

**ФАН СИН-СЮАНЬ***Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского***ДВА КОМПОЗИТОРСКИХ ПРОЧТЕНИЯ ТРАГЕДИИ  
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» У. ШЕКСПИРА С ПОЗИЦИЙ МЕТОДА  
ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО**

Современное сценическое искусство, в том числе и музыкальный театр, характеризуется особым вниманием к режиссуре, которая отмечена авторским подходом. Компаративный анализ текстов либретто лирической оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика, написанных по трагедии У. Шекспира, осуществлен сообразно методу действенного анализа К. С. Станиславского. Практическая значимость данного исследования заключается в возможности использования его результатов в исполнительской практике в процессе изучения текста музыкально-сценического произведения с позиций действенного анализа пьесы и роли, режиссерских и актерско-певческих задач. Действенный анализ сценических произведений на общей литературной основе позволяет постановщикам и исполнителям произведений постигнуть уникальную самобытность каждого из них, что послужит задачам создания содержательной интерпретации сочинения, воплощаемого на театральных подмостках. Инструментом анализа явилась режиссерская методика ученика К. С. Станиславского – прославленного советского режиссера Г. А. Товсто-

ногова. Соотнесение событийно-действенных планов в трех «версиях» истории о Ромео и Джульетте позволяет постигнуть квинтэссенцию двух интерпретационных прочтений пьесы английского драматурга У. Шекспира: в лирической опере Ш. Гуно, с одной стороны, и современном мюзикле Ж. Пресгурвика, с другой. Сообразно режиссерской методике Г. А. Товстоногова, постановщик выделяет в пьесе пять наиболее значимых событий – исходное, основное, центральное, финальное, главное, – что служит отправным пунктом в создании ее сценического воплощения. Функции персонажей произведений рассмотрены согласно их отношению к ведущему предлагаемому обстоятельству произведения, каковым является запретная любовь Ромео и Джульетты.

*Ключевые слова:* метод действенного анализа, действенный анализ пьесы, действенный анализ роли, система К. С. Станиславского, режиссерская школа К. С. Станиславского, Г. А. Товстоногов, событийно-действенный план пьесы, ведущее предлагаемое обстоятельство.

*Для цитирования:* Фан Син-Сюань Два композиторских прочтения трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира с позиций метода действенного анализа К. С. Станиславского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 21–27.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13003>

**FAN SIN-SYUAN***Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky***TWO COMPOWERS' READINGS OF THE TRAGEDY  
«ROMEO AND JULIET» BY W. SHAKESPEARE FROM THE POSITION  
OF THE ACTIVE ANALYSIS METHOD BY K. STANISLAVSKY**

Contemporary stage art, including a musical theater, characterized by special attention to the directing, which is marked by the author's approach. Comparative analysis of the libretto texts of the lyric opera by Ch. Gounod and the

musical by G. Presgurvic, based on the tragedy of W. Shakespeare, is carried out in accordance with the K. Stanislavsky's method of active analysis. The practical relevance of this study lies in the possibility of using its results in performing practice

in the process of studying the text of a music theatre work from the standpoint of an active analysis of the play and role, directing and acting tasks. An active analysis of the stage works based on the same literary source allows directors and performers to comprehend the unique identity of each of them, which would serve the task of creating a meaningful interpretative reading of the composition, embodied on the stage. The analysis tool used in the research is the methodology of K. Stanislavsky's student, the famous Soviet director G. Tovstonogov. Correlation of action outlines of three readings of the Romeo and Juliet story allows us to comprehend the quintessence of two interpretations of the play by the English playwright W. Shakespeare: lyric opera by Ch. Gounod, on the one hand, and

musical by G. Presgurvic, on the other. According to the methodology of G. Tovstonogov, the director identifies five most significant events in the play – the initial, main, central, final, and the most important; it serves the starting point in creating original stage production. The functions of the characters of the works considered in accordance with their relation to the intended leading circumstance of the work (in the play by W. Shakespeare it is the forbidden love of Romeo and Juliet).

*Key words:* method of active analysis, active analysis of the play, active analysis of the role, the system of K. Stanislavsky, the directing school of K. Stanislavsky, G. Tovstonogov, the action outline of the play, the intended leading circumstance.

*For citation:* Fan Sin-Syuan. Two composers' readings of the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare from the position of the active analysis method by K. Stanislavsky // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 21–27.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13003>

---

**Н**а современном этапе в театральном искусстве утверждаются принципы режиссерского театра, авторский подход в режиссуре характерен и для драматических, и для музыкальных постановок. При этом, несмотря на метаморфозы, которым подвергаются подчас сами основания классического театрального искусства, принципы режиссуры К. С. Станиславского и его школы сохраняют свою актуальность по сей день.

Система К. С. Станиславского предполагала изучение режиссером пьесы, составление им событийного плана («разведка умом», то есть действенный анализ пьесы) с дальнейшим поиском средств для воплощения идеи спектакля в единстве с прочтением характеров персонажей и постижением их взаимодействия в сценическом пространстве («разведка телом», то есть действенный анализ роли). Великий русский режиссер мечтал о содружестве с одаренными актерами, способными осуществлять в ходе разбора пьесы и репетиций собственные художественные решения. Вторая часть системы была изложена самим К. С. Станиславским [см.: 1; 2; 3]. Первую же часть, которая касается действенного анализа пьесы, знаменитый режиссер применял в своих театральных работах, но последовательно изложить не успел. Однако эту миссию осуществили его ученики, которые дополнили учение К. С. Станиславского, основываясь на собственном режиссерском опыте. В своих изыс-

каниях мы будем опираться на методологию режиссерского анализа пьесы, представленную в книгах учеников-последователей К. С. Станиславского – М. О. Кнебель («О действенном анализе пьесы и роли») [4] и Г. А. Товстоногова («О профессии режиссера») [5].

Об актуальности метода действенного анализа школы К. С. Станиславского свидетельствуют публикации современных театральных деятелей А. Смолко [6] и М. Смирнова [7]. Соотнося режиссерскую методику М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногова, А. Смолко приходит к заключению, что «инструменты анализа по Товстоногову имеют законченный, осознанный, иерархичный строй, в то время как методика М. О. Кнебель дает основания трактовать ее как своеобразную философию интуиции» [6, с. 87]. Нам оказалась более близкой режиссерская методика Г. А. Товстоногова, которая выступит в предлагаемой статье инструментом действенного анализа двух прочтений истории о Ромео и Джульетте в музыкальном театре, созданных по знаменитой трагедии У. Шекспира.

Напомним также, что К. С. Станиславский использовал принципы режиссуры театра переживаний в оперно-драматической студии, следуя анализу текста произведений в единстве слова, музыки, действия. Принципы великого русского режиссера применимы и к жанру мюзикла, где законы шоу-бизнеса совмещаются со стремлением правдиво показать характеры, до-

стоверно раскрыть драматическую коллизию спектакля.

Цель исследования – представить компаративный анализ текстов либретто лирической оперы Ш. Гуно (либретто Ж. Барбье и М. Карре) и мюзикла Ж. Пресгурвика (композитор является также создателем либретто), написанных по трагедии У. Шекспира, применяя метод действенного анализа К. С. Станиславского. Материал исследования – либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика на языке оригинала [8] и в переводе на русский язык Н. Олева и С. Цирюк [9], либретто одноименной оперы Ш. Гуно в переводе на русский язык С. Стефанович [10]. Ввиду того, что либретто оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно на языке оригинала найти не удалось, мы изучали либретто, обратившись к изданию клавира [11].

*Результаты исследования.* Представим схематично событийно-действенный анализ пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта» сообразно режиссерской методике Г. А. Товстоногова – ученика К. С. Станиславского.

*Исходное событие* (событие, которое находится за пределами сценического действия и выступает как заданная ситуация) – вековая вражда двух семей без понимания причин конфликта.

*Основное событие* (связанное с началом противоборства в плане сквозного действия, выступающая ведущим предлагаемым обстоятельством пьесы) – встреча на балу Ромео и Джульетты, рождение их запретной любви.

*Центральное событие* (кульминация противоборства в плане сквозного действия) связано с обострением конфликта, «прорастанием» исходного события в контексте сквозного действия; в пьесе У. Шекспира таковым является смерть Меркуцио (друга Ромео) и Тибальта (кузена Джульетты). Центральное событие направляет ход действия в пьесе к неотвратимой развязке.

*Финальное событие* (им завершается борьба в плане сквозного действия, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство) – самоубийство Ромео и Джульетты.

*Главное событие* (завершающее событие спектакля; в нем выражается идея постановки, решается судьба исходного обстоятельства) – примирение родов.

Если обратиться к знаменитому чеховскому постулату о непременно «выстреле заряженного ружья, которое висело на стене в начале пьесы», то соответствующие «выстрелы» должны происходить на всех указанных событийно-действенных этапах пьесы, за вычетом исходного события, которое выступает в качестве заданной ситуации, определяя атмосферу действия, а в

дальнейшем обуславливая вхождение в законные права ведущего предлагаемого обстоятельства. Наиболее мощный «выстрел» приходится на центральное событие пьесы. В трагедии У. Шекспира этот принцип функционирует максимально: вот почему юные отпрыски двух враждующих семей полюбили друг друга, Тибальт же не поступился своими принципами (хотя счастье влюбленных казалось возможным после того, как они обрели друг друга в качестве мужа и жены); Ромео и Джульетта погибли, но если бы супруг получил информацию о плане Лоренцо, этого бы не случилось. И все же спектакль несет в себе оптимистическую идею – судьба детей стала для их родителей страшным, жестоким уроком, поскольку смерть Ромео и Джульетты примирила враждующие кланы, завершив нескончаемые кровопролития.

В ситуациях, определяемых ведущим предлагаемым обстоятельством «Ромео и Джульетты» У. Шекспира, необходимо выделить два силовых полюса: стремление к примирению родов противостоит непримиримой слепой вражде. В связи с этим следует обозначить функции двух сценических персонажей – Тибальта и Лоренцо. Первый из них – фанатичный поборник чести рода, не осознающий бессмысленность вражды, второй – его принципиальный оппонент, который, поддерживая влюбленных, ратует за примирение семей. Через отношение к ситуации ведущего предлагаемого обстоятельства определяется функция персонажа в сюжете, которая служит отправным моментом в поиске актерских средств для детальной обрисовки характера. Персонажи включаются в ведущее предлагаемое обстоятельство. В контексте сквозного действия на каждом этапе развития сценического процесса артисту необходимо найти ключ к специфике предлагаемых обстоятельств его роли в данный момент сценической жизни персонажа, внутреннее состояние героя пьесы, понять его, определить характер, отношение к другим персонажам и миру (в социальном, бытийном смысле).

Сопоставим событийно-действенные планы трех интерпретаций истории о Ромео и Джульетте.

*Исходное событие.* В трагедии У. Шекспира имеется Пролог, который представляет заданную ситуацию пьесы, предсказывая также и ее исход – смерть влюбленных и примирение семей, то есть объединяет событийный ряд трагедии от начала до главного события. В лирической опере Ш. Гуно также имеется Пролог, исполняемый хором. В нем речь идет не только о вековой вражде, жестоком роке, но и анон-

сируются предстоящие события произведения – любовь Ромео и Джульетты, за которую им пришлось заплатить жизнью. О примирении семей, в противовес Прологу трагедии У. Шекспира, не говорится ни слова. Таким образом, в Прологе оперы Ш. Гуно объединяются функции, связанные с презентацией исходного обстоятельства и анонсированием основного и финального событий; последнее исчерпывает ведущее предлагаемое обстоятельство оперы (смерть легендарных влюбленных). Однако, в отличие от Пролога трагедии У. Шекспира, здесь отсутствует даже намек на главное событие произведения великого английского драматурга. В мюзикле также имеется Пролог. Но во французской оригинальной версии Пролог «отходит» от литературного первоисточника, поскольку Ж. Пресгурвик полагает, что история о Ромео и Джульетте уже знакома публике. Автор рассуждает о том, что «ничто не ново в этом мире» и «все истории повторяются» [подстрочный перевод мой. – Ф. С.]

Русский художественный перевод Н. Олева близок по содержанию Прологу литературного первоисточника, однако в нем задано лишь исходное событие, которое послужило фоном сюжета. Далее следует № 2 «Верона», где композитор-либреттист обрисовывает атмосферу, царящую в городе, и ситуацию, заложниками которой стали веронцы. Таким образом, этот номер становится неким аналогом преамбулы к пьесе У. Шекспира. Следующий номер мюзикла – quasi-дуэт Леди Капулетти и леди Монтеки с хором «Вражда». Его текст не имеет связи с текстом трагедии У. Шекспира, так как данная ситуация домыслена Ж. Пресгурвиком: героини страдают из-за бессмысленного противостояния, которое губит жизни веронцев, однако бессильны что-либо изменить. Таким образом, в мюзикле Ж. Пресгурвика информация о вражде, представленная в Прологе трагедии У. Шекспира, «окрашивается» личностным восприятием ситуации (она воспринимается глазами правителя Вероны Эскала в № 2 и двух матерей в № 3).

*Основное событие.* В опере Ш. Гуно вслед за Прологом I действие непосредственно открывается картиной бала, который служит социальным фоном знакомства Ромео и Джульетты; тем самым осуществляется прямой переход к основному событию музыкально-сценического произведения. Атмосфера вражды показана в лирической опере в тот момент, когда в беседе Джульетты Тибальт узнает своего давнего противника Ромео.

В мюзикле Ж. Пресгурвика судьбоносная встреча Ромео и Джульетты происходит после сватовства Париса. Мнения родителей раздели-

лись: мать считает Париса удачной партией для дочери (см. № 6 «Мужья – наша цель»), отец, напротив, полагает, что дочь к браку не готова, поскольку еще слишком юна (№ 5 «Сватовство»). Сцена бала (№ 9) сочинена композитором-либреттистом в трехчастной форме. Первый раздел – развернутая пантомима, где представлены следующие события: «Леди Капулетти пытается “свести” Париса с Джульеттой. Граф Капулетти мешает ей, увлекая Париса беседой. Тибальт недоверчиво косится на “непрощенных гостей”. Посреди бала вертится Смерть, присматриваясь к обстановке». Средний раздел – это первая встреча героев, зарождение любовного чувства. Интересно, что композитор мыслит эту сцену совершенно не так, как У. Шекспир. Если в пьесе Ромео и Джульетта действительно знакомятся, беседуют, то герои мюзикла на фоне «замершего» бала (возникает впечатление, что время словно бы остановилось) исполняют quasi-дуэт, который озвучивает «мысли вслух» главных героев произведения. Согласно замыслу автора, в этот момент Ромео и Джульетта не ведают о чувствах друг друга, однако собственные чувства уже осознали. Возвращение музыки бала сопутствует разоблачению инкогнито героев. В этот момент, соответственно ремарке, имеющейся в либретто, происходят следующие события: «В воздухе повисает дребезжащий звук. Свет сужается до тонкого луча. Джульетта на нижней площадке сцены замирает, протянув вверх руку. Ромео, стоя на верхней площадке, протягивает руку ей навстречу. За его спиной стоит Парис, а рядом – Смерть. Гости медленно покидают сцену, Смерть задумчиво “соединяет” влюбленных, “протягивая” между ними незримую нить».

Непосредственное отношение к ведущему предлагаемому обстоятельству имеет линия, связанная с Парисом, которая образует даже не любовный треугольник, а треугольник под знаком Гименя. Этот персонаж находится на чаше весов внутреннего выбора Джульетты. На другой чаше ее выбора Любовь, у которой есть имя – Ромео. Осуществить общественное предписание, выйти замуж за достойного человека, назначенного родителями, или же следовать своему сердцу, оставаясь верной себе? Этот выбор предстоит сделать Джульетте, и сюжетная линия, связанная со сватовством и планируемым замужеством с Парисом, решена в рассматриваемых музыкально-сценических произведениях по-разному: подробно разработана Ж. Пресгурвиком и лишь намечена «пунктиром» Ш. Гуно. В трагедии У. Шекспира Парис показан искренне влюбленным юношей, который так же, как и Ромео, пробирается к гробнице Джульетты и

умирает там от руки последнего. Соперничество за любовь завершается смертью обоих любящих юношей, что служит доказательством, согласно законам жанра трагедии, их самозабвенного чувства.

В опере Ш. Гуно Парис показан как мимический персонаж на балу, где он появляется под руку с Тибальтом (I действие, бал в доме Капулетти), а затем отец Джульетты, повелевая дочери выйти замуж за него, характеризует жениха как достойнейшего из всех (IV действие, в комнате Джульетты). В гробницу Парис не является, искренним и самоотверженным влюбленным показан в опере Ш. Гуно лишь Ромео. У Ж. Пресгурвика Парис представлен подробнее. Он охарактеризован как самовлюбленный богатый молодой человек, который полагает, что любая девушка примет за честь его выбор. В мюзикле отдельный номер запечатлевает ситуацию сватовства Париса (№ 5), мотивирующую позднейший разговор – напутствие Джульетте со стороны матери и няни (№ 6); далее Парис является значимым участником бала в доме Капулетти. В № 26 «Пройдет лишь ночь одна» указанный персонаж появляется в статусе жениха юной героини накануне свадьбы, планируемой на следующий день. Его образ достаточно подробно выписан, хотя и не отмечен глубиной и разнообразием психологических состояний. Парис неизменно показан как уверенный в себе человек, которого не интересуют чувства невесты, он не пытается поговорить с ней, выяснить отношение Джульетты к его выбору и к супружеству вообще. Парис придерживается традиционных воззрений на брачный союз: само собой разумеется, невеста должна быть довольна, поскольку он завидный жених; вполне достаточно того, что он достиг договоренности с родителями. В мюзикле Ж. Пресгурвика значение Париса в движении к неизбежной трагической развязке актуализируется с помощью мизансцены в сцене бала, где Смерть, обрекающая Ромео и Джульетту на неотвратимую гибель, останавливается невдалеке от официального жениха героини, очерчивая роковой треугольник.

*Центральное событие.* В трагедии У. Шекспира, опере Ш. Гуно и мюзикле Ж. Пресгурвика смерть Тибальта запускает механизм, который ведет к неизбежной трагической развязке. Особый интерес представляет характер данного персонажа.

В трагедии У. Шекспира Тибальт показан как забияка, который всегда ищет малейший повод для конфликта. В опере Ш. Гуно обострение конфликта возникает вследствие выходки Стефано (пажа Ромео), который поет насмешливую се-

ренату, обращаясь, согласно ремарке в тексте либретто, к дворцу Капулетти, намекая, таким образом, на матримониальные планы своего господина. В результате происходит обострение конфликта. Меркуцио заступается за ребенка, каковым он называет пажа Ромео. Слова Меркуцио (он срамит Капулетти, набрасывающихся на Стефано) задевают Тибальта. Характер конфликта, его разрастание переключаются с начальной сценой пьесы У. Шекспира, где поводом для столкновения явился кукиш, показанный Самсоном (слугой Капулетти), дабы возбудить конфликт.

В мюзикле Ж. Пресгурвика ненависть Тибальта к отпрыску враждебного рода и сопернику его тайной любви слишком сильна (двойная мотивация конфликта). В связи с этим певцу-актеру необходимо представить человека, охваченного ненавистью, лишённого стремления к примирению вследствие всепоглощающей страсти, неразделенной любви, одиночества. Снедаемый душевной раной, он, словно разъяренный бык, бросается на своего врага.

*Финальное событие.* Показательно, что в опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» оно является итоговым в произведении. Последние слова, произносимые Ромео и Джульеттой и завершающие оперу: «Seigneur, seigneur, pardon nez nous!» («Господь... Господь... Прости меня!») у С. Стефанович или, точнее, «Господи, Господи, прости нас!») [подстрочный перевод мой. – Ф. С.]. Для аббата Ш. Гуно как глубоко верующего человека греховность самоубийства перед Всевышним становится важным нравственным вопросом, который приобретает большое значение в рассматриваемой лирической опере. Исходя из этого, финальное событие – Смерть в Любви (по аналогии с музыкальными концепциями Р. Вагнера) – здесь непосредственно перетекает в главное событие. Следовательно, проблеме нравственного порядка Ш. Гуно уделяет особое внимание, учитывая функцию завершающего события в произведении как итога. Не только о Любви думают Ромео и Джульетта, сожалея о провале замысла Лоренцо, но и о своей нравственной ответственности перед Богом за совершенный грех. В мюзикле Ж. Пресгурвика сцена самоубийства героев полностью соответствует трагедии У. Шекспира, однако в ней дополнительным сценическим участником является Смерть. Этот аллегорический персонаж присутствует в гробнице, не только визуализируя атмосферу действия, но и являясь его участником в разворачивающейся трагедии – невидимым для героев произведения, но зримым для публики.

Смерть соединила героев незримой нитью, ныне она ожидает неизбежного исхода событий.

*Главное событие.* Как отмечалось выше, в опере Ш. Гуно главное событие неразрывно связано с финальным. В мюзикле Ж. Пресгурвика композитор-либреттист поднимает в завершении произведения несколько нравственных проблем. В № 34 «Господь, прости» Лоренцо обращает свой взор к небесам, задаваясь вопросом о причинах несправедливости, царящей в мире (эта этическая проблема связана с теодицеей – религиозно-философским учением, в котором мыслители стремятся оправдать Бога в связи с несовершенством дольного мира). Далее следует сцена примирения враждующих семейств, своего рода *Lacrimosa*, наполненная очистительными слезами (№ 35 «Плачьте»). Однако завершается мюзикл не рыданиями, а светлой радостью – № 36 «Счастье», который звучал ранее в сцене венчания Ромео и Джульетты. Этот номер может восприниматься и как выход на бис, и как реминисценция с оттенком поминальности, мемориальности, но на самом деле посредством указанного повторения провозглашается важнейший итог – Любовь побеждает Смерть.

Таким образом, действенный анализ оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно позволяет убедиться, что в соответствии с жанровой разновидностью произведения (лирическая опера) здесь акцентируется история любви, наблюдается стремление не утяжелять сценическое действие батальными столкновениями, подробным показом социального контекста. Исключением является схватка представителей двух родов, соответствующая центральному событию произведе-

ния. Конфликт в опере проходит пунктирно в виде вкраплений, образуя фон истории любви, которая знакома всем присутствующим в зрительном зале; благодаря этому событийный ряд дорисовывают память и воображение. Поскольку Ш. Гуно делает акцент не на общественной драме, а на личной трагедии Ромео и Джульетты, социальная линия, связанная с жизнью веронцев и направляемая взаимоотношениями двух враждующих кланов, для него не является определяющей. Вот почему появление Лоренцо в гробнице и примирение родов исключаются из событийного ряда спектакля о Ромео и Джульетте. Последняя точка в сюжете оперы ставится ранее, смысловая направленность финальной сцены и нравственный итог лирической оперы не совпадают с литературным первоисточником.

Как видим, действенный анализ либретто двух произведений на сюжет о Ромео и Джульетте продемонстрировал различные подходы к авторской интерпретации литературного первоисточника – от переосмысления текста У. Шекспира в соответствии с жанровой установкой на создание лирической оперы (Ш. Гуно) до сочинения мюзикла по мотивам гениальной трагедии с привнесением новых личностно-психологических мотивов и аллегорического подтекста (Ж. Пресгурвик). Компаративный анализ двух музыкально-сценических интерпретаций великого творения английского драматурга продемонстрировал различие соответствующих истолкований литературного первоисточника в различных жанрово-стилевых условиях сквозь призму мировоззренческих позиций авторов рассмотренных произведений.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Станиславский К.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / под ред. А. М. Смелянского. 511 с.

2. *Станиславский К.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге / общ. ред. А. М. Смелянского. 508 с.

3. *Станиславский К.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4: Работа актера над ролью: материалы к книге / сост. и ред. И. Н. Виногоградской. 399 с.

4. *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1982. 73 с.

5. *Товстоногов Г.* О профессии режиссера. Изд. 2-е, доп. М.: ВТО, 1967. 358 с.

6. *Смолко А.* Метод действенного анализа: М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногов // Вестник СПбГУ: Серия 15. 2011. Вып. 4. С. 81–87.

7. *Смирнов М. Г. А.* Товстоногов об основах сотворчества режиссера и актера // Вестник СПбГУ: Серия 15. 2011. Вып. 3. С. 72–89.

8. *Livret musical la «Roméo et Juliette» de Gérard Presgurvic.* URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/french.html> (дата обращения: 04.04.2020).

9. *Либретто в русском переводе мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика / пер. с фр. Н. Олева; «Короли ночной Вероны» и «Тайна любви» / пер. с фр. С. Цирюк.* URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html> (дата обращения: 04.04.2020).

10. Либретто оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» / пер. с фр. С. Стефанович. URL: <http://libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet> (дата обращения: 04.04.2020).

11. *Gounod Ch.* Romeo and Juliet: Opera in 5 acts / Arrang. for Soloists, Choir and Piano. Libretto by J. Barbier and M. Carré; the English Version by Dr. Th. Baker. New York: G. Schirmer, 1897. 271 p.

REFERENCES

1. *Stanislavskii K.* Sobranie sochinenii: v 9 t. [Collected Works: In 9 Volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1989. T. 2: Rabota aktera nad soboi. Ch. 1: Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniia: Dnevnik uchenika [Vol. 2: The actor's work on himself. Part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing: Student's diary] / pod red. A. M. Smelianskogo. 511 p.

2. *Stanislavskii K.* Sobranie sochinenii: v 9 t. [Collected Works: In 9 Volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1990. T. 3: Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse voploshcheniia: materialy k knige [Vol. 3: The actor's work on himself. Part 2: Work on oneself in the creative process of embodiment: materials for the book] / obshch. red. A. M. Smelianskogo. 508 p.

3. *Stanislavskii K.* Sobranie sochinenii: v 9 t. [Collected Works: In 9 Volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1991. T. 4: Rabota aktera nad rol'iu: materialy k knige [Vol. 4. The actor's work on the role: materials for the book] / sost. i red. I. N. Vinogradskoi. 399 p.

4. *Knebel' M.* O deistvennom analize p'esy i roli [About the active analysis of the play and the role]. Moscow: Iskusstvo, 1982. 73 p.

5. *Tovstonogov G.* O professii rezhissera [About the profession of director]. Izd. 2-e, dop. Moscow: VTO, 1967. 358 p.

6. *Smolko A.* Metod deistvennogo analiza: M. O. Knebel' i G. A. Tovstonogov [Effective analysis method: M. Knebel and G. Tovstonogov]. Vestnik SPbGU [Bulletin of St. Petersburg State University]: Seriya 15. 2011. Vyp. 4. Pp. 81–87.

7. *Smirnov M. G. A.* Tovstonogov ob osnovakh sotvorchestva rezhissera i aktera [G. Tovstonogov on the basics of co-creation between a director and an actor]. Vestnik SPbGU [Bulletin of St. Petersburg State University]: Seriya 15. 2011. Vyp. 3. Pp. 72–89.

8. Livret musical la «Roméo et Juliette» de Gérard Presgurvic. URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/french.html> (data obrashcheniya [date of application]: 04.04.2020).

9. Libretto miuzikla «Romeo i Dzhul'etta» Zh. Presgurvika. Per. s fr. N. Oleva; «Koroli nochnoi Verony» i «Taina liubvi». Per. s fr. S. Tsiriuk [Libretto of the musical «Romeo and Juliet» by G. Presgurvic. Transl. from French by N. Olev; «Kings of night Verona» and «Secret of love». Transl. from French S. Tsiryuk]. URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html> (data obrashcheniia [date of application]: 04.04.2020).

10. Libretto opery Sh. Guno «Romeo i Dzhul'etta». Per. s fr. S. Stefanovich [Libretto of Ch. Gounod's opera «Romeo and Juliet». Transl. from French by S. Stefanovich]. URL: <http://libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet> (data obrashcheniia [date of application]: 04.04.2020).

11. *Gounod Ch.* Romeo and Juliet: Opera in 5 acts. Arrang. for Soloists, Choir and Piano. Libretto by J. Barbier and M. Carré. The English Version by Dr. Th. Baker. New York: G. Schirmer, 1897. 271 p.

**Фан Син-Сюань**

аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки  
Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,  
Украина, 61003, Харьков  
[vjletzsa@gmail.com](mailto:vjletzsa@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-0157-7966

**Fan Sin-Syuan**

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music  
Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky,  
Ukraine, 61003, Kharkov  
[vjletzsa@gmail.com](mailto:vjletzsa@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-0157-7966