

# Мастерство

«Век» № 48-1996г.

ГВОЗДЬ СЕЗОНА

## конструирования кошмаров

Эдвард Радзинский, Валерий Фокин. «Последняя ночь последнего царя»

Антон ЧАРКИН

Уже стало привычным: если Валерий Фокин готовит премьеру, успех тут как тут. Спектакль «Последняя ночь последнего царя» по пьесе Эдварда Радзинского, представляемый агентством «Богис», казалось бы, лишь подтверждает правило. Подтверждает и заставляет о себе говорить. Привлекает «звездный» состав — Михаил Ульянов, Евгений Миронов, Ирина Купченко, Александр Збруев. Привлекательна и тема убийства царской семьи. Но остается «бы» — это предательское сослагательное наклонение, которое обрекает чересчур поспешные убеждения на шаткость.

Фокин никогда ничего не делает сгоряча, не рассчитав мельчайших деталей. Непредсказуемое невозможно. Эмоции под контролем. Правда, увлечение технологическим совершенством спектаклей толкает режиссера на рискованный путь. Конструкция «Последней ночи» так завораживает безупречностью монтажа, четкостью композиции, что наводит на мысль: а не машина ли перед зрителем? Согласитесь, можно восхищаться работой хорошо отлаженного механизма, но это чувство будет совершенно иным, нежели восторг от «живого» спектакля.

Фокин стал мастером кон-

струирования кошмаров. Он освоился в теме земного ада, когда инфернальное появляется на сцене не как голливудская «страшилка», а как продукт со-



крытой в человеке чертовщины. Его занимает противоречивый русский дух (то же, что «загадочная русская душа» для иностранцев). В «Последней ночи» нарочито приглушен пафос цареубийства. Положительных героев нет. Николай II и жертва, и палач. Такими же выглядят расстрелявшие его чехисты. Все герои спектакля с червоточной, с пороком. Всюду зло и хаос, но хаос упорядоченный, сконструированный режиссером. Фокину интересно зло, но он не смаку-

ет, не наслаждается им, не боится его. Он его хладнокровно препарировывает. Заставляет зрителей смириться с тем, что порок и зло неизбежны. А бояться стоит лишь душевного распада.

«Последняя ночь» — заколдованный круг неуправляемой, неопишуемой, иррациональной русской стихии. На сцене смешалось все — цирк, балет, музыка, вокал, драма. Никакой мотивировки появления того

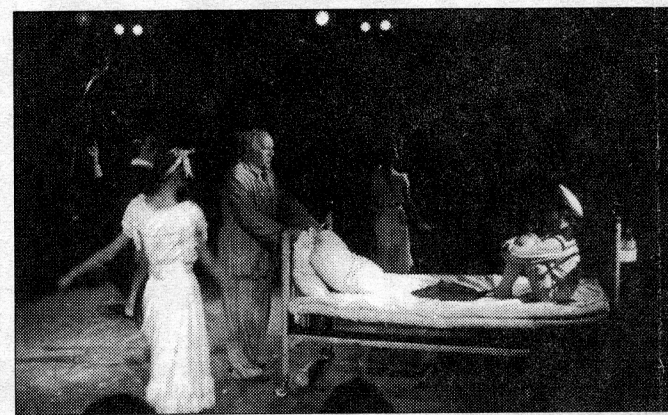


Фото Ольги ЧУМАЧЕНКО

или иного жанра. Действие происходит на цирковой арене. Только что выступили акробаты и клоун, и вдруг (любимое слово Достоевского, которого любит Фокин) появляются униформисты в марлевых масках — то ли санитары, то ли еще кто. На манеже уже больничная койка со спящим. Из-за занаве-

са вылетает на трапедии серое видение с аккордеоном. Цирк на какое-то время становится психбольницей. Год 1938-й. Отсюда спящий цареубийца Юровский (Ульянов) и его полуреальный собеседник-видение, руководитель расстрела товарищ Маратов (Миронов), возвращаются в июль 1918-го в Екатеринбург. Мизансцены сменяют одна другую, подобно цирковым номерам. Не хватает

разве что конференсье с бодрым возгласом: «Почтеннейшая публика!» Но цирк этот страшен, жесток. В нем царит иная природа зрелищности. Действие на крупном плане напоминает телевизионный репортаж. Ограниченное пространство «камерной арены» требует находить возможности максимального со-

средоточения. Заставляет разбираться в явлениях не по их внешнему сходству, а по принципу существования. Правда, мысль то и дело натъкается на ледяное иррациональное.

Те же униформисты выкапывают на манеж не то огромный сундук иллюзиониста, не то сарай, не то гроб — образ многоплановый. Оторванные доски являют комнату с царской четой (Збруев, Купченко). Этот номер «циркового шоу» представляет нарочито блеклых, невыразительных Николая II с супругой и детьми. Жизнь в их комнатной гробе замерла. Ее обитатели — как восковые куклы. Надежда на освобождение несбыточна. Иллюзий нет, осталось лишь холодное равнодушие. «Где стол был яств, там гроб стоит». А вокруг этого гроба продолжается страшный цирк. В разных одеждах, подобно видению, появляется лохматая демоническая фигура. Крутится волчком, как одержимая. По Фокину, это Распутин (С. Сазонтьев). Воспринимается же он как нечто инфернальное — то ли как прорицатель, то ли как заклинатель беды. Музыканты (академия старинной музыки п/р Татьяны Гринденко) терзают пространство странными гармониями (музыка Александра Бакши), но сидят, как и положено, в цирковой ложе над ареной. Вся атмосфера заколдованного круга, в кото-

рый заключены и зрители, пронизана составляющими этого хорошо «организованного» кошмара. Лобовых «страшилок» нет, но все пространство пропитано чем-то гнетущим.

Юровский—Ульянов смакует подробности убийства. Царская семья проходит по арене призрачным парадом-алле. Выстрелов не было, но комната-гроб, сокрывшая воспоминания, снова заколочена. Страшная история появилась из сундука иллюзиониста и в него же возвратилась. А балаганный интерьер так и не изменился. Просто номер закончился.

Как в цирке не бывает драмы, так не оказалось ее в явном виде в спектакле Фокина. Зритель лишь заглянул в потемки своей души, и ему стало тягостно от увиденного. Неужели и вправду так причудливо могут переплетаться цирк, дурдом и эшафот?

Убийца Юровский умирает на больничной койке. А товарищ Маратов, не осмелившийся стрелять, заболевает тяжким «июльским синдромом». Все персонажи, кроме него, подобны равнозначным деталям чудовищного аттракциона Фокина. Артисты будто вовлечены в механическую стихию машины. Их естество подавлено и подчинено общей цели. Жесткий монтаж спектакля не позволяет им «оживать». Они составляющие атмосферы этой стихии. Настоящей игры от них не требуется. Нужны лишь их имена для афиш. Внутри спектакля они анонимны. И только Миронов каким-то чудом (хотя у Фокина чудес быть не может) вырывается прочь из механической плоти. Так появляются два варианта воплощения русской стихии — один постановочный с «умерщвленными» артистами,

другой — по контрасту — «живой», нарочито очеловеченный.

Маратов Миронова — это смятенная русская душа, заплутавшая между верностью долгу, заповедью «Не убий» и любовью к царской дочери. Он не в силах совершить убийство и не может его предотвратить. Он как свой среди чужих, чужой среди своих. Душу разрывают противоречия. И душа, не выдержав, заболевает. Прорыв Маратова—Миронова происходит постепенно, тихо, едва заметно. Его кульминация — жуткое пение-рев с пеной на губах под истеричный вой аккордеона. Из прорыва он снова вернется в механическую стихию действия и вместе со всеми пройдет парадом-алле по арене. И вновь возникнет ощущение отлаженной машины, вызывая восхищение: надо же, до чего безупречно работает, как часы. Bravo конструктору?..