

**КЛАССИКА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ:
ОТ ПЬЕСЫ К «ЕДИНОМУ ТЕКСТУ СПЕКТАКЛЯ» (А.Н. ОСТРОВСКИЙ)**

Алексей Зыков

***Класика на сучасній сцені: від п'єси до «єдиного тексту вистави»
(А.М. Островський)***

У статті розглядається питання, яку роль відіграє єдність «текстів» у виставі при постановці п'єси класичного репертуару. Під «текстами», за визначенням Ю.М. Лотмана, маються на увазі основні частини вистави: словесний текст п'єси, ігровий текст, що створюється акторами і режисером, і текст живописно-музичного та світлового оформлення.

Головним матеріалом для розгляду стали театральні твори, засновані на режисерському методі, умовно позначеному як «театр драматурга», тобто такий спосіб постановки, при якому літературний текст залишається незмінним. Це спектаклі «Скажені гроші» (2012, Саратовський академічний театр драми ім. І.А. Слонова) і «Вовки і вівці» (2015-го, Тамбовський драматичний театр).

Вибір п'єс А.М. Островського мотивований тим, що його драматургія сьогодні одна з найбільш затребуваних. Причин цьому кілька: проблематика п'єс зрозуміла сьогоднішньому глядачеві і актуальна для нього; сюжетна злагодженість текстів і «прописаність» характерів персонажів є професійною «школою» для акторів і режисерів; а сама мова п'єс драматурга виховує смак до слова.

Аналіз постановок показав, що «єдиний текст» народжується з правильного розподілу «ролей» всіх частин вистави, де акторська гра стає головним елементом. Наступною, не менш важливою умовою успішної постановки, є стильова єдність всіх його «текстів».

Творячи спектакль в цьому алгоритмі, режисер здатний створити по-справжньому художній образ твору, який від написаного слова придбає на сцені правдивість того, що глядач бачить, чує і відчуває.

Ключові слова: сучасний театр, п'єси А.Н. Островського, «тексти» вистави, стилістика вистави.

Классика, как показывает история театра, не сходит со сцены во все времена. Какие бы изменения не происходили в обществе, её сюжеты оказываются актуальными. Сегодня пьесы великих драматургов не просто востребованы, но и составляет весомую часть репертуаров столичных и не столичных театров, не теряет зрительского и публицистического интереса. Учёные также активно «вспыхивают» в исследованиях театральную ниву, при этом культурная жизнь подбрасывает всё новые и новые вопросы, в числе которых – и проблематика статьи.

Классическое литературное произведение, попадая на сцену, должно обрести «плоть» и «кровь», то есть стать видимым и слышимым. Кроме пьесы, здесь «задействуются» ещё и иные части театрального действия, которые, как утверждает Ю.М. Лотман, создают «единный

текст спектакля». Целостность постановки, по его определению, складывается из «словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописно-музыкального и светового оформления» [9, с. 596-597]. Проблемы «текстов» в свою очередь затрагивают проблемы режиссёрской свободы и её границ, о чём ещё в 1980-х годах писал П. Пави [10]. Работы этих авторов подняли вопросы взаимодействия «текстов» и «отношений» режиссёр-драматург на уровень серьёзных теоретических и методологических обобщений, но к практикам театра результаты исследований пока применяются не системно.

Попробуем в данной статье рассмотреть, какую роль играет единство «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара. Их сюжеты, изначально хорошо известные зрителю, позволяют выдвинуть на первый план вопрос о том, *как* всё будет преподнесено, а не о том, *что* будет происходить с персонажами. Главным материалом для рассмотрения стали постановки, основанные на режиссёрском методе, обозначенном Е.А. Слесарем [12] как «театр драматурга», т.е. есть таком способе постановки, при котором литературный текст остаётся неизменным. Это спектакли «Бешеные деньги» (2012, режиссёр – народный артист России А. Кузин, Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова) и «Волки и овцы» (2015, режиссёр – заслуженный деятель искусств РФ А. Кац, Тамбовский драматический театр).

Следует заметить, что драматургия А.Н. Островского и постановки его пьес на драматической сцене постоянно находятся в сфере внимания исследователей. Главную нишу здесь занимают труды Н.А. Шалимовой [13], однако в избранном нами ракурсе ни она, ни другие учёные исследований не проводили.

Выбор пьес А.Н. Островского не случаен: его драматургия сегодня оказывается в числе самых востребованных. В афишах только главных московских театров обнаруживается около 30 постановок по его пьесам. На периферии обращение к А.Н. Островскому само по себе становится гарантией зрительского интереса, а, значит, финансового успеха.

С чем же связана такая тяга театров и зрителей к пьесам, написанным ещё во второй половине XIX века? Отвечая на этот вопрос, мы обратились к рецензиям, мнению театральных деятелей, постановщиков, критиков (О. Булгакова, П. Киле, Р. Самгин).

Кратко резюмируем их. Для зрителей это возможность взглянуть на себя и свои поступки как бы со стороны, когда литературный материал оказывается актуальным современникам, провоцируют отождествление «героя классического произведения и самого себя, в первую очередь – эмоциональным узнаванием себя в этом персонаже: он чувствует так же, как и я» [3, с. 168]. Ещё один момент – злободневность затронутых проблем: пьесы А.Н. Островского «отображают современные реалии точнее и полнее, чем современная пьеса. Те лица, коих поспешили назвать "новыми русскими", оказались нашими знакомцами из пьес Островского» [5].

Для театральных деятелей этот автор означает встречу с прекрасным текстом: спектакль «по классической пьесе – это театр не просто весёлый, но и умный [...] Поэтому без Островского нам не обойтись [...] у многих режиссёров с его пьесами связаны начало карьеры, большой удачи [...] автор даёт какую-то дополнительную подъемную силу и становится прекрасным учебным материалом и для актёра, и для режиссёра» [11].

Итак, причин для тяги как зрителя, так и театра несколько: ситуации, взаимоотношения, проблематика понятны сегодняшнему зрителю и актуальны для него; сюжетная слаженность текстов, «прописанность» характеров персонажей, их развитие, «столкновения» друг с другом являются профессиональной «школой» и возможностью художественных интерпретаций богатого материала для актёров и режиссёров; наконец, и для одних, и для других язык пьес А.Н. Островского воспитывает вкус к слову, формирует умение пользоваться им красиво и умно.

Обратимся к избранным спектаклям и попытаемся рассмотреть, удалось ли в саратовской и тамбовской постановках из литературной пьесы создать на сцене «единый текст спектакля»? Получилось ли у режиссёров объединить в своём замысле сценографию, костюмы, пластику, танец, музыку и актёров, и возник ли целостный художественный образ понятный зрителю и принятый им?

Саратовский спектакль являет собой традиционное прочтение во всех смыслах. Костюмы и сценография (художник – Ю. Наместников) лишены прямых отсылок к современности: длинные платья, шляпы, трости, фрагмент здания (при нехитрых поворотах круга показывающих его с внешней и внутренней стороны) и т.д. Режиссёр погружает зрителя в ту атмосферу, которой изначально пропитана драматургия Островского. Ничего не меняя ни в диалогах, ни в расположении мест действия, он сосредотачивает своё внимание на актёрах, тщательно прорабатывая каждую сцену «по К.С. Станиславскому»: чего добивается персонаж, что происходит с ним «за произносимым текстом», как он изменяется в процессе действия и т.д. Режиссёр не позволяет актёрам просто «рассказывать» литературный текст – он побуждает их следовать по точному маршруту простроенной «внутренней жизни» персонажей, не забывая при этом о «внешнем проявлении» происходящих процессов. То есть мыслительная логика действующего лица и эмоциональная окраска восприятия событий, поиска и принятия решений становятся мотивацией его поступков, отражаясь на характере пластики, чередовании переходов и статики, жестикуляции, мимики и т.д. Отсюда возникает естественное и одновременно предельно логичное построение мизансцен.

Уже такая работа над ролью привлекает внимание и интерес зрителей. Но режиссёр понимает, что действие отдалено от современных моделей поведения расстоянием почти в полтора столетия (пьеса написана в 1869 г.), а потому за счёт пластики и музыки ещё и адаптирует её. Актёры не воссоздают этику поведения ушедшей эпохи – в их исполнении она, по сути, соответствует сегодняшним реалиям: они ходят, приветствуют друг друга, обнимают, отталкивают и даже дерутся, «как в жизни». Конечно, костюмы обязывают двигаться человека иначе, нежели в джинсах и спортивной футболке, однако поведение персонажей лишено чопорности и псевдо-аристократизма. А потому становится узнаваемым для зрителя.

Важную роль здесь играет музыкальное оформление спектакля. Оно не просто берёт на себя функцию эмоционального, чувственного проявления персонажей, но и подчёркивает, усиливает драматизм ситуаций и переживаний героев. Музыка рассказывает то, о чём человек молчит, страдая и мучаясь, или то, что он, задыхаясь от счастья, не может выразить словами. «Внутренняя жизнь» персонажей становится не только видимой зрителем, но и слышимой им. Внимателен режиссёр и к темпо-ритмам спектакля: действие то ускоряется, увлекая по пути, словно лавина, всех действующих лиц, то замедляется, как будто оттягивая разрешение ситуации и интригуя зрителей.

Так соединение важнейших элементов театрального действия рождает целостный художественный образ спектакля и оставляет тот самый след в восприятии зрителей, который долго хранится в эмоциональной памяти. Оценивая режиссёрскую работу, театральный критик Е. Богданова отметила главное: «зрелищность его спектаклям придают не внешние атрибуты, а внутреннее содержание» [1].

Но самое интересное состоит в том, что постановщик, бережно относясь к тексту драматурга, не остаётся его «послушным исполнителем». Сценическая трактовка пьесы сосредотачивает внимание не на Лидии – главной героине Островского, а на другом персонаже – Василькове, добивающимся её любви, затем ставшим её мужем, разорившимся из-за неё, но сумевшем подняться вновь. Именно *его* переосмысление жизни, внутренний перелом становится основной задачей исследований режиссёра.

Этот момент позволяет пока кратко обозначить очень важный вопрос об авторстве спектакля: режиссёрская интерпретация персонажей делает постановку оригинальной, то есть отличной от трактовки литературного автора. Режиссёр, не меняя драматургического текста, создаёт своё смысловое пространство, интересное и убедительное. При этом его решение горячо принимается зрителем, рождает душевный отклик в театральном зале. Сама же постановка становится востребованной, нужной, о чём свидетельствует наполняемость зала и сегодня, спустя уже четыре года после первого представления.

Позволим себе некоторые обобщения по поводу рассмотренного спектакля. В саратовской постановке пьесы «Бешеные деньги» режиссёром был сделан акцент на «игровом тексте» спектакля, то есть на актёре. Все другие его части-«тексты» были организованы в подчинении к актёрской игре и выявлении её важных сюжетно-смысловых аспектов. Постановщик умышленно не стал «выпячивать» костюмы и сценографию как некий смыслонесущий художественный образ и отказался от танца («условного» образного языка) – пространство его спектакля основывается на «бытовом» подходе. При этом пластика взяла на себя роль яркого выразительного средства перипетий «внутренней жизни» персонажей, а музыка подняла её на высокий эмоциональный уровень. Режиссёр сумел выстроить все части спектакля в единый «текст», отдав каждому из них важную роль, но подчинил их в спектакле строгой иерархии. Подобно распределению актёрских ролей в театральном действии, одни из них стали главными, другие исполнили роль «определений» и «дополнений». Но самое важное – это то, что режиссёру удалось связать все элементы в смысловое и композиционное целое: «единый текст» оказался объединён общей стилистикой спектакля.

Обратимся ко второму спектаклю по пьесе А.Н. Островского – тамбовской постановке, которая также вписывается в модель «театр драматурга».

Если и здесь также начать со сценографии и костюмов, то мы обнаружим совершенно иной подход. В этой постановке режиссёр отказался от конкретизации мест действия пьесы, создав условное пространство: конструкцию в виде круга со свисающими с неё красными флажками, обрамляющую сцену. Она однозначно напоминает детали охоты на волков. Художник-постановщик спектакля Т. Швец разъясняет: «Это огромный капкан и вместе с тем волчий круг, каким в лесу ловили волков. По ходу действия он поднимается, и вся площадка оказывается словно "театр в театре". Все детали заявлены с самого начала, потом они только меняются местами» [4]. При этом костюмы здесь, как и в рассмотренном спектакле «Бешеные деньги», не выходят за рамки эпохи А.Н. Островского.

Ещё одним средством, раскрывающим режиссёрскую концепцию постановки, стал танец. Исполняя роль пролога и эпилога сценического действия, он усиливает идею простыми и понятными средствами. Хореограф Н. Беляева рассказывает актёров и сосредотачивает внимание исключительно на движениях ног: условный бег «волков и овец» задаёт «правило игры» и подытоживает концепт постановки.

Таким образом, идея постановщика, художественный образ его спектакля выявляется и визуализируется, прежде всего, именно в сценографии и танце, чем ярко отличается от саратовской постановки. Именно на этих «текстах» режиссёр делает здесь свой акцент. Отметим, что эти элементы визуализации художественного образа театрального действия, безусловно, сразу же «подкупают» зрителя, вызывая интерес к происходящему на сцене с первых минут.

Что же происходит с «игровым текстом» – актёрами? Их игру, в отличие от условных средств сценографии и танца, режиссёр выстраивает в совершенно ином ключе. Происходящее с персонажами, как и в саратовской постановке, представляет собой «бытовое» действие. Здесь также присутствует разработка ролей «по К.С. Станиславскому», однако существование действующих лиц, взаимоотношения друг с другом рассматриваются с

позиции исторического приближения к эпохе Островского: сословные различия, особенности этикета и т.д.

Кроме того, режиссёр предельно ограничивает «внешнее» проявление происходящих с персонажами «внутренних» процессов, прибегая к статуарности мизансцен и неспешности развития действия. В результате театральная история уже в середине первого акта теряет зрительский интерес: на сцене незнакомые («чужие» по их поведению сегодня) люди, с непонятными («допотопными») заботами и проблемами.

При этом режиссёр как будто намерено «забывает» о темпо-ритмах спектакля. Каждая сцена становится одинаково важной, отчего теряется динамика происходящего, и всё действие, словно «застревает» на месте. А сами актёры при этом выглядят «смотрителями музея», отвлечённо рассказывающими истории из далёкого прошлого.

Музыкальное оформление спектакля, так хорошо заявленное в начале действия и «поддержанное» танцем, вынуждено в дальнейшем исполнять лишь одну роль – соединяющего «мостика» между отдельными сценами. Пытаясь за его счёт хоть как-то «сцементировать» цельность сценической истории, режиссёр невольно переводит этот «текст» спектакля из разряда средств эмоционального воздействия на зрителя в средство фонового «латания» звуковой и действенной «дыры».

Так история с хорошо знакомыми перипетиями пьесы, когда значимая фигура губернии – помещица Мурзавецкая, выступающая вначале в роли «волчицы» и преследующая свою жертву – богатую молодую вдову Купавину, в конце концов, сама оказывается загнанной в угол «овечкой», стала вдруг неактуальной сегодня, превратившись в утомительное зрелище.

При этом пьеса, написанная ещё в 1875 г., сама по себе интересна: А.Н. Островский, как известно не только утверждал, что успех театра обусловлен, прежде всего, хорошо написанной пьесой [8], но и следовал этому «правилу». «Волки и овцы» безупречно выстроены по сюжету и отточенности диалогов, актуальны по проблематике (в том числе, и для нынешнего времени). Однако эти достоинства пьесы растворяются в сценическом пространстве данной постановки. В тамбовской постановке выстроить единый «текст» театрального действия режиссёру не удалось. Проблема, как представляется, состоит, прежде всего, в отсутствии иерархической «выстройки» частей спектакля. Главным «текстом» сценического произведения всегда должна оставаться актёрская игра. Какой бы интересной не была пьеса, какой бы оригинальностью не обладала сценография, какую бы зрелищность и чувственность не несли в себе танец и музыка – всё это без актёрского «живого» существования останется отдельными «текстами» спектакля.

Ведь именно через актёра в сценическом произведении зритель либо узнаёт своих современников, либо нет, либо сопереживает происходящим за рампой проблемам, либо остаётся к ним равнодушным. Отметим особо: это условие актуально независимо от того, какой модели режиссёрского метода соответствует спектакль – «театру драматурга» или «театру режиссёра», где текст пьесы подвергается изменениям.

В данном случае имело место еще несколько причин, среди которых – отсутствие общей стилистики в создании «единого текста спектакля». Сценография и танец задали определённые «правила игры» и знаковыми, образными средствами обозначали пространство, где охота одних за другими должна была бы происходить практически буквально. Сделано это было современными средствами *условного театра*, когда место действие не имеет значения. Актёрская же игра оказалось построена как *бытовое действие*, да ещё и с попыткой «воссоздать» на сцене людей именно XIX века, с их взаимоотношениями, манерой поведения и т.д. В результате актёры изображали персонажей как незнакомых им существ с ушедшими в прошлое проблемами. А с ними были нивелированы темпо-ритмы действия и потеряна динамика спектакля. Безусловно, зритель в этой ситуации также оказался

сторонним наблюдателем происходящего на сцене, которое к нему – сегодняшнему – не имеет никакого отношения.

Один из известнейших театральных деятелей В. Гафт определил суть проблемы так: «Играть слова и буквы неинтересно [...] нужен режиссёр, который поставит спектакль с таким прицелом, что вытащит потаённые смыслы. И актёры нужны сильные – настоящие личности. [...] Почему бывает скучно? Скучными руками сделано. Нет ничего интереснее, чем думающий или активно действующий персонаж, который может держать зал часами. Это как огонь в камине, от которого оторваться нельзя. Но для этого нужно быть огнём и для этого нужно иметь камин» [2].

Обращение современного театра к классике – это надёжный путь к успеху, но ещё не успех. Её гигантский, целостный потенциал таков, что каждое время может найти в ней много созвучного ему – этому времени. Но таковое не происходит само собой, а требует больших творческих усилий режиссёра, актёров, их общего понимания запросов современности. Данная статья, безусловно, не решает всех проблем «успеха» и «неуспеха» спектакля. Но то, что большая часть востребованности и признания театрального действия зависит от единства всех его «текстов», представляется очевидным. Именно в этом алгоритме рождается художественный образ произведения, который от написанного слова приобретает на сцене «плоть» и «кровь» в том, что зритель видит, слышит и чувствует.

Список джерел та літератури

1. Богданова Е. Бешеные и деньги [Электронный ресурс] / Е. Богданова // Баготей. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm. – (Дата звернення: 15.10.2016).
2. Борзенко В. Актёр Валентин Гафт: «Действующий персонаж – это огонь в камине» [Электронный ресурс] / В. Борзенко // Научно-культурологический журнал «RELGA». – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758>. – (Дата звернення: 15.10.2016).
3. Булгакова О. Неосвоенная классика («Обрыв» И.А. Гончарова в МХТ им. А.П. Чехова) / Современная драматургия. – 2010. – №4. – с. 167-168.
4. Волки и овцы [Электронный ресурс] // Официальный сайт Тамбовского областного государственного автономного учреждения культуры «Тамбовтеатр» – Режим доступа до ресурсу: <http://tambovteatr.ru/o-teatre/prensa/310-volki-i-ovtsy.html>. – (Дата звернення: 15.10.2016)
5. Киле П. А. Современный театр и Островский [Электронный ресурс] / П. А. Киле. – 2006. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/1511/>. – (Дата звернення: 15.10.2016)
6. Островский А.Н. Бешеные деньги / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 461-538.
7. Островский А.Н. Волки и овцы / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 625-714.
8. Островский А.Н. Записка об авторских правах драматических писателей / Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т.12. – С. 43-52.
9. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.
10. Пави П. Словарь театра / Перевод с фр. под ред. К. Разлогова – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

11. Премьера комедии «Лес» по пьесе Александра Островского [Электронный ресурс] // Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации – Режим доступа до ресурсу: <http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y>. – (Дата звернення: 15.10.2016)
12. Слесарь Е.А. Режиссёр – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореферат дис... канд. иск. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 27 с.
13. Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра А.Н. Островского: (Опыт постижения художественной реальности): дис... доктора иск. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 278 с.

References

1. BOGDANOVA, E. (2012), Beshenye i den'gi. In: «Bagotej» ot 03.05.2012. [Online] URL: http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm. [Accessed: 15.10.2016].
2. BORZENKO, V. (2010), Aktjor Valentin Gaft: «Dejstvujushij personazh – jeto ogon' v kamine». In: *Nauchno-kul'turologicheskij zhurnal «RELGA»*.15 [Online] URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758>. [Accessed: 15.10.2016].
3. BULGAKOVA, O. (2010), *Neosvoennaja klassika* («Obryv» I.A. Goncharova v MHT im. A.P. Chehova). In: *Sovremennaja dramaturgija*, 4, 167-168.
4. *Volki i ovtsy* (2015), Oficial'nyj sajt Tambovskogo oblastnogo gosudarstvennogo avtonomnogo uchrezhdenija kul'tury «Tambovteatr». [Online] URL: <http://tambovteatr.ru/o-teatre/prensa/310-volki-i-ovtsy.html>. [Accessed: 15.10.2016].
5. KILE, P. A. (2006), *Sovremennyj teatr i Ostrovskij*. [Online] URL: <http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/1511/>. [Accessed: 15.10.2016].
6. OSTROVSKIJ, A.N. (2003), *Beshenye den'gi. Izbrannye proizvedenija*. Moscow: RIPOL KLASSIK, 461-538.
7. OSTROVSKIJ, A. N. (2003), *Volki i ovtsy. Izbrannye proizvedenija*. Moscow: RIPOL KLASSIK, 625-714.
8. OSTROVSKIJ, A. N. (1952), Zapiska ob avtorskich pravakh dramaticheskikh pisateley. In: *Polnoe sobranie sochinenij. Tom 12. Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi. 1859-1886*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 43-52.
9. LOTMAN, Yu. M. (2005), Semiotika stseny. In: *Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo*, pp. 583-603.
10. PAVI, P. (1991), *Slovar' teatra*. Moscow: Progress, 1991.
11. *Prem'era komedii «Les» po p'ese Aleksandra Ostrovskogo. Oficial'nyj sajt Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii* [Online] URL: <http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y>. [Accessed: 15.10.2016]
12. SLESAR', E.A. (2006), *Rezhissjor – dramaturg: modeli ih vzaimootnoshenij v zarubezhnom i otechestvennom teatre konca XIX – XX vekov: avtoreferat dis... kand. iskusstvovedenija*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov.
13. SHALIMOVA, N.A. (2000), *Antropologicheskie problemy teatra A.N. Ostrovskogo: (Opyt postizhenija khudozhestvennoj real'nosti): dis... doktora iskusstvovedenija*. Moscow: Gosudarstvennyj. institutt iskusstvoznaniya.

**Classics on the Modern Scene:
From a Play to "the United Text of the Performance" (A.N. Ostrovsky)**

The purpose of this research is to analyze the role of "texts" in staging the plays of the classic repertoire. By "texts" we understand, as it was defined by Y.M. Lotman, the main parts of a performance: the text of the play, the acting text, created by actors and the director, and the "text" of decorations, musical component and the lights design.

Our main sources were the performances based on the so-called "playwright's theater" method when the literary text of the play remains unaltered. We examined such plays as "Crazy money" (2012 Saratov Academic Drama Theater n.a. I.A. Slonov) and "Wolves and sheep" (2015, Tambov State Drama Theater).

We have chosen A.N. Ostrovskiy's plays as his playwriting is gaining its momentum at present. There are several reasons for such popularity: the plays content can be understood by today's viewer; the unity of narratives and the vividness of characters are a good "drama school" for actors and directors; the refined language of plays gets an appetite for literature.

We can conclude that the unified "text" is presented in a coherent manner since the "roles" of all elements of the performance are distributed evenly; there, acting becomes the main element. The last but not the least in staging a successful play is the stylistic unity of all performance "texts".

Inventing a performance in such a way the director is able to create an artistic image of the play which - from the written word - will gain truthfulness of what the viewer sees, hears and feels on the scene.

Keywords: modern theater, A.N. Ostrovsky, the "texts" of a performance, stylistics, performance.