

3. Виле, Ю., Итагаки, Л. Сибирские хайку / Ю. Виле, Л. Итагаки. – М.: Самокат, 2021. – 240 с.

4. Баранова, Е. Г. Роман С. Тессона «В сибирских лесах» – новая страница Сибирского текста французской литературы / Е. Г. Баранова // Сибирский филологический журнал. – 2020. – № 2. – С. 123–133.

Развадовская Наталия Анатольевна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка, г. Минск, Беларусь)
raznat2003@yandex.by

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА В «РОМЕО+ДЖУЛЬЕТТА» Б. ЛУРМАНА

В статье представлен сопоставительный анализ литературного и кинематографического текста трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и фильма Б. Лурмана «Ромео+Джульетта».

Ключевые слова: киноверсия; символ; сюжет; трагедия; трансмедиальная интермедиальность.

Современное искусство активно использует интермедиальность, понимаемую достаточно широко, например: Н. А. Кузьмина, говоря об интермедиальности, подразумевает «взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения – фильма, музыкального произведения, комикса и др.», Н. В. Тищунина – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного „метаязыка“ культуры)» и т. д. [1]. При этом существуют различные варианты и типы интермедиальности: медиальная транспозиция, медиакомбинация и медиальные отсылки (И. Раевски); синтетическая, формальная или трансмедиальная, трансформационная и онтологическая (Й. Шрётер) [2]. Начиная с XX века, мифологические и литературные сюжеты становились источниками театральных и кинематографических интерпретаций (трансмедиальная интермедиальность). Чаще всего в фокусе внимания интерпретаторов оказываются сюжеты признанных литературных классиков. Не стали исключением и трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта». К шекспировскому сюжету неоднократно обращались художники, музыканты, писатели и режиссеры последующих эпох. История несчастных влюбленных нашла отражение в картинах Ю. Крафта, Ф. Айеца, Дж. Хатера, Б. Веста, Ф. Б. Дикси, Ю. Кронберга и др.; По мотивам трагедии У. Шекспира были созданы оперы (Д. Штайбелт, Ш. Гуно, Р. Дзандонаи), балеты (Л. Бурнонвиль, К. Ламберт, С. Прокофьев), мюзиклы (Ж. Пресгюрвик), рок-оперы (В. Калле). В литературе шекспировский сюжет о Ромео и Джульетте разрабатывали Т. Келлер, К. Чапек, Э. Фортье, А. Сегень, Г. Шахназаров. Трагедия английского драматурга является едва ли не одним из самых экранизируемых произведений: на сегодняшний день существует около ста киноверсий, среди которых есть как традиционные интерпретации («Ромео и Джульетта», реж. Ф. Дзеффирелли), так и вольные, вызывающие споры критиков и зрителей («Монтойя и Таранто», реж. В. Эскрива, «Буча в Гуче», реж. Д. Милич). К числу подобных спорных экранизаций относится фильм Б. Лурманна

«Ромео+Джульетта» (1996). Несмотря на отдельные негативные оценки (Р. Эберт: «*I have never seen anything remotely approaching the mess that the new punk version of „Romeo & Juliet“ makes of Shakespeare’s tragedy. The desperation with which it tries to „update“ the play and make it «relevant» is greatly depressing. In one grand but doomed gesture, writer-director Baz Luhrmann has made a film that (a) will dismay any lover of Shakespeare, and (b) bore anyone lured into the theater by promise of gang wars, MTV-style»* [3], большинство критиков отзывались о лурманновской экранизации положительно, отметив неординарное прочтение австралийским режиссером классического сюжета. Неординарность киноадаптации Б. Лурмана заключается в переносе времени действия. Если в трагедии У. Шекспира события разворачиваются в средневековой Вероне, в «Ромео+Джульетта» – в конце XX века: вместо кровной вражды родовитых семейств – противостояние двух бизнес-империй (в кадре постоянно мелькают вывески «Монтеекки» и «Капулетти», именные номера люксовых автомобилей), вместо шпаг – огнестрельное оружие, остроумно названное по аналогии с холодным («Кинжал», «Меч»), вместо Веронского правителя Эскали – темнокожий капитан полиции Герцог, а средневековые костюмы уступают место цветастым гавайским рубахам и татуировкам. При этом визуальный ряд сопровождается классическим шекспировским текстом. Подобный диссонанс создает ощущение неправильности происходящего. Уже первые кадры создают мрачную, гнетущую атмосферу действия: на черном фоне – телевизионный экран, с которого телеведущая профессионально поставленным голосом декламирует пролог шекспировской трагедии: «*В двух семьях, равных знатностью и славой, / В Вероне пынью разгорелся вновь / Вражды минувших дней раздор кровавый, / Заставив литься мирных граждан крови*» [4]. Подобный режиссерский ход можно воспринимать как сатирический выпад в адрес СМИ, которые даже смерть пре-вращают в шоу: не случайно над левым плечом телеведущей красуется броский заголовок «Star Crossed Lovers». Далее при помощи панорамной съемки Б. Лурман создает образ Вероны-Бич, где разворачиваются события. Это мегаполис со зданиями из стекла и бетона, кричащие рекламные вывески, мусор, множество вооруженных полицейских, языки пламени. Эти кадры сопровождаются повтором слов пролога и перечислением действующих лиц. Атмосфера хаоса и вражды достигается за счет использования коричневого, черного и серого цвета. И это, пожалуй, главное, что отличает картину Б. Лурманна от шекспировской пьесы. У английского драматурга рознь Монтеекки и Капулетти, хотя играет существенную роль в сюжете, не является доминирующей, первостепенной в трагедии оказывается тема любви, поэтому атмосфера «Ромео и Джульетты» сопряжена со светлой печалью, грустью, но никак не с хаосом, доминирующими в фильме Б. Лурмана. Атмосфера хаоса нарастает и достигает апогея на превращающейся в ярмарку тщеславия и порока вечеринке в особняке Капулетти. Так, родители Джульетты появляются в образах римского императора и Клеопатры, при этом Фульхенцио Капулетти (П. Сорвино) без меры употребляет алкоголь, а Глория Капулетти (Д. Венора) развязно танцует с Тибальтом (Д. Легуизамо); Меркуцио (в исполнении темнокожего Х. Перрино) носит женское платье, чулки с подвязками и использует вульгарный макияж. Ромео (Л. Ди Каприо) не в силах переносить происходящее, удаляется, чтобы в дальней комнате умыться, т. е. символически смыть с себя грязь. Именно в дальней комнате сквозь стекло аквариума, за обитателями которого упоенно наблюдает Ромео, он первый раз видит Джульетту (К. Дэйнс). Момент зарождения любви показан очень тонко: режиссер использует

замедленную съемку, фиксируя камеру на лицах актеров и передавая всю гамму переживаемых их героями чувств – оторопь, удивление, любование, восхищение, а музыкальная композиция „I'm Kissing You“ Des'ree подчеркивает хрупкость и нежность зарождающегося между молодыми людьми чувства. Следует отметить, что вода играет важную роль – почти все ключевые сцены связаны именно с водой: впервые появляющуюся в кадре Джульетту зритель видит в воде, сцена на балконе перенесена в бассейн; Меркуцио гибнет на пляже; застреленный Тибальт падает в фонтан; изгнанный Ромео приходит к Джульетте промокший под дождем и т. д. Выбор воды в качестве одного из основных символов не случаен. Вода – универсальный символ чистоты и источник жизни, эмблема растворения (влюбленные растворяются друг в друге), рождения (рождение любви), возрождения (новая жизнь Ромео и Джульетты), очищения (от неискренних чувств, ненависти, земных грехов).

Фильм Б. Лурманна в принципе изобилует символами. Так, костюм рыцаря, в котором приходит на вечеринку Капулетти Ромео, отсылает к служению Прекрасной Dame и кодексу чести, белое платье и ангельские крылья Джульетты символизируют ее духовную и телесную чистоту. Костюм дьявола, надетый Тибальтом, намекает на роковую роль, сыгранную им в судьбе сестры и ее возлюбленного; белая простины, которой укрываются Ромео и Джульетта перед расставанием, напоминает погребальный покров; светящиеся кресты вдоль коридора, ведущего к спящей Джульетте, становятся символом страдания и смерти. Звучащая в кромешной темноте история о фее Меб, рассказанная Меркуцио, стремительно трансформируется в пророчество: любовь – зловещий морок, разрушающий жизнь и ведущий к смерти. Этому способствует актерская игра Х. Перрино, который начинает рассказ с комичными ужимками, подчеркивающими несерьезность Меркуцио, но постепенно переходит в состояние транса. Не менее символично выглядит и сцена смерти Ромео и Джульетты. Для исполнения авторского замысла был важен ракурс, обладающий психологическим эффектом. Ложе, где упокоились влюбленные, находится на возвышении и окружено множеством горящих свечей. Это единственное светлое пятно во мраке церкви. Использованный оператором ракурс, когда объектив камеры медленно движется вверх, призван создать у зрителей ощущение, что души Ромео и Джульетты, которые волею роковых обстоятельств не могли быть вместе в земной жизни, соединились на небесах. Пламя свечей при удалении камеры превращается в ореол, символизирующий святость чувств влюбленных. Кадры-флэшбэки (первая встреча влюбленных, свидание, обручальное кольцо, подаренное Джульетте Ромео, поцелуй в воде и т. д.) подчеркивают разрыв между счастьем, которое было возможным, и реальностью.

Помимо обилия символов, «Ромео+Джульетта» полон отсылками к биографии и творчеству У. Шекспира, например: бильярдный клуб, где играют Ромео и Бенволио называется «Театр Глобус», рекламные щиты содержат цитаты из «Генриха VI», «Бури» и др. („Shoot forth thunder“, „Such stuff as dreams are made on“) и даже продолжительность ленты составляет два часа в соответствии с фразой пролога „*Is now the two hours*“.

В соответствии с общей атмосферой решено у Б. Лурманна и большинство образов. В первую очередь разрабатывается низменная сущность персонажей (исключение составляют Ромео и Джульетта). Фульхенцио Капулетти – несдержанный тщеславный тиран, поднимающий руку на жену и желающий

удачно выдать дочь замуж за сына губернатора, Париса. Глория Капулетти склонна к театральным эффектам, истерична, также для нее важно подчеркнуть собственную сексуальность. Тибальт – позер, одержимый гордыней и ненавистью. Однако следует отметить, что Б. Лурман стремился усложнить характер Тибальта. У У. Шекспира данный персонаж одномерен: это типичный забияка, которому не свойственны сомнения и который испытывает удовольствие от кровопролития («*Мне ненавистен мир и слово „мир“*») [4]. Тибальт Б. Лурманна сложнее: когда Ромео, безропотно снося удары, говорит: «*Клянусь, что я тебя не оскорблял! / Люблю тебя сильней, чем можешь думать, / Пока любви причину не узнаешь. / Так, милый Капулетти мой, чьё имя / Мне дорого, как и моё. Процай!*» [4], лицо Тибальта выражает явное смятение и сомнение в правильности своих действий. Психологическое состояние антагониста Ромео проявляется не вербально, а с помощью игры Д. Легуизамо и используемых оператором планов.

В целом Б. Лурман довольно точно следует сюжету шекспировской трагедии, только ближе к финалу отступая от первоисточника. Так, режиссер убирает сцену встречи Ромео и Париса в склепе Капулетти, убийство Париса (в фильме Парис остается в живых) и объяснение случившегося отцом Лоренцо. Вместо склепа Ромео, спасающийся от полиции, преследующей его из-за незаконного возвращения в Верону, оказывается в церкви, где случайно обнаруживает «мертвую» Джульетту. Но самое главное, что у Б. Лурманна Джульетта приходит в себя в тот момент, когда Ромео только принял яд. У героя остается время осознать свою трагическую ошибку, а Джульетта вынуждена лишь беспомощно наблюдать за агонией возлюбленного. Так в фильм вводится идея рока и невозможности противостоять ему.

Финал фильма представлен как репортаж с места событий, транслируемый по ТВ. Объектив камеры нарочито хаотично ловит лица ошеломленных Фульхенцио Капулетти и Теда Монтекки, покрытые белыми простынями тела Ромео и Джульетты, которые грузят в машины, толпу зевак. Дольше всего камера задерживается на капитане Герцоге, произносящего сентенцию «*Какой для ненавистников урок, / Что небо убивает вас любовью! / И я двух родственников потерял / За то, что потакал вам. Всем досталось*» [4] и после долгой паузы срывающегося на крик «*Всем досталось по заслугам!*». Однако в отличие от У. Шекспира, завершившего трагедию примирением враждующих семей («*О брат Монтекки, дай свою мне руку*» [4]), Б. Лурман оставляет финал открытым: опустошенные потерей Монтекки и Капулетти **молча** стоят друг напротив друга. В последних кадрах режиссер использует закольцованные сцену – черный фон, телевизионный экран, телеведущая, говорящая: «*Нам грустный мир приносит дня светило – / Лик прячет с горя в облаках густых. / Идем, рассудим обо всем, что было. / Одних – прощенье, кара ждет других. / Но нет печальней повести на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте*» [4] (в трагедии У. Шекспира эти слова принадлежат герцогу Эскалу). Использование закольцованных сцен можно воспринимать как сатирическую сенсацию, о которой легко забывают.

Осовременивание шекспировской пьесы Б. Лурманном, на наш взгляд, обусловлено как желанием режиссера приобщить молодое поколение американцев к классической литературе, так и декларацией авторского отношения к миру и человеку: несмотря на то, что внешне мир изменился, природа человека в сущности своей осталась неизменной.

Таким образом, сопоставление трагедии У. Шекспира и экранизации Б. Лурманна позволяет говорить об общих для этих произведений онтологических чертах (онтологическая интермедиальность), а также обозначить специфику образного мышления в кинематографе конца XX века.

Библиографический список

1. Хаминова, А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминова, Н. Н. Зильberman // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38–45. [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/3NU9pW> (дата обращения: 10.07.2025)
2. Исагулов, Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации / Н. В. Исагулов // Культура слова: эл. науч. журнал. – 2019. – № 1 (2). – С. 28–39. [Электронный ресурс]. – URL: <https://inter-mediality.blogspot.com/2019/01/blog-post.html> (дата обращения: 10.07.2025)
3. Ebert, R. Romeo + Juliet movie review & film summary / R. Ebert [Electronic resource]. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/romeo-and-juliet-1996> (date of access: 10.07.2025)
4. Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир [Электронный ресурс]. – URL: https://loveread.ec/read_book.php?id=2872&p=1 (дата обращения: 10.07.2025)

Разумовская Оксана Васильевна

*канд. филол. наук, доцент (Российский университет дружбы народов,
г. Москва, Россия)
razumovskaya_ov@pfur.ru*

ИЛЛЮСТРАЦИИ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА К ПЬЕСЕ-МАСКЕ ДЖОНА МИЛТОНА «КОМОС»

В статье представлен сопоставительный анализ образов Д. Милтона в пьесе-маске «Комос» и иллюстраций английского романтика У. Блейка.

Ключевые слова: пастораль; иллюстрация; пьеса-маска; язычество; грехопадение.

Грандиозный масштаб главного произведения Джона Милтона – эпической поэмы «Потерянный рай» – нередко мешает исследователям и почитателям его творчества уделять достаточное внимание ранним сочинениями великого поэта, в частности, его юношеской лирике и драматическим опытам. Однако изучение текстов, созданных Милтоном в начале его творческого пути, позволяет более полно оценить процесс формирования его поэтической манеры, глубину литературной эрудиции, вектор интересов, которые в итоге приведут к созданию его главного шедевра. В значительной степени это относится и пьесе-маске «Комос» (Comus, 1634), написанной для постановки в семейном кругу лорда Бриджуотера.

«Комос» принадлежит к так называемому хортонскому периоду, подавившему английской литературе несколько поэтических «жемчужин» Милтона – маску «Жители Аркадии», диптих «Аллегро» и «Пенсерозо», траурную элегию «Люсида» (получив университетскую степень, Милтон уединяется в Хортоне, в отцовском имении, чтобы вдали от столичной суеты поразмыслять о выборе жизненного пути). Для Милтона это написанное по случаю (и, возможно, по просьбе его друга, музыканта Генри Лоуза) произведение стало своего рода эскизом, заготовкой тех идей и образов, которые он будет разрабатывать более тщательно в других произведениях этого периода, а спустя много лет – и в эпи-