

ВМЕСТЕ С ШЕКСПИРОМ – В НОВУЮ ЭПОХУ

А.В.Бартошевич
ДЛЯ КОГО НАПИСАН «ГАМЛЕТ»
М.:РУТИ-ГИТИС, 2014. - 638 с.

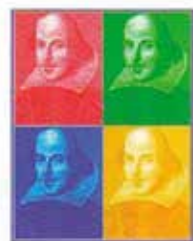
«Вряд ли Някрошюс читал эти книжки, да и вообще людям театра читать их ни к чему, шекспироведы пишут их друг для друга», – великолепный пример самоиронии от Алексея Бартошевича, чьи работы читают отнюдь не только шекспироведы. Его книга «Для кого написан «Гамлет», только что выпущенная издательством «ГИТИС», – труд длиною в целую научную жизнь, в которой Шекспир занимает главное место. Произведения Великого Барда Бартошевич рассматривает в контексте истории, политики, живописи, архитектуры, фрейдизма, тоталитаризма, академической музыки, рока и джаза, психологии и текстологии. Вот, например, история о воровстве «Гамлета». Актёра, издавшего по памяти первую «пиратскую» копию трагедии принца датского, вычислили по точным репликам тех второстепенных персонажей, которых играл столь предприимчивый человек с феноменальной памятью. Мир обязан этому воровству последующей публикацией первого фолио настоящего «Гамлета» и даже некоторым представлением о том, как он выглядел в «Глобусе».

«Оптика» книги сложная, но, кажется, единственно возможная для Шекспира. Она позволяет взглянуть на шекспировский театр точно с высоты птичьего (орлиного) полёта, когда важные детали отдельных постановок, описания ключевых сцен (позволяющих увидеть спектакли столетней давности как бы собственными глазами), смена и переключки эпох, поступь времени видны одинаково отчетливо. И одновременно предлагает взгляд близкого современника елизаветинцев, викторианцев или «рассерженных», способного понять их мотивы, надежды, разочарования, увидеть в актёрских и режиссёрских судьбах, точно

сочинённых талантливым автором, гармонию и завершённость. Особое место в книге наряду с культовыми режиссёрами и великими исполнителями шекспировских ролей занимают романтики театра, определившие его будущее. Например, богатый стратфордский пивовар Чарльз Флауэр, мечтавший создать в родном захолустье Уильяма Шекспира не просто театр, но центр театральной культуры (эти идеи воплощались в жизнь и после его смерти). Или Фрэнк Бенсон, тридцать лет колесивший по провинции с труппой Шекспировского репертуарного театра, состоявшей из выпускников Оксбриджа.

В портретной галерее Алексея Бартошевича (от Чарльза Кина до Дмитрия Волкострелова) соседствуют актёры, олицетворяющие английский театр на протяжении десятилетий, удостоенные дворянских титулов за своё искусство (вроде сэра Лоуренса Оливье), и актёры одной-двух ролей, например, Дэвид Уорнер, ставший популярным, как The Beatles или Мик Джаггер у поколения детей-цветов, когда сыграл Гамлета в спектакле Питера Холла. Что касается географии, то книга ограничивается двумя странами – Ан-

А.В. Бартошевич



ДЛЯ КОГО
НАПИСАН
«ГАМЛЕТ»

TOGETHER WITH SHAKESPEARE INTO THE NEW ERA

“I doubt that Nekrosius read these books, and, frankly, people of theatre have no need to read them, Shakespeare experts write them for each other.” This quote is an excellent example of self-deprecating humor on the part Alexei Bartoshevich, whose works are definitely not being read exclusively by Shakespeare experts. His book “Who Is Hamlet’s Audience”, recently published by the GITIS Publishing House, is an entire scientific life’s worth of work, where Shakespeare is the focal point. Bartoshevich examines the works of the Great Bard within the context of history, politics, paintings, architecture, Freudianism, totalitarianism, academic music, rock and jazz, psychology and textology. Take, for example, the story of the theft of “Hamlet”. The identity of the actor, who published from memory the first “pirated” copy of the tragedy of the prince of Denmark, was found out thanks to the precise lines of those secondary characters that were performed by this highly enterprising man with phenomenal memory. The world owes the subsequent publication of the first folio of the real “Hamlet” and even certain understanding of what it looked like at the Globe Theatre to this particular theft.

The book has complex “optics”, but they seem to be the only kind possible for Shakespeare. They allow us to have something of a bird’s (eagle’s) eye view of Shakespeare’s theatre, when important details of individual productions, descriptions of key scenes (that give us the illusion of watching hundred-year-old productions with our very own eyes), the change and echoing calls of different eras, the advance of time are all seen with equal clarity. And simultaneously they offer the view of a close contemporary of the Elizabethans, the Victorians or the “angry”, capable of understanding their reasons, hopes, disappointment, of seeing harmony and completeness in the lives of actors and directors, seeming-

ly created by a talented author. Theatre romantics that defined its future are given a special place in the book alongside cult directors and great performers of Shakespeare roles. Such as Charles Flower, for example, a rich Stratford brewer, who dreamed of creating not just a theatre but an entire theatre culture center in Shakespeare’s native backwoods town (these ideas were being brought into fruition even after his death). Or Frank Benson, who spent thirty years traveling through the countryside with a Shakespeare repertory theatre that was made up of Oxbridge graduates.

Alexei Bartoshevich’s portrait gallery (from Charles Kean to Dmitry Volkostrelov) puts side by side actors that embodied British theatre over a period of decades and were honored with nobility titles for their art (like Sir Laurence Olivier) and actors, who performed no more than one or two parts, like David Warner, for instance, who became as popular as The Beatles and Mick Jagger with the flower children generation after his performance of Hamlet in Peter Hall’s production. As far as geography goes, this book limits itself to two countries – England and Russia (along with the post-Soviet space). Yet, despite this necessary measure (otherwise, we would have been talking about a multi-volume work), “Who Is Hamlet’s Audience” exudes the very same love of universality that Bartoshevich admires in Peter Brook, whom he reveres: “In a world where nationalist movements in near terrorist forms are awakened everywhere, even in Europe’s most well-to-do countries... the ideas of ‘universality’ begin to seem to many to be a noble but baseless illusion that is overturned by the course of real history alongside other dreams of the Sixtiers... One needs to have Brook’s calm keen vision and theatrical genius in order to see substantial pattern of our century’s artistic development in the creation of an all-mankind art and natural ailments of the birth and growth of a new

глией и Россией (вместе с постсоветским пространством). Но, несмотря на это вынужденную меру (иначе пришлось бы говорить о многотомном сочинении), «Для кого написан Гамлет» дышит той любовью к всемирности, которая восхищает Бартошевича в почитаемом им Питере Бруке: «В условиях, когда повсеместно – даже в благополучнейших странах Европы – пробуждаются националистические движения в формах чуть ли не террористических... идеи «всемирности» многим начинают казаться благородной, но беспочвенной иллюзией, которая наряду с другими мечтаниями шестидесятников опрокинута ходом реальной истории... Нужно обладать спокойной зоркостью и театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства субстанциальную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению мирового театра, естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи». Ни больше, ни меньше.

ОТВЕТНАЯ ПЕТЛЯ РЕАКЦИИ

Эрика Фишер-Лихте
ЭСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ.
Пер. с нем. Н.Кандицкой, под общ. ред.
Д.В.Трубочкина. М.: Международное
театральное агентство «Play & Play» –
Издательство «Канон+». – 2015. – 376 с.

Театральное агентство Play&Play начинает публикацию новой книжной серии, куда войдут важнейшие современные произведения о театре. «Эстетика перформативности» знаменитого немецкого театроведа Эрики Фишер-Лихте – первая книга этой серии (и первая переведённая на русский монография госпожи Фишер-Лихте, если не считать нескольких статей). Эту работу можно поставить в один ряд с «Исследованиями перформанса» Ричарда Шехнера и «Постдраматическим театром» Ханса-Тиса Лемана, изучающими новую культурную реальность. Фишер-Лихте основывается на своём богатом зри-

тельском опыте – почти все описываемые ею постановки (начиная с 60-х годов прошлого века и заканчивая началом нынешнего) она видела лично. Однако контекст её исследований необычайно обширен – от древних ритуалов до современной политической ситуации: ведь предметами профессиональных интересов автора были и славистика, и педагогика, и психология, и философия, и антропология, но победила наука о театре.

Разговор о новом явлении в искусстве автор начинает с рассказа о перформансе «Уста святого Фомы» Марины Абрамович в галерее «Кринцингер». Раздетая догола художница занималась самоистязаниями до тех пор, пока зрители не выдержали и не бросились её спасать. Перестав при этом быть зрителями, они сделали участниками события. Впрочем, изменение художественной реальности (автор называет его перформативным переворотом) случилось в искусстве западных стран ещё в начале 1960-х годов. Это привело не только к возникновению жанров акционизма, перформанс-арта, боди-арта и т. д. Важно, что на театр как таковой повлияли акционисты Йозеф Бойс и Вольф Фостель, члены художественного объединения «Флуксус», представители венского акционизма, композитор Джон Кейдж, породивший явление под названием «зримая музыка», и многие другие. Фишер-Лихте утверждает, что рассматривать спектакль как законченное и неизменное произведение, которое можно воспроизводить перед публикой, нельзя, так как он попадает в «ответную петлю реакции».

Манера письма немецкой исследовательницы подчёркнуто академична, она словно препарировывает художественную реальность точным скальпелем хирурга. Но оттого ещё ярче выглядят описанные ею провокативные, остросоциальные, а порой даже опасные перформансы, которые вошли в культурный контекст на правах отдельного вида искусства и сильнее всего образом повлияли на другие его области.

Ольга Канискина

theatre era in the events that resisted the composition of world theatre.” No more, no less.

THE AUTOPOIETIC FEEDBACK LOOP
The Play&Play theatre agency is starting the publication of a new book series that will include the most important contemporary works on theatre. The first book of the series is “The Aesthetics of the Performative” by famous German theatre historian Erika Fischer-Lichte (it is also Ms. Fischer-Lichte’s first treatise that was translated into Russian, with the exception of a few articles). This work can be placed alongside Richard Schechner’s “Performance Studies” and Hans-Thies Lehmann’s “Post-Dramatic Theatre”, which explore the new cultural reality. Fischer-Lichte builds on her rich experience as a spectator – virtually every production she describes (from the 1960s through the early 2000s) she watched in person. The context of her research, however, is unusually extensive – from ancient rituals to contemporary political situation: after all, the subjects of the author’s professional interests included Slavic studies, pedagogy, psychology, philosophy, and anthropology, but it was the study of theatre that won out over all the rest.

The author starts her conversation about the new development in art by talking about Marina Abramovic’s performance of “Lips of Thomas” at the Galerie Krinzinger. The naked artist was engaged in self-torture until spectators could no longer stand it and ran to her rescue. By doing so, they stopped being spectators and became participants in the event. Admittedly, this shift in artistic reality (the author calls it performative revolution) took place in the art of Western countries back in the early 1960s. This led to more than the emergence of action art, performance art, body art and similar genres. The important thing is that theatre as such was influenced by action artists like Joseph

Beuys and Wolf Vostell, members of the artistic group Fluxus, representatives of Viennese action art, composer John Cage, who gave rise to the phenomenon of “visual music”, and many others. Fischer-Lichte contends that one cannot view a performance as a finished and inalterable work that can be reproduced in front of an audience, because it falls into the “autopoietic feedback loop”.

The German researcher’s writing style is pronouncedly academic; she seems to dissect the artistic reality with a precision surgical scalpel. But that makes her descriptions of the provocative, acute social and sometimes even dangerous performances, which became part of the cultural context as a separate art form and had an enormous influence on its other areas, all the more vivid.

Olga Kaniskina

