

УДК 791

ББК 85.374.3(2); 85.374.3(3)

Львов Николай Александрович

Независимый исследователь

ORCID ID: 0009-0009-6175-0108

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

Ключевые слова: Шекспир, Отелло, кино, театр, советское кино, американское кино, Орсон Уэллс, Сергей Юткевич, экзистенциализм

Львов Николай Александрович

«Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича: интерпретации трагедии мавра в США и СССР



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-498-529

Для цит.: Львов Н.А. «Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича: интерпретации трагедии мавра в США и СССР // Художественная культура. 2024. № 2. С. 498–529. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-498-529>.

For cit.: Lvov N.A. *Othello* by Orson Welles and by Sergei Yutkevich: The Moor's Tragedy Interpretations in the USA and the USSR. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 498–529. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-498-529>. (In Russian)

Lvov Nikolai A.

Independent Researcher

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

Keywords: Shakespeare, Othello, cinema, theater, Soviet cinema, American cinema, Orson Welles, Sergei Yutkevich, existentialism**Lvov Nikolai A.**

Othello by Orson Welles and by Sergei Yutkevich: The Moor's Tragedy Interpretations in the USA and the USSR

Аннотация. В статье исследуются особенности двух экранизаций трагедии Уильяма Шекспира «Отелло», снятых Орсоном Уэллсом в 1951 году и Сергеем Юткевичем в 1955 году. Анализируется социально-политический и исторический контекст времени, в которое были сняты обе интерпретации трагедии Шекспира, а также его влияние на режиссуру Уэллса и Юткевича: их методы адаптации оригинального текста для киноэкрана, работу с актерами и создание образного мира их экранизаций.

Для обоих режиссеров «Отелло» стал фильмом, резюмирующим их карьеры, взгляды, представления о творческой и человеческой свободе. В обеих экранизациях трагедии отразились годы поисков, метаний и гонений, которые прошли Уэллс и Юткевич, один в США, второй в СССР.

Задача данной статьи — показать, как режиссеры со схожими творческими биографиями, на основе одного текста создали два принципиально противоположных мира идей, образов и характеров. Всеми доступными для себя художественными средствами выразили через произведение любимого автора свои представления о справедливости, обществе, выборе, любви, вере и свободе.

Abstract. The following article examines the characteristics of two film adaptations of William Shakespeare's tragedy *Othello* shot by Orson Welles in 1951 and Sergei Yutkevich in 1955. The article analyzes the sociopolitical and historical context of the period in which both interpretations of Shakespeare's tragedy were filmed, as well as its influence on Welles' and Yutkevich's direction: their methods of adapting the original text for the cinema screen, working with actors and creating an artistic world of their adaptations.

For both directors, *Othello* became a film summarizing their careers, views, and ideas about creative and human freedom. Both adaptations of the tragedy reflected the years of searching, toiling and persecution that Welles and Yutkevich went through, one in the USA, and the other in the USSR.

The goal of this article is to show how directors with similar creative biographies, interpreted the same text to create two fundamentally opposite worlds of ideas, images and characters; how they engaged all the artistic means available for them to express through this work of their beloved author their own ideas of justice, society, choice, love, faith and freedom.

Введение

В середине XX века на киноэкранах два совершенно разных Отелло задушили двух совершенно разных Дездемон. Один из мавров терял рассудок от ревности в Марокко, второй — в Одесской области. Один из-за платка, подброшенного Яго, второй — из-за «отклонения Луны».

За особенностями двух постановок «Отелло» скрыты не только события творческой и частной жизни двух режиссеров, Орсона Уэллса (1915–1985) и Сергея Иосифовича Юткевича (1904–1985), но и куда более масштабные, исторические события. В пятидесятых годах прошлого века, когда в США воцарилась беспрецедентная для Америки цензура, а в СССР наступала оттепель, Уэллс и Юткевич, режиссеры с противоположными взглядами, возможностями и творческими методами, сняли двух противоположных «Отелло».

Пути двух режиссеров к «Отелло»

Первый, «Трагедия Отелло: Венецианский мавр», снятый Орсоном Уэллсом в 1951 году, обрушился на публику пулеметной очередью монтажных склеек, острых углов и режиссерских вольностей. Фильм был абсолютно авторским: Уэллс выступил режиссером, сыграл главную роль, адаптировал текст Уильяма Шекспира для киносценария, отвечал за выбор локаций и костюмов. Кроме этого, Уэллс взял на себя обязанности продюсера: он сам составлял сметы и расписание съемок, сам искал финансирование. Снимать удавалось от одного спонсорского взноса до следующего: финансовые трудности — одна из причин, почему Уэллс решил снимать «Отелло» на натуре. Впрочем, отсутствие декораций не помешало Уэллсу создать неповторимое визуальное повествование с помощью новаторских стилистических приемов, богатого образного ряда и работы с мизансценой. Мир фильма, в котором оказались герои Шекспира, был вывернут наизнанку, перевернут с ног на голову: картина открывалась со сцены похорон Отелло и Дездемоны, на высшей точке трагедии. После нее сюжет возвращался к началу событий, но чем ближе был финал фильма, тем сильнее ускорялся панический, задышающийся ритм фильма, тем больше становилось резких монтажных переходов, складывавшихся в крещендо крупных планов.

В том, как американский режиссер смешивал трагедию и нуар, работал со рваным монтажом, узнаются приемы того, что станет впоследствии «новой волной». Пространство кипрского замка казалось клаустрофобным, персонажи были заключены в крепостные башни, коридоры, казематы, по которым длинные тени героев преследовали друг друга. Актерская игра Отелло выражала смятение и ужас, Уэллс походил на загнанного зверя, мечущегося в предсмертной борьбе. Дездемона, которую сыграла Сюзанна Клотье, смотрела на мавра с любовью, но и пугливой робостью, чувствуя угрозу, исходящую от него. И только холод, мертвенная отчужденность Яго служила контрапунктом общей тревоги. Майкл Маклиаммур в этой роли походил на паука, бесстрастно следящего за жертвами, попавшими в его ловушку.

Снимая другого «Отелло» в 1955 году, Сергей Юткевич стремился к жизнеподобию пейзажей и актерской игры, и только в полутонах, цветовой драматургии и игре светотени оставлял едва заметные авторские комментарии. Юткевич хотел изобразить Отелло добрым и открытым человеком, который попал в беду из-за навета предателя Яго. Он настаивал на том, чтобы Сергей Бондарчук, исполнивший роль мавра, избегал актерского штампа: образа бешеного и дикого чернокожего героя. Отелло Бондарчука был мягок и сентиментален. Таким же был мир вокруг мавра: сказочно яркий, насыщенный цветом. Наивной прямотой отличались средства художественной выразительности и режиссерские метафоры. К примеру, сцена, в которой Яго (Андрей Попов) убеждает Отелло в неверности Дездемоны, была поставлена на морском берегу; в ходе развития диалога потрясенный от волнения мавр падал и путался в рыболовных сетях. Актеры исполняли свои роли очень патетично, местами чувства захлестывали их настолько, что они явно выпадали из ситуационного и исторического контекста, вплоть до прямого противоречия первоначальному образу. Ирина Скобцева в роли Дездемоны совершенно теряла аристократические черты своей героини, она была простодушна, ласкова и нежна. Ничто в ее поведении не выдавало знатных кровей или внутреннего противоречия в непривычной для героини обстановке. Также и сам Отелло относился к шекспировским временам меньше, чем к политико-культурной среде Юткевича. В истории предательства, поруганной веры в добро и чудовищной ошибки советский зритель середины 1950-х годов видел многое, резонирующее с его жизнью. Позже

принцип «Шекспир — наш современник», утвержденный фильмами Григория Козинцева, перерастет наивность ранних экспериментов. Но первые шаги в советской киношекспириане совершил именно Юткевич, открыв наступающую на смену малокартинью оттепель Европе. Награжденные на Каннском кинофестивале «Отелло», а до него «Великий воин Албании Скандербег» (1953) Юткевича стали провозвестниками приходящего серебряного века советского кино.

И Уэллс, и Юткевич задумывали работу над шекспировской трагедией за десятилетия до того, как им представилась такая возможность. Уэллс покинул театр «Гейт» в Ирландии в 1932 году, когда художественный руководитель Хилтон Эдвардс отказал шестнадцатилетнему актеру в роли мавра. Юткевич стал планировать экранизацию еще в 1937 году, увидев постановку «Отелло» в провинциальном театре, а в 1947 году опубликовал статью «Режиссерский план экранизации трагедии В. Шекспира „Отелло“» в сборнике «Человек на экране».

Причины такого долгого временного интервала между замыслом и воплощением разнятся. Уэллс вернулся из Ирландии в США в надежде найти роль в одном из манхэттенских театров. Увы, 1932-й год, пик Великой депрессии, был не лучшим годом для трудоустройства молодого актера. Несколько лет Уэллс искал свое место: заводил знакомства, менял проекты, труппы, роли. В декабре 1934 года Уэллс сыграл Тибальта на Бродвее, актерскую игру Уэллса заметил продюсер и режиссер афроамериканского Negro Theater Unit Джон Хаусман. Вскоре оба присоединились к Федеральному театральному проекту с общим театральным проектом. Дебютом тандема стала постановка «Макбета» 1936 года, больше известная как «Вуду-Макбет». Премьера состоялась в театре «Лафайет» в Гарлеме. Труппа состояла только из темнокожих актеров, Уэллс перенес действие трагедии из средневековой Шотландии на Гаити XIX века, а трех ведьм превратил в колдунов вуду. Опыт оказался чрезвычайно успешным: оригинальность прочтения вызвала сенсацию, перед театром «Лафайет» выстраивались десятки людей, желавших увидеть экзотическую постановку.

Уже тогда Уэллс обращался к политическим реалиям и обыгрывал популярные темы массмедиа в своих проектах. Премьера «Макбета» состоялась всего через два года после окончания американской оккупации Гаити. Благодаря столкновению культур публики США узнала о культуре вуду, вскоре нашедшем отражение в беллетристике

и кино страны. Куда более рискованный политический комментарий можно обнаружить в мюзикле «Колыбель будет качаться» 1937 года, действие которого происходило в маленьком американском городке, где профсоюз рабочих враждовал с олицетворением коррумпированного капитализма мистером Мистером. Спектакль был посвящен Бертольту Брехту, который разделял социалистические взгляды героев и предложил несколько идей для сценария.

Впоследствии Брехт и Уэллс вместе работали над спектаклем «Галилей» в 1947 году, но, несмотря на то что Уэллс отмечал влияние теории эпического театра на свою режиссуру, а Брехт с уважением отзывался об Орсоне, говоря, что его «режиссерский метод подходит постановке, а ремарки умны» [16], сотрудничество не сложилось. Брехт нанял в качестве продюсера Майкла Тодда, с которым Уэллс был в ссоре после совместной работы над мюзиклом по мотивам «Восьмидесяти дней вокруг света». Уэллс покинул команду. Вскоре от проекта отказался и Тодд, ему на смену пришел Джон Хаусман, через десять лет после того, как Уэллс работал с ним над «Колыбель будет качаться» и первой постановкой в собственном театре «Меркьюри» — «Юлием Цезарем» (1937). В ней Уэллс уподобил тиранию шекспировского Цезаря фашизму в Италии 1930-х годов: Цезарь походил на Муссолини и Гитлера, а сам Уэллс сыграл Брута.

С «Макбета» и «Цезаря» начался самый успешный период в карьере Орсона Уэллса. За театральными опытами последовала скандально известная радиопостановка «Войны миров» Герберта Уэллса (1938), в которой Орсон Уэллс настолько убедительно изобразил нападение инопланетян на США, что на сутки страну объяла массовая паника. В ряде штатов начались беспорядки, перепуганные слушатели неделями скрывались в убежищах, отказываясь их покинуть, несмотря на увещевания спасателей, потому что принимали их за замаскированных пришельцев. Обретенная слава позволила Уэллсу подписать контракт со студией RKO и снять свой первый полнометражный фильм «Гражданин Кейн» (1941). Несмотря на бесспорное влияние Шекспира на сценарии Уэллса, режиссер не обращался к оригинальным текстам Барда 10 лет. Он вернулся к «Макбету» в 1947 году после череды неудач, вызванных в первую очередь конфликтом с газетным магнатом Рэндольфом Херстом, ставшим прообразом главного героя «Гражданина Кейна». Херст запретил рекламу, обзоры и упоминания

фильма Уэллса на страницах принадлежавших ему газет и грозил студии RKO судом. Скандальная репутация картины не способствовала хорошим сборам — «Кейн» достиг только шестого места в списке самых финансово успешных фильмов 1941 года, а Уэллс уже больше никогда не получал от голливудских студий полного контроля над снятым им материалом. Так, начальство RKO приказало смонтировать «Великолепных Амберсонов» (1942) без участия Уэллса, пока он находился на съемках документального фильма в Бразилии, а боссы Columbia Pictures вырезали больше часа материала из «Леди из Шанхая» (1947). На репутации Орсона также отрицательно сказался громкий развод с голливудской звездой Ритой Хейворт и левые политические взгляды режиссера, которые привлекли к нему внимание американских властей, начавших борьбу с коммунистами во второй половине 1940-х годов.

Первые архивные записи Федерального бюро расследований в деле Орсона Уэллса датируются 1941 годом. Дело Уэллса открывается докладом Мартина Диеса, председателя Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. «Вашему сведению комитет Диеса предоставил информацию, указывающую на то, что Орсон Уэллс связан со следующими организациями, которые, предположительно, являются коммунистическими по своему характеру» [14]. Далее следует перечень, включающий в себя Лигу американских писателей (League of American Writers), Американский студенческий союз (American Student Union) и Комитет негритянской культуры (Negro Cultural Committee). Доклад подписан Джоном Эдгаром Гувером, директором ФБР в сороковых годах.

В последующих документах работники бюро пишут о «театральных постановках левого толка, которые фигурант расследования организовывал 7–8 лет назад», «прорусских взглядах и, парадоксально, симпатии ко всем гитлероподобным фигурам». В качестве подтверждения симпатий Уэллса к СССР приводится, например, его участие во встрече с советским режиссером Михаилом Калатозовым в ночном клубе «Мокамбо» в 1943 году. Отдельно отмечено, что Уэллс подарил Калатозову нечто, что тот увез в Россию. Косвенных улик было достаточно, чтобы к 1945 году называть Уэллса «фигурантом расследования с неприкрытыми симпатиями к линии коммунистической партии», планирующим «козни против американского правитель-

ства» в Мексике и Бразилии — характеристика, не способствующая карьерному росту в США времен конца Второй мировой и на заре маккартизма. В 1950 году Уэллс оказался в списке «Красные каналы» вместе со 151 гражданином Соединенных Штатов, обвиненных в симпатиях к коммунистам. К этому моменту режиссер уже покинул Америку, разорвав связи с Голливудом и страной, ударившейся в паранойю и охоту на ведьм.

В биографии «Гражданин Уэллс» американский писатель-биограф и профессор университетов Сент-Джон, Барнард и Колумбия в Нью-Йорке Фрэнк Брэди (F. Brady, 1989) пишет, что решение вернуться к Шекспиру было спасительным для Уэллса в момент крушения его профессиональной и личной жизни. «Он [Уэллс. — *Н.Л.*] был уверен в одном: перед тем как взяться за новый проект, он должен вернуться к классике, возможно, к Шекспиру. Не могло быть никаких путешествий к страху, чужестранцев, леди из Шанхая и прогулок по бульвару Амберсон, пока он не вернулся бы к тому, что считал домом» [12, p. 405].

«Макбет» 1948 года — поворотный момент в творчестве Уэллса. На съемках режиссер, перед которым еще недавно были открыты все двери Голливуда, столкнулся с необходимостью самостоятельно оплачивать расходы, снимать в рекордные сроки, репетировать, озвучивать и монтировать в разных городах и странах. Каждый фильм Уэллса после «Макбета» уже снимался подобным образом. Режиссер предложил студии Republic Pictures, занимавшейся кино категории «В», идею очень бюджетной экранизации Шекспира, которая будет выгодно отличаться от остальной кинопродукции компании. Он согласовал бюджет в семьсот тысяч долларов, сто тысяч из которых причитались ему как режиссеру, сценаристу, продюсеру и исполнителю главной роли. Все превышения бюджета Уэллс обязался покрыть самостоятельно.

В целях экономии вместо аренды помещения для репетиций Уэллс организовал постановку «Макбета» в провинциальном театре штата Юта. Выступления перед публикой заменили репетиции в павильонах. Труппа сыгралась прямо на сцене, а сам Уэллс отработал режиссерский план фильма, основываясь на прогонах в Юте. После возвращения в Калифорнию оставалось только задрапировать декорации гаитянского «Макбета» под шотландского и начинать работу над

дубляжом. Все голоса были записаны до начала съемок, чтобы Уэллсу не приходилось тратить драгоценное время и пленку на испорченные дубли. Кроме того, такой метод позволял перемещать камеру без риска поймать в кадре звуковое оборудование.

Съемки заняли 21 день. Отчасти эстетика экранизации родилась из финансовых ограничений: например, из-за нехватки денег на костюмы Макбет был одет как монгольский хан. Отчасти из желания Уэллса продать фильм аудитории как хоррор: отсюда декорации, напоминающие фильмы немецкого экспрессионизма, и мутные, расплывающиеся кадры, которые снимали на объектив, смазанный вазелином. На атмосферу фильма ужасов повлияло и наследие «Вуду-Макбета»: в первой сцене фильма ведьмы создают куклу-вуду шотландского тана.

В прочтении Уэллса эстетика би-муви дополняла, а не противоречила оригиналу: дешевые, неправдоподобные декорации при нужной подаче получились пугающе естественными; аляповатые костюмы стали казаться предметами мира, в котором распалась связь времен. И даже бесконечные ошибки синхронизации дубляжа усиливали эффект тревоги. В своей рецензии Жан Кокто сравнивал сценический мир фильма с «заброшенной угольной шахтой, обрушившимся подземельем, где стены сочатся водой» [19, р. 203]. Действие «Макбета» Уэллса словно происходит в ведьминском котле, где в липком, как мазут, вареве герои мучаются, как грешники в аду.

«Макбет» должен был выйти на экраны в 1947 году, но Уэллс закончил монтаж только к 1948-му. Премьера состоялась на Венецианском кинофестивале одновременно с «Гамлетом» Лоуренса Оливье. Несмотря на то, что к словам похвалы Жана Кокто присоединились многие французские критики и кинодеятели, в том числе Марсель Карне, оценивший «Макбета» выше «Гамлета», фильм Уэллса уступил постановке Оливье в Венеции и провалился в американском прокате. Пресса Соединенных Штатов не была благосклонна к экранизации: критиков возмущали «безжалостно перетасованные» [12, р. 414] сцены и реплики, «омерзительная актерская игра» [12, р. 414], «отсутствие музыкальности, вкуса и исторической точности» [12, р. 414]; введенный Уэллсом в сюжет шотландский священник казался обозревателям следствием «безумной самовлюбленности, с которой режиссер искромсал и убил произведение искусства» [12, р. 414]; сам

Макбет — «статичным, двумерным существом, настолько же способным на злодеяние в первом акте, насколько и в эпилоге» [12, р. 414]. Уэллс тяжело переносил нападки прессы, более четверти века спустя он признавался, что помнит многие разгромные рецензии наизусть [7, с. 51]. Вместе с давлением со стороны ФБР и государственных комитетов они делали дальнейшее пребывание Уэллса в Штатах невыносимым. Круг замкнулся: американская карьера Уэллса началась с «Макбета» и им же кончилась.

В своей статье «„Макбет“ Орсона Уэллса как аллегория антикоммунизма» исследователь из Университета Северной Джорджии Джефф Маркер (Jeff W. Marker, 2013) замечает, что в фильме-прощании с Голливудом Уэллс прокомментировал маккартизм через образ шотландского священника, указанного в титрах под именем Святого отца. Многие критики восприняли введенного Уэллсом персонажа как попытку внедрить в сюжет трагедии героя-резонера, голос совести, христианской морали, эдакого кельтского Джимины Крикета⁽¹⁾. По мнению Маркера, Святой отец воплощал идею более глубокую и пессимистичную. Вездесущий священник бдительно следит за Дунсинаном, участвует в казнях изменников и равнодушно наблюдает за преступлениями Макбета. Он действительно противопоставлен ведьмам, но не как образец добродетели, а как охотник на ведьм. «Святой отец демонстрирует поразительное сходство с центральной фигурой антикоммунистического движения, Эдгаром Гувером... Гувер, как и Святой отец, предоставлял другим возможность размахивать мечом. Сам он оставался за кадром, вкладывая слова и идеи в умы людей, которые были на виду» [18, р. 121]. В заключительной части «Макбета» Уэллса именно Святой отец, а не лорд Росс, приносит весть о смерти семьи Макдуфа, тем самым убеждая Малькольма и Макдуфа напасть на Дунсинан. Маркер рассматривает это изменение оригинального текста как отсылку к добровольческим «Американским легионам» Гувера, боровшимся с коммунистической пропагандой, которую Гувер неоднократно сравнивал с сатанизмом. Таким образом, Макдуф становится таким же агентом воли Святого отца, как Макбет заложником магии ведьм. Сцена гибели Макбета от рук Макдуфа

(1) Сверчок, олицетворяющий совесть, из мультфильма «Пиноккио» (1940).

перебивается кадром обезглавливания восковой фигурки ведьмами и так подводит итог истории о безнадежности человека, оказавшегося между разрушительными и «светлыми» силами как между молотом и наковальней.

Не желая оказаться в рядах ведьм и тем более в легионах инквизиции, Орсон Уэллс покинул США в 1948 году. Сразу по прибытии в Европу он приступил к поискам финансирования своей экранизации «Отелло». Уэллс вернулся в Америку только десять лет спустя, чтобы снять фильм-нуар «Печать зла» (1958). Работа над лентой закончилась очередным скандалом: студия Universal пересняла часть материала и не допустила режиссера к монтажу. Исковерканная версия фильма провалилась в прокате. Только благодаря «Меморандуму», 58-страничному комментарию Уэллса к студийному монтажу «Печати зла», мир увидел авторскую версию картины в 1998 году. После неудавшегося возвращения в Голливуд Уэллс снова отправился в Европу, где снял «Процесс» (1962), экранизацию «Генриха IV» «Полуночные колокола, или Фальстаф»⁽²⁾ (1966) и последний свой шекспировский фильм, который так и остался незаконченным, «Венецианского купца» (1969).

Если Уэллса от «Отелло» отделяло несогласие с голливудской системой, то Сергей Юткевич долго не мог приступить к съемкам своей экранизации трагедии мавра, потому что у него не получалось вписаться в систему, управляемую идеологией соцреализма. В 1921 году Сергей Иосифович поступил в Государственные высшие режиссерские мастерские, в мастерскую Всеволода Мейерхольда. В качестве студенческой практики он занимался оформлением театральных спектаклей. В книге «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» Юткевич описывал свое первое «обращение к Шекспиру», когда он вместе с Эйзенштейном работал над художественным оформлением «Макбета» в Центральном просветительском театре. «Задача оформить шекспировскую трагедию была слишком соблазнительна, и мы с Эйзенштейном рьяно принялись за макет» [3]. Режиссер не имел каких-либо определенных идей о том, как надо ставить «Макбета». «Мы с Эйзенштейном предложили следующее решение: спектакль

(2) В «Полуночных колоколах» также использованы фрагменты из «Генриха V» и «Виндзорских насмешниц» Шекспира.

должен идти без занавеса, на единой архитектурной установке, трансформирующейся лишь привнесением отдельных деталей. <...> Мы предложили также изгнать цвет из декорации, обтянув всю ее нейтральным серым холстом. Меняться должен был только свет и цвет неба на заднике, а вся гамма спектакля, по нашей мысли, должна была быть выдержана в трех цветах: черном, золоте и пурпуре» [3].

Юткевич пришел в искусство во время смелых экспериментов, поиска нового языка в театре и кино. В 1922 году вместе с Григорием Козинцевым, Леонидом Траубергом и Георгием Крыжицким он написал театральный манифест «Эксцентризм», теоретическую основу мастерской ФЭКС (Фабрики эксцентричного актера). Группа провозгласила главными принципами нового советского кино клоунаду, спонтанность, карнавал. Участие в ФЭКС привело Юткевича из театра в кино, уже в 1928 году он возглавил первую киномастерскую «Совкино» (впоследствии — фабрика «Ленфильм») и снял свой первый полнометражный фильм «Кружева», немую комедию про рабочую молодежь 1920-х годов.

«Кружева» — формалистское кино, с резким монтажом крупных планов, ритмическими перебивками на работу станков, в котором характеры героев выражаются скорее светотенью и мизансценой, чем сюжетными перипетиями. Юткевич снимал в похожем стиле вплоть до 1930-х годов, когда формализм в искусстве признали вредным веянием. С точки зрения киноведа Петра Багрова, соцреалистический стиль, «форма, доступная миллионам», претил Юткевичу с его специфическим творческим методом и характером. Юткевич «никак не мог вписаться в этот злосчастный соцреализм. Когда все причисляется под одну гребенку, противостоять этому может только художник страстный, художник, у которого есть „своя тема“. Вот тут и начинается „общественно-политическая“ карьера Сергея Юткевича: для многих она навсегда затмит его фильмы» [1]. Речь идет о фильме «Человек с ружьем» (1938), открывшем лениниану Юткевича; впоследствии режиссер снял еще три фильма о вожде мировой революции.

В годы Второй мировой войны Юткевич, как и многие его современники, снимал фильмы в поддержку морального духа военных и гражданских. Универсальным образом смеха, побеждающего страх, стал Йозеф Швейк. Бравого солдата мобилизовали на войну с гитлеризмом в 1941 году для «Боевого киноборника № 7», одну из новелл

в котором снял Юткевич. После он режиссировал еще две ленты про Швейка на стыке буффонады, пропаганды и комедии — «Швейк готовится к бою» (1942) и «Новые похождения Швейка» (1943).

После победы во Второй мировой наступил период малокартинья и поиска внутренних врагов. Юткевич стал жертвой нового политико-культурного веяния — «борьбы с космополитизмом». «Злостным формалистом и вождем антинародного космополитизма объявили и Юткевича — со своими модернистскими устремлениями и, главное, „подходящей“ для антисемитских шабашей фамилией этот, в общем-то, потомок польских дворян был истинной находкой для громких проработок 1949-го года. Во время одной из них его довели до сердечного приступа...» [5], — писал киновед Олег Ковалов в статье «Формалист (К 105-летию со дня рождения Сергея Юткевича)». Юткевич был уволен из ВГИКа и не снимал кино в течение двух лет.

Он вернулся к полному метру в 1951 году, сняв «Пржевальского», а затем советско-албанский эпос «Великий воин Албании Скандербег» (1953), за который получил приз за лучшую режиссуру Высшей технической комиссии Франции, врученный ему на Каннском фестивале. Наконец, вернувший себе признание и переживший времена, в которые он не мог заниматься важным для него самого кино, Юткевич взялся за экранизацию «Отелло», задуманную еще в 1937 году.

«Отелло» Орсона Уэллса глазами Сергея Юткевича

Одним из главных источников вдохновения Сергея Юткевича при работе над «Отелло» служил одноименный фильм Уэллса. Тщательное исследование творческого пути американского режиссера представлено в монографии Сергея Иосифовича «Шекспир и кино» (1973), существенную часть которой занимает статья «От гражданина Кейна до сэра Джона Фальстафа, или Краткая история величия и падения мистера Орсона Уэллса». В своей работе Юткевич исследует творческую биографию американского режиссера от постановки «Макбета» в театре «Лафайет» до «Полуночных колоколов». Юткевич бегло описывает театральные опыты Уэллса, касается скандала, связанного с радиопьесой по «Войне миров», и отмечает технологическое новаторство «Гражданина Кейна»; куда больше внимания советский

режиссер уделяет деталям киноадаптаций Шекспира, начиная с «Макбета» 1948 года.

Юткевич анализирует мельчайшие нюансы адаптации: проблему правдоподобного изображения ведьм из вступления⁽³⁾, проработку образа леди Макбет в сюжетобразующих деталях, влияние киноэкспрессионизма на декорации, костюмы и грим. Критикует то, как Уэллс «прибегает к наивной христианской символике» и «впадает в эффекты западной мелодрамы с бутафорским громом и молнией». Юткевич занимается не только кинокритикой, но и судит о правомочности трактовки: в первую очередь его интересуют различия и сходства постановки «Отелло» Уэллса и собственного прочтения шекспировской трагедии.

Юткевич считает, что Уэллс упрощает образы Шекспира, лишая их развития и, следовательно, драматического потенциала. «Образ самого Макбета оживляет только мощная и бодрая энергия Уэллса, все остальные актеры едва удовлетворили бы требованиям третьего провинциального театра. <...> Медленный процесс падения благородства неясен; да и нет никакого благородства, которое могло бы пасть... <...> Как Лоуренс Оливье опустил все отталкивающее в Гамлете, так Уэллс выбросил все хорошее, совестливое и героическое в Макбете. Этот Макбет не поэт, а дикарь, ум которого находится во власти всяческих предрассудков. Макбет-дикарь не противоречит Шекспиру, но ощущение темы укоров совести и погибшего благородства противоречит Шекспиру» [11]. Юткевич требовал от постановки Шекспира психологизма, наглядности пройденного пути, который ведет трагического героя к катастрофе. Исходя из этого творческого принципа, Юткевич подверг «Отелло» Уэллса еще более дотошному анализу, словно пытаясь постфактум обосновать и принципиально отделить от уэллсовской собственную интерпретацию трагедии с точки зрения теории литературы и кино.

Большая часть главы про «Отелло» основана на опубликованном под названием «Набей потуже кошелек» (1952) дневнике Майкла Макклиаммура, актера театра «Гейт», исполнившего роль Яго в фильме

(3) Юткевич считает, что восковая фигура Макбета — не наследие «Вуду-Макбета», а дань первоисточнику Р. Голиншеда, описавшего восковое изображение короля в руках ведьм.

Уэллса. Уэллс познакомился с Макклиаммуром в начале тридцатых годов, тогда английский актер играл Гамлета в постановке, где Уэллсу досталась роль отца датского принца. Позже именно Макклиаммур исполнил главную роль в постановке «Отелло», в которой режиссер театра Хилтон Эдвардс отказал Уэллсу. Сам Эдвардс в фильме Уэллса сыграл Бранбанцио.

Макклиаммур обстоятельно изложил хронологию мучительных поисков денег для производства фильма, стрессовую обстановку на съемках и работу Уэллса с актерами. В его дневниках впервые упомянуты курьезные случаи, впоследствии ставшие легендарными. Например, история о том, почему убийство Родриго в версии Уэллса происходит в бане. Для съемок кипрских сцен «Отелло» Орсон выбрал Марокко. Локацию для съемок он приглядел во время актерской работы в фильме Тайрона Пауэра «Черная роза» (1950), где сыграл монгольского хана Баяна. Изначально Уэллс планировал построить замок на Лазурном берегу, но финансирования едва хватало на зарплату съемочной группы и актеров, поэтому кипрские сцены «Отелло» снимались в крепости XVIII века в Могадоре.

Съемочная группа перемещалась между Северной Африкой, Францией и Италией, как «труппа средневековых менестрелей» [12, р. 436]. Костюмы для первого съемочного дня в Могадоре должны были прийти из Рима, но ателье, которому Уэллс заказал вдохновенные Карпаччо костюмы, разорилось. «Выясняется, что если мой костюм с помощью местного портного и сможет быть готов через несколько дней, то в отношении костюмов Отелло, Родриго и Кассио положение совершенно безнадежное. Орсон в отчаянии, поскольку кадры прибытия на Кипр, с которых он хотел начать съемки, требуют присутствия всех этих персонажей» [цит. по: 11]⁽⁴⁾, — писал Макклиаммур в дневнике от 10 июня. Три ассистента Уэллса отправились в Лондон, Париж и Рим, чтобы прямо на месте найти спонсоров, желающих в обмен на проценты от прибыли фильма вложить в него деньги, достаточные для покупки костюмов. Полученными таким образом средствами Орсон рассчитывал расплатиться в марокканских

ателье, но все они были закрыты на время празднования Рамадана. Работали только портные еврейского квартала Могадора, которые не могли выполнить работу в срок. За ночь Уэллс придумал, как можно начать работу без костюмов — вместо прибытия на Кипр решил начать съемки со сцены убийства Родриго, и причем так, чтобы оба актера играли без одежды. «„Без одежды?“ — спросил Роберт Кут, который играл одну из основных ролей в сцене [Родриго. — *Н.Л.*]. „Да, — ответил Орсон, — я поставлю ее в турецкой бане“» [12, р. 438]. Разговор Яго и Родриго, попытка убийства Кассио и смерть Родриго от рук Яго снималась в помещении рыбного рынка, который преобразился в восточные бани, когда его заполнили паром и массовой одеждой в один полотенца.

Финансовые сложности, с которыми Уэллс столкнулся на съемках «Отелло», были беспрецедентными. Снимать удавалось от одного полученного чека до следующего. Одним из инвесторов стал Михаил Олян, русский иммигрант, подозреваемый в работе на советские спецслужбы. Позже Олян послужил прообразом антагониста фильма Уэллса «Мистер Аркадин» (1955). За вклад в размере 35 тысяч долларов в производство «Отелло» Уэллс обещал Оляну половину от всей прибыли фильма. Другому инвестору, Дэрилу Зануку, Уэллс пообещал 60% дохода в обмен на 75 тысяч долларов. К концу съемок «Отелло» Уэллс уже сбился со счета, сколько раз он продал стопроцентную прибыль от проката [12, р. 434].

В первую очередь в тексте Макклиаммура Юткевича интересовали детали работы Уэллса с актерами — с самим исполнителем роли Яго и Сюзанной Клутье, сыгравшей Дездемону. В 1953 году Юткевич встретился с Сюзанной во Франции. Их познакомил муж актрисы, Питер Устинов. Юткевич, словно журналист Томпсон из уэллсовского «Кейна», расспросил ее об опыте работы с Уэллсом. «Сюзанна Клутье с дрожью в голосе рассказала мне о своей шекспировской эпопее. „Это было ужасно! — воскликнула она. — Пожалуй, это самые мрачные воспоминания в моей жизни. Я не хочу обидеть Орсона Уэллса, которого считаю замечательным режиссером, но для меня работать с ним было невыносимо. Я никогда не понимала, почему именно меня он выбрал на эту роль, ведь он никогда не говорил со мной о том, что такое Дездемона в его представлении. Просто я получила в один

(4) Здесь и далее цитаты из книги «Набей потуже кошелек» (Put Money in Thy Purse) приведены по тексту Юткевича и в переводе Юткевича.

прекрасный день телеграмму с приказом о немедленном выезде в Венецию, Рим или Марокко» [11].

Интерес Юткевича к шекспириане Уэллса был не праздным, но вовсе не корыстным. Заимствования из «Трагедии Отелло», в том числе явные, присутствуют в советской адаптации: вслед за Уэллсом Юткевич добавил в картину сцену свадьбы мавра и Дездемоны, которой нет в оригинале; в отдельных кадрах и эпизодах схожа работа режиссеров с натурными съемками и пространством старинной крепости при построении мизансцены. Однако внешние сходства никак не роднят два фильма. Оба Отелло, Дездемоны и две крепости отличаются друг от друга на уровне режиссерских концепций.

Художественный мир, который Уэллс помещает героев трагедии, — многоугольник из руин, бурного моря, острых ракурсов, похожий больше на критский лабиринт, чем на кипрскую крепость. В черно-белых коридорах на стенах играют тени, тенями сыграна сцена уединения Отелло и Дездемоны, а слова мавра «Ах, умереть сейчас я счел бы высшим счастьем. Моя душа полна таким блаженством, что радости как эта ей не встретить» звучат как танатическое предсказание финала, в котором брачное ложе превратится в место убийства. И чем больше тревог и сомнений грызет душу Отелло, тем более он сам походит на силуэт — словно тонет во мраке подземелий. Остров, на который попали герои Юткевича, совсем другой, — яркий, насыщенный цветом. Кипр не обрамляет трагедию, а остранняет ее. Лазоревое море, зеленые горы, террасы, укрытые тенями ветвей. В статье «Снимая Отелло» из сборника «Шекспир и движущиеся образы: пьесы в кино и на телевидении» киновед Энтони Дэвис (A. Davies, 1994) описывает работу Юткевича с натурой как «использование природы в качестве драматического рефрена» [13, р. 202]. Идиллическая природа в «Отелло» 1955 года кажется напоминанием зрителю и героям о том, что мир сам по себе прекрасен, ревность и злоба рождаются не из него, а вопреки ему.

По мнению Юткевича, такой антураж показывает естественную среду для Отелло, благородного и доброго человека, который теряет эти черты только вследствие предательства Яго. Мавр, сыгранный Сергеем Бондарчуком, — романтик, почти что меланхолик: он говорит бархатным баритоном, носит изящные одежды, напоминающие тогу римского патриция, в глазах его, когда он признается в высоких

чувствах любви и дружбы, стоят слезы умиления. В статье «Отелло, каким я его увидел» из сборника «Шекспир и кино» Юткевич пишет, что ревность лишает Отелло той гармонии, которую в его фильме олицетворяет окружающая героя природа, «вся трагедия Отелло — это поиски и потеря этого спокойного духа, это огромная тоска и чаяние той гармонии человеческой личности, при которой только и возможна творческая, созидательная жизнь» [11]. Юткевич видит Отелло идеалом гуманизма, который мечтает «не о счастливой жизни благополучного мещанина, а о судьбе солдата, активного жизнестроителя. <...> Дездемона — вершина его пути, ее утрата — для него крах его мировоззрения, конец его веры в высокое призвание и значение человека» [11]. Из трагедии ревности «Отелло» превращается в трагедию идеологии. Мавр погибает потому, что из-за подстрекательства Яго не смог отстоять свою веру в человечество и гармонию.

Юткевич ставил перед собой задачу психологически обосновать нравственное падение Отелло, показать, следуя всем правилам аристотелевского мимесиса, путь героя от прекраснородного идеалиста к сломанному человеку. Как в главе, посвященной Макбету, Юткевич критиковал отсутствие «медленного процесса падения благородства», говоря о «Трагедии Отелло», он отмечает поспешность сценария, отсутствие развития характера мавра: «Зритель выпотрошен, измучен, подавлен обилием коротких монтажных кусков, за стремительным мельканием которых трудно разглядеть контуры сюжета... психологические мотивировки заменяются монтажом знаков» [11].

Нарушение правил аристотелевской «Поэтики» в «Макбете» и «Отелло» Уэллса Юткевич объясняет экзистенциалистским философским подтекстом обеих адаптаций: «Так же как для всякого внимательного исследователя Шекспира ясно, что измена Дездемоны лишь сюжетный повод для трагедии мавра, теряющего веру в гармонию мира и безвозвратно погружающегося в пучину хаоса, ведущего к преступлению, так и вся трактовка Уэллсом пьесы Шекспира снова служит предлогом для выявления той глубоко личной темы, которой одержим художник на протяжении всей своей творческой биографии. <...> Это умонастроение, ощущение одинокого бессилия перед лицом неумолимо враждебного или равнодушного мира» [11]. В «Макбете» он находит «инстинктивно нащупанный Орсоном Уэллсом экзистенциализм шекспировского персонажа, так совпадающий с его личным

внутренним бунтом и развитый впоследствии в следующих двух его шекспировских фильмах, не только объясняет нам внутренний облик художника, но и исторически оправдывает его обращение к Шекспиру, которого в конечном счете трактует он не как музейную реликвию, а как одного из самых близких и современных нам поэтов» [11].

В «Отелло» Юткевич исследует экзистенциалистский подтекст через концепцию «белого негра»: «Современный американский писатель Норман Мейлер после успеха своего антивоенного романа „Нагие и мертвые“ выпустил публицистическую книгу, озаглавив ее „Белый негр“. <...> Опаснее всех в условиях расистского общества США живет негр. Фактически он поставлен вне закона. И поэтому существование негра, по Мейлеру, и является „истинно экзистенциалистским бытием“. Экзистенциалист должен возвести такое существование в норму — стать „белым негром“. В этой характеристике идей Мейлера кроется разгадка тяготения Уэллса маскировать свой бунт цветом кожи. Причем в своем творчестве он отнюдь не рассматривает расовую проблему с социальных позиций, а лишь сам превращается в „белого негра“ для обострения своих инстинктивно-экзистенциалистских ощущений» [11].

Дальше Юткевич предлагает сравнить «Трагедию Отелло» с «Посторонним» Альбера Камю, где главный герой совершает убийство против собственной воли. «Так и уэллсовский Отелло действует на протяжении всего фильма не только как „незнакомец“⁽⁵⁾ в мире венецианской знати, но и как „белый негр“, вступивший в поединок со всем современным ему миром, который он отвергает и ненавидит, не в силах объяснить или изменить его» [11]. Юткевич считает кинематографического Отелло альтер эго Уэллса, который поднимает бунт против капиталистического мира, а в убийстве Дездемоны он видит «экзистенциалистский вызов», при этом упуская сходство между Мерсо и Отелло, не требующее идеологических интерпретаций: оба убивают по вине небесного светила. Одного на преступление толкает Солнце, второго — «отклонение Луны»⁽⁶⁾. Луна, символ женского

начала, деторождения и супружеской неверности в средневековой эзотерике, упоминается в трагедии несколько раз, в разговорах Отелло с Яго, Дездемоной и Эмилией. Упоминание Луны в сцене после убийства Дездемоны есть у Уэллса, но отсутствует у Юткевича.

Анализируя подход Уэллса к работе с персонажами, Юткевич ищет причины режиссерских решений там же, где находит конфликт для собственной постановки, — в идеологии. По мнению Юткевича, «Трагедия Отелло» — продукт разлагающегося общества, этим он объясняет уэллсовскую интерпретацию характеров, темп, ритм, монтаж фильма. И несмотря на то что обоих мавров ждет одинаковый конец, Юткевичу очевидно, что его Отелло до самой смерти пронесет прогрессивные идеалы и веру в гуманизм, а не бунтарскую философию «белого негра».

Отелло-экзистенциалист и Отелло-конформист

Орсон Уэллс никогда не участвовал в полемике с Сергеем Юткевичем, подобно тому как Чарльз Кейн ни разу не встретился с журналистом Томпсоном. Впрочем, мы можем судить о подходе Уэллса к интерпретации шекспировских текстов по его многочисленным интервью, статьям и документальному фильму «Снимаемая „Отелло“» (1978). Исходя из этого материала, мы можем смело утверждать, что художественные решения режиссера в первую очередь были следствием эстетических, а не политических представлений Уэллса.

В интервью журналу «Кайе дю синема» в 1958 году Уэллс говорил, что «Шекспир не написал ни одной чистой трагедии. Он писал мелодрамы в трагедийный рост» [7, с. 35]. По его мнению, «во всех драматических произведениях, в которых воспроизводится трагедия внутри мелодраматической схемы, трагический герой оказывается мерзавцем <...> Ведь в мелодраме герой ничто. Герой вообще возможен только в настоящей трагедии» [7, с. 35]. Злодейство протагонистов Уэллса — их способ быть героями среди персонажей. Быть выше морали и идеологии — право, которого они добиваются благодаря контрасту со своим окружением и с помощью внутренней статичности, оцепенения, которое на них накладывает трагический рок.

Макбет Уэллса схож с его Йозефом К. из «Процесса» (1962) — он заложник судьбы, абсурдного сна, воли своего создателя. Он и цен-

(5) Перевод Г. Адамовича «Постороннего» Камю, на который ссылается Юткевич, назван «Незнакомец».

(6) «It is the very error of the moon; / She comes more nearer earth than she was wont, / And makes men mad» («Отелло», акт V, сцена 2).

тральный персонаж, и бессильный раб ведьм, Святого отца, Шекспира и Орсона Уэллса. Макбет перемещается по своему гротескному Дунсиниану, как будто смотрит на собственные злодеяния и собственную трагедию со стороны, будто его мучает не бессонница, а неспособность проснуться. Отелло настолько же заложник своей страсти, как Макбет — заклания ведьм: это не мавр дрожит от ревности — это мир содрогается от его буйства. И точно так же, как Макбет, Отелло не властен над своей судьбой и не может предотвратить убийство, которое он совершит. Именно безвыходность положения героя делает его гибель трагедией.

Уэллс отказывал своим великим злодеям в праве на сожаление зрителя, но говорил, что «осуждает их умом, а не сердцем», подобно тому, как Бертольт Брехт спрашивал: «Должен ли зритель нашего времени разделять гнев Лира и, внутренне участвуя в избииении слуг, одобрять это избиеение?» [2, с. 96]; добиться осуждения Лира вместо сочувствия Брехт предлагал через отчуждение. Уэллс сам относил себя к «брехтовской школе отчуждения», говоря, что в своих постановках «прилагал большие усилия, чтобы каждую секунду напоминать зрителю, что он находится в театре» [7, с. 64].

Отчуждение в кино, по словам Уэллса, почти невыполнимая задача, потому что «в театре на сцену направлены 1500 камер, а в фильме всего одна». Отчуждения Уэллс добивался сменой ракурсов, резкими движениями в кадре, стремительным монтажом. Эффект «1500 камер» достиг своего апогея в поздних картинах режиссера, особенно в «Другой стороне ветра» (2018), снятой с рук нескольких персонажей-операторов. Но нечто подобное легко заметить и при просмотре «Отелло». В своей статье Юткевич цитирует французского критика Анри Ажеля: «В „Отелло“ около двух тысяч планов. Эта систематически повторяющаяся дробность не вызвана, как это может показаться, чрезмерным изыском виртуоза, она выражает самую сущность трагедии, которая закончится двумя смертями. С того момента, когда сомнение закрадывается в большое страстное тело Отелло, в его благородную душу, полную жизни и смятения, наступает ужасное головокружение, что-то подобное землетрясению. И это абсолютно точно передается ритмом фильма» [цит. по: 11].

Как и на съемках «Макбета», условия создания фильма совпали с авторской задачей. Если Юткевич снимал «Отелло» шесть недель,

ставя сцены в том же порядке, в каком они были в первоисточнике, чтобы актерам было проще вжиться в историю, Уэллс экранизировал «Трагедию Отелло» три года с тремя разными актрисами в роли Дездемоны, в трех странах, с десятком разных спонсоров и продюсеров. «Каждый раз, когда в фильме вы видите кого-то снятым со спины — будьте уверены, это дублер. Я ни разу не смог собрать Яго, Дездемону и Родриго перед камерой вместе» [12, р. 437], — рассказывал Уэллс. «Яго делает шаг из портика церкви в Торчелло, а следующий кадр снят в португальской цистерне на берегу Африки. Родриго бьет Кассио в Массаче, а получает сдачи в Оргете, за тысячу миль оттуда. Дездемона задушена в заброшенной часовне в Витербо, а смерть Эмилии снимали в студии в Риме» [12, р. 437]. В «Отелло» и «Макбете» Орсона Уэллса, как в фильмах немецкого киноэкспрессионизма, производственные проблемы и финансовые трудности стали частью киноязыка: процесс съемок «Отелло» был настолько же разрозненный и фрагментарный, как и финальный монтаж. Головокружение, вызванное острыми углами и резкими сменами 2000 планов 1500 камер, одинаковое у зрителя, Отелло и автора. И в этом головокружении, художественном и настоящем, содержится отчуждение.

«Отелло» 1951 года открывается кадрами похорон мавра и Дездемоны, которые Яго видит из-за решетки клетки, куда его посадят в финале. Юткевич критиковал этот прием, отмечая: «Каждый свой фильм он [Уэллс. — *Н.Л.*] сразу начинает с самой высокой точки и старается держать зрителя до конца на этом уровне. Осыпаясь градом непрерывных эмоциональных ударов, зритель как бы инстинктивно старается уходить от них, чтобы не быть „нокаутированным“... а автор, в свою очередь, выматывается в этой серии атак, как слишком азартный боксер, не продумавший тактику боя» [11]. В документальном фильме «Снимаю „Отелло“» Уэллс словно отвечал Юткевичу: «Вступление фильма должно захватывать внимание зрителя. Фильм должен открываться на пределе своих возможностей, потому что это чертова штука [проектор. — *Н.Л.*] мертва, единственное живое, что есть в кино, — публика. Невозможно оживить фильм, если не захватить зрителя с самого начала»⁽⁷⁾.

(7) Орсон Уэллс, «Снимаю „Отелло“» (1978).

Кроме достижения эффекта аттракциона, нарушение драматургического жизнеподобия позволяет Уэллсу с первых кадров добиться отчуждения и с его помощью создать настоящую трагедию, где катастрофа в финале — не следствие ошибок героя, а неотвратимый исход пути: определенный роком, а не сложившимися ситуациями. Разобраться с концовкой трагедии в прологе значит избавиться от условности сюжетной интриги, с самого начала истории лишить зрителя и героев возможной иллюзии, что все может кончиться хорошо. Отелло оказывается в руках Яго с того момента, как возвращается на Кипр, прямо как Макбет уже не принадлежит себе, вернувшись в Дунсинан. Но если Макбет Уэллса не сопротивляется воле ведьм и быстро подчиняется злему року, который сделает из него трагического героя-злодея, то уэлловский Отелло борется со своими подозрениями, хотя они столь сильны, что земля уходит из-под ног. Структурно, визуально и сценарно «Трагедия Отелло» — совокупность конвульсий, а вскоре и агонии мавра, которые заставляют зрителя смотреть не с мыслью «мог ли он (или я на его месте) поступить иначе, чтобы избежать гибели», а задавая себе вопрос: «сколько мучений и страданий Отелло перенесет перед тем, как подчиниться неизбежному» — в этом, а не в вызове расистскому обществу США, содержится экзистенциальная философия фильма.

Уэллс видел ревность Отелло как естественное чувство для мужественного, пылкого воина, который только что женился на юной аристократке. В фильме «Снимая „Отелло“» режиссер так объяснял причины чувств мавра: «Будучи чужестранцем, наемником, чернокожим, он должен чувствовать некоторую неуверенность, когда он женится на представительнице венецианской знати. Что, если она отвернется от него так же легко, как сбежала с ним? <...> А Яго — офицер и соратник Отелло-солдата, Отелло-мужчины. Отелло монументально мужественен, и его история — трагедия мужества»⁽⁸⁾. Маскулинность Отелло подчеркивается в фильме: он говорит басом, почти никогда не снимает кирасу, его любовная связь с Дездемоной плотская, не платоническая. Он солдат и говорит кратко, не умеет скрывать чувств и властвовать над собою. Уэллс утверждал, что Отелло характеризует

«совершенная простота», противопоставляя его Яго, который заявляет: «Я — не я» («I am not what I am») [9]. Для Уэллса трагедия Отелло заключается не в том, что мавр недостаточно любит и недостаточно верит, наоборот, он любит и верит слишком сильно.

«Если бы он не был так благороден, а его душа была менее прекрасна, возможно, что трагедия сомнения не приняла бы размер катастрофы» [цит. по: 11], — писал о «Трагедии Отелло» Анри Ажель. Отелло Уэллса не бунтует против мира, его чувства столь сильны, что становятся больше мироздания, поэтому мир пожирает его.

Когда вмещало это тело дух,
Ему и королевства было мало,
Теперь же двух шагов земли презренной
Ему достаточно [8, с. 114].

Уэллс видел в Отелло средневековую варварскую веселость, полностью отказывая тому в двуличии и серьезности. Его мавр как большое дитя, искренен и прост; он, по словам Яго, «тот, кто он есть» («He's that he is»). Сам Яго в адаптации Уэллса — воплощение холодного расчета, почти машина, а не человек. Макклиммур в своих дневниках писал: «Яго, по мнению Уэллса, импотент. Тайная болезнь должна стать отправной точкой игры актера. „Импотент, — гремит он нарочито густым баритоном, — поэтому он так и ненавидит жизнь — все такие ненавидят жизнь!“» [цит. по: 11]. Таким образом, Яго противопоставляется Отелло, как жизни противопоставляется нежить, как великому духу презренная земля. В «Снимая „Отелло“» Уэллс подчеркивал эту черту его интерпретации Яго: «Сегодня существует тенденция отрицать существование зла. Если Ричардом III движут амбиции, то Яго — чистое зло. Яго — раб, у него сердце раба, и бунтует он против своего господина-мавра, оставаясь рабом»⁽⁹⁾.

Если Юткевич довольно прямолинейно подавал коварство Яго, например, снимая его диалог с Отелло среди рыболовных сетей, символизирующих заговор, Уэллс действовал тоньше: грим его Яго напоминал посмертную маску, в кадре Макклиммур нависал над Отелло, как паук, глядя с высоты башен кипрской крепости. Когда мавр и Яго

(8) Там же.

(9) Там же.

попадали в один кадр вместе, они показывались несоразмерными, мизансцена становилась дисгармоничной, как будто объектив камеры не мог вместить их обоих. Уэллс говорил, что Яго — языческая сила разрушения. Юткевич не соглашался с таким прочтением: «Яго на экране превратился в бесцветного спутника Отелло, а мотивировки его злодеяний, и так достаточно запутанные у Шекспира, окончательно ускользают от зрителя» [11]. Сергей Иосифович не искал метафизических мотиваций в поведении Яго, в своей книге «Человек на экране» он объяснял подлость персонажа завистью, ожесточенной тем, что «своим ограниченным сознанием, выросшим на почве феодального уклада, он [Яго. — *Н.Л.*] не понимает исторических причин „удачливости“ Отелло, Кассио и Дездемоны» [10, с. 278].

Из приведенных слов двух режиссеров мы можем сделать следующий вывод: для Уэллса Отелло — исключение из нормы, аутсайдер, слишком живой для жизни; для Юткевича исключением является Яго. Сценарист и кинокритик Александр Липков в своей книге «Шекспировский экран» (1975) так описывает отношение Яго Юткевича ко всем остальным героям: «Празднична живописно снятая Е. Андиканисом природа Кипра. Красивы, честны, благородны населяющие фильм Юткевича герои. Таков Кассио, такова Эмилия — она явно на стороне Отелло и лишь по случайной оплошности становится пособницей Яго. Почти таков даже Родриго — он, правда, некрасив, глуп и жалок, но Дездемону он любит искренне и трогательно. Лишь один Яго чужероден всем окружающим его» [6]. Яго Юткевича чужой на этом празднике жизни и не понимает гуманистических идеалов Отелло. Он — ошибка системы, которая разрушает ее изнутри и приводит к коллапсу. Для Уэллса лишним человеком оказывается Отелло: «...противостояние хаосу мира — любовь Отелло. Именно это безграничное и цельное чувство возвышает героя над всем миром, и именно из-за него этот мир так враждебен ему. И прежде всех — Яго. Он от природы лишен способности любить» [6], — пишет Липков уже про «Трагедию Отелло».

Два предательства, снятые режиссерами двух «Отелло», — два итога их прошлой жизни, оставленной в первой половине XX века. Одно предательство — ошибка системы, второе — закономерность. Одно, повлекшее за собой гибель чувствительной, идеалистической природы, произошло по вине двурушника, внутреннего врага. Второе послужило карой для человека за то, что он жил в полную силу и ис-

кренне любил, потому что системе такие не нужны. Одному режиссеру приходилось снимать «Отелло», ограничивая себя в средствах, второму — в словах. Как писал Липков, «сценарий фильма Сергея Юткевича как-никак был написан семнадцатью годами прежде⁽¹⁰⁾. Это ощутимо...» [6].

Заключение

Оба фильма получили призы Каннского кинофестиваля. «Трагедию Отелло» сдержанно приняли в США, а британская пресса разнесла. Среди заголовков можно было увидеть, к примеру, «Преступление Орсона Уэллса» [12, р. 443], «Мистер Уэллс убил Шекспира в темноте» [12, р. 443], «Венецианский боров [Boor of Venice]» [12, р. 443]. Британцы куда благосклоннее отнеслись к советскому «Отелло», Evening News писала, что фильм Юткевича «полон красоты и достоинства» [12, р. 443]. В СССР «Отелло» 1955 года был воспринят неоднозначно, например, на всесоюзной шекспировской конференции Борис Львов-Анохин обвинял фильм в «нищете замысла, нищете философии, без претензии на оригинальность» [4, с. 126].

Спустя 70 лет именно постановка Уэллса остается известной. С точки зрения искусствоведа Дэвида Гиллеспи (D. Gillespie, 2005), причиной тому стала одномерность фильма Юткевича: «Фильм сделан по стандарту советской практики экранизации шекспировских трагедий и фокусирует внимание на социально-политическом измерении конфликта» [15, р. 50]. Юткевич пытался уместить Шекспира в прокрустово ложе соцреализма, сделать каждого героя носителем какой-то идеи, агентом темных или светлых сил, прямо как герои «Макбета» Уэллса вынуждены были служить либо ведьмам, либо Святому отцу. Сергей Герасимов в газете «Правда» писал: «Можно поспорить с постановщиком по поводу живописного решения тех или иных сцен, когда изысканное украшение кадра вступает в противоречие с суровым и мужественным языком Шекспира» [цит. по: 6].

Однако же при всем противоречии Отелло Юткевича оригинальному образу мавра из пьесы сентиментальный и интеллигентный

(10) 1937 год, разгар репрессий и поисков внутренних врагов в СССР.

Отелло в исполнении Бондарчука открыл дорогу героям шекспириады Григория Козинцева, поэтам и диссидентам, Гамлету и Королю Лиру. Отелло Уэллса, погибший от «отклонения Луны», предвосхитил последнюю часть шекспировской трилогии Уэллса про джентльмена Луны, Сэра Джона Фальстафа — воплощенного духа жизни, веселья и старой доброй Англии.

Список литературы:

- 1 *Багров П.* Советский денди. Сюжет для небольшого романа // Сеанс. 22.05.2006. URL: <https://seance.ru/articles/yutkevich/> (дата обращения 06.05.2023).
- 2 *Брехт Б.* Об экспериментальном театре / Пер. В. Клюева // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Сост. и вступ. ст. И. Фрадкина, коммент. Е. Эткинда и И. Фрадкина. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 83–101.
- 3 *Гайдин Б.Н.* Юткевич Сергей Иосифович // Мир Шекспира. 12.02.2018. URL: <https://worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/4974.html> (дата обращения 06.05.2023).
- 4 *Зингерман Б.* Шекспир и современный театр (со Всесоюзной Шекспировской конференции) // Театр. 1956. № 7. С. 117–126.
- 5 *Ковалов О.* Формалист (К 105-летию со дня рождения Сергея Юткевича) // Синематека. 28.12.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/142098/2> (дата обращения 06.05.2023).
- 6 *Липков А.И.* Шекспировский экран. 1995 // Уильям Шекспир — материалы о жизни и творчестве. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran10.html> (дата обращения 06.05.2023).
- 7 *Уэллс об Уэллсе:* Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин / Пер. с англ. и фр.; предисл. К. Разлогова, сост., коммент. Н. Циркун. М.: Радуга, 1990. 447 с.
- 8 *Шекспир У.* Генрих IV: Часть первая / Пер. Е. Бируковой // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 5–117.
- 9 *Шекспир У.* Отелло, венецианский мавр / Пер. М. Лозинского // Онлайн библиотека русской классической литературы. URL: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-отелло/> (дата обращения 06.05.2023).
- 10 *Юткевич С.И.* Человек на экране: Четыре беседы о киноискусстве; Дневник режиссера. М.: Госкиноиздат, 1947. 280 с.
- 11 *Юткевич С.* Шекспир и кино. М.: Наука, 1973 // Русский Шекспир. URL: <https://rus-shake.ru/criticism/Yutkevich/Welles/> (дата обращения 06.05.2023).
- 12 *Brady F.* Citizen Welles: A Biography of Orson Welles. New York: Scribner, 1989. 655 p.
- 13 *Davies A.* Filming Othello // Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television / Ed. by A. Davies, S. Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 196–210.
- 14 *George Orson Welles: Federal Bureau of Investigation* // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/GeorgeOrsonWelles/mode/2up> (дата обращения 06.05.2023).
- 15 *Gillespie D.* Adapting Foreign Classics: Kozintsev's Shakespeare // Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word / Ed. by S. Hutchings, A. Vernitski. London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 47–59.
- 16 *Goldberg E.* Galileo in Hollywood // American Popular Culture. 2009. URL: <https://americanpopularculture.com/archive/politics/galileo.htm> (дата обращения 06.05.2023).
- 17 *MacLiammoir M., Welles O.* Put Money in Thy Purse. London: Virgin Books, 1994. 288 p.
- 18 *Marker J.W.* Orson Welles's *Macbeth*: Allegory of Anticommunism // Literature/Film Quarterly. 2013. Vol. 41. № . 2. P. 116–128.
- 19 *Welles O., Bogdanovich P.* This Is Orson Welles / Ed. by J. Rosenbaum. New York: Da Capo Press, 1998. 592 p.

References:

- 1 Bagrov P. Sovetskii dendi. Syuzhet dlya nebol'shogo romana [The Soviet Dandy. A Plot for a Small Novel]. *Seans*, 22.05.2006. Available at: <https://seance.ru/articles/yutkevich/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 2 Brecht B. Ob ehksperimental'nom teatre [About Experimental Theatre], transl. V. Klyuev. Brecht B. *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya: V 5 t.* [Theater: Plays, Articles, Statements: In 5 vols.], comp., intr. article I. Fradkin, notes E. Etkind, I. Fradkin. Vol. 5/2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, pp. 83–101. (In Russian)
- 3 Gaidin B.N. Yutkevich Sergei Iosifovich [Yutkevich Sergei Iosifovich]. *Mir Shekspira*, 12.02.2018. Available at: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4974.html> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 4 Zingerman B. Shekspir i sovremennyi teatr (so Vsesoyuznoi Shekspirovskoi konferentsii) [Shakespeare and the Modern Theater (from All-Union Shakespearean Conference)]. *Teatr*, 1956, no. 7, pp. 117–126. (In Russian)
- 5 Kovalov O. Formalist (K 105-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Yutkevicha [The Formalist (For 105th Anniversary of Sergei Yutkevich)]]. *Sinemateka*, 28.12.2009. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/142098/2> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 6 Lipkov A.I. Shekspirovskii ekran. 1995 [Shakespearean Screen. 1995]. *Uilyam Shekspir – materialy o zhizni i tvorchestve*. Available at: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran10.html> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 7 *Uells ob Uells: Stat'i. Interv'yu. Stsenarii. Mister Arkadin* [Welles about Welles: Articles. Interview. Scenarios. Mr. Arkadin], transl. from English and French, preface K. Razlogov, comp., notes N. Tsirkun. Moscow, Raduga Publ., 1990. 447 p. (In Russian)
- 8 Shakespeare W. Genrikh VI: Chast' pervaya [Henry IV: Part One], transl. E. Birukova. Shakespeare W. *Polnoe sobranie sochinenii: V 8 t.* [Complete Works: In 8 vols.]. Vol. 4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959, pp. 5–117. (In Russian)
- 9 Shakespeare W. Otello, venetsianskii mavr [The Tragedy of Othello, the Moor of Venice], transl. M. Lozinskii. *Onlain biblioteka russkoi klassicheskoi literatury*. Available at: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-отелло/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 10 Yutkevich S.I. *Chelovek na ekrane: Chetyre besedy o kinoiskusstve; Dnevnik rezhissera* [A Man on the Screen: Four Conversations about Cinema; The Director's Diary]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1947. 280 p. (In Russian)
- 11 Yutkevich S. Shekspir i kino [Shakespeare and Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1973. *Russkii Shekspir*. Available at: <https://rus-shake.ru/criticism/Yutkevich/Welles/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 12 Brady F. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York, Scribner, 1989. 655 p.
- 13 Davies A. Filming Othello. *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, eds. A. Davies, S. Wells. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 196–210.
- 14 George Orson Welles: Federal Bureau of Investigation. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/GeorgeOrsonWelles/mode/2up> (accessed 06.05.2023).
- 15 Gillespie D. Adapting Foreign Classics: Kozintsev's Shakespeare. *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*, eds. S. Hutchings, A. Vernitski. London, New York, RoutledgeCurzon, 2005, pp. 47–59.
- 16 Goldberg E. *Galileo in Hollywood. American Popular Culture*, 2009. Available at: <https://americanpopularculture.com/archive/politics/galileo.htm> (accessed 06.05.2023).
- 17 MacLiammoir M., Welles O. *Put Money in Thy Purse*. London, Virgin Books, 1994. 288 p.
- 18 Marker J.W. Orson Welles's *Macbeth*: Allegory of Anticommunism. *Literature/Film Quarterly*, 2013, vol. 41, no. 2, pp. 116–128.
- 19 Welles O., Bogdanovich P. *This is Orson Welles*, ed. J. Rosenbaum. New York, Da Capo Press, 1998. 592 p.