

ОБ ОЛИМАХ ПОТОМ

Ханан Смир отбросил заданность характеров, зависимость их от пола и постарался объяснить отталкивание людей друг от друга глубинными психологическими процессами. Он сплел кружева отношений. Он открыл Стриндберга чеховским ключом, тем самым, который помог ему несколько лет назад с большим успехом поставить «Дядю Ваню».

«Отец» был показан в Швеции, на родине драматурга, и прошел отлично.

Психологизм «Отца» и романтизм «Кровавой свадьбы» Лорки, премьера которой состоялась в прошлом году, — границы, между которыми умещается талант режиссера.

В «Кровавой свадьбе» страсть умирала в скульптурных мизансценах, а диалог, монолог поддерживался романтической трактовкой образов.

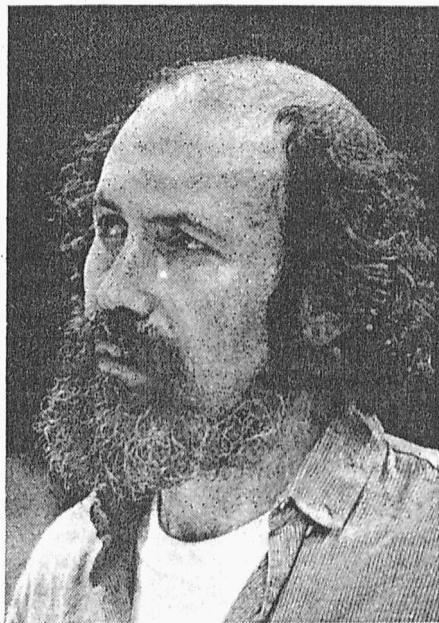
Способность человека, определяющего сегодня лицо национального театра Израэля, быть разнообразным — залог того, что и в театр придут режиссеры различных направлений.

«ЙЕРМА» ИЛИ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

«Йерма» в «Габиме» — второй спектакль по драматургии Лорки. Израильяне считают, что у них общая с испанцами природа темперамента, — отсюда и частое появление на афишах театра имени Лорки.

«Йерма» — культурная постановка. Образованность режиссера Михаила Пората, знающего образы и символы Лорки, видна в каждой сцене. Однако пьеса сыграна бытово и оказалась заземленной. Трагедия Йермы лишилась поэтичности. Ножицами концепции режиссер срезал то, что превращало мелодраматический сюжет в поэтическую трагедию. Кажется, что так можно играть толстовскую «Власть тьмы», а не Лорку, герои которого всегда распыты между реальностью и поэзией.

Однако в пространстве мелодрамы прекрасно существует Хава Зив — Йерма. Ее мечта о ребенке такая же человеческая, как о куске хлеба или



глотке воды. Она стоит на земле крепкими крестьянскими ногами. Вес убийстве мужа нет вины, это сопротивление, защита от силы, лишаящей человека естественного движения жизни.

ТАНЦУЕМ «ГАМЛЕТА»

«Гамлет» Рины Иерушальми в Камерном театре переведен на иврит не с английского, а с русского, пастернаковского перевода Шекспира. Это Гамлет XX века не только по режиссерской, но и по драматургической трактовке. Пастернак-переводчик заступает здесь на место автора.

Спектакль играется на малой сцене, без декораций. Единственная обстановка вмешательства сценографа — пол. Он темный, со светлым кругом в центре игрового пространства, окруженного с трех сторон зрителями, а с четвертой — актерами, не участвующими в действии. Этот светлый

круг — зона, притягивающая героев в область трагедии.

В начале спектакля все в кругу. Потом он покидается теми, кто не востребован к трагедии и кому лишь предстоит войти в ее поле. Постоянно прописан здесь Гамлет, втянутый в магический круг призраком.

Встреча отца и сына — танец. Здесь движения предопределены, и необходимо жить с постоянно включенным чувством приближения и отдаления партнера. Гамлет, как Лаокоон, сражается с призраком. А он босыми ногами держится за землю. Земля уходит из-под ног того, кто ее уже покинул. Гамлет терпит поражение, и тайна призрака медленно втекает в него. Укушенный бешеной новостью Гамлет сходит с ума.

Все парные сцены поставлены Риней Иерушальми как танцы не случайно — ее первая профессия хореограф. Король в танце соблазняет королеву, словно переводит танец из вертикали в горизонтальную плоскость.

«Гамлет» Иерушальми — танцевальный марафон, где главный исполнитель срывается перед финалом. Офелия первой выходит из игры, сходит с ума и гибнет, после того, как услышала монолог принца «Быть или не быть» и как увидела его безумие. Она берет вину на себя, но не за отвергнутую любовь, как думает Полоний, а за свое предательство.

Гамлет и Офелия движутся навстречу друг другу. Их танец скрыт. Он живет лишь в неизбежном отношении героев как партнеров. Офелию готовят к встрече с Гамлетом. Королева красит губы коротко остриженной девочке-переростку и впервые надевает на нее туфли на каблучке. Офелия теряет личность, ибо ей навязано движение незнакомое, неестественное. Она перестает быть не только партнершей Гамлета, но и теряет адекватность самой себе.

Гамлет любит Офелию. Встречался с ней в светлом кругу, он не чувствует опасности и ловит ее приближение лишь во встревоженном взгляде партнерши. За нарушение привычного танца Гамлет мстит Офелии импровизационными движениями, последовательности которых она не знает. Потеряв ритм, Офелия падает. Она вышла из игры, и Гамлет движется

дальше в поисках нового партнера, которого найдет перед смертью.

С Гертрудой Гамлет «танцует» иной танец. Сначала соло. Он трогает ее вещи, нюхает помладу. Здесь, в спальне Гертруды, покоится запах его детства. И он движется рядом с матерью как маленький ребенок.

Похороны Офелии — вступление смерти в трагедию, ее увертюра. Сцена напоминает похороны Офелии из бергмановского «Гамлета», который несколько лет назад мы видели в Москве. Черные зонты наступают на могилу, а затем так же медленно отступают, оставляя Офелию, словно забытую душу. До конца спектакля она так и останется сидеть за пределами круга, у своего надгробия.

У Гамлета появляется последний партнер. Это новое лицо в действии — Могильщик. Он ждет, чтобы принять гостей. Он повитуха смерти. Это он уводит Гамлета с дуэли с Лаэртом.

Гамлет покинул круг трагедии, и словно завершилось то, что должно было, не могло не завершиться. И вдруг все исчезло, и свет, и звук. А когда свет включился, и зрители увидели друг друга, на сцене никого не было. И не было известно, происходило ли что-либо минуту назад.

Галина АКСЕНОВА.

- Сцены из спектаклей: «Влюбленные и безумцы», «Отец».
- Режиссер Ханан Смир.
- Сцена из спектакля «Гамлет».

