

— Простите, но после первого акта я вынужден уйти. Дело не только в том, что мне завтра рано вылетать из Москвы домой, а я еще должен встретиться с Андреем Вознесенским, — просто мы с женой смотрим уже третий спектакль по моим пьесам, и у нас нет никаких сил.

ВЫСОКИЙ, поджарый, с худощавым лицом, Артур Миллер столь энергично произнес эту тираду, едва вошел в Театр имени Н. В. Гоголя, что можно было усомниться в его правдивости. Однако, едва он устроился в кресле в кабинете главного режиссера театра Сергея Яшина, который вместе с Владимиром Боголеповым впервые на профессиональной сцене в СССР поставил «После грехопадения», стало заметно, что он действительно устал. Однако расслабиться ему не дали — Миллера немедленно атаковали две телевизионные группы, радио, газетчики.

Я сравнивал живого Миллера с фотографией четвертьвековой давности, которой мы сопроводили публикацию в журнале «Театр» его лучшей пьесы «После грехопадения», написанной в 1964 году, признанный шедевр мировой драматургии второй половины XX века, и с горечью ощутил неумолимость времени. За эти двадцать шесть лет непросто прожитая жизнь с еще большей отчетливостью проявилась на его лице. Он ни на миг не прекращал борьбу с обстоятельствами и с самим собой. Следы этой борьбы избороздили морщинами его лицо, хотя, как истинный американец, он выглядел непоколебленным и готовым к новым сражениям. Поняв, что от телевизионщиков не отвертеться, он, проглотив наспех бутерброд и чашку кофе, незамедлительно включился в работу. Уж кто-кто, а сам Артур Миллер знал, что он интересен не только как писатель.

«Бывший коммунист, бывший президент Пен-клуба, бывший муж М. Монро» — так начал свой рассказ о нем переводчик пьесы Алексей Симонов в программке к спектаклю — прекрасно понимал, что сама постановка его драм на советской сцене является серьезным знаком политических перемен. Миллер, чьи произведения были необычайно популярны у нас в стране на рубеже 50—60-х годов, казалось, вконец испортил отношения с отечественными идеологами уже во второй половине 60-х, после выхода его правдивой книги о Советском Союзе и многочисленных выступлений в защиту прав человека (в том числе и творческого человека). До середины 80-х, на протяжении двух десятилетий на страницах нашей печати создавали злобный образ «буржуазного писателя» с масоно-сионистским уклоном, который почему-то постоянно вмешивался не в свои дела, проявляя злобный антисоветизм попеременно с антикоммунизмом.

Г. Товстоногов в конце 70-х годов показывал мне письмо, написанное во все возможные инстанции неким бдительным гражданином, который упрекал ныне покойного руководителя АБДТ имени М. Горького в том, что он поддерживает одного из лидеров мирового сионизма, то есть Миллера, так как переводит ему авторские отчисления

с каждого сыгранного спектакля по пьесе «Цена». Потом выдержки из этого письма были, кажется, удостоены публикации.

На самом деле отчисления получали переводчики К. М. и А. К. Симоновы (пьеса была доконвенционная). Но важно было вышибить последнее, с огромным успехом идущее на советской сцене произведение драматурга из репертуара и тем самым навсегда завершить какие бы то ни было отношения с Миллером. Даже в первой половине 80-х годов, когда к западным художникам, проявившим, с точки зрения М. А. Суслова, политическую близорукость, стали относиться снисходительно, — их обычно «прощали» через 5—6 месяцев после какого-нибудь очередного заявления или де-

монстрации в поддержку инакомыслия в СССР, — к Миллеру проявляли неприимчивость. Как к Генриху Бёлли и Самуэлю Беккету. Понимая, видимо, их безукоризненную репутацию в мире. Её и не хотели прощать.

— Нет-нет, я не философ и не политический комментатор, — оборонялся драматург, не желая отвечать на вопросы о первородном грехе, с одной стороны, и о текущем моменте в СССР — с другой.

— Я писатель... Похоже, этим самым «я писатель» Миллеру приходилось отбиваться не раз, и прежде всего тогда, когда его сочинения толковали как подлинную реальность его личной жизни. Конечно, в известном смысле так оно и было — в конце концов каждый писатель пишет о себе, переживая и преобразя свой собственный опыт. Мы, увлеченные отношениями художника и народа (а именно этот творческий псевдоним выбрало для себя тоталитарное государство), сумели крепко подзабыть, что творчество — один из самых интимных актов человеческого бытия. Глубоко личный, сокровенный. Где уравнивается любовь к человечеству и к той единственной в конкретный миг жизни писателя женщине, ради которой, быть может, и рождается великое искусство.

Написав «После грехопадения», Артур Миллер, конечно же, понимал, что вторжение в его личную жизнь неизбежно. Но искусство, настоящее искусство, выше расчета. Оно бесстрашно и даже жестоко по отношению к тому, кто создает его. Иной цены нет. «После грехопадения», как и некоторые более поздние драмы Миллера, например «Американские часы», своего рода сеанс психоанализа, когда кошмары подсознания, мучающие зыбкие образы, выталкиваются на-

верх, в мир разум, становятся прозрачно-осознанными, позволяют понять себя и окружающих. Миллионы американцев с помощью армии психоаналитиков регулярно проделывали и проделывают подобные ритуалы психической гигиены, оставляя свои частные тайны в тиши медицинских кабинетов под охраной клятвы Гиппократ.

Миллер не давал врачевных клятв — подлинное творчество бесстыдно разматывает тайны человеческого бытия и находится в дурных отношениях с табу. Тем более что герой пьесы Квентин — alter ego драматурга, безжалостен лишь к себе самому. Удачливый адвокат (в спектакле Театра имени Н. В. Гоголя его играет Леонид Кулагин), бывший коммунист, бывший муж кинозвезды, умершей от наркотиков, он плоть от плоти своего автора, Артура Миллера, — разве что президентом Пен-клуба не был, но, как известно, адвокатов не приглашают в Пен-клуб.

...Квентин сидит на одиноком стуле, с авансены глазами на какого-то неведомого нам Собеседника, который скрывается, судя по всему, среди зрителей, и начинает свой рассказ. «Жизнь — это тоже улика...» — справедливо утверждает Квентин, только вот на судейской кафедре, как и на небесах, пусто — поэтому ты и должен судить себя сам. Самому себе быть судьей, адвокатом, исповедником и палачом. Л. Кулагин играет сосредоточенно и серьезно, хотя эта пьеса-монолог ко второму акту его изрядно выматывает. Но, пожалуй, что и в первом, ему все-таки недостает мощи, божественной силы, которая позволила бы поверить в то, что это именно по его воле материализуются в пространстве сцены, переполняющие его душу, его тело, его ум образы людей —

любимых и предаваемых, мучающих его и дарящих радость, составляющих его судьбу — и опустошивших до дна. Матери (Ольга Забара), Отца (Ян Краснянский), его брата Дэна (Виталий Краснов), с которыми он узнал радость воссоединений и боль разрывов, мучительную обременительность мелочной опеки и одиночество чужака, которых обрек на служение своему дару, отправившись на учебу, потребовавшую последние семейные деньги. Его бывших друзей по партии — Лу (Янис Якобсон) и Микки (Евгений Меньшов). Первый покончил с собой, чтобы не изменить себе. Второй предал, чтобы остаться жить.

Квентин, как и Миллер, левый интеллигент военной поры, идейный наследник «красных 30-х», отошел от компартии не из-за страха перед злобещей Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, а из-за опасности оказаться сектантом, ставящим партийные догмы выше правды жизни. (Из-за этого в конце 60-х пьеса «После грехопадения» оказалась в русском переводе — не симоновском — усеченной примерно на треть). Его родители, его друзья появляются на подмостках по воле Квентина, как и женщины, которых он любил, — Луиза, его первая жена (Наталья Куликина), и Мэгги, добродетельная потаскушка, ставшая большой актрисой, настоящей «звездой», его вторая жена (Лариса Борушко). Лишь только Хольга (Светлана Брагарник), немка, притаившаяся его на развалины нацистского концлагеря, существует в настоящем времени, но и о ней мы узнаем лишь по воле героя.

Все они одушевляют пустое, чернееющее пространство сцены, но живут лишь как часть души Квентина, как часть его «я», являясь его отражениями, рождаясь и умирая на сцене из-за при-

чуд его внутренней жизни. Они — фантомы его подсознания и одновременно вполне реальные люди, без которых Квентина просто не существует.

С. Яшин и В. Боголепов довольно точно уловили интонацию пьесы, актеры существуют на таинственной грани подлинности и вымысла, действительности и призрачности. Лучшее всех эту интонацию уловила С. Брагарник, которая на протяжении всего спектакля сумела избежать какого бы то ни было жанрового натурализма. Однако думаю, что режиссер и актеры напрасно в большей степени не доверились природе, интеллигентализировав все происходящее. И хотя время от времени, как и положено по нынешним временам, в спектакле открывалась голая грудь или даже зад, в нем не было того эротизма, вне которого не существует искусства и этой пьесы Артура Миллера в том числе. (Сейчас много пишут о том, что секс захватывает пространство отечественных театров и киноэкранов, но должен заметить, что обнажение тех или иных частей тела или даже имита-

зительном зале Театра имени Н. В. Гоголя, были для него целительным психоаналитическим сеансом, который он запрограммировал двадцать шесть лет назад, когда написал эту пьесу. — Алексей, ваш перевод великолепен, — это к Симонову обратилась Инга, жена Миллера. — Ну и что, что я не понимаю по-русски. Я почувствовала совпадение ритмов. И режиссура прекрасная, все понятно вообще без перевода — это уже к С. Яшину и В. Боголепову.

Много раз приходилось наблюдать за счастьем писателя, услышавшего свой текст с подмостков сцены. Артур Миллер не был исключением, тем более что спектакль этот давал ему определенные основания для энтузиазма. Он был готов отвечать на все вопросы — и про бессмертие души, и про грехи человеческие, и про свое отношение к СССР. «То, что происходит в вашей стране, — замечательно и вселяет надежды. Вообще, жизнь — это борьба. Мир — смертелен для искусства, вообще для жизни». Когда я вежливо заметил, что уж чего-чего, а борьбы у нас больше, чем достаточно, Миллер улыбнулся: «Спору нет, писательские метафоры нередко имеют весьма горькое, трагическое выражение в реальности. Но жизнь — это действительно борьба. И надежда. Правда, отличный спектакль? По-моему, лучший из всех, что поставлены по моим пьесам в Москве. Нет-нет, не тоже по-своему неплохи, но этот очень хорош!».

Вопрос не предполагал отрицательного ответа, а Миллер был столь просветлен, что надо было быть последним мерзавцем, чтобы пускаться в пространные критические рассуждения. «Изменил ли бы я что-нибудь сегодня, если бы заново писал эту пьесу? Нет. Ни в коем случае».

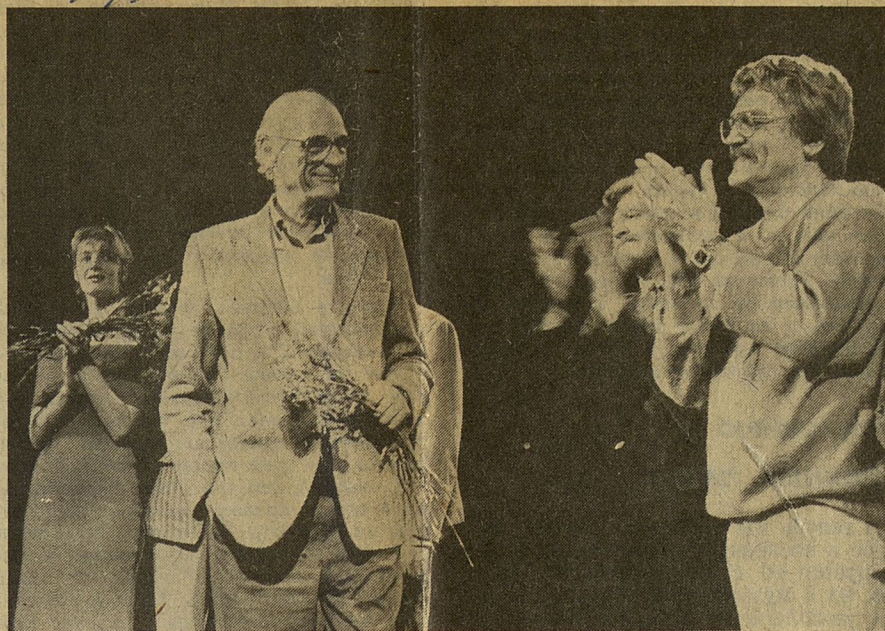
После второго акта, в котором история Мэгги и Квентина занимала центральное место, Миллер, казалось, помолодел на четверть века. Он принял молодую Л. Борушко, которой ни много ни мало надо было сыграть Мэрилин Монро. Принял Кулагина, который напомнил ему о страстях четвертьвековой давности. Неумирающих страстях, которые будоражат кровь и даруют жажду жизни.

И он молодо поднялся на подмостки: «Сегодня я вновь пережил счастье, единственное счастье, которое дано драматургу. Я увидел один из лучших спектаклей, поставленных когда бы то ни было по моим пьесам...»

В этом не было похвалы драматурга. Было видно, что он глубоко задет за живое, вновь, как и двадцать шесть лет назад, остро пережил простую и великую мысль, которую вложил в финальный монолог своего героя: «...Я готов осмелиться снова полюбить эту жизнь! Ну и что, что я все знаю? И надо знать, и это хорошо — знать, что нет на нас благословения и встречаем мы друг друга не в садике с восковыми фруктами и нарисованными деревьями, изображающими Рай, а дальше, дальше, после грехопадения, после многих, многих смертей. Ну и что, что мы все знаем?.. Но просто жить не боясь — это же можно».

М. ШВЫДКОЙ.

● Артур Миллер среди актеров. Фото А. Соловьева (ТАСС).



«ЖИТЬ НЕ БОЯСЬ...»

АРТУР МИЛЛЕР НА МОСКОВСКОЙ ПРЕМЬЕРЕ СВОЕЙ ПЬЕСЫ «ПОСЛЕ ГРЕХОПАДЕНИЯ»