

# ОБ ОЛИМАХ ПОТОМ

Ханан Спир 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 скулытурных мизансценах, а пафос монологов поддерживался романтической трактовкой; образов.

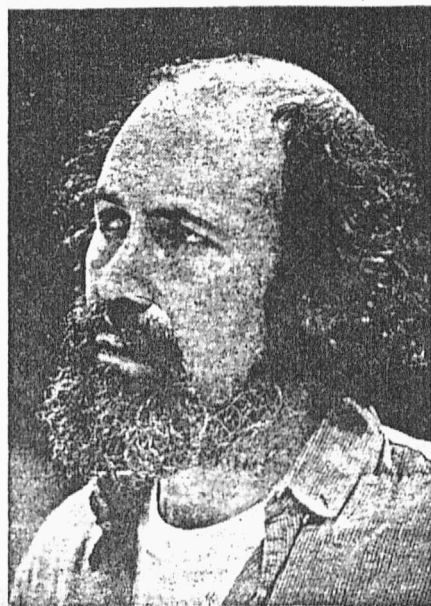
Способность человека, определяющего сегодня лицо национального театра Израэля, быть разнообразным — залог того, что и в театр придут режиссеры различных направлений.

## «ЙЕРМА» ИЛИ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

«Перма» 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.

«Перма» — культурная постановка. Образованность режиссера Михаэля Пората, знающего образы и символы Лорки, видна в каждой сцене. Однако пьеса сыграна бытово и оказалась заземленной. Трагедия Йермы лишилась поэтичности. Ножницами концепции режиссер срезал то, что превращало мелодраматический сюжет в поэтическую трагедию. Кажется, что так можно играть толстовскую «Власть тьмы», а не Лорку, герою которого всегда распяты 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. В ее убийстве мужа нет вины, это сопротивление, защита от силы, лишаящей человека естественного движения жизни.

## ТАНЦУЕМ «ГАМЛЕТА»

«Гамлет» Рины Иерушалми 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 область 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 Ринной Иерушалми как танцы не случайно — ее первая профессия хореограф. Король в танце соблазняет королеву, словно переводит танец из вертикали в горизонтальную плоскость.

«Гамлет» Иерушалми — танцевальный марафон, где главный исполнитель срывается перед финалом. Офелия первой выходит из игры, сходит с ума и гибнет, после того, как услышала монолог призрака «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 каблук. Офелия теряет личность, ибо ей навязано движение незнакомое, неестественное. Она перестает быть не только партнершей Гамлета, но и терять адекватность самой себе.

Гамлет любит Офелию. Встречаясь 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, помаду. Здесь, в спальне Гертруды, поконится 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 Лазертом.

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 Спир.
- Сцена из спектакля «Гамлет».

