

БИНОКЛЬ

Цирк цареубийц, или
Двадцать лет спустя

Эдвард Радзинский. Последняя ночь последнего царя. Реж. Валерий Фокин

Александр
СОКОЛЯНСКИЙ

ЕЙСТВИЕ пьесы начинается отнюдь не в восемнадцатом году, как мог бы предположить зритель, а в тридцать восьмом, и не в Екатеринбурге, а в Москве, в Кремлевской больнице. Здесь лежит шестидесятилетний Яков Юровский — тот самый, который двадцать лет назад организовывал расстрел царской семьи. Это его предсмертная ночь — и в бреду ли, в действительности ли (а вернее всего — на нейтральной полосе меж ними, где всегда с особой пышностью расцветала фантазия Радзинского) в палату к Юровскому влетает безумный «товарищ Маратов». Тот самый, который двадцать лет назад был председателем Уральской ЧК и, согласно справке, оставил свою работу в связи с тяжелым нервным заболеванием. Что заболел он именно из-за расстрела — надо ли объяснять? Что Юровского прикончат врачи-убийцы — можно ли сомневаться? Радзинский-историк не стал бы настаивать на таких подробностях, но Радзинский-драматург непременно станет: ведь с ними же ин-
интереснее

Автор «Последней ночи...» эффектно работает с фактами: и большими, и маленькими. Ему нужно доверять, когда речь идет о деталях расстрела, дневниковых записях Николая II, именах и числах, но когда Радзинский принимает интерпретировать исторические события, ухо надо держать востро. Его пьеса по сути своей — занимательная (и вместе с тем патетичная) интеллектуальная эквилибристика. Герои ее не более на самих себя похожи, чем прежние исторические персонажи Радзинского: Сократ, Нерон, декабрист Луниин. Спектакль этого и не скрывает — иначе было бы цинично приглашать зрителей на расстрел, как на аттракцион, и рассаживать вокруг небольшой цирковой арены. Перед нами возникнут маски, тени, условные фигуры — но только не живые люди. Разве лишь отчасти живые.

Юровский в постановке Валерия Фокина играет Михаил Ульянов, Маратова — Евгений Миронов, а слова «влетает в палату» (см. первый абзац) надо понимать буквально — из ниоткуда, на высоких цепных качелях и, для пущей безумности, с аккордеоном в руках. Привкус буффонады — разумеется, мрачной! — в их дуэте вполне ощутим. Тривиальную

тему «дряхлость палача» Ульянов разрабатывает раскованно и роскошно, со вкусом. Его партнер развернется впоследствии.

В артистической природе Ульянова и Миронова много общего. Прежде всего фактура: оба они крепко сбиты, наделены сильным темпераментом и уверенным жестом, обоим не занимать мужского обаяния. Обоим категорически чужда экстравагантность и изломанность. Кажется, что изощренность, утонченность, вкус к фантазмагории и гротеску тоже не должны входить в их актерские свойства — ведь такие здоровые, такие земные люди! — а вот тут-то и ошибка.

Ульянов и Миронов работают с фантастической изощренностью — насколько им это позволяет нарочитая аляповатость диалогов.

Их существование в «Последней ночи...» было бы неверно назвать зыбким: контуры игры четки и резки — но как стремительно, как яростно они меняются! Жанровый диапазон актеров пугающе велик: от сатиры до мелодрамы и от героики до гиньоля. В блеске переходов есть что-то ненатуральное, фокусническое, почти нечеловеческое — как раз то, что и требовалось Валерию Фокину.

Стихия «нечеловеческого», ее влияние на умы и чувства мучительно интеллектуально бежиссера. Фокин ищет и, может быть, уже нашел свой личный подход к проблеме, обозначившейся на протяжении XX века как «кризис гуманизма», «закат Европы», «конец Нового времени» и т.д. — вряд ли она нуждается в новых определениях. Фигуры палача и жертвы в свете этой проблемы — любопытная частность: их отношения меж собой не так существенны, как отношения с «нечеловеческим».

В игре Ульянова и Миронова оно проявляет себя как «клоуновское» и «фокусническое». В работе Александра Збруева (Николай) и Ирины Купченко (Александра) — как «кукольное». Комнатка бывших царя и царицы, вдвинутая в арену, очень напоминает собой сцену марионеточного театра (над декорациями Валерий Фокин работал с художником Сергеем Якуниным, сценографом незабываемого «Башмачкина»). Покорность марионетки, исподволь сопротивляющейся ведущему, заложена и в манеру игры.

Страдательные роли, как правило, — наименее выигранные. Соединение обреченности, христианского смирения, детской наивности и духовной стойкости, предложенное автором пьесы Николаю Романову, могло бы показаться

сусальным, если бы Збруев принял отыгрывать его с пietetом. Актер, однако, несколько отстраняется от персонажа — вовсе не иронизируя, но понимая его олеографичность. В дуэте с Ириной Купченко найдено тонкое и красивое сочетание интонаций. Внешне главенствует актриса: ее Александра Романова — страстная, сильная, деятельная — кажется более значительной, чем мягкий и отрешенный Николай (кажется, что для роли Купченко специально понизила тембр голоса, зазвучавшего с неожиданной глубиной и властностью).

Однако героиня воспринимает все слишком всерьез и по-человечески — даже бездарный план побеге, словно напрокат взятый из авантюрного романа (сфабрикованный чекстами, чтобы ускорить казнь Романовых). Тихий Николай мудрее и сильнее не потому, что сразу распознал фальшивку («Это же не разговор, а роман Дюма!»), а потому, что понял главное: жизнь, тем паче история вправду сделались «романом Дюма», балаганом, вертелом — надеяться больше не на что. И пусть бедная, героическая Аликс зашивает бриллианты дочерям в корсеты — все-таки занятие. Хотя бриллианты в корсетах — это уж такое джома...

Я не дознавался, что в пьесе — выдумка Радзинского, а что — результат его исторических изысканий. Правда ли, что от царевен в подвале Ипатьевского дома отскакивали пули (никаких чудес: не ангелы защищали, а защитные драгоценности рикшотегили)? Правда ли, что царевна Анастасия спаслась (есть ничтожная вероятность)? Правда ли, что товарищ Маратов уклонился от участия в расстреле, поскольку был в нее влюблен (проверке не поддается)? Пусть все правда, но каратель, влюбленный в царевну, и рикшотеты от бриллиантов — это даже не Дюма, а кич чистой воды, чтиво с лотка — какая-нибудь «Тайна труппа маркизы фон Амор». Даже то, что можно проверить, не хочется проверять — да и зачем бы. Эдвард Радзинский, плавно перетекая из одной своей ипостаси в другую, доказал главное: История — пошлячка, она способна и не на такое. Именно поэтому быть «жертвой истории» скучно и отвратительно, как любил повторять Иосиф Бродский: статус жертвы стирает человеческую индивидуальность.

Радзинский, используя права беллетриста, относится к истории без должного уважения. Валерий Фокин — с презрением: как к дилетантскому цирку, в котором смертельные номера запланированно приводят к смерти. Он давно не ставит трагедий, потому что это перестало быть трагедией («Всюду маячит твой абрис — направо или налево. Валяй, отворяй ворота хлеба» — И. Бродский, «Портрет трагедии»). Не соглашаться с режиссером можно; обидеться за персонажей — по своему благородно; не заметить же, что пошлое свободно вступает в симбиоз с любым из проявлений «жизни человеческого духа» — пожалуй что не получится. Проблема и надежда не в том, чтобы уберечься, а в том, что живая личность — при определенных условиях и с необыкновенным усилием — просвечивает сквозь все, от чего не уберечься. Но эта проблема в спектакле «Последняя ночь последнего царя» если даже и возникает, то сводится к универсальному русскому алгоритму: Бог простит!

Ольга ЧУМАЧЕНКО



«Последняя ночь последнего царя».