



УДК: 78.071.2: [782.1+782.8] (44)

ORCID ID: 0000-0002-0157-7966

Фан Син-Сюань

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика)

АНОТАЦІЯ

Фан Сін-Сюань. Режисерський аналіз музично-сценічних творів французьких композиторів на сюжет «Ромео та Джульєсти» (на матеріалі однойменних опери Ш. Гуно і мюзиклу Ж. Пресгурвіка). ■ У статті здійснений аналіз музично-сценічних опусів з позицій завдань, що виникають перед режисером-інтерпретатором. Автори творів, які взялися за тлумачення «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, також виступають інтерпретаторами. Автор статті адресується до концепції Ю. Лотмана відносно механізму перекладу в семіотичній проєкції. Одним з основних завдань режисера є втілення драматичного конфлікту, що лежить в основі твору, і це визначило один з аналітичних дискурсів здійсненого дослідження. Історія про Ромео і Джульєтту містить смислові інтенції, які дозволяють привнести оригінальні деталі в загальну концепцію спектаклю. Режисерові слід враховувати інтерпретаційні можливості обраних для інсценізації творів. Його завданням є віднайти в опусі актуальні ідеї та донести їх у рамках оригінальної художньої концепції спектаклю.

Ключові слова: текст, твір, переклад, режисерський театр, конфлікт, «вічний сюжет».

АННОТАЦИЯ

Фан Син-Сюань. Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика). ■ В статье осуществлён анализ музыкально-сценических опу-



сов с позиций задач, возникающих перед режиссёром-интерпретатором. Авторы произведений, взявшихся за истолкование «вечного сюжета» о Ромео и Джульетте, также выступают интерпретаторами. Автор статьи адресует к концепции Ю. Лотмана относительно механизма перевода в семиотической проекции. Одной из основных задач режиссёра является воплощение драматического конфликта, лежащего в основе произведения, что определило один из аналитических дискурсов предпринятого исследования. История о Ромео и Джульетте содержит смысловые интенции, позволяющие внести оригинальные детали в общую концепцию спектакля. Задачей режиссёра является найти в произведении актуальные для современников идеи и донести их в рамках оригинальной художественной концепции спектакля.

Ключевые слова: текст, произведение, перевод, режиссёрский театр, конфликт, «вечный сюжет».

ABSTRACT

Fan Sin-Syuan. ■ Stage-director's analysis of music-stage works of the French composers on the plot of "Romeo and Juliet" (on material of the same name opera by Sh. Gounod and musical by G. Presgurvic).

Background. Last years the interest increases in the problem of analysis of a stage text. His characteristic feature is introduction to the theatrical conception of a stage-director that frequently results in substantial modification of authorial intention of composer. The mission of stage-director is in an opera theatre – to be a music translator into language of time (P. Konwichny). It is also necessary for a stage-director in the musical theatre to take into account the interpretation possibilities of the stage work in the unity of all of the tools of artistic synthesis. The first step on the way of creation of a stage-director conception is an analysis of a text of a work, which will serve a beginning for its further translating into the language of modern theatrical art.

The objective of this study is to reveal in the author's texts of the stage works that are analyzed, of the artistic information, which is necessary for the stage director to create the basis for the stage producers in the search an original idea that will be embodied then in the performing interpretative version of the spectacle.

The method of semiotic analysis of text is used, in particular, the idea by Yu. Lotman about a translation as communicative determinant of interpretation



of text. This method was worked out in linguistics (Yu. Lotman), and then was extrapolated on theatre science (T. Grigoryants) and musicology (A. Sokolskaya).

Research results. For creation of a theatre performance it is necessary to invent the main idea, conduct the key points, which needs to be carried to public convincingly. First, authors and producers need to push off from the genre of the interpreted composition. The literary original source of the both analyzable works was the tragedy of W. Shakespeare. Each of the composers interpreted it in his own way. Sh. Gounod created a genius standard of lyric opera, G. Presgurvic wrote a remarkable musical. Both the authors managed to carry to recipients the problem that the English dramatist raised in unity of the social, moral, personality aspects.

The article represent the analysis of music-stage opuses from the positions of the tasks arising up before a stage-director – “interpreter”. The basic task of stage-director is embodiment of dramatic conflict; this position defined analytical discourse of the research. In this connection we addressed to the conception by Yu. Lotman devoted to mechanisms of translation in a semiotic projection. If we will follow to his thought, the authors of the musical scenic works who interpreted the “eternal story” about Romeo and Juliet also are the “interpreters”. Preserving, in mainly, the plot basis of Shakespeare’s tragedy, the both composers embodied the story of Romeo and Juliet in accordance with the actual tendencies of contemporaneity. Sh. Gounod, along with the theme of the selfless love, meditates about the morally-religious problem of sinfulness of suicide. The musical peculiarities of his lyric opera are determined by the laws of the genre, in the context of which the composer implement his own vision of the eternal story. G. Presgurvic raises the ontological questions, determined by the worldview paradigm conditioned by dialectics of Love and Death, faith in God and tragic Fate. The composer presented a familiar story for everyone, but at the same time – at a highly artistic level. In the work by G. Presgurvic, except for the conflict associated with the hostility of families, a lyrical conflict is shown, due to the introduction of an additional plot motive – Tybalt’s unrequited love for cousin Juliet exceeded the feelings permissible for a blood relative. Thus, in the musical in question there is an additional conflict associated with the love triangle.

The story of Romeo and Juliet also contains the semantic intentions allowing to throw in the original details in the general conception of performance to provide subtle overtones of meaning. It is clear felt in G. Presgurvic’s dramaturgic conception. Inseparability of sense and image of Death and Fate is conditioned by



a tragic upshot. The visual image of Death is embodied in the musical by facilities of choreographic art. In the original French version (2001), Death kisses Romeo and in this moment, the life abandons his body. Death also accompanies Juliet in the crypt until the moment of her tragic end. In the Russian version (2004), Death is understood as inexorable Fate determining the destiny of young members of the warring clans. Thus, interpretation implies the search of innovative decisions resulting in appearance of new semantic consequences sometimes very eloquent and ponderable. Selection of singers and actors on the roles is a responsible step, providing the half of success to the theatrical piece. Performers must correspond to the certain characters, which put the requirements to external and vocal data, actor movements. Actors need to embody the score of actions in unity external and internal (spiritual and heartfelt, psychological) plans.

Conclusions. Interpretation of the artistic text is possible due to the action of the translation mechanism (according to the conception of Yu. Lotman). The mechanism of translation in art means a shifting to another system of artistic and aesthetic coordinates, whether it is the author's interpretation of the "eternal story" or the staging of a musical theatrical composition. G. Presgurvik translates the contents of Shakespeare's tragedy into the language of time, thanks to that the story of Romeo and Juliet becomes lucid, close to the modern public, in particular, the youth. Sh. Gounod tells the story of Romeo and Juliet, addressing himself to the genre model of the lyric opera he created, simultaneously introducing into the context of the work his own moral and religious opinion about sinfulness of suicide. Thus, the composer who interprets the "eternal plot" within the framework of chosen by him a genre having his own laws, becomes an "interpreter" to the language of his time. Such an "interpreter" is not only the composer, but also the stage director of the play. For example, in the musical of G. Presgurvik, visual symbolism (the image of Death), decided by the actor-choreographic means and actualizing the deep semantic layer of the author's text, is important. In this regard, the prime task of the stage director is to find in the texts of scenic works the images and ideas close to contemporaries (in particular, to producers, performers) and to bring them to the public within the original artistic conception of the staging.

The author of this article sees the **prospect of further research** in the fact that the main provisions of the publication can be used for the subsequent study of the problem of the director's theater in the aspect of translating the author's text of the work to the language of contemporary art of the scene.



■ **Key words:** text, work, translation, director's theater, genre, musical, lyric opera, conflict, "eternal plot".



Постановка проблеми. На современном этапе понятие «режиссёрский театр» стало общеустановленным, так как облик музыкального спектакля всё более определяет концепция режиссёра. Зачастую на сцене события разворачиваются не так, как это обозначено в тексте композитора. Именитый режиссёр Петер Конвичный определяет призвание режиссёра в оперном спектакле следующим образом: быть переводчиком музыки на язык времени¹.

В постановке современных произведений зачастую принимают участие автор или соавторы опусов, при этом допуская вариантность интерпретационных прочтений. Иное дело – исполнение оперной классики в современном режиссёрском театре. Как бы восприняли их сами авторы? Этим вопросом задаётся М. Нестьева, раздумывая о том, кем же являются композитор и режиссёр – единомышленниками или противниками? [6]. Проблема остаётся открытой, ведь авторы оперной классики уже не смогут ответить на этот вопрос, а современные постановщики подчас подвергают текст произведения существенной модификации.

Кроме того, нужно учитывать специфику музыкального театра. Особенности претворения на сцене авторского замысла композитора и дополнительные интерпретационные возможности в соотношении с драматическим театром обусловлены, в том числе, единством лицевых действий и вокального интонирования. Однако при всём богатстве интерпретационных возможностей в современном режиссёрском оперном театре исходным сообщением является авторский текст произведения, который содержит конкретные указания для его интерпретаторов. В связи с этим первоначально исполнителям и постановщикам следует осуществить режиссёрский анализ произведения, а уж за-

¹ Ролик, анонсирующий возобновлённую постановку «Летучего Голландца» Р. Вагнера на сцене Большого театра с интервью режиссёра спектакля Петера Конвичного, где он говорит о призвании современного постановщика, см. на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vVf9Mdiicb8>.



тем – перевод изученного текста на язык современного театрального искусства.

Итак, авторский текст музыкально-сценического произведения (созданный либреттистом и композитором) содержит информацию, которую необходимо иметь в виду исполнителям и постановщикам спектакля, мысля её в качестве исходного положения. История о Ромео и Джульетте содержит смысловые интенции, позволяющие внести оригинальные детали в общую концепцию постановки, наделив её тонкими подтекстами.

Анализ научных работ, затрагивающих проблему рассмотрения текста музыкально-театрального произведения в аспекте его постановочной и исполнительской интерпретации, показывает, что исследований, где раскрываются теоретические аспекты сценического воплощения театральных сочинений, немного. Превалируют рецензии на отдельные спектакли, которые демонстрируют разноплановость тенденций в современном режиссёрском театре. В статье Т. Григорьянц сценический текст драматического сочинения рассматривается в семиотической проекции. В публикации выделены три уровня становления сценического произведения: «Первый уровень – литературный (определение драматургии для будущего произведения); второй – режиссёрский (отбор выразительных средств для реализации замысла); третий – актёрский (материализация идеи драматурга и режиссёра)» [2, с. 67]. Т. Григорьянц определяет природу сценического текста, подчёркивая, что он не является элементарным «переводом в систему сценических выразительных средств», поскольку он является «воплощением режиссёрского видения литературного текста» [2, с. 69]. Таким образом, согласно мнению учёного, режиссёрский текст следует рассматривать как отдельное произведение, рождённое на основе литературного текста.

Изучению оперного текста, мыслимому как феномен интерпретации, посвящено диссертационное исследование А. Сокольской. Исследовательницей дана дефиниция понятия «оперный текст»: «Оперный текст – сложное комплексное явление, которое порождается взаимодействием звукового, вербального и визуального субтекстов» [7, с. 6]. Таким образом, А. Сокольская не разделяет текст на ав-



торский и сценический, возникающий в результате постановки оперного спектакля. Согласно её убеждению, оперный текст складывается из ряда субтекстов, включающих как мобильные, так и константные элементы, воплощая в себе феномен семиотического ансамбля.

И всё же, нам представляется целесообразным разделить текста авторского, константного в своей основе, и текста сценического, мобильного по своей природе. Добавим, что интерпретация всегда предполагает смыслопорождение на основе исходной информации. Особенно это справедливо в отношении ситуации в современном музыкальном театре, где предполагаемая вариабельность постановок одного произведения может в результате привести к широчайшей амплитуде художественных решений, которые могут коснуться и смыслового уровня интерпретируемых сочинений.

В нашем исследовании предлагается дифференцировать понятия «авторский текст» и «сценический текст», разделяя уровни исходного сообщения и его интерпретации. Сценический текст является плодом совместной работы режиссёра, творческого коллектива постановщиков спектакля и его исполнителей.

Важным вопросом является трансформация текста произведения в спектакль, обладающий своим информационным полем, собственной спецификой текста. Эта проблема затрагивается в статье М. Черкашиной-Губаренко: «Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций» [8, с. 77].

Итак, сценический текст следует рассматривать в триединстве: авторский текст произведения, текст сценический и его претворение в исполнительской интерпретации. Первым шагом на пути к оригинальному прочтению музыкально-сценического произведения (что означает переход текста, фиксированного посредством графических знаков, в трёхмерное пространство музыкального театра) является изучение авторского текста либреттиста и композитора (возможно двуединство этих творческих ипостасей).

Цель исследования – выявить в авторском тексте рассматриваемых музыкально-сценических произведений необходимую для ре-



жиссёра художественную информацию, которая должна послужить первоосновой для поиска постановщиками оригинальной идеи, воплощённой затем в исполнительской интерпретационной версии спектакля.

Изложение основного материала исследования. Для создания спектакля необходимо определить (изобрести) идею постановки, провести её основную мысль, убедительно донести её до публики. В первую очередь, нужно отталкиваться от жанра интерпретируемого сочинения. Литературным первоисточником обоих анализируемых произведений явилась трагедия У. Шекспира. Каждый из композиторов по-своему её интерпретировал. Ш. Гуно создал гениальный образец лирической оперы, Ж. Пресгурвик написал замечательный мюзикл. Оба автора сумели донести до реципиентов проблему, которую поднимает английский драматург в триединстве социального, нравственного, личностного аспектов.

Мюзикл традиционно связывают с лёгким жанром, шоу-бизнесом. Однако трагедийный сюжет повести, «печальнее которой нет на свете», заставляет настроиться на серьёзный лад. Ж. Пресгурвик привнёс в фабулу интересные детали, которые определили оригинальность трактовки персонажей и ситуаций. Знакомая всем история рассказана несколько по-иному, однако вехи трагедийного сюжета сохранены. Композитор стремится превратить спектакль в шоу с номерами-шлягерами и выразительным балетом, он доносит историю очень доходчиво, ему не чуждо стремление к яркости, броскости и эффектности. Ж. Пресгурвик не боится смелых высказываний, сравнивая, к примеру, вражду со шлюхой, которая торгует Судьбой (I действие, № 3 «Вражда», Леди Капулетти и Леди Монтекки); он прямолинеен, говоря о браке, заявляя устами опытных женщин о том, что в нём не всегда царит любовь, но выйти замуж – цель каждой представительницы прекрасного пола (I действие, № 6 «Мужья – наша цель», Леди Капулетти и Кормилица). Однако в произведении господствует лирика любви двух юных сердец, разворачивающейся в единстве с трагедийной линией сюжета. Осмысливая любовь как чувство, определяющее мотивацию действий и смысл бытия Ромео и Джульетты, Ж. Пресгурвик солидарен с Ш. Гуно, однако его текст всё



же подразумевает использование ярких акцентов в музыкально-сценическом действии в соответствии с духом эстрадного искусства и шоу-бизнеса, например, в знаменитом № 7 I действия «Короли ночной Вероны» (Ромео, Бенволио и Меркуцио). На самом же деле название номера переводится с французского как «Короли мира» («Les Rois du monde»). Зрелищный и динамичный мюзикл Ж. Пресгурвика передаёт дух юности, счастье первой любви, композитор рассказывает историю трагедии У. Шекспира на новый современный лад.

В рассматриваемых музыкально-сценических произведениях их авторы в основном придерживаются содержания литературного первоисточника – трагедии У. Шекспира, создавая оригинальное его прочтение. Согласно концепции Ю. Лотмана, интерпретация текста возможна благодаря механизму перевода; его целью не является простой акт передачи константной информации, поскольку конечный текст «“знает больше”, чем исходное сообщение» [5, с. 27]. Вариативность смыслов, привносимых интерпретаторами, становится возможной благодаря адресации к индивидуальному или же коллективному сознанию, воспринимающему и перерабатывающему информацию. Если же обратиться к материалу рассматриваемых оперы и мюзикла, то можно прийти к заключению, что исходное сообщение считывается, а затем на его основе генерируется новая художественная информация; композитор, адресуясь к вечному сюжету, создаёт его новое оригинальное прочтение, так же как и постановщики, которые формируют концепцию спектакля в сотворчестве с исполнителями.

Задача постановщиков и исполнителей обоих рассматриваемых опусов – показать первую любовь, которая родилась в условиях ненависти родов. Задача исполнителей партий Ромео и Джульетты – «влюбиться» друг в друга, то есть пережить на сцене соответствующее состояние так, чтобы зритель им поверил, уверовал в их юность, искренность, полное взаимное доверие, чистоту, невозможность жить друг без друга. Фальшь сразу же будет подмечена публикой, вызывая разочарование.

Несмотря на то, что Ш. Гуно и Ж. Пресгурвик обращались к одному и тому же первоисточнику, их интерпретации истории Ромео и Джульетты не идентичны, о чём свидетельствует вариантное истолкование



ими основного конфликта, заимствованного из трагедии У. Шекспира. Подчеркнём, что сценическое воплощение конфликта является одной из центральных проблем режиссуры. В обоих музыкально-сценических произведениях изображена первая любовь, подобная прекрасному цветку, который распустился в неподходящих для этого условиях. Однако этот конфликт дополнен в опере Ш. Гуно ещё и внутренним конфликтом – мотивом религиозного раскаяния, когда Ромео и Джульетта, приходя в себя, понимают, что совершили величайший грех, пытаются лишить себя жизни: самоубийство в христианстве – один из тягчайших грехов. Последние слова, произносимые Ромео и Джульеттой и завершающие оперу – «Господь... Господь... Прости меня!». Ведь для глубоко верующего человека – аббата Ш. Гуно – тема самоубийства как греха перед Всевышним становится важным нравственным вопросом, который он и поднимает в своём творчестве. Так, Н. Горелик определяет «Фауста» Ш. Гуно не только как первый образец лирической оперы, но и как религиозно-философскую трагедию [1]. В лирической опере «Ромео и Джульетта» религиозная проблематика определяет одну из основных линий сюжета, реализуясь в стремлении главных героев узаконить свою любовь перед Всевышним. Эта драматургическая линия связана также с фигурой отца Лорана, соединяющего любящие сердца в тайном церковном браке. Влюблённые показаны в опере как истинно верующие католики, для которых недопустимо прелюбодеяние. Так же немислимым для Джульетты явился бы брак с Парисом после того, как она стала женой Ромео перед лицом Всевышнего.

В мюзикле Ж. Пресгурвика, кроме конфликта, связанного с противостоянием семей, представлен ещё один – лирический, обусловленный чувством неразделённой любви Тибальта к кузине Джульетте, которая представляется ему девушкой-идеалом. В связи с этим ещё более понятным становится для публики то исступление, которое вызывает у несчастного влюблённого удачливый соперник, к тому же принадлежащий к враждебному клану. Разбитое сердце и стремление защитить честь семьи – двусоставная мотивация действий Тибальта, двойной конфликт в мюзикле Ж. Пресгурвика.

Убийство Тибальта на дуэли становится решающим поворотом Судьбы, событием, после которого трагический финал уже неотвратим.



тим. Это ясно ощущается в драматургической концепции Ж. Пресгурвика, где трагическая развязка воспринимается в единстве со смыслообразом Судьбы. Визуальный образ Смерти воплощается постановщиками мюзикла средствами хореографического искусства. В оригинальной французской версии 2001 г. роль Смерти исполнила танцовщица А. Мано (режиссура и хореография Реда). Смерть целует Ромео, и жизнь в этот момент покидает его тело. Смерть находится в склепе, сопровождая Джульетту вплоть до трагического обрыва её жизни. В русской версии 2004 г. образ Смерти воплотил артист балета Н. Цискаридзе, в связи с чем поцелуй аллегорического персонажа был исключён из постановочного решения. Онтологическую вертикаль сочинения Ж. Пресгурвика образуют Любовь, Смерть, Судьба, Вражда, которые мыслятся как роковые силы. В мюзикле получает осмысление также связь человека с Богом. Образ Смерти, олицетворённый хореографией Н. Цискаридзе, присутствует на протяжении всего спектакля – дух Смерти витает над представителями враждующих кланов, предопределяя их Судьбу. Сам композиторский замысел Ж. Пресгурвика, по нашему мнению, созвучен исканиям эпохи режиссёрского театра, тяготеющего к визуальной символике.

В опере Ш. Гуно важное место принадлежит хору, который создаёт социальный фон действия и образует «массовку»; у Ж. Пресгурвика эту функцию выполняет хореографический компонент спектакля, весьма многоплановый по своей выразительности. Массовые сцены создают «объём» в обрисовке музыкально-сценического действия, оттеняя портретные образы главных действующих лиц рассматриваемых произведений. Опере Ш. Гуно они добавляют массивности, мюзиклу Ж. Пресгурвика – зрелищности.

Что же касается конфликта в мюзикле Ж. Пресгурвика, то его развязкой становится примирение двух родов, осознание нелепости вражды, которая унесла жизни юных отпрысков двух семей. В этом Ж. Пресгурвик остаётся верен, в отличие от Ш. Гуно, литературному первоисточнику. Опера завершается предсмертным дуэтом возлюбленных, и для финального моралите уже «не остаётся места», возникает ощущение, что Любовь уже заполнила всё время-пространство произведения. В финале мюзикла на сцену выходят Леди Монтекки



и Леди Капулетти, Кормилица (крупный план) и все участники спектакля (общий план), совместно олицетворяя композиторскую идею невозполнимой для матерей потери (Кормилица в мюзикле выступает в материнской ипостаси, см. № 16 «Два крыла любви»).

Подбор певцов-актёров на роли – ответственный шаг, обеспечивающий половину успеха спектаклю. Исполнители должны соответствовать определённому амплу, что ставит требования к внешним и вокальным данным, актёрской органике. Певцам-актёрам необходимо воплотить партитуру действий в единстве внешнего и внутреннего (духовного и душевного, психологического) планов. При этом сама музыка должна подсказать верную интонацию, соответствующий жест. Режиссёру необходимо обладать тонким драматургическим чутьём, позволяющим создать единство музыки и сценического действия в оперном спектакле. Авторский текст должен быть глубоко прочувствован режиссёром, пробуждая в его сознании конкретные образы. Ему необходимо создать концепцию постановки, ощутить атмосферу, царящую в музыкально-сценическом опусе, а для этого – владеть информацией о композиторе, произведении, эпохе, в которую произведение создавалось, то есть режиссёр должен обладать разносторонними познаниями и созидательной фантазией.

После распределения ролей необходимо расписать партитуру действий по каждой роли. Некоторые указания имеются в тексте автора произведения, а некоторые детали режиссёр должен додумать сам. Яркие примеры этому встречаем в режиссуре К. Станиславского, в том числе, оперной. Показательно, что различные национальные версии спектакля «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика разнятся. Например, в спектакле предусмотрен образ Смерти, по-разному воплощаемый средствами хореографии, что создаёт различные смысловые нюансы при воплощении данного архетипа.

Интерпретация подразумевает поиск неординарных решений, приводя подчас к появлению новых смысловых подтекстов, подчас весьма красноречивых и весомых. Постановщики могут вводить в сценический процесс новые детали. Например, торт со свечами, который не фигурирует в I действии оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», но введён в постановку Метрополитен Опера (дирижёр – П. До-



минго, режиссёр – Ги Йостен, Ромео – Р. Аланья, Джульетта – А. Нетребко). Торт включён в контекст спектакля как атрибут празднования дня рождения Джульетты. Так же, как и задувание виновницей торжества свечей на торте, его появление заставляет современного зрителя удостовериться в том, что бал приурочен к конкретному торжественному событию. Данный пример привнесения деталей – это своего рода «Верю!», о котором говорил К. Станиславский, добываясь правды в искусстве перевоплощения, жизненной достоверности в предлагаемых обстоятельствах.

Выводы. Интерпретация художественного текста оказывается возможной благодаря действию механизма перевода (согласно концепции Ю. Лотмана). Механизм перевода в искусстве означает переключение в другую систему художественно-эстетических координат, будь то авторская трактовка «вечного сюжета» или же инсценизация музыкально-театрального сочинения. Ж. Пресгурвик осуществляет перевод содержания шекспировской трагедии на язык времени, благодаря чему история о Ромео и Джульетте становится доходчивой, близкой современной публике, в частности, молодёжи. Ш. Гуно рассказывает историю о Ромео и Джульетте, адресуясь к созданной им жанровой модели лирической оперы, одновременно вводя в контекст произведения собственное суждение нравственно-религиозного характера о греховности самоубийства. Таким образом, композитор, взявшийся за интерпретацию «вечного сюжета» в рамках избранного им жанра, имеющего собственные законы, становится «переводчиком» на язык своего времени. Таким «переводчиком» является не только композитор, но и режиссёр спектакля. Так, в мюзикле Ж. Пресгурвика важное значение имеет визуальная символика (образ Смерти), решённая актёрско-хореографическими средствами и актуализирующая глубокий смысловой пласт авторского текста композитора-либреттиста. В связи с этим, первоочередная задача режиссёра – найти в произведении актуальные для современников (в частности, постановщиков, исполнителей) образы, идеи и донести их до публики в рамках оригинальной художественной концепции спектакля.

Перспективу дальнейшего исследования автор настоящей статьи усматривает в том, что основные положения публикации могут



быть использованы для последующего изучения проблемы режиссёрского театра в аспекте перевода авторского текста произведения на язык современного искусства сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горелик Н. Аббат Гуно и его опера «Фауст». *Южно-Российский музыкальный альманах 2008 (5) : музыкальный журнал. Ростов-н/Д : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 74–82.*

2. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста. *Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.*

3. Либретто в русском переводе мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика [Электронный ресурс] : пер. с фр. Н. Олева; «Короли ночной Вероны» и «Тайна любви» : пер. С. Цирюк. Дата обращения 1.02.2018. Режим доступа : <http://ndparis.narod.ru/gus/ridj/russian.html>.

4. Либретто в русском переводе оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» [Электронный ресурс] : пер. с фр. С. Стефанович. Дата обращения 1.02.2018. Режим доступа : libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet.

5. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. 479 с.

6. Нестьева М. Режисер і композитор – односторонні чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. № 3 (16). С. 11–16.*

7. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова. Казань, 2004. 20 с.

8. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства – V. Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. та упоряд. І. Л. Іванова, А. А. Мізітова. Харків, 2012. С. 68–79.*

REFERENCES

1. Gorelik N. Abbat Guno i ego opera «Faust» (2009) [Abbot Gounod and his opera “Faust”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi al'manah 2008 (5) : muzy-*



kal'nyi zhurnal. Rostov-n/D : Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. S. V. Rahmaninova. S. 74–82.

2. Grigor'yants T. Semiotika stsenicheskogo teksta (2007). [Semiotics of the stage text]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyip. 304. S. 66–69.

3. Libretto v russkom perevode myuzikla Zh. Presgurvika «Romeo i Dzhul'etta» [Libretto in the Russian translation of the musical “Romeo and Juliet” by G. Presgurvic] : per. s fr. N. Oleva, «Koroli nochnoy Verony» i «Tayna lyubvi» : per. S. Tsiryuk. Retrieved February 1, 2018, from : <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>.

4. Libretto v russkom perevode opery Sh. Guno «Romeo i Dzhul'etta» [Libretto in the Russian translation of the opera by Sh. Gounod “Romeo and Juliet”] : per. s fr. S. Stefanovich. Retrieved February 1, 2018, from : libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet.

5. Lotman Yu. M. (1992). Izbrannyye stat'i [Selected articles] : v 3 t. [in 3 vol]. T. I [Vol. I] : Stat'i po semiotike i tipologii kulturyi [Articles on semiotics and typology of culture]. Tallin : Aleksandra. 479 s.

6. Nest'yeva M. (2012). Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Stage director and composer – like-minded or opponents?]. Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. № 3 (16). S. 11–16.

7. Sokol'skaya A. (2004). Opernyiye tekst kak fenomen interpretatsii [Opera text as a phenomenon of interpretation] : avtoref. dis. ... kand. isskustvovedeniya : 17.00.02 ; Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. Zhiganova. Kazan'. 20 s.

8. Cherkashina-Gubarenko M. (2012). Opernyiye teatr v prostranstve menyayushegosya mira [Opera theater in the space of the changing world]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – V. Muzyka u spivdruzhnosti mystetstva ta filosof's'ko-estetychna dumka : zb. nauk. st. Khark. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho ; red. ta uporyad. I. L. Ivanova, A. A. Mizitova. Kharkiv. S. 68–79.