

Сталина к Гамлету была частью его неприязни к русской интеллигенции. Которая всегда видела в себе Гамлета.

— **Тридцать лет «Гамлета» не ставят, но о нем думают...**

— Да, и Мейерхольд продолжает свои гамлетовские мечтания в 1930-е годы, только мечтания эти приобретают совсем другой смысл. В отличие от многих режиссеров, Мейерхольд очень любил рассказывать о будущих спектаклях, которых еще нет. И почему-то больше всего он любил рассказывать об одной сцене «Гамлета», которую он придумал и уже видел перед собой. Это была встреча Гамлета с призраком. Он рассказывал ее в разных вариантах, но примерно так. Северное море, холодно-серебряный белый песок, дюны, спиной к нам в черном плаще Гамлет, навстречу ему из этого холодного свинцового моря, с трудом вытягивая ноги из песка, идет Призрак в серебряных латах. Холод, ветер, в бороде Призрака застыли куски льда. Серебряный Призрак в серебряном море идет навстречу черному Гамлету, выходит на берег. Гамлет снимает с себя черный плащ — и сам оказывается в серебряных латах. Плащом укрывает отца, и этот жест защиты и попытка согреть — они здесь очень важны. Вот так он видел эту сцену, довольно кинематографично. Правда, если в молодости Мейерхольд себя, очевидно, ассоциировал с Гамлетом, то в старости — с отцом Гамлета, что и понятно. И, видимо, поэтому, рассказывая все это на репетиции «Бориса Годунова», добавлял комическую деталь, чтобы снизить патетику рассказа. Он говорил, что от холода старому господину хочется писать, и поэтому Гамлет подносит ему горшочек. А поскольку Мейерхольд сам был пожилой нездоровый человек, то я думаю, что он это не из учебников взял. Во всяком случае, таким было это полу-прощальное видение Гамлета.

— **Но он хотя бы начинал его ставить?**

— В 1936-м он все же решился. Это был последний его приезд в Париж, и оттуда он поехал на юг Франции к Пикассо. Не очень понятно, какой у них был разговор: никаких свидетельств не сохранилось. Он попал очень неловко, Пикассо куда-то переезжал, ему было не до Мейерхольда. Тем не менее Мейерхольд приезжал к нему с тем, чтобы уговорить его быть художником этого спектакля. Музыка была заказана Шостаковичу, поскольку Шостакович уже написал музыку к «Гамлету» Акимова, но там она шла совершенно вразрез со всем спектаклем, так как была трагической, а для версии Мейерхольда ее нужно было бы просто отредактировать.

— **Звездный состав. Сценография Пикассо, музыка Шостаковича...**

— Да, а перевод он заказал Пастернаку. Пастернаковский перевод «Гамлета» — это заказ Мейерхольда. Что, как мне кажется, отразилось на лексике. Не совсем понятно, когда именно он разговаривал с Пастернаком, есть какие-то данные, что это было в 1936 году. Не очень понятно и то, кто должен был у него сыграть Гамлета. Возможно, в варианте 1936 года он думал, в частности, о Зинаиде Райх. Но один из вариантов был совершенно замечательный: Эраст Гарин в роли Гамлета. Это могло быть фантастически интересно. А когда Театр Мейерхольда уже был закрыт, в 1939 году, его пригласили в Александринку, чтобы возобновить «Маскарад». Мейерхольд приехал в Ленинград, одновременно думая, не поставить ли «Гамлета» в Александринке. Но вскоре гамлетовская эпопея Мейерхольда закончилась, настала трагическая развязка

всей его жизни — в июне 1939 года там же, в Ленинграде, его арестовали, через несколько месяцев расстреляли. Для полноты картины стоит заметить, что в последние годы Мейерхольд хотел даже написать книгу о «Гамлете» — а еще у него была идея открыть в Москве театр, где играли бы одного только «Гамлета» в разных интерпретациях.

— **А перевод Пастернака между тем остался бесхозным.**

— Первый вариант перевода Пастернака, который вышел в 1940 году в журнале «Знамя», тогда же взял для постановки Немирович-Данченко.

Немировичу было можно гораздо больше, чем любому другому театральному человеку сталинского времени. Ему даже «Гамлета» вроде бы разрешили. И у МХАТа уже был заключен договор на перевод с Анной Радловой. Но тут Виталий Яковлевич Виленкин, который и с Пастернаком дружил, и в литчасти МХАТа работал, принес только что вышедший — а может, даже еще и в рукописи — перевод Пастернака. Немирович, прочитав, очень воодушевился и написал Радловой письмо, что, дескать, извините, дорогая Анна Дмитриевна, но, когда рядом с вашим высокопрофессиональным переводом появляется перевод гениальный, мы вынуждены сделать выбор. К сожалению, это совпало с выходом известной статьи Чуковского, где он камня на камне не оставлял от радловских переводов. Но это случайное совпадение, потому что каждый человек, сопоставляя эти два перевода, с Немировичем согласится.

Так вот, первый вариант пастернаковского перевода очень отличается от всего того, что пришло потом от самого Пастернака, от тех вариантов, которые появились в результате доработки. Первый вариант был полон деталей, которые, вероятно, были бы очень по вкусу Мейерхольду и, мне кажется, мейерхольдовским театром и были наваяны. Но это догадка. Во всяком случае, поэзия этого перевода была почти варварской с одной стороны и последовательно русифицированной — с другой. Например, Гамлет говорил не «Офелия, о нимфа!», а «Офелия — отрада!», Немирович был категорически против таких вещей, он делал замечания, и Пастернак эти замечания послушно выполнял. Сохранился режиссерский экземпляр с пометками и переделками, театральный.

Но через год началась война, Немировича как человека, входившего в золотой фонд, отправили на Кавказ, но догадались же отправить в Нальчик, осенью 1941 года, а весной 1942-го именно туда и направили свой удар немцы. Спасая, его переправили в Тбилиси — естественно, было не до «Гамлета», вернуться к репетициям Немировичу удалось лишь в начале 1943 года, а в апреле он умер. И от 1940-го, и от 1943 года остались изумительно интересные стенограммы репетиций. Немирович отказывался от романтического-ренессансного взгляда на Шекспира. «Я бросаю вызов остужескому Отелло. Наорали, нафальшивили, и называют это возрождением романтизма» — это цитата. Он видел Гамлета, обращенного в глухое Средневековье, когда нет водопровода, канализации, — вот, говорил он, когда будут читать стенограмму, скажут, режиссер-натуралист, нужно про философию, а он про канализацию... Эльсинор это такие серые камни, каменный мир, суровый, северный.

Обнаженные страсти, грубые люди, и на этом фоне человек будущего, Гамлет. Внутри МХАТа отношение к спектаклю было недоброжелательным, и сам Немирович не был уверен, нужно ли во время войны ставить пьесу о сомневающемся человеке, когда нам нужны люди героические, решительные.

Гамлета репетировал Борис Ливанов, хотя мечтал сыграть Хмелев. Но Немирович при всей любви к Хмелеву боялся, что Гамлет получится слишком мрачным и сосредоточенным, а ему нужен был сильный, мощный человек... и не только ему. Но к этому мы еще вернемся. Так вот, репетировал Ливанов. На каком-то кремлевском приеме он подошел к Сталину, и точно известно, что у них произошел короткий разговор о Гамлете. Есть две версии этого разговора, одна общераспространенная, другая менее известная. Обе идут от Ливанова, обе разные. Общий зачин таков: Ливанов подошел к Сталину и сказал, мол, товарищ Сталин, вы, наверное, слышали, мы сейчас работаем над трагедией Шекспира «Гамлет», что вы посоветуете, как нам понять эту пьесу. Расчет, казалось, был совершенно точен. Что бы ни сказал Сталин, это означало посмертную реабилитацию принца Датского. Первый вариант рассказа — долгая пауза, трубка в зубах, вождь задумался и... ответил вопросом на вопрос: «А вы думаете, эта пьеса нужна советской публике?». Вторая версия, мне кажется, более правдоподобна: вождь отозвался фразой, произнесенной с глубочайшим презрением: «но он же слабый!». «Нет-нет, — возразил Ливанов, — мы его играем сильным». Вот такие два варианта. А спектакль так и не вышел.

— **Вы обещали подробности о «сильном Гамлете».**

— В 1936 году Гамлета сыграл Густаф Грюндгенс, в 1937-м — Лоуренс Оливье. И в том, как эти два артиста в странах с, мягко скажем, разным общественным устройством сыграли Гамлета, было общее. Оба они сыграли сильного героя, воина. Об Оливье говорили, что в его Гамлете нет ни следа гамлетизма, что этот Гамлет разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак закончил бы свой монолог. Но критика здесь не судья. Критика опирается на предыдущий опыт интерпретаций. А публика этого Гамлета приняла. Потому что время уже было предвоенное, нуждавшееся в сильном, воинственном, хотя и не без эдипова комплекса, Гамлете. В сущности, играли Оливье и Грюндгенс одно и то же, потому что

В ЯРОСТНОМ НЕТЕРПЕНИИ ГАМЛЕТА-ВЫСОЦКОГО БЫЛА ПРАВДА, КОТОРАЯ ПРОСТО РАЗИЛА НАПОВАЛ И НЕСЛА, ЕСЛИ УГОДНО, УТЕШЕНИЕ И НАДЕЖДУ

герои и воители нужны были по обе стороны фронта, и это объединяло культуры стран, казалось бы, противоположных и несовместимых. Очевидно, есть такие законы движения искусства, которые важнее, чем политические контрасты.

В Советском Союзе в то же самое время создали так называемую теорию «сильного Гамлета». Война шла против традиционно русского восприятия Гамлета как символа трагической раздвоенности, как символа русской интеллигенции. Все что угодно, только не слабость! Только не меланхолия! Правда, теория сильного Гамлета была настолько умозрительна, что в театре она никак не получалась.