



Научная статья  
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-119-140>  
<https://elibrary.ru/PRIFOR>  
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юлия КЛЕЙМАН

## ОСТРОВ ТОТАЛИТАРИЗМА: «МАКБЕТ» ОРСОНА УЭЛЛСА

**Аннотация:** К моменту невероятно успешной премьеры спектакля «Макбет» (1936) в постановке Орсона Уэллса в рамках гарлемского «Негро проджект» Федерального театрального проекта, у афроамериканского театра уже была своя, не очень большая, но примечательная история. Однако именно этот спектакль, где все роли играли чернокожие исполнители, а действие было перенесено на Гаити эпохи правления Анри Кристофа, получил колоссальный резонанс и до сих пор остается предметом споров исследователей: свидетельством этого резонанса является, например, появление художественного фильма «Вуду-Макбет» (2021). Критиков тревожило неуважительное отношение к шекспировскому тексту, современных ученых — экзотизация афроамериканского культурного кода. Поводом для дискуссии стала радикальная режиссерская интерпретация, сместившая смысловые акценты с Макбета и леди Макбет на ведьм. Увеличив их роли количественно и качественно, Орсон Уэллс — современный крепнувших тоталитарных режимов — создал спектакль о всепроникающем зле, нивелирующем человеческую личность. Изменив хронотоп шекспировской трагедии и переосмыслив принцип работы с шекспировским наследием, Орсон Уэллс впервые в истории американского театра предложил темнокожим исполнителям играть универсальных персонажей, работать не только с современной, но и с классической драматургией. В статье, привлекающей архивные материалы (в том числе многочисленные фотографии, эскизы костюмов и декораций, режиссерский экземпляр пьесы), рецензии критиков и исследования творчества и биографии Орсона Уэллса и Федерального театрального проекта, рассматриваются этапы формирования режиссерского замысла, а также экстравагантного визуального решения спектакля, созданного сценографом Натом Карсоном, проводится подробная реконструкция спектакля.

**Ключевые слова:** Орсон Уэллс, Шекспир, «Вуду-Макбет», Нат Карсон, Федеральный театральный проект, Джон Хаусман, театр США, Великая депрессия.

**Информация об авторе:** Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9425-0013>. E-mail: [spbgati@mail.ru](mailto:spbgati@mail.ru).

**Для цитирования:** Клейман Ю.А. Остров тоталитаризма: «Макбет» Орсона Уэллса // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 119–140. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-119-140>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-119-140>

<https://elibrary.ru/PRIFOR>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yulia KLEIMAN

## ISLAND OF TOTALITARIANISM: *MACBETH* BY ORSON WELLES

**Abstract:** By the time of the eventual success of the premiere of *Macbeth* (1936) directed by Orson Welles as part of the Harlem Negro project by FTP, the African American theater already had its own small but remarkable history. However, this production received a tremendous response and is still the subject of controversy among scholars: evidence of this resonance is the appearance of the feature film *Voodoo Macbeth* (2021). All roles were performed by black actors, and the action was transferred to Haiti during the reign of Henry Christophe. Critics were disturbed by the disrespectful attitude to the Shakespearean text, modern researchers — by the exoticization of the African American cultural code. The reason for the discussion was (and still is) the director's radical interpretation, which shifted the semantic accents from Macbeth and Lady Macbeth to the witches. By increasing their role quantitatively and qualitatively, Orson Welles, a contemporary of the growing totalitarian regimes, created a piece about the all-pervading evil leveling the human personality. Having changed the chronotope of Shakespeare's tragedy and rethinking the principle of working with Shakespeare's heritage, Welles, for the first time in the history of American theatre, invited black actors to perform universal characters, to work with classical dramaturgy. Article is based on vast amount of archival materials, critical reviews and researches on Orson Welles and the Federal Theatre Project. Article examines the steps of the formation of the director's and set designer's concepts, a reconstruction of the production is executed among other purposes.

**Keywords:** Orson Welles, Shakespeare, *Voodoo Macbeth*, Nat Carson, Federal Theatre Project, Negro Project, John Houseman, USA theatre, Great Depression.

**Information about the author:** Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya, 34, 191028 Saint Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9425-0013>. E-mail: [spbgati@mail.ru](mailto:spbgati@mail.ru).

**For citation:** Kleiman, Yulia. "Island of Totalitarianism: *Macbeth* by Orson Welles." *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 119–140. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-119-140>.

Драматургия Уильяма Шекспира в США дольше, чем в других странах, считалась неприкосновенной для режиссерских экспериментов. Редкие попытки сокращения текста или посягательства на традиционный условно-исторический антураж вызывали бурные дискуссии. Шекспира — за редчайшим исключением — ставили для того, чтобы дать возможность продемонстрировать свой талант актерам-«звездам». Нельзя не вспомнить высказывание Питера Брука (конечно, куда более позднее):

Нигде Неживой театр не располагает с такой уверенностью [...] как в постановках пьес Уильяма Шекспира [...] Мы смотрим шекспировские спектакли с хорошими актерами и, наверное, в хорошей постановке, — спектакли как будто бы темпераментные и красочные, с музыкальным сопровождением, с прекрасными костюмами, видимо, соответствующие лучшим классическим образцам. И все-таки мы втайне умираем от тоски и мысленно ругаем Шекспира, или театр вообще, или даже самих себя» [Брук 1976: 36–37].

После сезона в дублинском театре «Гейт», где совсем юному Орсону Уэллсу удалось выдать себя за профессионального актера, он начал сценическую карьеру в Нью-Йорке — и начал ее с Шекспира. Именно в «сносном», как об этом написал критик, исполнении роли Тибальта его заметил продюсер Джон Хаусман. Произошло это в спектакле Гатри Мак-Клинтика «Ромео и Джульетта», где главную роль исполняла блистательная Кэтрин Корнелл — жена и муза режиссера. Примечательное совпадение, ведь у Уэллса были собственные режиссерские амбиции, с детства связанные именно с Шекспиром, чьи пьесы он буквально знал наизусть. В тринадцать лет Орсон Уэллс со школьными товарищами по престижной школе для мальчиков поставил трагедию «Юлий Цезарь», исполнив сразу две роли: поучаствовав в убийстве Цезаря, Кассий убежал за кулисы, быстро менял костюм и грим и возвращался Антонием. В пятнадцать (незадолго до завершения учебы в школе — никакого другого образования у него не будет) Уэллс сделал композицию по хроникам Шекспира, где исполнил роль Ричарда III. Тем не менее, к моменту встречи с Хаусманом его режиссерский опыт пока что исчерпывался постановками в Todd School и летним фестивалем, что совсем не отвечало надеждам этого *enfant terrible*.

В свою очередь продюсер Хаусман безуспешно искал исполнителя главной роли — шестидесятилетнего банкира — для спектакля по пьесе Арчибальда Маклиша «Паника». Именно эту роль исполнил девятнадцатилетний Орсон Уэллс, удивив Маклиша и Хаусмана богатейшим тембром своего голоса. Спектакль был сыгран лишь дважды, однако именно после этой роли Уэллс начал свою карьеру на радио (широко известна паника, вызванная раскатами его голоса при чтении «Войны миров» в 1938-м) и — одновременно — путь в театральной режиссуре. Возглавив гарлемский «Негро проджект» (Negro Project) в рамках субсидируемого государством Федерального театрального проекта, Хаусман предложил своему юному протеже поставить что-нибудь с чернокожими артистами. Уэллс выбрал шекспировского «Макбета», осознавая, что располагает лишь пятью профессиональными актерами: остальные сто девятнадцать участников не имели театрального опыта.

К этому моменту Уэллс уже вынашивал постановку «Ромео и Джульетты» с местом действия на острове Мартиника, где роли членов враждующих семейств исполнили бы белые актеры и актеры-афроамериканцы. Эта идея осуществлена не была, но по любопытному совпадению за две недели до премьеры нью-йоркского «Макбета» в рамках чикагского отделения состоялась премьера мюзикла «Ромей и Жюли» по пьесе Роберта Данмора, Рут Черпеннинг и Джеймса Норриса. Это была локализованная в Гарлеме романтическая комедия о любви на фоне противостояния мигрантов с Вест-индских островов (Капулетти) и чернокожих выходцев с американского Юга (Монтекки).

Нужно сказать, что к этому моменту у афроамериканского театра уже была небольшая, но примечательная история, подробно описанная в целом ряде специальных исследований [см., например, Anthology 1969; Hill, Hatch 2004]. Театр, как и другие сферы негритянской культуры, получил интенсивное развитие в эпоху «Гарлемского Ренессанса» 1920 — начала 1930-х гг. Достаточно назвать такие вехи, как появление сугубо афро-американских компаний в рамках движения «малых театров» 1910-х, исполнение Полом Робсоном главной роли в спектакле «Император Джонс» по пьесе Юджина О'Нила (1920); спектакль «Порги» (1927), а потом опера «Порги и Бесс» (1935) — в обоих случаях исключительно с темнокожим кастом в «Гилд» — главном театре 1920-х; премьера в 1932-м оперы «Тамтам», созданной афроамериканкой Ширли Грэм на основе подлинных ритмов черного континента.

Ключевую роль в театре эпохи «Гарлемского Ренессанса» играла деятельность выдающейся актрисы Роуз Маклендон. Именно для нее поэт и активист Лэнгстон Хьюз создал пьесу «Мулэт», которая была в 1935-м поставлена на Бродвее. Спектакль прошел 373 раза — успех и закономерный, и необычайный, учитывая, что до этого момента на Бродвее ставились только пьесы белых драматургов (в том числе «Порги»). Маклендон основала «Негро пиплс тиэтр» (Negro People's Theatre), а потом, в 1935-м, стала инициатором «Негро проджект» в рамках Федерального театрального проекта и принимала в нем самое деятельное участие. Быстро прогрессирующий рак помешал Маклендон возглавить отделение, и исполнить роль леди Макбет в спектакле Уэллса. Смертельная болезнь актрисы не дала осуществиться и еще одной амбициозной идее — постановке «Медеи» с чернокожим составом исполнителей. Продюсировать спектакль должен был, между прочим, Джон Хаусман. У самого Хаусмана, тем временем, за плечами был опыт создания на Бродвее оперы «Четверо святых в трех актах» (1934) на музыку Вирджила Томсона (он будет работать над музыкальной партитурой «Макбета» Уэллса) и либретто Гертруды Стайн, где все партии тоже исполняли афроамериканцы.

Таким образом, не было ничего поразительного в том, что опытный и смелый продюсер Хаусман возглавил «Негро проджект» в рамках ФТП (уйдя в 1937-м вместе с Уэллсом из Федерального проекта, Хаусман оставил вместо себя трех афроамериканцев), и в том, что там был задуман «Макбет» с чернокожими исполнителями. Необычны были радикальность режиссерской интерпретации, постановочный размах и колоссальный резонанс, произведенный «Вуду-Макбетом», как спектакль в дальнейшем окрестили исследователи. Во время подготовки спектакля Уэллса в нью-йоркском отделении «Негро проджект» прошли две премьеры, и обе не слишком удачные; почти провалом закончилась и постановка «Ромей и Жюли». А поскольку бюджет «Макбета» значительно превышал предшествующие постановки, провал спектакля на этом неутешительном фоне поставил бы под угрозу весь «Негро Проджект», и так вызывавший у конгрессменов сомнения в его целесообразности. Ставки были высоки, уровень риска (дебютанту Уэллсу было двадцать лет) — экстремальный.

В чем же была радикальность? Почему об этом спектакле написано больше, чем о любой другой постановке «Красного деся-

тилетия»<sup>1</sup>? Почему он до сих пор вызывает споры? Почему именно о нем в 2021-м был снят снискавший награды фильм<sup>2</sup> (разумеется, создатели весьма прихотливо, в мелодраматическом духе, перемешали вымысел и факты)? Даже те, кто ничего не знают об истории американского театра, как правило, слышали о «Вуду-Макбете», где главная роль принадлежала ведьмам — служителям культа вуду, ведь хронотоп шекспировской трагедии радикально изменился. А вместе с ним пришло то, что ранее было немыслимо: по справедливому замечанию критика, афроамериканцы впервые получили возможность играть «универсальных персонажей» [Sawyer 2016: 101], свободных от стереотипов, играть не только современную, но и классическую драматургию. Роберт Соьер прослеживает интерес и равнодушие Орсона Уэллса к расовой повестке (что выразилось в его полемических статьях) на протяжении его творческой биографии [Sawyer 2016: 98–101].

У жены Уэллса Вирджинии возникла идея локализовать «Макбета» не в древней Шотландии, а на Гаити, соединив шекспировский сюжет с историей его правителя Анри Кристофа, и режиссер воспринял ее с воодушевлением. Уэллс живо интересовался другими культурами: во время путешествия с отцом в Японию и Китай с остановками в Маниле и Гонолулу он вел восторженные заметки, а потом публиковал репортажи. Кроме того, в одной школе с Уэллсом учились мальчики из самых разных стран, в том числе из Латинской Америки и Африки.

История Анри Кристофа действительно вполне коррелировала с коллизией «Макбета». Бывший раб стал во главе восстания, которое в 1804 г. принесло государству независимость от Франции, но, получив власть, борец за свободу и прогрессивный деятель постепенно превратился в тирана, и единственным спасением от расправы поданных стало его самоубийство.

На Гаити Уэллс не был, и источником его знаний были, скорее всего, две влиятельные книги: «Эскизы Гаити» Уильяма Вуди Харви (1827) и «Огонь вуду на Гаити» Ричарда Лоедерера (1935).

---

<sup>1</sup> Наиболее авторитетным исследованием можно считать труд Ричарда Франса [France 1977]. Также ценность представляют изданные им режиссерские экземпляры шекспировских пьес: *Orson Welles on Shakespeare: the W.P.A. and Mercury Theatre Playscripts*, ed. with an introd. by Richard France. New York; London: Routledge, 2001.

<sup>2</sup> «Вуду-Макбет», реж. Дагмави Абебе, Виктор Алонсо-Бербель и др.

Этнограф Уильям Вуди Харви подробно описал быт и обстановку эпохи правления Анри Кристофа. В связи с «Макбетом» особенно примечательны нравы окруживших себя роскошью ближайших королевских соратников — специфический этикет этой новой знати, для которой правитель организовал подобие масонской ложи<sup>3</sup>. Очевидец с удивлением фиксировал обилие титулов и роскошь, в которой купались приближенные короля: подражая своему сюзерену, они причудливо украшали свои дома, великолепно оснащали кареты, одевали слуг в ливреи невысказанно ярких цветов и покупали самые дорогие вина и деликатесы. И короля, и королеву окружало великое множество вельмож — чрезмерность дворцовых людских ресурсов, а также обилие приемов и балов было сопоставимо с традициями двора Людовика XIV. На страницах книги Харви рассказывал об экстравагантности внешнего облика офицеров, избыточно украшавших своих мундиры, отмечал элегантность знатных гаитянок, говорил о перенятой у французских оккупантов учтивости.

Книга Харви — без рисунков и деталей, с налетом колониального взгляда на местных жителей, но ясная, с живыми наблюдениями из первых рук — позволяет, во-первых, поспорить с утверждением ряда исследователей, (например, с Сьюзан Макклоски) о том, что культурный код шекспировского «Макбета» укоренен в Шотландии и не мог быть экстраполирован Уэллсом на Гаити без осязаемых потерь. Шекспира в принципе трудно заподозрить в бытописательстве и еще сложнее всерьез рассуждать об исторической точности при постановке его пьес, но если, по словам С. Макклоски, «жесты и действия — от приветственного поклона до совместной трапезы и других ритуальных церемоний — раскрывают правила этикета, обычаи и традиции обществ, представленных на сцене» [McCloskey 1985: 408], то на Гаити эпохи Кристофа правил и церемоний было более, чем достаточно. Во-вторых, книга дает возможность оценить воображение художника спектакля Ната Карсона, которому описаний Харви оказалось достаточно для создания костюмов и сценографии, где историческая основа обретала фантазмагорические черты. Сценографической доминантой стал расположенный на фоне задника с пальмовыми листьями замок, чей зловещий абрис отдаленно, но напоминал очертания знаменитой крепости Лаферьер Анри Кристофа.

---

<sup>3</sup> Harvey, William Woodis. *Sketches of Hayti: From the Expulsion of the French, to the Death of Christophe*. London: L.B. Seeley and Son, 1827: 147.



Сцена из спектакля О. Уэллса «Макбет». Источник: Библиотека Конгресса США.

Также было два скрывавших замок живописных занавеса: на фоне одного происходили встречи Макдуфа, Малкольма и Росса, на фоне другого — Макбета с ведьмами. На нем среди пальм будто проросли огромные кости скелета. Схожим образом, но не так явно человеческие кости прорастали на эскизе А. Головина «Кошеево царство» (1910) к балету «Жар-птица» дягилевских «Русских сезонов». Нельзя не увидеть в работе Карсона и влияние экспрессионизма — наиболее влиятельного направления в американском театральном искусстве 1920-х гг.

До того как прийти в театр, Карсон работал карикатуристом — важный факт, учитывая, что главной особенностью костюмов была гиперболизация деталей. В его визуальном решении «Макбета» мундиры многочисленных солдат (двадцать восемь — целый взвод!) были украшены гигантскими эполетами, на голове они носили непомерно высокие киверы, декорированные изображением пальмовых листьев — такой же узор был на рукавах мундиров, на ногах — ботфорты с вертикальным рядом огромных золоченых пуговиц. Разумеется, костюмы аристократов были еще наряднее — судить об этом позволя-



ет большая коллекция фотографий и несколько эскизов в библиотеке Конгресса<sup>4</sup>. Так, кисти массивных левых эпюлет у Леннокса и Росса спускались ниже локтя, Банко носил огромный стеганный наплечник, костюм Малькольма был яркого лазоревых цвета, с полосатыми панталонами, в костюме Макдуфа сочетались белый и алый, Макбета — ярко-желтый и изумрудный. Штатские — например, убийцы — носили непомерно высокие цилиндры.

Экстравагантность, странность костюмов была в глаза. Это был поистине роскошный и зловещий карнавал на фоне агрессивных джунглей, чьим детищем — «пузырями земли» — были вездесущие, согласно трактовке Уэллса, ведьмы и Геката.

Роскошными были и женские платья в стиле ампир — с длинными шлейфами и декоративными деталями; преобладающими цветами были лососево-розовый и фиолетовый. Десять придворных дам были наряжены в золотую парчу, а дородная Герцогиня (The Duchess) носила черное бархатное платье с многочисленными оборками и диадему с пером. Пожалуй, наиболее сдержанными, даже лаконичными, были костюмы четы Макбет — как будто их в меньшей степени коснулась царящая при дворе вычурность. Меж тем внимание привлекал не только двор: у Священника (The Priest) на голове красовалась огромная широкополая шляпа, а всю переднюю часть его сутаны занимал нашитый на нее крест из ткани малинового цвета. Причудливыми и яркими — Карсон использовал канареечно-желтый и синий цвета — были и костюмы сопровождавших священника калек, которые приходили поклониться Макбету, как бы травестируя придворную роскошь (так, калеки носили полосатые, похожие на тельняшки кофты, а у аристократов полосатыми были бриджи). У одного из них были забинтованы руки, ноги и голова (надетая на голову маска с прорезями для глаз), у другого — культы вместо рук и ног, третий был без ноги и опирался на палку, но носил высокий цилиндр, у четвертого не было не только рук, но и... головы. Но живописно выглядели лохмотья всех пятерых.

Журналистка Марта Геллхорн — одна из выдающихся военных корреспонденток XX в. — оставила восторженный отзыв о спектакле: «Было впечатление пряной роскоши, какой я почти никогда не встре-

---

<sup>4</sup> Federal Theatre Project Collection. Library of Congress, Music Division. <https://www.loc.gov/collections/federal-theatre-project-1935-to-1939/articles-and-essays/ftp-productions-of-faustus-macbeth-and-power/macbeth/>

чала ни в театре, ни где-либо еще»<sup>5</sup>; ей вторил критик из журнала *Variety*:

На сегодняшний день — это самая амбициозная постановка ВПА<sup>6</sup> [...] необходимо поклониться Нату Карсону, который придумал и сделал сценографию и костюмы. Они очень необычны и находятся на шаг впереди всего виденного мною до сих пор — и в коммерческом театре, и за его пределами<sup>7</sup>.

Даже недоброжелательный Перси Хаммонд назвал визуальную сторону спектакля «великолепной»<sup>8</sup>.

Постановочный бюджет, которым располагал Карсон, был чуть меньше 2000 долларов, что в 2023 г. примерно эквивалентно 42 700 долларам. По меркам Федерального театрального проекта это было немало, но сегодня бюджет бродвейской драматической постановки в части постановочных расходов в среднем в двадцать пять раз больше. А спектакль Уэллса по зрелищности и увлекательности Бродвею не уступал — та же Геллхорн отмечала, что зрители смотрели и слушали его (думается, что специальная оговорка про аудиальную сторону спектакля неслучайна), «как если бы это был придуманный Эдгаром Уоллесом детектив с загадочным убийством, только гораздо более захватывающий»<sup>9</sup>. Известно, что перед премьерным показом 14 апреля 1936 г. у театра собралась толпа в десять тысяч человек, что овации длились пятнадцать минут, а цена на билет у перекупщиков достигала полутора долларов (сопоставимую с бродвейской цену билета на спектакль в Гарлеме ранее невозможно было бы представить!) против установленных государством сорока центов. В «Макбете» было задействовано сто двадцать четыре исполнителя (не считая оркестр), и всем, кроме трех барабанщиков за сценой, требовались костюмы и специальная обувь — высоченные блестящие ботфорты. Требовались им и гонорары. Но, согласно правилам ФТП, всем участникам

<sup>5</sup> Houseman, John. *Run-through: A Memoir*. New York: Simon and Schuster, 1972: 201.

<sup>6</sup> WPA (Works Progress Administration, 1935–1943; с 1939 г. — Work Projects Administration) — Управление промышленно-строительными работами общественного назначения, созданное правительством Ф.Д. Рузвельта в условиях Великой депрессии, включавшее в себя и Федеральный театральный проект.

<sup>7</sup> Kauf. “Macbeth.” *Variety* (April 22, 1936): 61.

<sup>8</sup> Hammond, Percy. “A W.P.A. *Macbeth*.” *New York Herald Tribune* (April 16, 1936): 25.

<sup>9</sup> Houseman, John. *Run-through*: 201.

спектакля — от исполнителя роли Макбета до монтировщика — платили 23,86 доллара (сегодня это примерно 510 долларов). Нельзя не отметить, что Уэллс дал работу буквально всем желающим — сегодня трудно понять, действительно ли такой многочисленный состав исполнителей был частью мегаломанского замысла Уэллса, или он просто решил дать всем работу (тогда это вполне политический шаг!). Так или иначе, неопытная и неуклюжая толпа в процессе репетиций нередко вызывала раздражение молодого режиссера, и он не считал нужным это скрывать. Один из конфликтов чуть не стоил Уэллсу жизни — еще немного, и он бы напоролся на нож, но бывший боксер Канада Ли (исполнитель роль Банко) успел обезвредить драчуна. Современные исследователи нередко видят причину столкновений Уэллса с группой не в его раздражительности, а в тенденции к поверхностной эксплуатации культуры Гаити<sup>10</sup>, что едва ли соответствовало действительности.. Будь это так, недовольство проявили бы и исполнители главных ролей, и отвечавшие за сцены с ведьмами носители аутентичной африканской культуры, а потом и афроамериканцы — зрители и критики. Но нет: успех был феноменальным — около сотни тысяч зрителей посмотрели спектакль в Гарлеме, а потом на Бродвее и на гастролях в других городах.

Однако споры по поводу роли «примитива» в саморепрезентации афроамериканской культуры велись в среде гарлемских интеллектуалов и в 1920-е, и во все последующие десятилетия [Панова 2015]. Как и дискуссии о присвоении и неизбежной эксплуатации концепта примитива — белыми. Именно в этом контексте спектакль Орсона Уэллса упоминается в стихотворении Лэнгстона Хьюза «Заметка о коммерческом театре» (“Note on Commercial Theatre”):

You've taken my blues and gone —  
You sing 'em on Broadway  
And you sing 'em in Hollywood Bowl [...]  
You also took my spirituals and gone.  
You put me in Macbeth and Carmen Jones  
And all kinds of Swing Mikados  
And in everything but what's about me —  
But someday somebody'll

---

<sup>10</sup> Shakespeare Unlimited: Episode 161. Shakespeare in the Harlem Renaissance. <https://www.folger.edu/shakespeare-unlimited/harlem-renaissance-giles>

Stand up and talk about me,  
 And write about me —  
 Black and beautiful —  
 And sing about me,  
 And put on plays about me!  
 I reckon it'll be  
 Me myself!

Камнем преткновения и для рецензентов, и для сегодняшних исследователей, упрекающих Уэллса в колониальном подходе, стала разросшаяся роль ведьм и чрезмерность изображения ритуалов вуду в спектакле. Возможно, корни этого сценического решения отчасти кроются в необычайной популярности книги немецкого художника Ричарда Лоедерера «Огонь вуду на Гаити» (1935). Там описывались экспрессивные танцы обнаженных гаитян и гаитянок, маски и красочные празднества. Рецензент Мелвилл Херсковиц — антрополог, этнограф, один из создателей африканистики и афроамериканистики в США — яростно критиковал книгу за фальсифицирование обычаев и экзотизацию островитян:

...эта книга — комбинация искаженных заимствований из других работ о Гаити, бессмысленный отчет о том, что автор видел на острове, и попытки произвести сенсацию [...] дымящиеся джунгли, стучащие там-тамы...<sup>11</sup>

Но едва ли критика могла помешать ее распространению.

Как бы там ни было, ведьмы были наиболее многочисленной массовой — их было больше, чем всех военных вместе взятых. Режиссерский экземпляр пьесы фиксирует девять “witch women”, столько же “voodoo women” (жриц вуду), и по восемь ведьмаков (колдунов) и жрецов вуду. При этом, как и у Шекспира, были еще три ведьмы с репликами и их предводительница Геката. Роль Гекаты исполнял профессиональный (что было редкостью для «Негро проджект») актер Эрик Бюро. Гротескная Геката с всклокоченными волосами, глумливой усмешкой, закутанная в плащ и не расстававшаяся с хлыстом, стала пугающим и навязчивым персонажем, почти

<sup>11</sup> Herskovits, Melville J. “Voodoo Nonsense.” *The Nation* 141, no. 3662 (1935): 308.



Сцена из спектакля О. Уэллса «Макбет». Источник: Библиотека Конгресса США.

не покидавшем сцену (она была, например, третьим убийцей). За аутентичность культа вуду отвечал шаман Абдул, и одной из расходных статей проекта стали пять принесенных в жертву черных козлов. Хаусман описывает случай, когда Уэллс объяснял участникам, что в театре нужно все усиливать и преувеличивать, что подлинности при исполнении ритуала недостаточно. Художественной стороной сцен с ведьмами — пением, движениями и барабанными ритмами — занимался Асадата Дафора Хортон. Выходец из Сьерра-Леоне, а позднее министр культуры этой страны, Хортон обучался пению в Ла Скала и запустил серию африканских музыкальных и танцевальных концертов с игрой на барабанах под руководством музыканта гаитянского происхождения. Орсон видел в Карнеги-холле музыкально-танцевальную драму Хортона «Кикункор, или Ведьма» (*Kukunkor, or The Witch Woman*, премьера — май 1934 г.), и звучавшие в ней заклинания африканского шамана вместе с игрой на барабанах произвели на него неизгладимое впечатление. (Сегодня считается классическим и входит в репертуар знаменитого нью-йоркского театра танца Алвина Эйли созданный Хортоном в 1932 г. танец «Страус».) Представляется, что наличие в постановочной команде Уэллса



Асадата Дафора Хортон в роли Жениха в спектакле «Кикункор, или Ведьма» (обложка буклета).  
Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека.

шамана Абдула и музыканта и хореографа Асадаты Дафоры Хортон является важным аргументом против обвинений режиссера в поверхностной экзотизации афроамериканской культуры.

Еще одним косвенным источником вдохновения для Уэллса был соотносившийся с историей правления Анри Кристофа «Император Джонс» Юджина О'Нила. Пытаясь спастись от справедливой мести соплеменников, чернокожий диктатор Брутус Джонс бежал сквозь джунгли, подгоняемый звуками там-тамов, и погрузился в цепь кошмарных видений. Премьерную постановку театра «Провинстаун плейерс» 1920 г. Уэллс видеть, конечно, не мог (хотя и мог знать о ней со слов режиссера «Паники» Джеймса Лайта, начинавшего в этом театре свою режиссерскую карьеру). Зато он

наверняка смотрел фильм 1933 г. с Полом Робсоном в главной роли. И в пьесе, и в фильме в финальной сцене бегства Джонса звуковую структуру создают ритмичные удары там-тамов, неотступно следующие за опальным императором. Это и звук погони, и стук сердца беглеца, и удары, которые на бессознательном уровне увлекают за собой зрителей, вводят их в подобие транса. Неслучайно один из критиков посчитал, что Джек Картер, «который как будто был больше озабочен своей привлекательной внешностью, чем ролью, был ближе к Императору Джонсу, чем к Макбету»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Kauf. "Macbeth".

Музыкальная структура много значила для Уэллса — его мать была замечательной пианисткой — и в театре, и в кино, и на радио: его взаимная любовь с радио проистекала из искренней заинтересованности в природе звука. Режиссер-дебютант Уэллс сразу же вступил в тесное сотрудничество с композитором Вирджилом Томпсоном. Музыкальную партитуру «Макбета» композитор построил преимущественно все на тех же звуках там-тама. В спектакле были раскачивающиеся листы железа, труба глашатая и звучащий в исполнении живого оркестра вальс Джозефа Ланнера (пир был заменен балом), но смысловые акценты все же расставляли именно барабаны. Оркестр еще играл вальс, а их угрожающий бой уже давал о себе знать. Ритм там-тамов олицетворял то растворенное в воздухе зло, которому никто из героев не был в силах противостоять. Это зло имело первобытную, надличностную природу, и именно его воплощали ведьмы. Ведьмы — по сюжету спектакля жрецы вуду — были детьми природы, плоть от плоти тех джунглей, которые плотной стеной окружали замок. Критик Брукс Аткинсон отмечал, что ранее сцены с ведьмами всегда составляли проблему для постановщиков<sup>13</sup>

Но поместите их в джунгли Гаити, оденьте их в фантастические костюмы, заполните сцену безумными и азартными толпами служителей дьявола, бейте в вудуистские барабаны, повышайте голос до тех пор, пока джунгли не отзовутся эхом, поместите лоснящегося обнаженного шамана в котел, держите на свету зловещие негритянские маски — и сцены с ведьмами станут логичными и ослепительными, станут триумфом искусства<sup>14</sup>.

Критик посчитал, что правильнее было бы назвать спектакль «Сцены с ведьмами», поскольку акценты с протагонистов оказались смещены.

Но ведьмы нужны были Уэллсу не для того, чтобы развлечь публику. Позднее режиссер говорил о непреодолимом противоречии двух ипостасей героя: Макбета — славного воина до первого убийства и Макбета — жертвы амбиций леди Макбет, превратившегося в тирана после убийства Дункана. Орсон Уэллс (а в своем фильме 1948 г. он

---

<sup>13</sup> Например, Артур Хопкинс в своем «Макбете» 1921 г. заменил их огромными масками, развешанными под колосниками.

<sup>14</sup> Atkinson, Brooks. “*Macbeth*, or Harlem Boy Goes Wrong, Under Auspices of Federal Theatre Project.” *New York Times* (April 15, 1936).

сам исполнил заглавную роль) заявлял, что еще не встречал актера, способного сыграть обе испостаси, потому что вторая требует совершенно иной личности [Богданович, Уэллс 2011: 284]. В спектакле 1936 г. внутренняя борьба Макбета едва ли была интересна Уэллсу: отважный тан, как и Фауст (его историю Уэллс поставил год спустя), продал душу за власть и идет к гибели. И Макбет, и леди Макбет были в трактовке Уэллса орудием хтонических сил: даже остававшаяся наедине чету Макбетов сопровождали неутихающие звуки барабанов, а на замковой стене снова и снова оказывались ведьмы. Когда призрак Банко — огромная маска — появлялся за башней, его тень разрасталась, Макбет вскрикивал и вскакивал с трона, в раскрытых воротах, как в рамке, стояла Геката и манила за собой Макбета, и он снова вовлекался в ритуал вуду. Ведьмы завывали и подпрыгивали,



Сцена из спектакля О. Уэллса «Макбет». Источник: Библиотека Конгресса США.

кружились и били в барабаны, бормотали и визжали. У зрителей стыла в жилах кровь. В этой сцене ведьмы приказывали Макбету убить леди Макдуф и ее детей; испуганный Макбет бежал, сопровождаемый проклятьем Гекаты, но скрыться от ведьм было невозможно, как невозможно перестать дышать, даже если воздух напоен злом. Ведьмы сопровождали леди Макбет в ее сомнамбулизме, Геката, а не Малкольм, предлагала солдатам взять по ветке (разумеется, это были пальмовые ветви). Когда в финале солдаты с ветвями заполняли сцену, это выглядело так, будто джунгли все-таки захватили всю территорию замка.



В финале над башней Макдуф держал голову Макбета, а по диагонали вниз ведьмы протягивали что-то вроде тряпичной гирлянды, так что визуально сцена оказывалась затянута бахромой — атрибутом колдуний вуду. Ведьмы приветствовали нового короля Шотландии, а Геката «напутствовала» его словами: «Заклятье свершено». Было ясно, что Малкольм станет такой же послушной игрушкой злых надличностных сил, какой был Макбет. Позднее Уэллс скажет в интервью Питеру Богдановичу: «Ведьмы суть жрицы [...] В Гарлеме, куда мы завезли их напрямую из Африки, они были очень хороши [...] Ведьмы — ключ ко всему» [Богданович, Уэллс 2011: 283–284].

Критики упрекали режиссера в том, что из шекспировской трагедии оказалось вынута интеллектуальное содержание, что текст был сильно сокращен (спектакль шел всего полтора часа), что Джек Картер-Макбет и Эдна Томас-леди Макбет (хотя к ней авторы рецензий были наиболее благосклонны) не умеют произносить стихи, не попадают в ритм. По мнению обозревателей центральных газет, актеры озвучивали строки Шекспира «с робкой застенчивостью, часто



Сцена из спектакля О. Уэллса «Макбет». Джек Картер — Макбет, Эдна Томас — Леди Макбет.  
Источник: Библиотека Конгресса США

невразумительно»<sup>15</sup>, в игре Джека Картера «не было ни поэзии, ни характера»<sup>16</sup>. Признавая воздействие спектакля, рецензенты в целом не принимали искаженного, по их мнению, Шекспира, деформации нормативного произношения:

Это не Шекспир. Это негритянская концепция Шекспира [...] Если бы спектакль назывался по-другому, если бы язык был осовременен [...] это был бы хит первой величины<sup>17</sup>.

Могло ли прийти в голову рецензентам, что режиссер, ощущавший себя абсолютно свободно в мире шекспировских текстов, и не стремился к тому, чтобы Шекспир звучал поэтически? Орсон Уэллс заявлял:

Этим неграм очень повезло, что у них не было случая слышать елизаветинские стихи в исполнении белых актеров [...] они произносят эти строки так, как произносили бы всякие другие [Цит. по: McGilligan 2015: 345].

Впрочем, Марта Геллхорн отметила музыкальность речи в качестве одного из многих достоинств постановки:

Строки произносились без негритянского акцента, но этими красивыми голосами, созданными для пения, движения были свободными, но не любительскими или чрезмерными<sup>18</sup>.

Некоторые критики давали оценку и в зависимости от своих симпатий и антипатий к Федеральному проекту. Так, Перси Хаммонд назвал спектакль «демонстрацией роскошной бессмыслицы»<sup>19</sup> и значительную часть рецензии посвятил перечислению занятых в подготовке спектакля сотрудников, намекая на его огромную стоимость, легшую на плечи налогоплательщиков. Завершалась его статья не слишком уместным признанием, что из-за задержки начала, он не стал досматривать спектакль и поспешил домой писать о нем статью.

---

<sup>15</sup> Hammond, Percy. "A W.P.A. *Macbeth*."

<sup>16</sup> Atkinson, Brooks. "*Macbeth*, or Harlem Boy Goes Wrong..."

<sup>17</sup> Kauf. "*Macbeth*."

<sup>18</sup> Houseman, John. *Run-through*: 201.

<sup>19</sup> Hammond, Percy. "A W.P.A. *Macbeth*."

Поспешность сыграла роковую роль: в своих мемуарах Джон Хаусман приводит ставшую знаменитой историю о том, как участники спектакля, услышав прочитанный Уэллсом отзыв Хаммонда, совершили ритуал, и критик заболел пневмонией, что стоило ему и места в газете, и самой жизни<sup>20</sup>. (Действительно, статья о «Макбете» стала для критика последней.)

Очевидно, рецензенты были правы в том, что чета Макбетов при всем своем внешнем лоске была парой довольно заурядной, лишенной внутреннего содержания. В «Вуду-Макбете» не было трагического героя, потому что фокус был смещен на изображение зараженного, больного мира — мира, наполненного простыми идеями, пронизанного простыми, но увлекательными ритмами и ритуалами, ведь ведьмы не только пугали, они и завораживали! Аллюзии с крепнущими тоталитарными режимами напрашивались сами собой. В любопытной статье «Гитлер, Сталин и шекспировский Макбет: современный тоталитаризм и древняя тирания» ее автор Роланд Мушат Фрай обнаруживает в судьбах и характерах тоталитарных лидеров параллели с Макбетом: например, желание «руководить миром или разрушить его» [Frye 1988: 85], способность к лицедейству, одиночество даже среди приближенных (Макбет говорит о том, что ему служат лишь по принуждению), маниакальная подозрительность, бессонница. Сьюзан Макклоски справедливо замечает, что Уэллс «превратил трагедию характера в мелодраму сверхъестественного империализма» [McCloskey 1985: 412]. Опираясь на режиссерскую версию «Макбета», она последовательно анализирует трансформации в расстановке персонажей — потерю ими свободной воли, снижение масштаба героев (у Уэллса они не ренессансные титаны), взаимозаменяемость [McCloskey 1985: 413–414]. В силу литературоцентричного подхода исследовательница считает это проблемой спектакля Уэллса. Однако представляется, что это — целостное режиссерское решение, и решение прозорливое. Уэллс говорил, что атмосфера шекспировской трагедии «до того жутка и ужасна, что ты начинаешь понимать, почему так живучи старинные суеверия [...] Этой пьесе присуща некая странная магия» [Богданович, Уэллс 2011: 284]. Будучи современником укрепления тоталитарных режимов, Уэллс скорее всего не верил в благополучную развязку — его спектакль рефлексировал на тему мира, погрязшего в страхе и коррупции, где человек лишен

---

<sup>20</sup> Houseman, John. *Run-through*: 203.

малейшей свободы распоряжаться своей судьбой, где в любой момент с кем угодно может произойти что угодно, а ценности уничтожены. Николай Эппле пишет:

Именно в результате проводившейся поколениями целенаправленной работы по дезинтеграции большая часть общества не умеет руководствоваться ценностями в социальной жизни. Ценности слишком часто дискредитировались, их носителей убивали или заставляли от них отречься. Поэтому в обществе отсутствуют представления о ценностях как о константе, о том, чем можно руководствоваться в жизни» [Эппле 2022: 123].

Гротескная, до нелепости преувеличенная роскошь рафинированного двора Макбета-Кристофа, купленная ценой эксплуатации соплеменников (на нее недвусмысленно намекал придуманный Уэллсом парад уродства — поклон калек), демонстрировала свою изнанку экстатическими раскачиваниями и завываниями диких детей неумных джунглей — ведьм и колдунов с их венками, масками, юбками из бахромы и блестящими телами. Животная природа властолюбия и жадности воплощалась хоровыми партиями адептов вуду, требовавших новых и новых жертв для своего всепроникающего жестокого культа — культа, действующего гипнотически, как бой там-тамов, как слепая сила, с которой так часто солидаризируется большинство. Личная ответственность растворялась в накинутом на остров (здесь, в отличие от Шотландии, Макдуфу и Малкольму попросту некуда бежать) мороке взаимного уничтожения: именно таковы механизмы тоталитаризма, где каждый — потенциально и жертва, и палач. Блестательный исследователь Шекспира Ян Котт писал:

Крови все больше. Все обгарены ею. Она заливают сцену. Без образа мира, залитого кровью, постановка «Макбета» всегда будет фальшивой [Котт 2011: 89].

В духе 1930-х Уэллс приносил на сцену актуальные, животрепещущие социальные и политические проблемы и разрабатывал их на шекспировском материале. Увлеченность темой власти пройдет через все творчество Уэллса и воплотится в том числе в его фильмах с характерной атмосферой саспенса. Эстетика кино «нуар» родится в послевоенное время, когда вопросы о природе возникновения и бес-

контрольного распространения зла будут висеть в воздухе. Режиссер будет бесконечно задаваться вопросами о том, что есть власть и кому реальная власть принадлежит, что она дает и что отнимает, и можно ли, в конце концов, «выйти из игры». Эти вопросы актуальны для фильмов Уэллса «Гражданин Кейн», «Леди из Шанхая», «Печать зла», «Господин Аркадин» точно так же, как для его ранних театральных опытов.

#### ЛИТЕРАТУРА

Богданович, Уэллс 2011 — *Богданович П., Уэллс О.* Знакомьтесь — Орсон Уэллс. М.: Rosebud Publishing, 2011.

Брук 1976 — *Брук П.* Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976.

Котт 2011 — *Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб: Балтийские сезоны, 2011.

Панова 2015 — *Панова О.Ю.* «Цветные миры». Американская литература в поисках национальной самобытности. М.: Издательство Московского университета, 2015.

Эппле 2022 — *Эппле Н.* Неудобное прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

#### REFERENCES

Anthology 1969 — *Anthology of the American Negro in the Theatre: A Critical Approach.* Edited by Louise Patterson. New York: Publisher Company, 1969.

Bogdanovich, Welles 2011 — Bogdanovich, Peter, and Orson Welles. *Znakom'tes' — Orson Welles [This is Orson Welles]*. Moscow: Rosebud Publishing, 2011. (In Russ.)

Brook 1976 — Brook, Peter. *Pustoe prostranstvo [Empty Space]*. Moscow: Progress Publ., 1976. (In Russ.)

Epple 2022 — Epple, Nikolai. *Neudobnoe proshloe [Uncomfortable Past]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Ftance 1977 — France, Richard. *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1977.

Frye 1988 — Frye, Ronald Mushat. “Hitler, Stalin, and Shakespeare’s Macbeth: Modern Totalitarianism and Ancient Tyranny.” *Proceedings of the American Philosophical Society* 42, no. 1 (March, 1988): 81–109.

Hill, Hatch 2004 — Hill, Eroll G., and James V. Hatch. *A History of African American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Kott 2011 — Kott, Jan. *Shakespeare — nash sovremennik* [*Shakespeare, Our Contemporary*]. Saint-Petersburg: Baltiiskie sezony Publ., 2011. (In Russ.)

McCloskey 1985 — McCloskey, Susan. “Shakespeare, Orson Welles, and the ‘Voodoo’ Macbeth.” *Shakespeare Quarterly* 36, no. 4 (Winter 1985): 406–416.

McGilligan 2015 — McGilligan, Patrick. *Young Orson: The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*. New York: HarperCollins Publishers, 2015.

Panova 2015 — Panova, Olga. “Cvetnye miry”. *Amerikanskaia literatura v poiskah nacional'noi samobytnosti* [*Worlds of Color. American Literature in Search of National Identity*]. Moscow: Moscow State University Publ., 2015. (In Russ.)

Sawyer 2016 — Sawyer, Robert. “All’s Well that Ends Welles: Orson Wells and the *Voodoo Macbeth*.” *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, no. 13 (28) (April 2016): 87–103.

© 2023, Ю.А. Клейман

Дата поступления в редакцию: 08.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 26.04.2023

Дата публикации: 25.06.2023

© 2023, Yulia A. Kleiman

Received: 08 Apr. 2023

Approved after reviewing: 26 Apr. 2023

Date of publication: 25 Jun. 2023