

ИЗГНАНИЕ ЮЛЕНШЕРНА

«Эрик» А. Стриндберга в Театре имени Пушкина /

Виктор Гульченко

Театр

ПЬЕСА СТРИНДБЕРГА об Эрике XIV сюжетом своим уводит в далекое прошлое, когда безумствовал и лютовал грозный наш соотечественник Иван IV. Визуальные представления о родном властелине, конечно же, навеяны фильмом Эйзенштейна. Многие из нас экранный герой заместил реального персонажа истории.

Наши же представления о стриндберговском Эрике до самых последних дней были всецело связаны с легендой о знаменитом спектакле Вахтангова, где Михаил Чехов в соавторстве с режиссером вылепил фигуру шекспировского масштаба, разумеется, в русской транскрипции.

Эрик XIV на сцене российского театра 1921 года — поистине мятежное, но и мятущееся создание. Если хотеть, соединив Шекспира и Достоевского. Гворя словами самого же Эрика: «Господин Туа и Сюда». Так король называл преданного ему больше других шведского дворянина Нильса Юленшерна.

Стриндберг, сделавшийся в 20-е годы подлинным «богом европейских экспрессионистов», многими открыт — и Вахтангов с Чеховым немало у него взяли. Тот спектакль ознаменовала начало нового века Стриндберга на мировой сцене. Тем он дорог и поныне. Тем он и поучителен.

Юрий Еремин, взявшийся сегодня за пьесы Стриндберга о короле Вазе и сыне его Эрике, не случайно ввел в сюжет своего сценария отца. Жизнь нам всегда кажется неполной без проблемы «отцов» и «детей».

Король Ваза в ереминском спектакле существует незримо. Стену отца Эрика присутствие Шекспира на сцене делается совершенно очевидным.

Виктор Гвоздицкий, приглашенный на роль Эрика в московский Театр имени Пушкина, играет трогательного нежного деспота, мальчика-короля, страшного уже тем, что при взрослости обязанностей не он ограничивает детскостью прав. Даже одежда на нем, всегда сыне короля и никогда короле, не по росту (не то рукава коротки, не то руки длинные). Да и корона отчего то жмет, будто и не корона это, а шапка с чужой головы.

Вообще Эрик Гвоздицкого — своего рода голый некороль. То есть всегда сохраняется дистанция между королевской атрибутикой и человеком, которому выпало быть королем.

Нам показан человек по имени Эрик, который вынужден играть роль короля Эрика XIV. Еремин намеренно сохраняет в названии своего спектакля только имя — «Эрик».

У Гвоздицкого здесь как бы две роли — Эрика и Эрика XIV. Вот где острие конфликта, вот где водораздел между главным и неглавным.

Эрик так и не стал Эриком XIV, в короле победил человек; Карин, солдатская дочь, любила в Эрике XIV Эрика и от любви этой пострадала — одна история.

Вторая же история — Эрик и Другие. Эрик тут ни с кем не борется. Он со всеми взаимодействует. Борется он постоянно лишь с самим собою: за Эрика и против Эрика XIV.

Гвоздицкий часто опирается в своей игре на крупный план, акцентируя в рисунке роли то взмах руки, то позу, то определенное повторяющееся движение. В кульминационных кусках он буквально балансирует на некоем воображаемом канате, протянутом через некую воображаемую пропасть. Буквально на равном месте артист ухитряется показать, как его герой перемещается по кромке вечности: бытовое движение прямо на наших глазах преобразуется в эпитическое. Гвоздицкий часто прибегает к пластическому гротеску: его Эрик вдруг неожиданно и молниеносно съезживается, скукоживается, словно собирается вернуться в лоно матери. Предельно выразительна походка. Гвоздицкий едва ли не танцует Эрика.

Гвоздицкий играет человека-куклу, которому только то и мешается, что он никак не может определиться: не то он управляет, не то управляются им.

Рядом с настоящим Эриком есть настоящая кукла, похожая на него как две капли воды. Эпизод Эрика с куклой, диалог его с нею — одно из самых ярких мест спектакля.

Детскость Эрика глубоко органична. Он не взрослый ребенок, а ребенок, преодолевший взрослость, переросший ее.

Манера говорить, свойственная этому Эрику, рискует, пожалуй, приблизиться к порогу манерности, к неподобающей данному герою

капризности или даже жеманности. Однако Гвоздицкий всякий раз мастерски отдалается от этого порога, дабы в восприятии современного зала, нафаршированного клипами о жизни без предрассудков, совершенно случайно не показаться еще и каким-нибудь «Это я, Эричкой». Тем более что здесь уже начинается творческая территория другого режиссера.

Быть может, сам Эрик — господин Туа и Сюда? Зависимый от своей независимости?..

Трагедией Эрика — Михаила Чехова была потерянности. Драмой же Эрика Гвоздицкого стала неадекватность.

Чеховский герой больше преследующий.

Эрик Гвоздицкого — больше преследуемый.

В одном случае Зло центробежно, в другом — центростремительно.

Эрик Чехова, рожденный романтической энергией зала «Авроры», был где-то в начале пути своих исканий.

Эрик Гвоздицкого волею исторических судеб оказался в конце пути. Его человеческая трагедия горше и неотвратимей. Он окончательно обречен. Но не потому, что обрекли, а оттого, что самообрекаем.

Чеховский герой страдал от невозможности предостеречь коллективные посягательства окружающего на его личность. След за самим Стриндбергом он становился «великомученником индивидуализма».

Эрик Чехова кожей ощущал приближение роковой развязки и не скрывал своей безащитности перед нею. Власть толпы оказывалась много выше власти короля. Эта корона была впору — но и она мучительно сдавливала голову. Чехов играл исключительно трагедию.

Еремин и Гвоздицкий соединили в судьбе Эрика трагическое и мелодраматическое. Полос трагедии здесь — в Других. Полос мелодрамы — в невидимой зрителю Елизавете Английской, отказавшей жениху Эрику в руке, и в Карин, руку протянувшей.

Эрик Гвоздицкого уж, кажется, готов совладать с самим роком, но оказывается не в силах утвердиться в глазах и английской королевы, и солдатской дочери. В отличие от чеховского Эрика, он не только несчастен по-своему, но и по-своему одинок. Дважды одинок — как король и как человек.

Эрик 1921 года помогал вдохновенно расправляться с прежними идеалами.

Нынешний Эрик еще раз напомнил, что старые идеалы бывают живучей (и совершенней!) иных новых.

Спектакль Еремина вышел ироничней вахтанговского. Стрелы этой иронии, подчеркнем, направлены не в Других, а в самого героя.

Еремин не безжалостен к Эрику. Он к нему придиричиво, пристрастно неравнодушен.

Главное, что Еремин не может простить Эрику, — это его предательство Карин.

Еремин влюблен в Карин — и она у него выходит близкой к совершенству, выходит «кроткой». Карин (Наталья Николаева) и очаровательные белокурые ее дети, один к одному — Кай и Герда, воспринимаются персонажами рождественской сказки не только в дни Рождества, когда шли премьерные спектакли. И в январские, и в майские, и в сентябрьские вечера они пребывают такими — недосыгаемо непорочными и прекрасными. Ведь они — дань идеалам библейским, а не общественно-революционным, классово-целомудренным. Они зовут в мир волшебный, в мир небесный — туда, где нет места эриковым терзаниям.

В том и соль, и боль лирической этой трагедии — в недосыгаемости Эриком внутренних высот Карин. Их вынужденный брак оказывается неравным совсем с другой стороны. Эрик — испорченный герой вконец испорченного мира. Карин — решительно непохожа на всех Других. Она попросту не такая.

Еремин показал нам разнородную неуместность Эрика и неуместность Карин. Он вплотную приблизил их к бездне трагедии.

Но венчает режиссер трагический свой спектакль мизансценой именно рождественского «хеши энда»: Эрик, Карин, дети, все в белом, взявшись за руки, с просветленными лицами, медленно восходят в гору — туда, к вечности.

И уже никогда не вернутся сюда. Они тут не гибнут — они тут исчерпываются.

Сюда же по изрядно наклоненному пандусу медленно, в подчеркнуто эпитическом ритме скатывалось однажды тело Эрика, широко раскинувшего руки. Сюда, в это вздыбленное, по золотому сечению разрезанное пространство, то сужающееся, то расширяющееся при

помощи подвижных занавесей и ставок, то вовсе замыкающееся «четвертой стеной» пожарного занавеса, тоже превращенного художником Валерием Фоминым в часть декорации. Сюда, словно из внезапно вдруг рассыпавшейся поленицы, покатысь множество свитков с отказами дворян явиться на неравную свадьбу...

И знаете, кто сопровождает героев отсюда наверх?

Йоран. Счастливчик Йоран.

Неужто и ему, рожденному не царить, но властвовать, доведется так сгинути вместе с безвластным царем?..

Ереминский замысел тут отчетлив: слабый Эрик, бедный Эрик дополняется и опровергается сильным Йораном; наивный Эрик — Йораном коварным; Эрик аристократ — Йораном простолудным, буквально попавшим из грязи в князи.

Последнее обстоятельство слишком важно, чтобы Еремин не сделал на нем акцент специально. Ведь Еремин, заметьте, словно подражая Эрику, изгнавшему дворянина Юленшерна, вообще не включил этого персонажа в свой спектакль. Акция симптоматична. Благородство и порядочность ныне настолько не в чести и настолько опять же неуместны, что Юленшерн, похоже, и не мог бы вписаться в современный сюжет об Эрике. Юленшерн здесь воистину не пришелся бы ко двору.

На его место заступил Йоран.

Дворян сменили дворянки. Надо ли удивляться, что Эрику среди них покоя не будет.

Дворянки заняли и место народа («плюс люмпенизация всей страны»). Карин, единственно олицетворяющую народ, дворянки не примут и не простят вместе с дворянами.

В конце концов Еремин попытался показать нам не столько падение Эрика, сколько восхождение Йорана. Он предельно укрупнил, очистил от всего постороннего конфликт между ними, актуальный и поныне, спустя столетия.

Спектакль Еремина наиболее силен выявлением именно этого конфликта и наиболее этим же слаб.

Артист Александр Ермаков в роли Йорана, настоящего на том, чтобы быть прокуратором, а не просто государственным советником, подчас все же больше напоминает Геннадия Бурбулиса, нежели, к примеру, Понтия Пилата.

Режиссер, уделивший максимум внимания любопытнейшему этому образу, не только ставит Йорана рядом с Эриком, а делает их неразрывной художественной парой, наподобие Фауста и Мефистофеля.

Йоран у Еремина — полноправный демон-искуситель Эрика. Он — его Мефистофель.

И он же — его Сальери.

Спектакль Еремина, подступившего к Стриндбергу после Гамсуна («У врат царства» в Театре имени Массовета), силен новизной сюжетного толкования северной классики, попыткой исследовать характеры, редко попадающие на сегодняшнюю сцену.

Гвоздицкому вообще везет на внимательных режиссеров. Именно с Гвоздицким режиссер Левитин прочитал черновики Олеши о Зане, блеснув обретшим живую театральную плоть литературоведческим артистизмом. Именно с Гвоздицким он же пришел к неожиданному Дон Жуану в недавно вышедшем спектакле театра «Эрмитаж». Левитин не просто сопоставил версии Тирсо де Молина и Мольера, но и предложил на зрительский суд свою собственную. Левитин показал, с чего Дон Жуан начал и к чему Дон Жуан пришел. Не к пресыщению, не к бессилию вдоволь поблагиничавшей плоти, а к зрелости чувства жизни. Не к разочарованию, а к мудрости.

Левитин поведал нам о гамлетизме Дон Жуана.

Еремин — о новом гамлетизме Эрика, напеленного на «Быть или не быть?» еще самим Стриндбергом.

Гвоздицкий играет Дон Жуана, выросшего из мольеровского сюжета. Через него Левитин намекал: в жизни всякое бывает, бывает, что и Дон Жуан устал.

Уставший Дон Жуан Гвоздицкого как нельзя близок его уставшему же Эрику. И не потому, что актер, упаси Бог, повторяется.

Повторяется жизнь.

Актер, смею вас уверить, сыграл бы нам сейчас уставшего Чацкого. Эрик, как Дон Жуан или как Чацкий, устал потому, что иссяк источник некогда питавшей его внутренней энергии.

Сама жизнь устала.

Большой, стремительно приближающийся к смерти и в то же время фантастически деятельный Вахтангов и представить себе не мог, как трудно будет нам, samozабвенно преследующим самих же себя.