актеров, ученые – ученых и все, в том числе злодеи, талантливы: режиссерский уровень и накал страстей.

* * *

Подобно тому, как Джэйлс Флетчер, побывавший в Москве шекспировский современник, сообщил, что Иван Грозный любит смотреть схватку человека с медведем, так и Сталин, уж, наверное, наблюдал, кто кого одолеет в паучьей борьбе, но о мнениях его можно только гадать. Если ныне по архивным материалам стало видно, что про себя Сталин смеялся над лысенковщиной, то в мои школьные годы, напротив, было общеизвестно, что Трофим Денисыч, этот “Мичурин сегодня”, пользуется полной поддержкой вождя. В камне изваянным тому доказательством служила, среди прочего, парная скульптура на очередной ежегодной выставке советского искусства в Третьяковской галерее: в натуральную величину Сталин с Лысенко за беседой. Сталин ли санкционировал создание скульптуры? Ответить можно с той же уверенностью, как и на вопрос: он ли велел поставить свои изваяния у павильонов на ВСХВ, а потом все до одного убрать, по его ли указанию оказалась упрятана в хранилища ВТО пластинка Гилгуда с посвящением Ливанову и, наконец, по его ли указанию не пошел “Гамлет”.

Храпченко рассказывал о непосредственном отклике Сталина на оперу Мурадели “Великая дружба”. Из соответствующего постановления понять, что, собственно, в творении Мурадели было не просто ошибочно (допустим, недостаточно благозвучно – “ни одной запоминающейся мелодии”), а преступно-ошибочно, столь же затруднительно, как из опубликованной “Вопросами философии” стенограммы нелегко уяснить, в чем порочность книги Александра; не отдельные спорные положения, нет, а уж такая порочная порочность, что с автора шкуру спустить не жалко и снять его, подлеца, с видной должности.

Причину, что вызвала критику оперы Мурадели, причину, в постановлении не названную, мы узнали от Михаила Борисовича. Перед прогоном с глазу на глаз Сталин его спросил: “Чья жизнь положена в основу оперы?”. Хорошего вопрос не предвещал, это Храпченко сразу понял, но соврать было бы ещё хуже. Ведь ясно, Сталину кто-то уже нашептал такой вопрос. “Орджоникидзе”, – отвечал Михаил Борисович. Сталин в ответ промолчал и прочесть, что подумал, по глазам было нельзя. Пошли в правительственную ложу. В конце первого акта сидевший с краю и наблюдавший за каждым движением Молотова Михал Борисыч увидел, как, слегка откинувшись назад за спину Сталина, тот колебанием указательного пальца правой руки показал: “Нет, не пойдёт”. “Покажи мне кого-нибудь, кто не был бы игрушкой своих страстей”, – как говорит Гамлет. Сталин ревновал к памяти Орджоникидзе? Не ревновал же он к памяти Кирова. А вот надоумить его разобраться, что скрывается за прославлением Орджоникидзе, могли*.

* На своей шкуре я почувствовал, как у нас велась закулисная борьба. Боролись с директором ИМЛИ Г. П. Бердниковым. А я тут при чем? Меня вдруг не пустили в Америку. “Тебя же засняли, как американцы тебе передают деньги”, – сообщил входящий в ЦК ученый. Что за нелепость? И при чем тут Бердников? Мы должны были ехать вместе, Бердников не знал языка, и его супостаты надеялись, что он как-нибудь оскандалится, очутившись один. “За тебя наверху идет битва гигантов”, – сообщил мне Бердников. Борьба шла не из-за меня. Мы-таки поехали. После меня просили сообщить, будто бы Бердников там напился пьяный: “Его бы сняли!”. Так гиганты боролись между собой. Знаменитый композитор в той же борьбе занимал то же самое место.

“... Через мой труп!” – и это знакомо. Хмелев так сказал Ливанову, Борис Мейлах под тем же лозунгом препятствовал публикации работы Строчкова о партийности*. Скульптор Томский поставил целью жизни убрать памятники работы Меркурова, чтобы заменить их своими**. Те же намерения имел Томский и в отношении скульптора Андреева. Действовал Томский, само собой, от имени советского народа, которому нужны были памятники более советские. Старый, приросший к стене Малого театра, памятник Островскому тронуть было нельзя, а вот с Гоголем Томский во имя советского оптимизма добился своего. Заслуживший одобрение Толстого андреевский мрачный Гоголь некоторое время, сгорбившись в кресле, всё ещё сидел на старом месте, в начале Гоголевского бульвара, а возле него на земле уже стоял готовый занять пьедестал ему на смену распрямившийся, смело смотрящий в будущее Гоголь Томского. Очередной Александров то изощрялся, изыскивая обвинения в адрес своих собратьев-философов, то сам, как только приходила его очередь, подвергался принципиальной критике. “Нет в мире виноватых”, – сказал Шекспир (в переводе Дружинина при подсказке Тургенева), но, согласитесь, и совершенно невиновных тоже нет, тем более, если требуется их обнаружить. Надо книгу счесть ошибочной – сочтем, хотя она не ошибочнее любой другой книги. Надо тайный вертеп обнаружить – обнаружим, хотя о существовании вертепа давно известно всякому шоферу, возившему туда клиентов.

Храпченко рассказывал: ждут они, руководители промышленности, искусства и науки, в очереди, чтобы докладывать Сталину. Впереди, перед Михаилом Борисовичем, стоит властелин Ленинграда Вознесенский и, едва к вождю он приблизился, находившийся тут же Берия говорит: “Тэорэтики у нас, товарищ Сталин, появились, тэорэтики”. То был уничижительный намёк на книгу ленинградского лидера, самим Сталиным выдвинутого. И что же, вдруг у Сталина глаза открылись? Внезапно увидел он порочность экономических теорий, за которые сам же премию своего имени дал? Что Сталин увидел и что подумал, осталось тайной. А ленинградец, лауреат Сталинской премии, едва это услышал, сделался лицом белее бумаги. Услышал он свой приговор, который вскоре и был приведен в исполнение. Так живописал Михаил Борисович. А его самого Берия однажды отрекомендовал: “Разве вы не знаете, товарищ Сталин? Этот Храпченко за нами всю записывает”. И Сталин поверил? Поверил или нет, Храпченко сказать не мог: почел за благо потерять сознание и упасть в обморок, ибо оправдаться в столь невероятной провинности, обладая сколь угодно умным умом, немислимо.

И эти матерые волки из наших дремучих лесов в капканы попадались, совершая детские ошибки? Так нам предлагают думать теперь. Воплощённая житейская опытность и осмотрительность, наш Михал Борисыч, должно быть, по наивному недосмотру взял и выпустил глубоко порочный фильм “Иван Грозный”. В опере “Великая дружба” не расслышал ложные мотивы, ревавшие всякое даже не очень чуткое музыкальное ухо. Георгий же Федорович Александров, некогда взявший верх в кровопролитной философской логомахии, не учёл первокурснику известных черт марксизма, и в книге у него, что ни слово – ошибка. Точно так же оказалось, что назначенный Сталиным директором издательства готовил на Сталина покушение, а назначенный директором завредакцией, бывший заводделом ВОКСа, его друг, вдруг, потеряв политическую бдительность, директора не разоблачил. Актер, слышавший от Сталина “Хорошо” – об истолковании Гамлета, роли так и не сыграл, между тем, председатель комитета по делам искусств Храпченко сам, со всей ответственностью, дал МХАТу знать, что “никаких предприятий не встречается” и даже “определил дату выпуска спектакля”***. И вот – словно куриной слепотой заболел! И полетел начальник, на самом верху сидевший, однако не видевший разве что слепому не видимых препятствий. А ведь действительно возникли препятствия. Только что это были за препятствия?

* Я. М. Строчков напомнил, что Ленин требовал партийности в условиях многопартийности.

** Меркуров работал над памятником Циолковскому, а консультантом у него был мой дед Борис. Имя Меркурова служило у нас темой домашних разговоров.

*** См. Борис Ливанов. Композиция по материалам жизни и творчества. Статьи, письма, воспоминания, Москва, Всероссийское Театральное Общество, 1983, стр. 30, 78.

Связана ли была отставка Михал Борисыча с мхатовским шекспировским спектаклем, нам он не рассказывал, возможно, и сам того не знал. Кому-то из участников схватки скорпионов могло показаться, что засиделся он в паузине нашего искусства. Пора и честь знать! Но прикиньте: мог ли руководящий зубр, смотревший в глаза Сталину и умевший понимать его по движению век, не чувствовать сталинского неудовольствия постановкой, которую он, Храпченко, утвердил? Если назначил сроки премьеры, то уж, вероятно, был уверен, что Сталин не спросит его, как Клавдий спрашивал Гамлета об “Убийстве Гонзаго”: “Нет ли в этой пьесе чего-нибудь предосудительного?”.

* * *

Вопреки утвердившемуся мнению о запрете на “Гамлета” в сталинские годы, “Гамлет” шёл тогда в Советском Союзе. Две-три постановки держались на сцене в российской провинции и по республикам. Одного из “Гамлетов”, на севере, в Петрозаводске, поставил столичный режиссер, который не мог того сделать в каком-либо центральном театре, ибо, находясь в опале, имел зону. То был Сергей Эрнестович Радлов, постановщик наиболее значительного шекспировского спектакля советских лет – “Отелло” с Остужевым в Малом театре. Но “Отелло” был поставлен в тридцать шестом, а зону постановщик получил уже после войны. Во время войны оказался на юге, в оккупации, в Черкесске, где ставил при немцах “Фронт” Корнейчука под названием “Как они (то есть мы) воюют”. В тот же театр, в пятидесятых годах, меня послали консультировать постановку “Отелло”, застал я живых свидетелей, а также носителей местной изустной традиции, они и поведали о радловской постановке в условиях немецкой оккупации. Радлов все-таки остался в живых и даже на свободе, пусть несколько ограниченной.

Петрозаводского спектакля я не видел, но, согласитесь, едва ли выдавший виды режиссер стал бы “Гамлета” ставить так, чтобы усмотрели в постановке политический подвох. Слышал я выступление Радлова, уже вышедшего из зоны. На Шекспировской конференции в 1955 году он рассказывал, как с отменой зоны приехал в родные места, в Ленинград, и встретился со старым другом, шекспироведом Александром Александровичем Смирновым. А тот ему и говорит: “Знаешь, Сережа, что я понял? Писал Шекспир для вечности. Для вечности, друг мой!” Иными словами, не думай, берясь за Шекспира, о суетном. Кроме петрозаводского, были горьковский и воронежский “Гамлеты”, а ереванских было даже два. Ни одного из них я не видел, но, судя по прессе, армянскому актёру Вагаршяну роль удалась*. В столичных театрах, особенно в Москве, новым гамлетовским постановкам препятствовала будто бы установившаяся за этой шекспировской трагедией репутация пьесы глубоко пессимистической и мистической. Так ещё в тридцатых годах объяснил ситуацию ещё один ленинградский режиссер – Николай Акимов**. А виновником этой репутации, реальной или вымышленной, считался тот же МХАТ.

“Гамлета” ставили в знаменитом театре дважды, и обе постановки, дореволюционная Гордона Крэга с Качаловым и послереволюционная во МХАТе 2-м с Михаилом Чеховом, были-таки мистическими и пессимистическими. Учитывая нашу неприязнь ко всяким измам, кроме одного, можно подумать, что проблема заключалась в мистицизме или пессимизме. Но ведь с мочаловских и даже ещё сумароковских времен шекспировская пьеса сделалась неотъемлемой частью нашего репертуара. Принц Датский стал поистине русским. Много было Гамлетов разных и замечательных: кто играл пессимистически, кто – оптимистически, где был мистицизм, а где – нет. Препятствием являлась репутация не пьесы, а мхатовских постановок, и в смысле не мистическом. Легендарные спектакли не удались так, как можно было ожидать от прославленного театра. Выдающиеся исполнители принимали участие в той и другой

* В книге “Образ и эпоха” (1947) о том писал Иосиф Юзовский, жертва борьбы с космополитизмом. Незаурядного театрального критика забыли, я думаю, из-за многосложности конфликта: травил Юзовского свои, а своим что-либо ставить в вину не положено. Почему свои своего травил? Не знаю, хотя знаю (поименно), кто травил.

** См. Наша работа над классиками. Сборник статей ленинградских режиссеров. Под ред. А. А. Гвоздева. Ленинград, “Художественная литература”, 1936, стр. 125.

постановке, в том и другом спектакле были очевидны значительность, но также и недостаточное успешное осуществление замысла. Неудачу своей постановки сам Станиславский признал и подробно разобрал, и как раз тогда оказался выпущен “Гамлет” с Михаилом Чеховым во МХАТе 2-м. Постановка была демонстративно “несвоевременной”, и оценка её осложнилась обстоятельствами. Нашлись у чеховского спектакля свои энтузиасты и свои враги, в разгоревшихся спорах творческие пристрастия смешались с политическими. Кто считал постановку творчески гениальной, а кто – политически вредной. Одни приходили в такой восторг, что от мистицизма и пессимизма впадали в истерику, другие возмущались спектаклем как антисоветским выпадом. Ситуацию осложнила обстановка внутри театра, но чеховскую постановку “Гамлета”, вопреки легенде, все-таки не запретили и не сняли, а уменьшили число спектаклей. “Гамлет” шел до ухода Чехова из театра и его отъезда за границу. Согласно самому Чехову, он, любимейший ученик Станиславского, от учителя услышал: “Миша, хорошо, но ты не трагик”, и “Миша” самокритически это признал, как признал свою неудачу его учитель. В мемуарах Чехов пишет, что за Гамлета взялся, сознавая, что это не его роль, но в то же время не имея другого исполнителя.

Так с начала до двадцатых годов двадцатого столетия установилась у нас за шекспировской трагедией репутация драматического материала не столько мистического, сколько чреватого опасностью потерпеть неудачу. В тридцатые годы, взяв в свои руки “Гамлета” в ещё одном ответвлении МХАТа, театре Вахтангова, тот же Николай Павлович Акимов ещё и усугубил ситуацию. Был он не постановщиком, а художником-оформителем, но воздействие его на постановку спектакля гораздо значительнее, чем только декорации и костюмы. Точнее, декорации и костюмы определяли замысел *современного Гамлета*. Идея – демистификация, без чертовщины и прочей потусторонности. Призрак – затея принца Гамлета. Одна из сцен проходила в бане. В результате пессимизм и мистицизм оказались развеяны настолько, что из постановки вышло нечто скандальное. “Это была шутка”, – сказал мне Н. П. Легендарный театральный деятель, режиссер и художник сказал, что он пошутил: дерзкая шутка, которую сочли неуместной, а сейчас, я думаю, сказали бы “власти сочли неуместной”. На самом деле на шутку вовсе не обиделись. Шутку нашли не удавшейся: постановщика пробирали в прессе не за то, что он решил пошутить, а за то, что недостаточно последовательно, плохо пошутил, не осуществив своего же замысла.

После такой катастрофической предыстории за “Гамлета” стало боязно братья не из страха перед товарищем Сталиным, а потому что слишком повысились, взвинтившись до немыслимой степени, требования. Очередной провал не стали бы рассматривать как личную неудачу. Произошёл бы конфуз с постановкой *советского “Гамлета”*. Допущенная *принципиальная ошибка* рассматривалась бы как урон, *нанесенный всей нашей культуре*. Из этого сделали бы соответствующие оргвыводы, а неудачника-постановщика, проработав, заклеями бы, причем те, кому перебежал он дорогу и помешал самим поставить “Гамлета”, стали бы настаивать на применении к нему особенно строгих мер. Мстительный раж конкурентов, будьте уверены, не знал бы границ. Иначе говоря, не запрет на “Гамлета”, а угроза провалиться с “Гамлетом” – вот что пугало. Кто на это решится? Где найти актера на главную роль после того, как надежд не оправдали легендарные исполнители?

Исправить положение взялся всё тот же МХАТ под руководством самого Владимира Ивановича Немировича-Данченко. А увенчанный многими лаврами сооснователь знаменитого театра только что перед этим показал, на что как режиссер способен, выпустив с новым, окрепшим поколением мхатовцев, возраста Хмельёва-Ливанова, постановки чеховских пьес.

Обновленных спектаклей Сталин не видел. Возможно, во МХАТ он уже не ходил, там не стало, выражаясь по-гамлетовски, “сильного магнита”: две сестры, работавшие в дирекции МХАТа, состояли в близких отношениях с Булгаковым и Сталиным, что объясняет неоднократные сталинские посещения спектакля “Дни Турбиных”. Женщины, очевидно, неглупые – они сумели объяснить Сталину, что Булгаков ему не враг. Алексей Толстой, Михаил Шолохов и Михаил Булгаков оказались выбраны Сталиным для художественного пересмотра истории Революции и Гражданской войны, в которой, как считалось, роль решающую играл Троцкий. Толстой и Шолохов задачу выполнили. Бул-

гаков с пьесой о Сталине не справился, и не потому, что о Сталине, а потому что – слабый драматург, успех его был создан Художественным театром. Если бы Сталин чеховские постановки увидел, то убедился бы, что заново истолкованный Чехов не расслабляет. В новых условиях Чехов оказался поставлен так, что стало не до слёз, а если и плакали, то не с горя, теперь это были слёзы счастья. Минор был переведен в мажор, как выражался один редактор. Но переведен замечательно – талантливо.

Чехова во МХАТе изначально “мармеладили”, как говорил Леонидов, участник ранних постановок, о которых сам Чехов говорил: “Прекрасно играют, но...”. Он же говорил, что написал “совсем не то”. Но театр распугал бы свою публику, если бы Чехова стали играть по Чехову. Чехов умерщвлял всякие иллюзии, а МХАТ оставлял своим зрителям надежду. Говорил же видевший чеховские премьеры мой дед Борис о своем впечатлении: “Лучше нас всё равно нет”. Чехов, конечно, так не думал, он хотел сказать: все – хорошо. Возражая, ссылаются на чеховские слова о “порядочных людях” из рассказа “Неприятность”, забывая, что слова эти опровергаются в том же рассказе.

Самообман – тема чеховских пьес, сплошной и всеобщий самообман. Свою мысль Чехов прямо выразил в раннем очерке “Наше нищенство”, подразумеваемая скудоумие, неспособность на себя взглянуть и дать самооценку. А дед мне говорил: “Нам себя было жалко”. До того жалко, настолько сильно сопереживали они замечательным актёрам, что, в сущности, не понимали, что им Чехов русским языком говорил. Чеховские спектакли – двойное перетолкование чеховских пьес театром и зрителями. В новых постановках оптимизм был ещё усилен: надежды персонажей представлены осуществившимися, как если бы сестры в самом деле увидели небо в алмазах, а передовая молодёжь, вроде Пети Трофимова, добилась своего. Думать, что после таких триумфов, обратившись к “Гамлету”, театральным руководителем выдающегося таланта и огромного опыта намеревался чем-то, вроде окровавленных теней, беречь совесть товарища Сталина – значит, не представлять себе ни атмосферы, окружавшей кремлёвского владыку, ни облика мхатовского сооснователя. “Министерский ум”, – говорил о нём Борис Николаевич.

Взявшись опять за “Гамлета”, Художественный театр решил следовать нашей театральной традиции – не литературной. Слабый Гамлет – “гамлетики”, как прозвал их Писарев, это русские люди, прочитавшие и на свой лад усвоившие шекспировскую трагедию за вычетом пятого акта, без финальной борьбы – остались одни колебания. Это Гамлет Щигровского уезда и окрестностей, отечественный Гамлет, самобытное создание русской литературы, оказавшей возвратное влияние на англичан. Кое-кто из них, как Моррис и Маррей, даже говорили, что Гамлета надо, пожалуй, принять вместо датчанина за русского. Принять, разумеется, можно, но то будет уже не шекспировский Гамлет. Нерешительность и бездействие – наш литературно-житейский гамлетизм, получивший множество отечественных воплощений, вплоть до Обломова и чеховского Иванова, ибо без ссылки на “Гамлета” не обошлось почти ни одно произведение русской литературы девятнадцатого века. А на русской сцене, начиная с Мочалова, Гамлет был сильным. Белинский, смотревший спектакль восемь раз, нашёл, что у великого трагика он получился слишком сильным. Бездейственно-колеблющийся Гамлет в театре – три заметных исключения, и все – на той же мхатовской сцене: постановка Гордона Крэга и Станиславского с Качаловым, постановка трех молодых режиссеров с Михаилом Чеховым и, наконец, гастроль Алессандро Моисси. Немецкий трагик албанского происхождения, поклонник русской литературы, вычитал своего Гамлета из Тургенева, Достоевского, Чехова, привез к первоисточнику и довел до слез зрителей, которые узнали себя в албанско-немецком Гамлете.

“Я пойду смелей к Шекспиру, чтобы это было заполнено жизненной простотой, но уже простотой не маленьких переживаний, а больших страстей”, – обращался Немирович-Данченко к актёрам как раз в то время, когда исполнитель заглавной роли отвечал на сталинский вопрос, зачем взялись за пьесу будто бы о слабой воле и нерешительности. “Настоящее переживание” – ставил Владимир Иванович задачу, созвучную с природой руководимого им театра. А что это означает, зрители видели в мхатовских спектаклях того же времени, как “Анна Каренина” или “Воскресенье”, поставленные тем же Сахновским под руководством того же Немировича-Данченко. Зрители шли в Художественный театр ради переживаний – не ради злободневных

применений, как пойдут на Таганку или в театр Ленкома, где тенденция выступит на первый план из-за нехватки исполнителей с данными и достаточно профессиональных. Тарасова бросалась под поезд, Хмелев отправлялся на дуэль, — как бросалась под поезд замечательная актриса, как шел стреляться выдающийся актер, шли смотреть офицеры, прибывшие на побывку с фронта и считавшие за счастье попасть на спектакль. В это же время на репетициях с Ливановым-Гамлетом Немирович ставил цель: “Глубокая жизненность и психологичность”. Одним словом — МХАТ, на сцене которого, благодаря выразительному исполнению, переживания получались такими большими, настолько жизненными, до того психологичными, что зрителям было не до тенденции. Они видели понятные каждому чувства. Дед мне рассказывал: когда Станиславский-Вершинин прощался с безутешной Машей Прозоровой, плакали даже мужчины, о женщинах и говорить нечего. Так было, то же увидели благодаря подростовому талантливому поколению мхатовцев в новых постановках тех же пьес. Глаза у зрителей были на мокром месте, когда Хмелев-Тузенбах, идя на дуэль, прощался с Ириной, когда Тарасова-Анна виделась с сыном. Никто и не думал, что это было при царизме и бывает даже при социализме: слишком крупными выглядели страсти, чтобы следить за мелкими намёками, если они и были. Из “Гамлета” строки о “злодействе, что есть откуп от законности” предполагалось удалить, по словам Немировича, как “резонёрство, понижающее все самые страстные места трагедии”*. Удалить не ради того, чтобы ослабить, а чтобы усилить и без того сильные страсти. Но как только не стало театрального руководителя, авторитетного, мудрого, способного осуществить и, если нужно, защитить постановку, тут и узнали о неблагоприятном отношении Сталина к “Гамлету”, о котором вождь некогда сказал “Хорошо”.

Не власти выражали неудовольствие. Не бездарности интриговали. Козни строили одаренные люди. Агрессивность конкурирующей группировки, стоявшей, вопреки выбору руководителя, за Хмелёвым, можно было почувствовать даже годы спустя. На той же Шекспировской конференции, где выступал маститый ленинградский режиссер, решивший ставить Шекспира для вечности, раздавались голоса, которые настаивали на том, что причиной очередной мхатовской неудачи с “Гамлетом” было отстранение Хмелёва. Говорила женщина-театровед. Среди участников было четыре дамы, известные имена: у меня сохранилась программа конференции, но не берусь сказать, которая из них произнесла приговор, который помню: “Ошибка заключалась в том, что на роль Гамлета был назначен Ливанов, а не Хмелев”. Не тот, понимаете, исполнитель, за которым стояла сильнейшая партия, был выбран, вот и не состоялся спектакль. С Хмелевым, а не с Ливановым в главной роли надо было ставить! Говорили не видевшие ливановских репетиций, как не читавшие “Доктора Живаго” запрещали роман или же награждали автора (у нас не читавшие запрещали, а за рубежом не читавшие награждали). Гамлет-Ливанов в costume и гриме стоял на выходе в кулисе, когда сообщили, что генеральная отменяется. Как можно говорить о неудаче, если и прогона не было? Типичный для времени предвзято-заведомый приговор. В “Синей птице” обрекались на смерть души неродившиеся. Хоронили “Гамлета”, не увидевшего света рамп. Начальство не видело препятствий постановке “Гамлета”, зато в театре лучше предкомитета, державшего ответ перед Сталиным и назначившего день премьеры, *знали* о сталинском отрицательном отношении к пьесе. Кто же все-таки знал? Кто же ещё, как не те, что ставили пьесу об Иване Грозном не только одновременно с “Гамлетом”, но вопреки шекспировской пьесе. А горло узкое, поставить ещё одну пьесу было можно, переступив через чей-то труп. И кто-то из тех, что *знали*, бросился под маховик уже работавшего механизма и остановил машину. Во время конференции голоса, пророчившие провал спектаклю, который не состоялся, раздавались на пятом этаже ВТО, а на первом лежала пластинка с обращением Гилгуда к Гамлету-Ливанову, так и не дошедшая до адресата. Хмелёва уже не было, но энтузиазм его сторонников отражал ярость и настойчивость, с какой павший театральный принц добивался коронной роли.

* Беседа о “Гамлете” 17 мая 1940 г. — в кн.: Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки, 1877–1942. Москва, Всероссийское театральное общество, 1980, стр. 326–327, 366–367.

Спустя ещё двадцать пять лет в истории с мхатовским “Гамлетом” в очередной раз сказались ирония истории. Из ливановского сборника, который я составлял и редактировал, оказалась изъята запись беседы Ливанова со Сталиным. Той самой беседы, когда, услышав, как “мыслящий актер” понимает роль Гамлета, вождь произнёс: “Хорошо”. Издательство ВТО вручило мне вышедший сборник уже без беседы, хотя сделанная вдовой Ливанова запись разговора со Сталиным содержалась в составленном мной тексте во всё время прохождения рукописи по всем редакционным этапам. Изъяли страницу из верстки, которую я уже подписал, — без моего ведома. Если бы сняла цензура, то меня как редактора должны были поставить в известность. А тут была беседа — и вдруг нет беседы!

Заведующая редакцией когда-то была студенткой моего отца, она, как большинство отцовских студентов и особенно студенток, хорошо ко мне относилась и действовала не со зла, но, видно, впопыхах, в последний момент. Книга сдавалась в печать, любые изменения в чистых листах — катастрофа, но заинтересованные в изъятии эпизода обратились к заведующей, очевидно, со столь настойчивой просьбой, что отказать было нельзя. Почему я не спросил — кто просил? Так бы мне и сказали! Не ждите торжества правды, пока не сойдут с жизненной сцены заинтересованные в ложных версиях и репутациях. Удерживаются от дневного света давние тайны, которых не хотят раскрывать, скрываются сведения, которых не хотят разглашать, не хотят не власти, нет, частные лица ради своих целей; круговая оборона организуется вокруг дутых авторитетов и несостоятельных концепций; удерживаются, скрываются, охраняются и — все тут; удерживаются, скрываются и охраняются теми, кому это на руку. Сколько ещё откроется! Хотя следы заметены, а без механики мнений нелегко разобраться в сложных ситуациях, одно ясно: требовалось удалить малейший намек на то, что Сталин, быть может, и не запрещал “Гамлета”, ибо ожил бы вопрос, кто же при Сталине, в духе сталинского времени, пользуясь сложившейся обстановкой, способствовал тому, чтобы готовый спектакль так и не увидел света рампы, — вот и сняли эпизод. Никто бы и не подумал, что Сталин в сборнике присутствовал, уже гуляла по свету версия о его запрете “Гамлета”. Но, сдавая в печать, недосмотрели и забыли снять сталинскую фамилию из именного указателя. *Сталин И. В.* — страница указана, а самой страницы — нет. Сталин в книге остался, остался и вопрос: кто же всё-таки запретил “Гамлета”?