

В. К. Зубарева^{ab}

✉ editor@gostinaya.net

^a Пенсильванский университет

(США, Филадельфия)

^b журнал «Гостиная» (США, Филадельфия)

ШЕКСПИРОВСКИЙ ЖАНР «НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ». К ВОПРОСУ ДИНАМИКИ ЖАНРОВЫХ МОДИФИКАЦИЙ В «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ»: ТЕКСТ И ЭКРАНИЗАЦИИ

Аннотация. Судьба или случай? Трагедия или мелодрама? Эти вопросы неизменны при обсуждении жанра «Ромео и Джульетта». Статья предлагает новый подход к определению жанра пьесы, базируясь на концепции «встречного течения» А. Н. Веселовского и его определения драмы, в корне противоположном определению Аристотеля и его школы. Автор анализирует взаимодействие героев и внешних сил в соответствии с концепцией Веселовского о роли *внутреннего* в драме. Под этим углом зрения высвечиваются особенности «Ромео и Джульетта» как одной из первых пьес Шекспира, занявших «на встречном течении» промежуточное положение между трагедией и комедией, дав начало современной драме. В рамках «встречного течения» осмыслены также «встречность» речевого и драматического жанра на уровне внедрения сонетного слова в пьесу, как это показано в новаторской интерпретации И. О. Шайтанова, и связанные с этим модификации. Статья завершается анализом двух наиболее популярных киноверсий «Ромео и Джульетта» — Франко Дзеффирелли (1968) и База Лурмана (1996), снятых в разных жанрах в соответствии с тем, как каждый из режиссеров увидел тенденции своего времени на «встречном течении».

Ключевые слова: Шекспир, «Ромео и Джульетта», Веселовский, Шайтанов, «встречное течение», судьба и случай, Аристотель, Дзеффирелли, Лурман, драма

Для цитирования: Зубарева В. К. Шекспировский жанр «на встречном течении». К вопросу динамики жанровых модификаций в «Ромео и Джульетте»: текст и экранизации // Шаги/Steps. Т. 12. № 2. 2026. С. 219–231. EDN: LMFLUQ.

Поступило 23 октября 2025 г.; принято 3 апреля 2026 г.

V. Zubarev^{ab}

✉ editor@gostinaya.net

^a University of Pennsylvania (USA, Philadelphia)

^b journal Gostinaya (USA, Philadelphia)

SHAKESPEAREAN GENRE
“ON THE COUNTERCURRENT”.
REGARDING THE DYNAMICS OF GENRE
MODIFICATIONS IN *ROMEO AND JULIET*:
TEXT AND FILM ADAPTATIONS

Abstract. Fate or chance? Tragedy or melodrama? These questions are inevitable when discussing the genre of *Romeo and Juliet*. This article proposes a new approach to defining the play’s genre, based on Alexander Veselovsky’s concept of “countercurrent” and his definition of drama, which is fundamentally opposed to that of Aristotle and his school. The article analyzes the interaction between the characters and external forces in accordance with Veselovsky’s concept of the role of the internal element in drama. From this perspective, the unique features of *Romeo and Juliet* become apparent, as one of Shakespeare’s earliest plays that occupies an intermediate position between tragedy and comedy, thus giving rise to modern drama. Within the framework of the “countercurrent” concept, the “interplay” between speech and dramatic genres is also considered at the level of incorporating sonnet-like language into the play, as demonstrated in Igor Shaytanov’s innovative interpretation. The article concludes with an analysis of the two most popular film adaptations of *Romeo and Juliet* — Franco Zeffirelli’s (1968) and Baz Luhrmann’s (1996), made in different genres according to how each director perceived the trends of their time. While Zeffirelli seems to be a proponent of the Renaissance, Luhrmann’s screen version reveals that there are no proper acoustics for such values in modern society.

Keywords: Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Veselovsky, Shaytanov, countercurrent, fate and chance, Aristotle, Zeffirelli, Luhrmann, drama

To cite this article: Zubarev, V. (2026). Shakespearean genre “on the countercurrent”. Regarding the dynamics of genre modifications in *Romeo and Juliet*: text and film adaptations. *Shagi /Steps*, 12(2), 219–231. EDN: LMFLUQ. (In Russian).

Received October 23, 2025; accepted April 3, 2026



Вопрос соотносённости времен и культур в переводе, в оригинальном тексте или во всевозможных адаптациях произведения непременно и неразрывно связан с концепцией «встречного течения» Александра Веселовского, возникшей в связи с теорией заимствований. «Заимствование, — отмечает Веселовский, — предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» [Веселовский 1889: 116]. Идея сама по себе универсальна, так как приложима практически к каждой области знания и связана с одним из важных вопросов взаимодействия различных систем, в том числе и художественных (подробнее см.: [Зубарева 2024]).

«Встречное течение» базируется на категории *внутреннего* как преобладающей в процессе «встречности». Рассматривая эволюцию жанра «Ромео и Джульетты» и ее перцепций, Елена Луценко обращается к опыту исторической поэтики, показывая, что Шекспир «создал в своих пьесах мир в динамике, в сложном соединении внутреннего и внешнего начал, в их противоборстве и близости»¹ [Луценко 2025: 154]. Понимание *внутреннего* как источника модификаций дает возможность пристальной взглянуть на литературные процессы, стоящие за формированием сюжетов, мотивов и жанров.

Веселовский выделяет *внутреннее* как одно из главных условий «встречного течения», отвечающих за взаимодействие «чужого» и «своего»:

Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется не понятным или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой [Веселовский 2010: 61].

Иными словами, *внутреннее согласие* является достаточным условием для «встречности». Но даже при относительном совпадении уровней остается вопрос о том, в какой мере система предрасположена стать «усвояющей» и как именно будет происходить усвоение — как непосредственное заимствование или творческое переосмысление? Как совершается переход из «чужого» в «свое»?

Оппозиция «свой — чужой», которой пользовался и Веселовский, обозначала лишь начальную стадию, отправные точки. Преимущества этой оппозиции в том, что она наглядна. Минусы в том, что она годна для схемы, а не для системы — сущности концептуальной или физической, состоящей «из взаимозависимых частей» и проявляющей «активность»². Схема не дает представления о динамике процессов, в ней не может быть

¹ Здесь и далее разрядка в цитатах моя; курсив оригинала сохраняется.

² Систему «нельзя разделить на независимые части», поскольку «каждая часть системы обладает качествами, которые теряются, если ее отделить от системы, и каждая система обладает такими качествами — и существенными, — которые отсутствуют у ее частей» [Акофф 1985: 39].

отражен тот богатый спектр, который позволяет проследить этапы перехода «чужого» в «свое». Концепция «встречного течения», направленная на поведенческие, т. е. управляемые людьми процессы, вышла из осмысления жизненных наблюдений — основы постулатов автора «Исторической поэтики», учению которого чужды схематичность и абстрактное теоретизирование. В самом термине «встречное течение» присутствует динамика, рождающая различные типы взаимодействия со встречным потоком от согласия до противоборства.

В этом плане «Ромео и Джульетта», уже на уровне сюжета отразившая оба варианта «встречности», может служить иллюстрацией к идеям «встречного течения». Так, из первого пролога зритель узнаёт, что обе семьи «both alike in dignity» («две равно уважаемых семьи»³; пролог). Эта общая характеристика подпадает под первое условие «встречного течения», в соответствии с которым *внутреннее согласие* может произойти, если уровни взаимодействующих примерно совпадают. Достоинство семей, их высокое положение, уважение в обществе — все то, что входит в понятие *dignity*, — ставит семьи на один уровень, формируя предрасположенность к «встречности».

Однако этого оказывается недостаточно. Для того чтобы получить более полное представление о системе, в том числе и художественной, невозможно ограничиться отдельными составляющими. Их нужно увидеть в совокупности с другими, понять, насколько часть, фрагмент согласованы с целым, как они проявляют себя в динамике. Кроме того, в поведенческих системах не менее важно, кто управляет процессами, т. е. кто принимает решения. Судя по финалу «Ромео и Джульетты», решения в пьесе принимаются довольно-таки плохо. Или дело все же во внешних факторах, то бишь в пресловутой судьбе или случае, определяющих издревле вид драмы?

* * *

При всем обилии литературы, касающейся не только шекспировских, но и пушкинских, и чеховских «проблемных» пьес⁴, работ по приложению концепции Веселовского о природе драматического не существует⁵. Дискурс как правило ограничивается вопросами а) наличия смешного-грустного и б) роли судьбы и случая.

³ Здесь и далее цитаты из «Ромео и Джульетты» приводятся в переводе Бориса Пастернака.

⁴ «Проблемных» именно в том понимании, которое дает Шайтанов, анализируя «Меру за меру»: «Что понимают под проблемностью? Прежде всего сосредоточенность на отчетливо заявленных проблемах. Но где их нет?» [Шайтанов 2011а: 118]. Ученый переносит акцент с проблем, поставленных в пьесе, на характер обсуждения, возникающего по прочтении пьесы. «Проблемность предполагает определенный характер обсуждения», связанный с обновлением «драматической теории» [Там же: 121].

⁵ См. ряд моих статей по этой проблеме, вышедших в разное время в «Вопросах литературы» [Зубарева 2011; 2012], а также монографии [Зубарева 2024; Улеа 2002].

Аристотель, используя эмпирический подход, не нашел единого курса для определения комедии и трагедии. Так, комедию он связал со случаем и со смешным, «и на всем протяжении истории теории смешного формировали теории комедии» [Kelly 1998: 402]. Отмечая «почти трагический» (near-tragic) сюжет «Сна в летнюю ночь», критики склоняются к комедии на основании «превалирующего комического тона» (predominantly comic tone)⁶ [Jensen 1991: 68]. Приравнивание комического к смешному⁷ является аналитической ошибкой: комическое — это категория, а смешное — единичная характеристика. Характеристика не может быть равна категории по определению. Неслучайно, невзирая на обширный эмпирический материал, аристотелевская школа не сумела дать удовлетворительного ответа на вопрос о том, что такое комедия (как не сумела дать и удовлетворительного ответа на вопрос о том, что такое трагедия, на что не раз указывали современные теоретики и исследователи комического и трагического — такие как Ричард Саймон, Марвин Т. Геррик, Пол Гроу и др.⁸). Саймон сетует на то, что «теория комического обделена вниманием критиков, которые заняты более серьезными предметами анализа» [Simon 1985: 12–13].

Длинные цепи разнородных признаков, по которым аристотелианцы пытались классифицировать тексты, рассыпались на глазах. Вот, к примеру, список различных типов римской драмы, составленный в IV в. Элием Донатом, где он «без всякого пояснения» ввел ничего не говорящие названия, такие как *praetextata*, *togata*, *attellana*, *rhyntonica*, *tabernaria*, *mimus* [Herrick 1962: 2]. Подобную же кропотливую работу проделал в II в. Гелений Акрон. В его список входят такие типы комедий, как *stataria*, *motoria*, *praetextata*, *tabernaria*, *togata*, *palliata* [Ibid.]

Трагедию Аристотель определил, а точнее, описал через мимесис и катарсис, добавив к этому статус героев и вмешательство рока и поставив во главу угла превалирующую роль внешних влияний. С этим не согласился Веселовский. Как отмечает И. О. Шайтанов, «Аристотель был главным собеседником и оппонентом для Веселовского. “Историческая поэтика” с ее оксюморонным названием — ответ если не Аристотелю, то поэтике, каковой она сложилась у его позднейших комментаторов, осененная его авторитетом. Еще в 1862 г. в одном из студенческих отчетов о своем пребывании в Европе А. Н. Веселовский писал: “Времена пиитик и риторик прошли невозвратно”. Все направление его собственной работы было подтверждением этих слов» [Шайтанов 2011b: 9].

Что делает трагедию трагедией — характер или действие? Аристотель считал, что действие («...цель трагедии составляют события, сказание, а

⁶ Здесь и далее перевод мой.

⁷ «Комическое включает только смехотворное, курьезное и все, что с этим соотносится, остроумное и юмористическое» [Olson 1968: 23]. А. Боуи выводит комическое и комедию из «безвредных уродств» [Bowie 1993: 15].

⁸ См. об этом подробнее главу «Драмедия, драма и комедия: новая классификация» (Dramedy, Drama, and Comedy: A New Classification) в моей монографии [Ulea 2002: 51–91].

цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» [Аристотель 1983: 653]); Веселовский — что характер. По мнению аристотелианцев (эта концепция и по сей день является доминирующей при определении жанра), характер — марионетка, а действие определяет трагичность конфликта.

Веселовский, напротив, в основу определения драмы кладет характер, делая акцент на роли *внутреннего*. Во «Введении в историческую поэтику» он пишет:

Драма, стало быть, внутренний конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся внутри человека, когда ослабнет или видоизменится вера во внешние преобладающие силы [Веселовский 2010: 66].

Конечно, можно возразить, что Веселовский говорит об эволюции сознания, а у древних оно было связано с верой «во внешние преобладающие силы». Вера, конечно, была, но не совсем такая, какой ее пытаются представить, говоря об античной трагедии. Дошедшие до нас трагедии свидетельствуют об обратном — не судьба детерминирует героя, а герой делает ложный выбор на основании своей предрасположенности (но не предопределенности!): «Понятие С[удьбы] проходит эволюцию у Шекспира. Роль внешних мистических сил (явных, как в “Макбете”, или подразумеваемых, как в “Ромео и Джульетте”) уступает место силам из внешнего окружения героя, детерминирующим развязку» [Зубарева 2015: 349].

По Веселовскому «*внутреннее* складывается из множества зачастую противоречивых характеристик, требующих не суммирования, а интеграции в новое целое» [Зубарева 2024: 214]. «Личность предполагает прежде всего самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде. <...> она выражается целым комплексом отличий и одиночных признаков, которые уже выделились из типа и называются характером» [Веселовский 2010: 237]. Речевой аспект вкупе с анализом невербализованного (оценок, целей, методов принятия решений и пр.) дополняет и обогащает представление о потенциале героя, включающего «всевозможные “блоки”, отвечающие за интеллект, физическую силу, волю, принятие решений» [Зубарева 2013: 77–78], а также «энергию, и умение формулировать цели и достигать их, и систему ценностей, и способность развиваться, и многое другое» [Зубарева 2011: 105]. «Герой может порождать различные реакции зрителя: от смеха — до слез и равнодушия. Поэтому реакция зрителя не должна приниматься в расчёт при определении жанра. Предметом рассмотрения должно быть *влияние героя на его собственное окружение, а не на*

зрителя. В мере влияния и будет раскрываться потенциал литературного героя» [Зубарева 2024: 215].

Кто виновен в трагической развязке — случай или предопределенность? На ответе выстраиваются споры о жанре пьесы. «Трагедия или мелодрама?», — задается вопросом Прендергаст, отмечая «серьезное нарушение внутренней эстетической логики трагедии», так как смерть героев напрямую связана со случайным фактом недоставленного письма, а не обусловлена более глубокими, свойственными трагедии, причинами [Prendergast 1978: 41].

Литературоведы разделились на тех, кто считает, что «козни» «подстраивает» судьба, и тех, кто считает, что во всем виноват случай. В зависимости от типа причины определяется жанр пьесы. Однако в такой постановке вопроса с акцентом на внешние силы отсутствует один важный фактор, который для Веселовского является определяющим, — фактор *внутреннего*, связанный с человеком (персонажем), его уровнем понимания происходящего и принятием решений.

Шекспир дает возможность проанализировать принятие решений своих героев, что приводит к выводу о несостоятельности их стратегии и тактики. Взять хоть Лоренцо, принимающего судьбоносные решения. Кажется бы, зная о положительном отношении семьи Капулетти к Ромео, он должен был бы сразу же после венчания связаться с семьей Джульетты, заручившись поддержкой. Но нет! Почему-то он, наивно полагая, что вера должна сработать как волшебная палочка, придумывает наиглупейшие и нереалистичные планы один за другим, и все начинает рушиться.

Шекспир показывает, что в Лоренцо сочетается опытный знахарь и негодный стратег:

К примеру, этого цветка сосуды:
Одно в них хорошо, другое худо.
В его цветах — целебный аромат,
А в листьях и корнях — сильнейший яд.
Так надвое нам душу раскололи
Дух доброты и злого своеволия.
Однако в тех, где побеждает зло,
Зияет смерти черное дупло (II, 3).

Как факт, рецепт его сонного зелья срабатывает — Джульетта действительно просыпается. А вот все остальное идет прахом.

Подобная наивность куда простительней Джульетте, восклицающей на балконе: «Роза пахнет розой, / Хоть розой назови ее, хоть нет. / Ромео под любым названием был бы / Тем верхом совершенств, какой он есть» (II, 2; цветочная метафора в приложении к человеку сближает монологи Лоренцо и Джульетты). Сравнение, которым пользуется Джульетта, оторвано от жизни. Человек, в отличие от цветка, связан с историей своего рода, включая узы родственных отношений, традиции и многое другое. Ромео не может отречься от имени, как не может отречься и от рода. Сразу после венчания, оказавшись во власти улицы, он поставлен перед выбо-

ром — близкий друг Меркуцио или новоявленный родственник Тибальт. Понятно, что выбор будет сделан в пользу друга.

После венчания неразбериха только усиливается: если раньше было ясно, кто свой, а кто чужой, то теперь о реальном положении дел знают только четверо — священник, кормилица и молодожены. Лоренцо не понимает, что акт венчания служит фазовым переходом: став мужем и женой, Ромео и Джульетта переходят в новое качество, превращаясь в единство «Монтеки-Капулетти», и статус их становится уникальным. Из детей враждующих кланов они превращаются в продолжателей рода двух конфликтующих семей. Поскольку прошлого опыта относительно того, как быть в подобных ситуациях, в Вероне не было, нужно было выработать особую стратегию по сохранению этого единства. Но брат Лоренцо не мыслит этими категориями. Вместо того чтобы после венчания оставить молодоженов у себя и отправиться на переговоры к семьям, он отпускает их, игнорируя взрывоопасную ситуацию на улицах Вероны.

Все вместе ставит вопрос о виде драмы.

«Ромео и Джульетта» как одна из «проблемных» пьес Шекспира («проблемных» в том смысле, что «Шекспир одним из первых поставил нас перед проблемой жанрового названия» [Шайтанов 2023: 390]), не поддающихся аристотелианской классификации и подрывающих жанровый код, необходимый для того, чтобы оценить их новаторство, относится к промежуточному виду, сближенному с современной драмой. Мера силы потенциала героя определяется мерой его влияния на окружающее. Если в комедии влияние героев на их окружение ничтожно, а в трагедиях чрезвычайно высоко, то в драме как виде оно выстраивается более сложно, поскольку комедия и трагедия представляют крайности, которые редко встречаются в жизни, а потому более схематичны по результату.

Можно говорить о том, что «Ромео и Джульетта» — одна из первых шекспировских драм, в которой действуют герои со средним, свойственным большинству потенциалом. Вместе с тем нельзя отрицать тот факт, что посмертное влияние их на окружение очень велико. Настолько, что в конце Монтеки обязуются воздвигнуть памятник Джульетте, а Капулетти — Ромео. Как понимать такое расхождение между умеренной силой потенциала героев и их значимым посмертным влиянием?

Первое, что приходит на ум, это двойственность влияния. Да, действительно, с одной стороны, зритель наблюдает, как «лучшим возможностям эпохи не дано отстоять себя в качестве ее реальностей» [Берковский 1969: 32]. С другой — посмертно вскрывается высокая безусловная значимость героев, как зачастую происходит после смерти выдающихся писателей, ученых и т. п., недооцененных при жизни.

В терминах «встречного течения» можно говорить о том, что здесь Шекспир решает вопрос «встречности» семейных и — шире — ренессансных ценностей и локальных междоусобных традиций. Каждый возлюбленный в отдельности выступал в качестве «чужого элемента» по отношению к другой семье. Противостояние традиции на индивидуальном

уровне было бы обречено на провал. К моменту, когда все обнаружилось, Ромео и Джульетта уже сделали единым целым и как единство несли те же семейные и ренессансные ценности, что и родители. Понятней это стало только после их смерти, обнаружившей в них такие качества, как жертвенность, верность, высота помыслов, стойкость и преданность идеалам человеческих отношений. На этой волне и обнаруживается то *внутреннее согласие*, которое требуется, чтобы «встречность» отцов и детей состоялась. Кроме того, новые качества Ромео и Джульетты как пары существенно обогатили их потенциал: перед лицом смерти он стал по силе равным потенциалу героев трагедий. Иными словами, Шекспир разворачивает потенциал героев в динамике, давая возможность раскрыться ему во всей полноте по мере нарастания трагических обстоятельств.

Совместно родители, поставив оба памятника, заложат основу для предания о детях, которое должно навеки объединить оба рода. Предание в исторической поэтике связано с традицией, поэтому в конце зрителю дается возможность увидеть начало формирования новой традиции двух семейств «both alike in dignity».

* * *

И наконец, почему действие пьесы происходит в Италии, а не «в некотором царстве — некотором государстве»? Чем славен XIII / XIV в., в который Шекспир помещает своих героев? Здесь возникает ряд вопросов. Прежде всего какие специфически национальные черты или приметы времени там присутствуют? Узнал бы итальянец Верону, если бы она не была упомянута вначале? Признал бы итальянец в шекспировских героях своих соотечественников, если бы не итальянские фамилии? И не больше ли в героях пьесы от англичан в манере говорить, обмениваться колкими репликами? Думаю, ни тогда, ни сейчас зритель не задавался подобными вопросами. «Шекспировский зритель приходил смотреть пьесу, сюжет которой ему известен из других пьес или из новелл, поэм» и всего лишь «хотел услышать старую историю, по-новому рассказанную» [Шайтанов 2023: 279]. Для зрителя, актера и режиссера этого было достаточно. Сценическая условность покрывала все остальные вопросы. Современный зритель тем более не озабочен историческими или лингвистическими нюансами. Предоставив «повести» свободу раскрывать свои новые стороны в непрекращающихся постановках и киноверсиях, он с неослабевающим интересом смотрит новые и старые постановки и экранизации. Тем не менее было бы наивным думать, что автор не задумывался над этими и другими вопросами, избрав время и место действия для своей пьесы произвольно. Ответ включает в себя троицу «Данте, Петрарка, сонет». Все трое связаны с Италией. Новаторская интерпретация Игоря Шайтанова показывает, как и в сюжете встречи влюбленных, и на метауровне происходит постепенное внедрение сонетного слова в структуру пьесы, что приводит к обоюдной модификации сонета и драмы и формированию шекспировского жанра. Здесь и новое соотношение сонетной формы и

смысла, который в классическом сонете виртуозно отшлифован под форму, и возникшая под воздействием динамики драмы потребность сонета выйти в новую для него область диалога, и многое другое, отмеченное Шайтановым в связи с пьесой, «пропитанной духом самой модной поэтической формы — сонета» [Шайтанов 2010: 147]. Поэтому «обсуждение метафорического эпитета под занавес четвертого акта “Ромео и Джульетты” подводит итог речевому обновлению трагедии, которое производит в ее структуре слово чужого жанра — сонета, а «рассуждение о смысле “серебряных звуков” — эпитафия не столько Джульетте, сколько определенному строю чувств, сопряженному с условным строем поэтического языка. С него начиналась эпоха, вместе с ним она подошла к своему завершению...» [Шайтанов 2023: 294].

На такой языковой основе формируется новое *внутреннее* героев и вида драматического рода, отступающего от трагедийного и комедийного канона и вступающего в промежуточную зону — собственно драму, обладающую куда большими возможностями, чтобы развиваться как «одноразовая форма» [Шайтанов 2022: 20].

Принцип «встречного течения» нигде так наглядно не проявляет себя, как в постановках и экранизациях. Две наиболее яркие экранизации «Ромео и Джульетты» — Франко Дзеффирелли (1968) и База Лурмана (1996) — демонстрируют не только влияние «встречности» на способ представления шекспировского сюжета, но и ее непосредственное воздействие на жанр.

Версии отличаются в первую очередь в плане архаизации / модернизации. Американизированный вариант киноверсии Лурмана органично сочетает игру, произношение и темперамент осовремененных героев с движением модернизированного сюжета. Напротив, утонченная киноверсия Дзеффирелли призвана возродить эстетику Ренессанса. Задача нахождения «встречного течения» двух культур — современной, приземленной, забывшей высокие идеалы, и «золотого века» Возрождения, окружающего в виде памятников искусства и архитектуры современность, — решалась Дзеффирелли прежде всего в плане языковом. Он избрал произношение высокого социального статуса, что потребовало от его актеров изучения специального акцента, свойственного лондонским джентльменам (Received Pronunciation). Его дуэли, представленные как состязание в остроумии благодаря точно поставленной хореографии дуэлянтов, где каждая реплика сама по себе воспринимается как парирование, а острие мелькающих шпаг — как блестящая метафора острословия, в корне отличаются от банальных перепалок и драк, в экранизации Лурмана ведущих к потере человеческого облика.

Разная мера модернизации текста — не самоцель, а способ, помогающий каждому режиссеру по-своему выстроить разговор о цивилизации «на встречном течении». У Дзеффирелли это вера в ренессанс человечества (финальная сцена единения показательна). У Лурмана это приговор

ему. Сцены, остроумно решенные Лурманом в трансляции action news⁹, где роль Хора и прологи исполняют репортеры и комментаторы, поражают дикостью нравов и безвкусицей как знаком падения ренессансных идеалов, угадываемых в кривом зеркале перевернувшей все с ног на голову масскультуры. Появление в этом мире Ромео и Джульетты — последняя и несбыточная надежда на возрождение. Конец цивилизации представлен в этой киноверсии метафорой удаляющегося в черный космос пустого телевизионного экрана, который вскоре гаснет как упущенный уникальный шанс на существование разума. Этому кадру предшествует последняя реплика телерепортера: «Нет новости печальнее на свете».

Две экранизации — два разных жанра. У Дзеффирелли это драма с трагическим звучанием, у Лурмана — драма с элементами фарса и пародии. В каждом случае жанровая модификация выступает как результат взаимодействия на «встречном течении» идей Шекспира и идей времени.

Источники

Аристотель 1983 — *Аристотель*. Поэтика / Пер. с др.-греч. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / [Ред. тома и авт. вступ. ст. А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.

Справочные издания

Kelly 1998 — *Encyclopedia of aesthetics* / Ed.-in-Chief M. Kelly. Vol. 1. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.

Литература

Акофф 1985 — *Акофф Р.* Планирование будущего корпорации / Пер. с англ.; Общ. ред. и предисл. В. И. Данилова-Данильяна. М.: Прогресс, 1985.

Берковский 1969 — *Берковский Н. Я.* «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. Л.: Искусство, 1969. С. 11–47.

Веселовский 1889 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1889.

Веселовский 2010 — *Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике / [Сост., послесл., коммент. И. О. Шайтанова]. М.: Автокнига, 2010.

Зубарева 2011 — *Зубарева В. К.* Чехов — основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.

Зубарева 2013 — *Зубарева В. К.* Перечитывая А. Веселовского в XXI веке // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 47–82.

Зубарева 2015 — *Зубарева В. К.* Судьба // Уильям Шекспир: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. И. О. Шайтанов. М.: Просвещение, 2015. С. 348–349.

⁹ *Action news* — формат новостных репортажей на американском телевидении. Термин *action* одновременно обыгрывает «актуальное» и «акт» как действие, подразумевающее движение, энергию и другие внешние проявления происходящего, в отличие от изложения информации о происходящем в обычном новостном репортаже.

- Зубарева 2024 — *Зубарева В. К.* «На встречном течении»: Пушкин сквозь призму Веселовского. М.: Изд. Дом. ЯСК, 2024.
- Луценко 2025 — *Луценко Е. М.* Трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в английской и русской репитции: поэтика адаптаций и переводов: Дис. ... д-ра филол. наук / Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН. М., 2025.
- Шайтанов 2010 — *Шайтанов И. О.* Компаративистика и /или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010.
- Шайтанов 2011а — *Шайтанов И.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Проблемы современной компаративистики / Сост. Е. Луценко, И. Шайтанов. М.: Ж-л «Вопросы литературы», 2011. С. 111–135.
- Шайтанов 2011б — *Шайтанов И. О.* Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / [Сост., вступ. ст., послесл., коммент. И. О. Шайтанова]. СПб.: Университет. кн., 2011. С. 5–50.
- Шайтанов 2022 — *Шайтанов И. О.* Речевой жанр на лингвистическом повороте // Ревнитель Просвещения: Сб. ст. к 90-летию почетного профессора МПГУ Валентина Ивановича Коровина / [Сост. Е. Е. Дмитриева, С. В. Сапожков]. М.: Литфакт, 2022. С. 11–22.
- Шайтанов 2023 — *Шайтанов И. О.* Шекспировский жанр: Опыт исторической поэтики. М.: РГГУ, 2023.
- Bowie 1993 — *Bowie A. M.* Aristophanes: Myth, ritual and comedy. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- Herrick 1962 — *Herrick M. T.* Tragicomedy: Its origin and development in Italy, France, and England. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1962.
- Jensen 1991 — *Jensen E. J.* Shakespeare and the ends of comedy. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1991.
- Olson 1968 — *Olson E.* The theory of comedy. Bloomington; London: Indiana Univ. Press, 1968.
- Prendergast 1978 — *Prendergast Ch.* Balzac: Fiction and melodrama. London: E. Arnold, 1978.
- Simon 1985 — *Simon R. K.* The labyrinth of the comic: Theory and practice from Fielding to Freud. Tallahassee: Univ. Press of Florida, 1985.
- Ulea 2002 — *Ulea [Zubarev] V.* A concept of dramatic genre and the comedy of a new type: Chess, literature, and film. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press, 2002.

References

- Ackoff, R. (1981). *Creating the corporate future: Plan or be planned for*. John Wiley and Sons.
- Berkovskii, N. A. (1969). “Romeo i Dzhul’etta”, tragediia Shekspira [*Romeo and Juliet*, Shakespeare’s tragedy]. In N. A. Berkovskii. *Literatura i teatr: Stat’i raznykh let* (pp. 11–47). Iskusstvo. (In Russian).
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes: Myth, ritual and comedy*. Cambridge Univ. Press.
- Herrick, M. T. (1962). *Tragicomedy: Its origin and development in Italy, France, and England*. Univ. of Illinois Press.
- Jensen, E. J. (1991). *Shakespeare and the ends of comedy*. Indiana Univ. Press.
- Lutsenko, E. M. (2025). *Tragediia U. Shekspira “Romeo i Dzhul’etta” v angliiskoi i russkoi retseptsii: poetika adaptatsii i perevodov* [William Shakespeare’s tragedy *Romeo and Juliet* in English and Russian reception: The poetics of adaptations and translations] (Dr. Sci. (Philology) Diss., A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences). (In Russian).
- Olson, E. (1968). *The theory of comedy*. Indiana Univ. Press.
- Prendergast, Ch. (1978). *Balzac: Fiction and melodrama*. E. Arnold.

- Shaytanov, I. (2010). *Komparativistika i/ili poetika: Angliiskie siuzhety glazami istoricheskoi poetiki* [Comparative studies and/or poetics: English literature through the eyes of historical poetics]. RGGU. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2011a). Dve “neudachi”: “Mera za meru” i “Andzhelo” [Two “failures”: *Measure for Measure* and *Angelo*]. In E. Lutsenko, & I. Shaytanov (Eds.). *Problemy sovremennoy komparativistiki* (pp. 111–135). Zhurnal “Voprosy literatury”. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (2011b). Klassicheskaia poetika neklassicheskoi epokhi [Classical poetry of a non-classical epoch]. In A. N. Veselovskii. *Izbrannoe: Istoricheskaiia poetika* (I. O. Shaytanov. Ed., Intro., Foreword, & Comment.) (pp. 5–50). Universitetskaia kniga. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (2022). Rechevoi zhanr na lingvisticheskom povorote [Speech genre at the linguistic turn]. In E. E. Dmitrieva, & S. V. Sapozhkov (Eds.). *Revnitel' Prosveshcheniia: Sbornik statei k 90-letiiu pochetnogo professora MPGU Valentina Ivanovocha Korovina* (pp. 11–22). Litfakt. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (2023). *Shekspirovskii zhanr: Opyt istoricheskoi poetiki* [The Shakespearean genre: An experiment in historical poetics]. RGGU. (In Russian).
- Simon, R. K. (1985). *The labyrinth of the comic: Theory and practice from Fielding to Freud*. Univ. Press of Florida.
- Ulea [Zubareva], V. (2002). *A concept of dramatic genre and the comedy of a new type: Chess, literature, and film*. Southern Illinois Univ. Press.
- Veselovskii, A. N. (1889). *Razyskaniia v oblasti russkogo dukhovnogo stikha* [Research in the field of Russian spiritual poetry] (Vol. 5). Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk. (In Russian).
- Veselovskii, A. N. (2010). *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoi poetike* [Selected works: On the way to historical poetics] (I. O. Shaytanov. Ed., Intro., Foreword, & Comment.). Avtokniga. (In Russian).
- Zubareva, V. K. (2011). Chekhov — osnovatel' komedii novogo tipa [Chekhov as the founder of a comedy of a new type]. *Voprosy literatury*, 2011(4), 92–123. (In Russian).
- Zubareva, V. K. (2013). Perechityvaia A. Veselovskogo v XXI veke [Rereading A. Veselovsky in the 21st century]. *Voprosy literatury*, 2013(5), 47–82. (In Russian).
- Zubareva, V. K. (2015). Sud'ba [Fate]. In I. O. Shaytanov (Ed.). *Uil'iam Shekspir: Entsiklopediia* (pp. 348–349). Prosveshchenie. (In Russian).
- Zubareva, V. K. (2024). “Na vstrechnom techenii”: Pushkin skvoz' prizmu Veselovskogo [“Against the current”: Pushkin through the prism of Veselovsky]. Izdatel'skii Dom IaSK. (In Russian).

Информация об авторе

Information about the author

Вера Кимовна Зубарева

PhD

преподаватель, департамент науки
и искусства, кафедра славянских
языков, Пенсильванский университет
745 Williams Hall, 255 South 36th Street,
Philadelphia, PA 19104-6305, USA
главный редактор, журнал
«Гостиная»

www.gostinaya.net

✉ editor@gostinaya.net

Vera Zubarev

PhD

Lecturer, School of Arts and Science,
Department of Slavic Languages,
University of Pennsylvania
745 Williams Hall, 255 South 36th Street,
Philadelphia, PA 19104-6305, USA
Editor-in-Chief, journal *Gostinaya*
www.gostinaya.net

✉ editor@gostinaya.net