

Чарльз Кин

1811-1869



Опыт создания режиссерского театра.



Чарльз Кин - сын великого английского актера Эдмунда Кина. Вопреки желанию отца в 1827 г. он дебютировал на сцене знаменитого театра Друри-Лейн.

Творческая судьба Чарльза Кина отчетливо делится на **два этапа**.

Первый из них связан с «кочевой жизнью» Кина-актера: он путешествует по стране, а затем и по миру, выступает в разнообразном репертуаре от мелодрам Бульвер-Литтона до трагедий Шекспира.

В 1850-1859 гг. Кин возглавил мало до того известный «Театр Принцессы». В эту пору и развернулся **второй этап** деятельности Кина: его творческие поиски на поприще режиссуры, оказавшие значительное влияние на становление в конце XIX в. режиссерского театра.

Чарльз Кин получил образование в аристократическом колледже. В результате в 1850 г. театр **Принцессы** возглавил человек, обладавший большими познаниями в области философии, истории, литературы.

Как и отец, Кин-младший почитал Шекспира и за годы работы в театре **Принцессы** поставил целую серию шекспировских спектаклей. Вероятно, он сознавал, что его актерские возможности невелики и потому с самого начала перенес основной акцент с актерской игры на обстановку, на внешнее оформление спектакля. В театр **Принцессы** приходили не для того, чтобы пережить потрясение игрой трагика, а для того, чтобы **насладиться красотой зрелища**.

Это была необычайная — с характерным познавательным привкусом — красота.

Подготавливая свои масштабные, организованные с небывалой прежде тщательностью представления, Чарльз Кин опирался на новейшие достижения современной ему исторической науки. Сценические картины, которые он создавал на подмостках театра **Принцессы**, ставились с помпой, но одновременно и с большой основательностью.

У Ч. Кина работали талантливые декораторы, обладавшие вкусом к историзму, любовью к точной и детальной аргументированности всего, что показывалось публике, будь то внешний облик старинного здания или его интерьер, колет или секира, тяжелое деревянное кресло или королевская мантия.





театр Принцессы

Ч. Кин непременно советовался со специалистами, знатоками той или иной эпохи, и ему охотно давали консультации крупнейшие ученые Англии. Сам Чарльз Кин прилежно штудировал пьесу задолго до начала репетиций, причем предметом его внимания становились в первую очередь нравы, обычаи, характерные приметы определенного образа жизни. И хотя Шекспир отнюдь не щедр на такого рода подробности, Ч. Кин их упорно выискивал.

Любовь Ч. Кина к Шекспиру была, однако, чувством фамиллярным и довольно бесцеремонным. **Ч. Кин вглядывался в Шекспира глазами читателя Вальтера Скотта и, в идеале, хотел бы Шекспира к Скотту приблизить.**

В Англии середины XIX в. романы Скотта были излюбленным чтением просвещенной публики, а их автор — властителем дум и законодателем вкуса. Сложившийся под пером Вальтера Скотта жанр исторического романа импонировал викторианцам уже потому, что в его произведениях прослеживался процесс слияния Англии и Шотландии в единое мощное государство.

Скотт славил мужественного, волевого героя. Весь исторический антураж, все аксессуары воспроизводились любовно, политические интриги прошлых времен — с отменным знанием дела. Бесспорно, Скотт многому учился у Шекспира, и в лучших эпизодах его романов заметно шекспировское влияние. Но **в XIX в. уже сам Шекспир воспринимался сквозь призму вальтерскоттовского историзма.**

В викторианскую эпоху понятия ценности и красоты казались нерасторжимы. Прекрасное — дорого, дорогое — прекрасно. Где-то здесь, в этом пункте, таится объяснение основных законов, которым повиновалось искусство Чарльза Кина — пышное в его историзме, старательно точное во всей его пышности.

За Чарльзом Кином в истории театра прочно закрепилась репутация первого режиссера. Он был пионером кропотливой организации спектакля и впервые внес в сценическое искусство «чисто викторианскую веру в образованность».





(C) WahooArt.com

Сезон в «Театре Принцессы» открылся 22 ноября 1851 г. спектаклем **«Виндзорские кумушки»** и положил начало так называемых **великих возрождений** — «возрождений» пьес Шекспира в их реальном виде, ибо многие из них обросли разного рода «исправлениями» и «дополнениями». Джон Коул, летописец и страстный почитатель постановочного творчества Чарлза Кина, писал: «...с пьесы сняли... оперные и текстуальные безделушки, которые столь долго уродовали ее».

Событием первого сезона «Театра Принцессы» стала постановка **«Короля Джона»** Шекспира. Премьера состоялась 9 февраля 1852 г. Спектакль явил все постановочные принципы Кина. Это — стремление воссоздать конкретную историческую обстановку, в которой происходит действие пьесы; принцип распространялся на декорации, костюмы, на все аксессуары спектакля.



И Кин на первых порах со страстью и воодушевлением первооткрывателя всячески выставлял напоказ и смаковал прием соответствия эпохе всех внешних компонентов своей постановки. С «Короля Джона» появляются знаменитые **программки к каждому спектаклю**, поставленному Чарлзом Кином. В них подробно перечислялось какая из деталей спектакля или элемент реквизита имели реальный исторический прообраз.

Отличительной чертой постановок Чарлза Кина сразу же стала **грандиозность и слаженность массовых сцен**. Их размах, те подробности, с которыми они обставлялись, порождаемые ими незабываемые впечатления оставляли глубокий след в душах зрителей «Театра Принцессы». Они служили, пожалуй, единственным оправданием тех купюр в шекспировском тексте, которые допускал в своих спектаклях Чарлз Кин. Традиция пышных и многолюдных действий в середине XIX в. была достаточно распространенной. Английская опера широко и успешно ею пользовалась. Однако в опере толпа лишь исполняла роль своеобразной декорации. Заслуга Чарлза Кина состояла в том, что он сумел оживить эту всегда инертную массу статистов. Как и в случае с декорациями, он изменил функцию толпы с чисто номинальной, декоративной на драматическую, действенную. Толпа становится воистину действующим лицом его спектаклей.

Об этом свидетельствует сцена из спектакля «Король Лир»: «Шестнадцать рыцарей стояли у кулисы так, будто их было сотни. <...> Они внимательно слушали. <...> Когда Гонерилья называет их дебоширами и наглецами, „рыцари медленно поворачиваются и смотрят друг на друга с нескрываемым удивлением“, а когда она предлагает часть из них уволить, „рыцари с негодованием бросают свои пики на сцену"».

Необходимо отметить особо тот факт, что внутри самой массы актеры взаимодействовали друг с другом. Таким образом, не только ведущим актерам, но даже статистам вменялось в обязанность «слушать» партнера по мизансцене. Это весьма важно для эпохи, когда еще не отжила свой век практика, при которой статисты полностью оправдывали свое название, да и сами актеры не реагировали на слова партнера, а лишь пребывали в томительном ожидании собственного монолога, собственной реплики.



Другая любопытная деталь заключается в количестве и характере расположения рыцарей на сцене. То, что их было всего шестнадцать, говорит о том, что многолюдные спектакли «Театра Принцессы» не всегда были столь уж многолюдны.

Кин не набирает сотню статистов, а остроумным режиссерским приемом располагает их на сцене и **создает иллюзию**, что их якобы сотни. Впоследствии, этот прием будет часто использоваться в Мейнингенском театре. Он будет здесь даже теоретически закреплен в одном из документов театра, в трактате «Актер в ансамбле»: «Если необходимо создать впечатление большой толпы людей, группы следует разместить так, чтобы крайние терялись в тени кулис, и последнего человека зрители не видели».

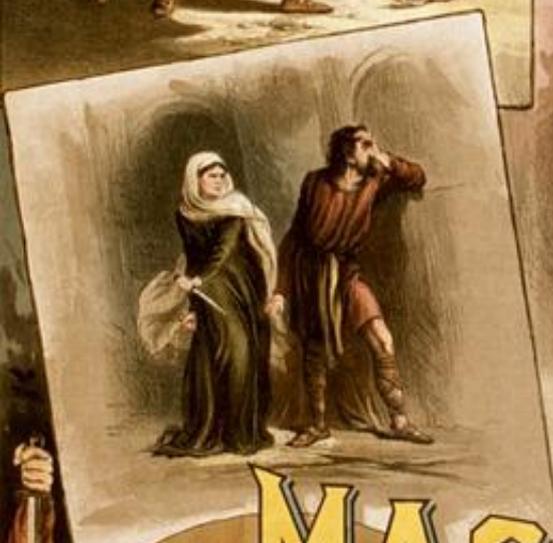
В приведенном выше примере постановки Кином массовой сцены в «Короле Лире» рыцари действуют подобно античному хору (синхронно производя отдельные действия), являясь, таким образом, в некотором роде «коллективным персонажем».

В 1853 г. Чарльз Кин предпринял постановку **«Макбета»**.

С обычной для него добросовестностью воспроизводились (соответственно тому, как представлял себе эпоху Макбета Джордж Гордон из Королевского архитектурного института, оформлявший спектакль) не только тяжелые своды и массивные колонны старинных зданий, но и костюмы, оружие, утварь, мебель и т. п.

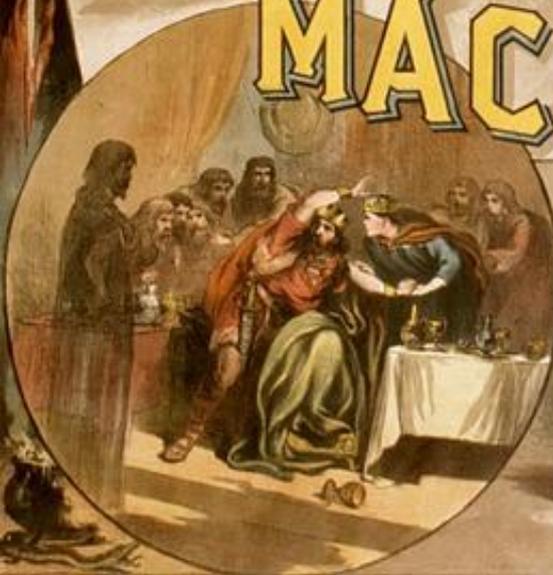
На двух уровнях монументальной декорации — на планшете и на своего рода балконе, как бы втором ярусе всей постройки — перед тяжеловесными колоннадами Ч. Кин располагал многолюдные массовки (в них участвовали свыше ста дисциплинированных, хорошо вымуштрованных статистов, и критик Дж. Х. Льюис заметил, что все они «двигаются, как по сигналу»).

Зрителей **театра Принцессы** особенно восхищала сцена пира — «настоящий феодальный ритуал», декорация, писал рецензент, «одновременно и верна истории, и живописна, ничего лучшего в смысле театрального зрелища и желать нельзя... Все так разнообразно, так увлекательно. Кин поистине обладает редким призванием устроителя постановок».



W. J. Morgan & Co.
LITH. CLEVELAND, O.

MACBETH.





В постановке **«Сарданапала»** в 1853 году Ч. Кин воспользовался материалами, полученными накануне при археологических раскопках столицы Ассирии — Ниневии, и даже раздавал перед спектаклем зрителям специальный археологический «пояснительный листок».



Парадокс, однако, состоял в том, что поражавшая зрителей **пышность зрелища** требовала **статики оформления**.

Возведя внушительную декорацию, «устроитель постановок» не мог быстро ее заменить другой, не мог, следовательно, как того требовал Шекспир, легко переносить действие с места на место, — тогдашняя техника сцены стремительных манипуляций не допускала. А потому режиссер, не меняя декорацию, менял шекспировский порядок сцен. Нередко эпизоды, которые не удавалось приспособить к статичному оформлению, попросту вычеркивались. Пиетет по отношению к историзму на текст Шекспира не распространялся.

В этом смысле режиссерская деятельность Ч. Кина полностью игнорировала усилия его непосредственного предшественника в шекспировском репертуаре, трагика **Уильяма Макреди**, который настойчиво восстанавливал подлинные тексты Шекспира и по возможности избегал купюр.

Макреди скептически встретил нововведения Кина, утверждая, что в роскошных постановках театра **Принцессы** шекспировский текст **«превращается всего лишь в беглый комментарий к зрелищу, а зрелище не объясняет текста»**.

Упреки **Макреди** были обоснованными, и не только потому, что Ч. Кин подчас небрежно обращался с текстом, но и потому, что **установка на симметрию, импозантность, уравновешенность зрелища** нередко вступала в противоречие с самим духом шекспировской образности.

Центральная осевая линия неизменно вела прямо от суфлерской будки к воображаемой точке посреди задника, а справа и слева от этой оси располагались одинаковые, чаще всего грузные объемы: колонны, арки, своды и т. п.

Симметрия благоприятствовала общему впечатлению величия, но не соответствовала внутренней подвижности шекспировских трагедий и комедий.

Ч. Кин, сближая Шекспира с Вальтером Скоттом, отдавал явное предпочтение шекспировским хроникам. Одной из больших его удач явилась постановка **«Генриха VIII» (1855)**, где зрителей приводила в восторг огромная панорама Лондона, тщательно скопированная декоратором Фредериком Ллойдом с гравюры 1543 г.



Еще более красиво устроил Ч. Кин картину, где над ложем королевы Катерины витали ангелы. Но две эти сцены были диаметрально противоположны по характеру зрелищности: первая поражала публику исторической достоверностью (вплоть до барж, которые плыли по Темзе), вторая — оперной фееричностью.



Такое **совмещение историзма и оперности** последовательно проводилось и в спектаклях 1856 г. — **«Зимняя сказка»** и **«Сон в летнюю ночь»**.

Обе эти постановки отличались характерным для Ч. Кина «великолепием и часто — по понятиям того времени — фантазией».

В **«Зимней сказке»** публику посредством «живых картин» добросовестно информировали «о частной и общественной жизни древних греков во времена золотого века искусств... Каждая деталь, — пишет Сибилл Розенфельд, — была выписана со всей мыслимой скрупулезностью, вплоть до музыкальных инструментов и предметов бытового обихода».

Зрителей изумляли «пасторальные сцены и вакхические оргии», греческие боги и богини в масках спускались с небес и исчезали в люки — под землю. «Пальму первенства тут получала живопись, а отнюдь не драматическое искусство»





«Сон в летнюю ночь» начинался с того, что глазам зрителей представал огромный живописный задник с видом на Афины времен Перикла. «Сценический эффект очень велик, но, — с некоторым недоумением констатировал критик Генри Морли, — этого вовсе не требует шекспировская поэма». Впрочем, эффекты, подготовленные Ч. Кином, только начинались. Задник с видом перикловых Афин сменяло другое грандиозное живописное полотно, где были изображены затейливые гирлянды цветов. На этом фоне, справа и слева замкнутым силуэтами ветвистых деревьев, Ч. Кин с упоением группировал феерические «волшебные» сцены комедии.



Сохранившиеся зарисовки (где, между прочим, можно разглядеть и девочку Эллен Терри в роли Пэка) производят впечатление картин балетного, а не драматического спектакля: десятки статисток в белых пачках движутся однообразно-грациозными шеренгами в непременно «красивых», обязательно «поэтичных» позах.

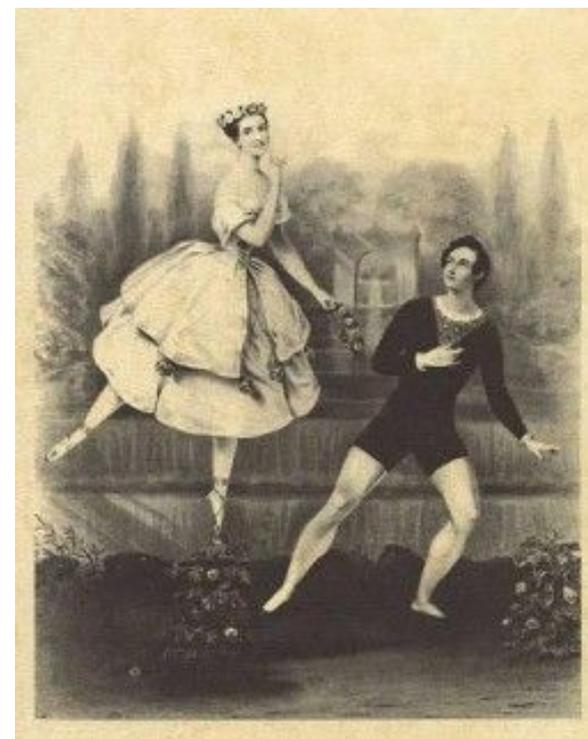


«Шекспир, — продолжал Морли, — дал повод ухищрениям изощренного балетмейстера, точно так же, как панорама Афин во всей их славе понадобилась только для того, чтобы театральный художник мог показать свое мастерство... Мы получаем феерический балет, блестящие костюмы, феерию во всю ширину сцены»



Балетная образность, сквозившая в «волшебных» сценах «Сна в летнюю ночь», напоминала хореографию **Жюль-Жозефа Перро**, который в 40-е годы работал в лондонском Королевском театре и заворожил англичан красотой танцевальных ансамблей в спектаклях 12 именно фантастически-феерического характера, таких, как «Ундины» (1843), «Долина» (1845), и в романтических балетах «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846).

Без сомнения, Чарльз Кин в массовых сценах **«Сна в летнюю ночь»** шел по следам Перро, а многие постановочные приемы заимствовал из практики оперного театра. Театр Принцессы был первым в истории английской сцены придворным драматическим театром. Эстетика придворных оперных и балетных спектаклей вполне отвечала вкусам его зрителей.



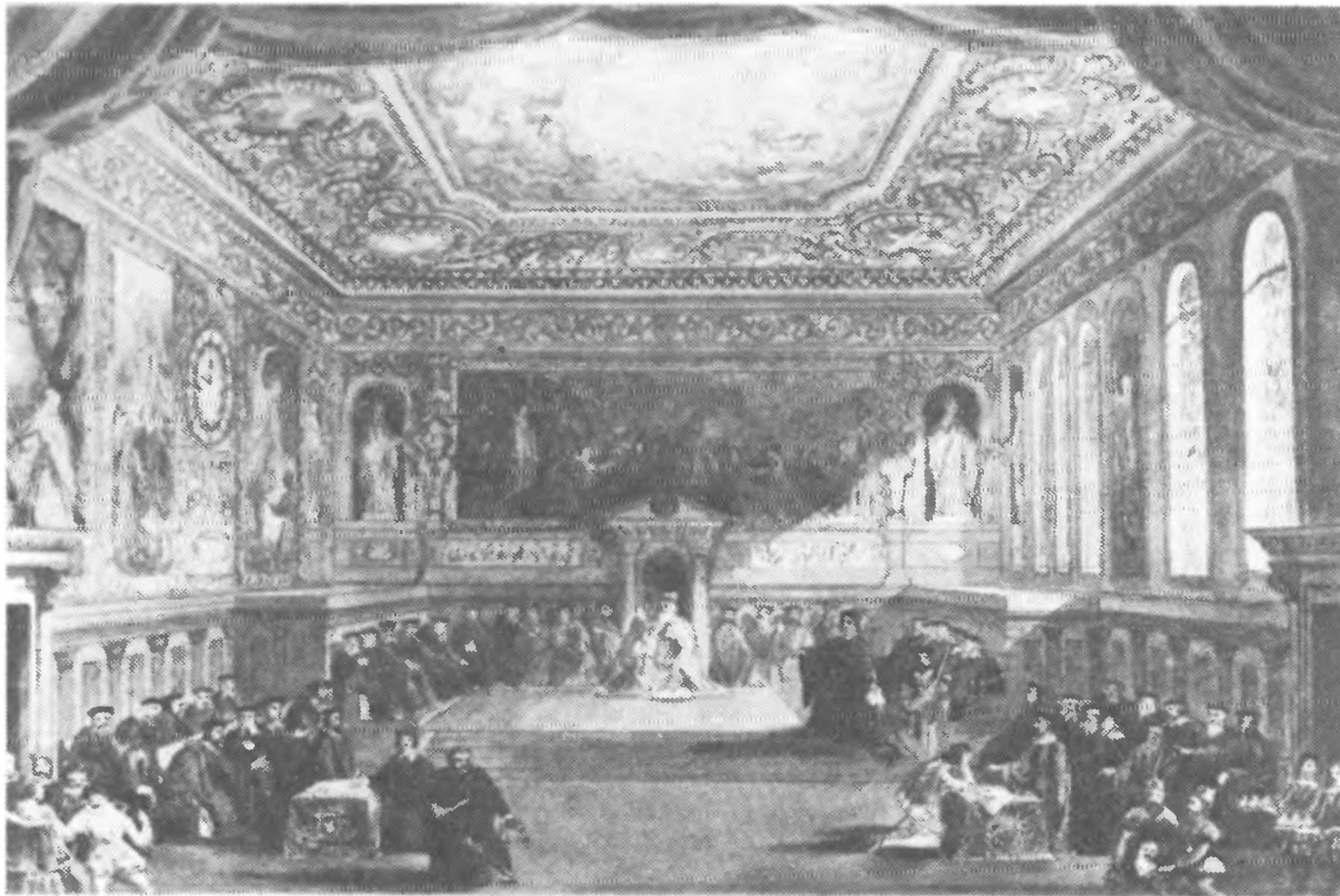
Примерно такого же плана были и средства сценической выразительности спектакля **«Буря»** в декорациях Уильяма Телбина (1857), здесь Ч. Кин пользовался еще и **световыми эффектами**: панораму спокойного моря заливал солнечный свет, затем сгущалась темнота, морская гладь приходила в волнение, а когда буря стихала, свет снова становился ровным и ясным.

«Зимняя сказка», **«Сон в летнюю ночь»**, **«Буря»** все же не самые типичные работы Ч. Кина.

В принципе палитра Ч. Кина отдавала предпочтение иной красоте, с оттенком мужественности, с акцентом на мощь и воинственную патетику вальтерскоттовского склада.

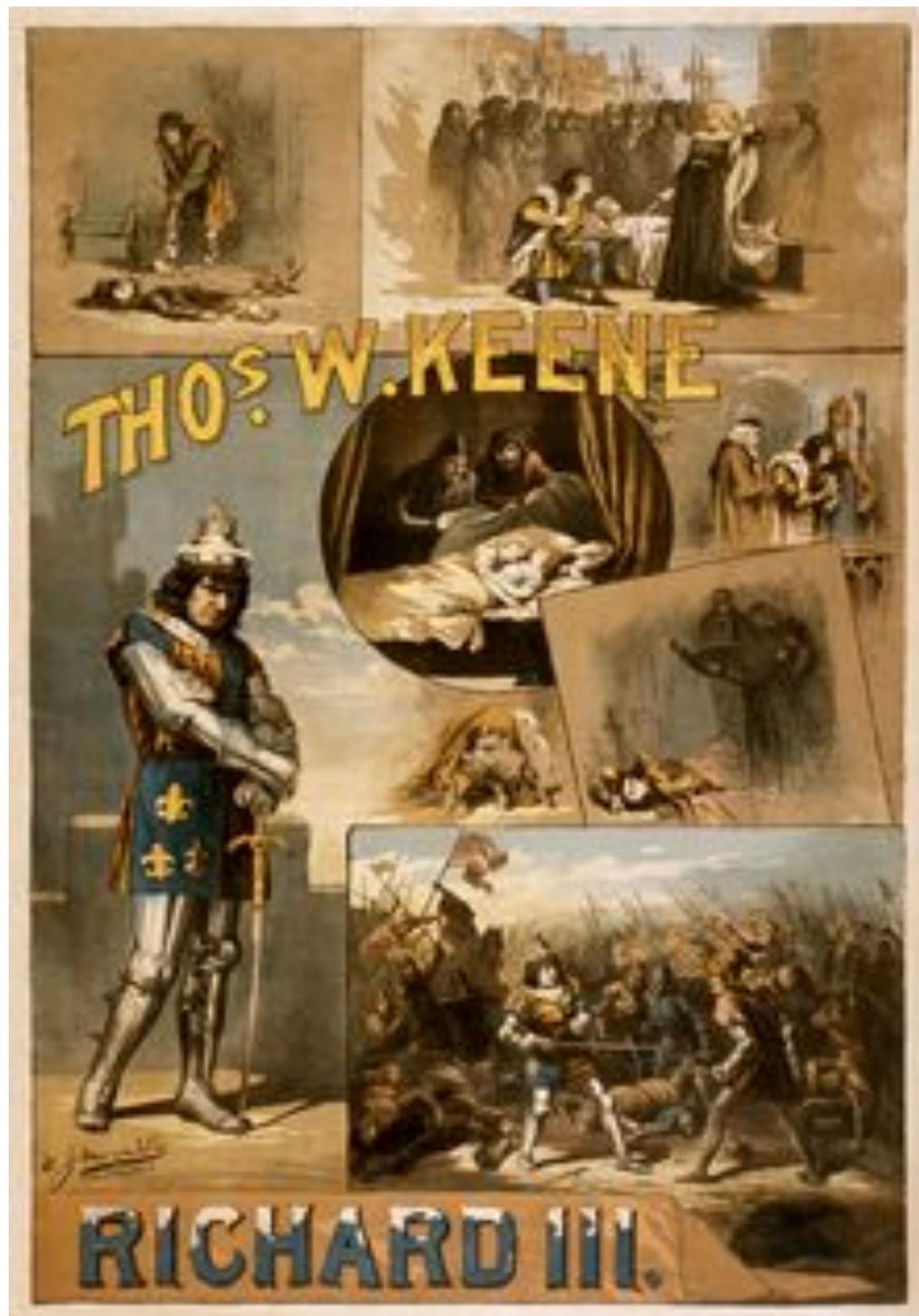
В **«Ричарде II»** (1857) Чарльз Кин размещал актеров одновременно и возле рампы, и в глубине сцены, и на планшете, и на высоких игровых точках — на лестницах, крепостных стенах и башнях. Эпизод въезда Болинброка в средневековый Лондон с его узкими улочками, заполненными толпами статистов, вызвал полное одобрение критиков.

В **«Венецианском купце»** (1858) сенсацию произвела попытка Ч. Кина использовать бурный и причудливый хоровод масок на гондолах и мостах Венеции в качестве «фона личной судьбы Шейлока».



Все шекспировские герои, которых Ч. Кин сыграл, даже Ричард III, никогда о своем королевском достоинстве не забывали, держались с приличествующей монархам важностью.

Если зарисовка середины 1850-х годов нас не обманывает, то играть Ричарда III горбатым Ч. Кин не пожелал, это не соответствовало бы его толкованию роли. Пусть Ричард злодей и урод, важнее другое: Ричард — король.





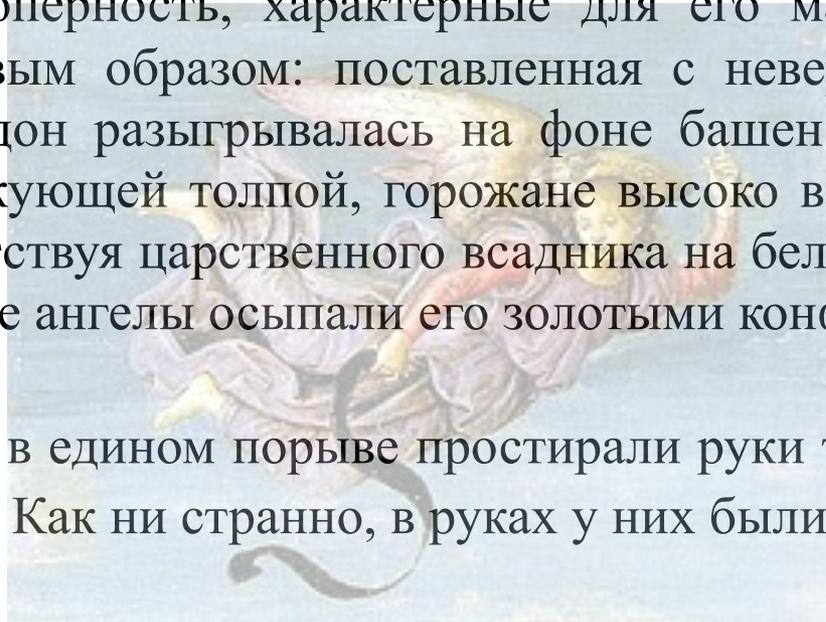
С дагерротипа середины XIX в. смотрит на нас Макбет — Ч. Кин: гордая поза, ноги слегка расставлены и словно попирают земную твердь, шотландская юбка прикрыта блестящей кольчугой, рука крепко сжимает кинжал — конечно, воитель, вполне вероятно, жестокий, но прежде всего монарх, властелин.

И все же эти импозантные короли занимали в режиссерских построениях отнюдь не самое заметное место.

Грандиозные массовые сцены спектаклей Ч. Кина всегда как бы поглощали фигуру героя.

В последнем и, возможно, лучшем шекспировском спектакле Ч. Кина — в **«Генрихе V» (1859)** историзм и оперность, характерные для его массовок, слились воедино довольно причудливым образом: поставленная с невероятным размахом сцена въезда короля в Лондон разыгрывалась на фоне башен Тауэра, площадь была запружена пестрой, ликующей толпой, горожане высоко вздымали знамена, размахивали шапками, приветствуя царственного всадника на белом коне, а сверху, с крепостных стен белокрылые ангелы осыпали его золотыми конфетти.

И в центре сцены к молодому королю в едином порыве простирали руки такие же белокрылые ангелы в балетных пачках. Как ни странно, в руках у них были бубны.



Один из английских авторов в конце XIX в. утверждал, что спектакли **Кина** принадлежали «не столько театру, сколько **великолепному музею**», что в них «все дышало живой правдой, выраженной взволнованно и великолепно, видимой словно бы сквозь поэтическую дымку».

Ореол **«научности», «музейности», «антикваризма» и «археологизма»**, возникший вокруг спектаклей **Ч. Кина**, объясняется просто: конечно, до него никто такой заботы о насыщенности зрелища историческими аксессуарами не обнаруживал.

Шекспировские творения служили тут поводом для создания сценических иллюстраций на исторические темы: вот какова была Шотландия времен Макбета, вот каков был Акрополь времен Перикла, вот как выглядел средневековый Лондон — все это театр демонстрировал, доказывая публике, что идет в ногу с наукой и всегда готов любую подробность обосновать, документально подтвердить.

Изобилие подробностей казалось гарантией их достоверности. Тот бесспорный факт, что **«научность» антуража нужна была Ч. Кину прежде всего во имя пышности, парадности зрелища**, от внимания современников ускользал. А сто с лишним лет спустя историки театра, доверившись современникам, стали без колебаний рассматривать Ч. Кина как режиссера реалиста.

Но воспринимать искусство Ч. Кина как «реалистическое» значит сильно упрощать дело.

Ведь Ч. Кин работал в театре **Принцессы** уже после того, как вышли в свет диккенсовские «Приключения Оливера Твиста», «Лавка древностей», «Жизнь и приключения Николаса Никльби». В 1850 г. был опубликован «Дэвид Копперфильд». И «Ярмарка тщеславия» Теккерея была уже известна читателям.

На фоне английской прозы **зрелища Ч. Кина выглядели достаточно далекими от реализма**, хотя, конечно, противопоставление Кина-младшего романтику Кину-старшему как бы напрашивается само собой, особенно если учесть, что во времена Виктории явственно замечались «признаки враждебного отношения к крайностям байронизма и влиянию Вордсворта», да и других романтиков.



Эдмунд Кин



Чарльз Кин



Чарльз Диккенс

И все же выводы из этого противопоставления надо делать с большой осмотрительностью.

Соблазн отнести весь конгломерат средств выразительности, которыми пользовался Ч. Кин («научность» и красивость, вальтерскоттовский историзм и сентиментальность, иллюстративность и жажда роскоши, тяжеловесность декора и балетная грациозность массовок), к характерному для викторианской эпохи **ЭКЛЕКТИЗМУ** тоже велика, ибо эклектизму свойственно, как это и делалось в театре Принцессы, пользоваться старыми готическими, ренессансными или барочными формами, как своего рода украшениями, долженствующими «одеть» новые конструкции.



Все же и этот термин мы вынуждены отбросить, ибо, как и во многих других случаях, терминология, плотно охватывающая явления зодчества или изобразительного искусства, в сфере театра оказывается весьма приблизительной, неточной, к актерскому искусству неприменимой. Как ни эклектично было искусство Ч. Кина, тем не менее чаще всего ему свойственны романтические эффекты, романтическая поза, романтическая интонация. Другой вопрос, какие идеи нес с собой этот запоздалый, апофеозный романтизм.

В шекспировских спектаклях театра Принцессы совершалось быстрое и радикальное **переосмысление романтической традиции.**

Сохраняя свое яркое оперение, романтизм тут лишался мятущейся духовной свободы, раздвоенности, сомнений, разъедающей душу иронии и болезненной остроты взаимоотношений с действительностью. Романтизм успокаивался и прихорашивался, смотрел на мир с позиции силы.

Отрицание «низкой» и «пошлой» реальности, драматичное для подлинных романтиков, сменялось высокомерным презрением к будничной жизни: ее отказывались замечать, с ней больше не желали считаться.

В культе **грандиозной красоты**, в любовании массивностью и дороговизной исторического антуража заявлял о себе викторианский пафос обладания и могущества. И если викторианская архитектура, манипулируя старинными формами, придавала готике успокоительный ритм, благопристойную уравновешенность объемов-рефренов, то викторианский театр насыщал романтический по внешности спектакль духом горделивой напористости.

Эта энергия чувствовалась и в театральных представлениях: **романтизировалась торжествующая сила героя.** Уклоняясь от крайностей былой дисгармонии, стиль красовался, любовался собой.



Справедливо полагать, что зрителя викторианской эпохи привлекали в спектаклях «Театра Принцессы» именно эта красочность и масштабность зрелища вкупе со своеобразным ощущением причастности к претворенной на сцене Истории.

Для нас же важно понять не что привлекало зрителя на его спектакли, а какие перспективы, вольно или невольно, его творчество открывало в **развитии режиссерского театра**. Некоторые исследователи полагали, что Кин сознательно не интересовался содержанием пьес. Его привлекала лишь возможность воссоздать на их основе ту или иную исторически конкретную реальность, то, что принято называть **«археологизмом»**. Не «Юлий Цезарь» Шекспира, как писал один из исследователей, а «Рим эпохи Цезаря».

Попробуем, однако, взглянуть на «археологизм» Кина с другой стороны.

Кин распространил принцип исторической конкретности на все аксессуары спектакля; этого не знал английский театр эпохи романтизма. Сценическая обстановка, костюмы — все было подчинено стилю вполне определенного времени, **на сцене создавалось единое художественное пространство!**

То есть как раз то, что стало естественным для режиссерского театра позднее и что было открытием и даже откровением в середине XIX в. Если Кин в окончательном виде всего этого не достиг, то тенденция в его поисках очевидна.

Он двигался именно в сторону **режиссерского театра**, и очень скоро многое из открытий Кина было подхвачено мейнингенцами.

