УДК 82-2:792
DOI: 10.32340/2414-9101-2019-3-66-72

М. А. Тумашов
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
tumashov_ma59@mail.ru

О РЕЖИССЁРСКОЙ СОБЫТИЙНОЙ КОМПОЗИЦИИ СПЕКТАКЛЯ

Аннотация. Рассмотрены вопросы практического применения метода режиссёрского анализа событийно-действенной композиции литературного произведения, полагаемого в основу сценической постановки, разработанного советским театральным режиссёром и педагогом Г. А. Товстоноговым (1915–1989 гг.). Изложены авторские соображения по проблеме убедительного сценического воплощения событийного ряда пьесы. Автор характеризует пять основных сверхсобытий спектакля – узловых моментов сценического действа, определяющих смысловое решение пьесы. Материал адресован студенческой аудитории театральных отделений институтов культуры, интересующихся актуальными проблемами теории и практики театральной режиссуры, актёрского мастерства, а также руководителям театральных коллективов, школ, мастерских и театральным педагогам.

Ключевые слова: *театр, режиссёрский анализ литературного произведения, событийно-действенный анализ художественного текста, основное событие пьесы, сверхсобытие спектакля, основной конфликт драматического произведения, композиция спектакля.*

Одним из выдающихся наследий Г. А. Товстоногова в театральной теории и режиссёрской практике является «метод действенного анализа». В нём тщательно проработана постановочно-событийная композиция драматического спектакля как художественно-целостного сценического произведения. Но по прошествии уже многих десятилетий, с тех пор как «метод» был окончательно оформлен и закреплён в режиссёрской практике, всё ещё актуальны дискуссии на тему событийного анализа пьесы и событийного ряда спектакля. Прежде всего, по количеству ключевых событий, организующих художественную композицию драматического произведения и трактовке таких понятий «метода» как: «основной конфликт», «борьба по сквозному действию», «исходное и ведущее предлагаемые обстоятельства» пьесы и спектакля, «основной сюжет». Отчасти решению этих дискуссионных разночтений и, возможно, искусственных противоречий посвящена данная статья. Также в ней подробно исследуется назначение «метода действенного анализа» в сочинении режиссёрской партитуры – как цельной постановочной художественной композиции спектаклеобразующих событий пьесы. Исследуется актуальность глубокого проникновения в живую «анатомию» анализа и синтеза жилого, действенного пространства литературного произведения и драматического спектакля. Более глубоко продуманного, убедительно, доказательно и талантливо завершённого режиссёрского «метода» перевода литературного произведения на язык композиционно цельного драматического действия, на сегодняшний день, не существует. «Метод», оформленный Г.А. Товстоноговым органично перевёл наследие К. С. Станиславского в совершенный режиссёрский инструмент, способствующий успешному воплощению художественной реальности на сцене.

Литературное художественное произведение – всегда живое и жилое событийно-действенное пространство реальной жизни персонажей. Погружаясь в придуманный мир литературного произведения, мы изначально готовы на добровольный самообман: поверить в реальность той действительности, которую нам предлагает автор. Жизнь, её перипетии, возможность прожить вместе с героями в «живом измерении» драматической истории привлекают нашу фантазию, ум и чувства. Мы хотим наблюдать за «выдуманной» жизнью живых людей, «растворяться» в них и отождествлять себя с ними; «выдуманной» «жизнью человеческого духа», мы потчуем своё

духовное естество [1, с. 296–306]. Человеческая температура каждого литературного персонажа, и вполне реально ощущаемая жилая атмосфера произведения обогащают опыт наших чувств и создают иллюзию дополнительной человеческой практики постижения окружающей нас действительности.

Жизнь, протекающая в границах литературного произведения, строится по тем же законам, что и наша реальная жизнь. Это верование в абсолютную идентичность жизни произведения и жизненного повседневного бытия позволяет нам тонко и точно оценивать достоверность литературной реальности как соответствие жизни вымышленной жизни настоящей. Важно, размышляя о специфике режиссёрского метода анализа литературного произведения, иметь в виду, что перед нами всегда жилой мир произведения, мир со-бытия живых персонажей, наделённых живыми свойствами психики и сознания, сформированных сложнейшим комплексом предлагаемых жизненных обстоятельств конкретной пьесы, повести, романа.

Приступая к освоению метода режиссёрского анализа художественных литературных произведений, следует иметь в виду, что объектом «анатомического театра» вскрытия жизненной правды персонажей является живой действующий человек, и он в нашем профессиональном внимании никогда не должен утрачивать признаков живущего «здесь и сейчас». Живой человек – и есть самый универсальный инструмент, с помощью которого разгадываются все секреты сложнейшего событийно-действенного организма литературного произведения и намечаются все постановочные компоненты художественно-целостной партитуры спектакля и роли. «Не копировать жизнь, а «влезать» в кожу действующего лица, проникать «в душу роли» [2, с. 168].

Для настоящего режиссёрского событийно-действенного анализа художественного текста произведения очень важна изначальная установка на уважительное отношение к литературной основе, где система доказательств и опровержений тех или иных параметров режиссёрской структуры будущего спектакля основывается только на тексте самого произведения. Размышления режиссёра базируются только на фактах реальных действий, событий и предлагаемых обстоятельств пьесы. Структура используемых в данном методе терминологических понятий представляет собой единую живую, логически стройную систему, в которой малейшее нарушение логического соответствия незамедлительно обращает на себя внимание. Самой большой ошибкой в применении на практике данного метода режиссёрского анализа литературного произведения становится игнорирование эмоционально-чувственного аспекта. Выявляя событийно-действенную партитуру будущего спектакля, упускается из виду генеральная цель – воспроизведение на сцене «самой жизни человека». «Отрыв от живого человека в сценическом искусстве неизбежно приводит к мёртвой схеме» [3, с. 210]. Момент художнической и человеческой взволнованности событиями, действиями, обстоятельствами и прочими параметрами произведения, как при анализе, так и при воплощении его на сцене является ключевым в настоящей «интеллектуально-творческой технике» режиссёрского анализа воображаемой действительности пьесы. Мы «должны вникать во всё, всему дать возможность жить в нас и нас мучить» [4, с. 147–148]. Режиссёрский анализ произведения должен вскрывать энергетические источники каждого персонажа в каждой сцене и сложнейшую «сумму их действий» на протяжении всего спектакля – в этом источник взволнованности актёра и зрителя. Спектакль растёт из эмоционального «зерна» пьесы [5, с. 123].

Метод событийно-действенного анализа – режиссёрское искусство перевода текста художественного литературного произведения в плоскость событийно-действенного зрелища драматического спектакля. Режиссёр – мастер перевода с языка литературного на язык сценического действия. Режиссёрский анализ художественного литературного произведения существенно отличается от литературоведческого анализа, потому что искусство режиссёра – мыслить основными категориями сценического зрелища, действиями персонажей, их конфликтным со-бытием на сцене в предлагаемых обстоятельствах пьесы, повести, романа.

Событие – основа зрелищной структуры спектакля, а логическая череда разгаданных и воплощённых событий создаёт стройную композицию, смысловую, образную и жанровую целост-

ность спектакля. Профессиональная способность режиссёра – в умении воспринимать действительность событийно и видеть событийно жизнь на сцене.

Режиссёр – это тот, кто обладает особенным умением читать, за текстом слышать «пульс живого времени», умением тем временем дышать, подробно, медленно и попадать в «хотения» людей, в их мир, уметь в нём жить, быть в каждом персонаже и над всем. Особенный режиссёрский дар – умение быть в событии, внутри, быть в «передряге» устремлений и страстей, и быть над ними. Что позволяет понимать со-бытие людей, и позволяет отстранённо формулировать действительную суть происходящего: всю сумму действий, обстоятельств и борьбы. Иными словами, быть в гуще «боя» и в то же время над ним, чтобы иметь возможность субъективно-объективно этот «бой» воспринимать.

Событие – есть основной структурный элемент спектакля. На протяжении спектакля мы видим лишь череду событий – это то, что происходит зримо здесь, сейчас, в границах действий персонажей пьесы и спектакля. Количество событий в пьесе и спектакле может быть любым, но их не может быть меньше пяти. При меньшем их количестве создать композиционно выверенную, законченную и постановочно-совершенную художественно-смысловую структуру драматического спектакля невозможно. Наше творческое восприятие не только драматического зрелища, но и художественного литературного произведения таково, что не может обойтись без привычной, воспитанной тысячелетиями художественной интеллектуальной культуры «восприятия» искусства сценического зрелища и литературного рассказа. Погружая нас в художественный мир произведения, автор стремится последовательно провести наше читательское внимание по хорошо продуманной и комфортной для последовательного восприятия художественно-содержательной композиции сюжета: по пяти ключевым событийным «вехам» произведения. В первом событии произойдёт завязка истории, её эмоционально смысловой зачин, который погрузит нас в особенный художественный мир произведения и даст нам почувствовать и понять состояние и атмосферу этого мира («Жили-были старик со старухой, и не было у них детей»). Во втором событии произойдёт завязка основного сюжета истории – случится внезапное классическое «вдруг», вдруг что-то в этом художественном мире произойдёт и начнётся «основной сюжет» произведения («Слепили старик со старухой Снегурочку, и она ожила»). В третьем событии наступит кульминация борьбы по линии основного сюжета истории («Стали они жить-поживать с внучкой»). В четвёртом событии случится завершение основного сюжета произведения («Снегурочка растает»). Но в пятом событии история продлится даже после завершения основного сюжета, чтобы дать нам возможность осознать всё произошедшее и понять итоговый главный смысл рассказанной истории («Облачко растаявшей Снегурочки пообещает вернуться следующей зимой»).

При любом количестве событий в художественном литературном произведении и в драматическом спектакле основную композиционную и смысловую нагрузку несут на себе через всё произведение, весь спектакль эти пять ключевых событий драматической истории, пять «сверхсобытий». Их задача – создать художественно-целостную событийную композицию спектакля, что должно гарантировать комфортное, гармоничное восприятие драматического зрелища и грамотное его режиссёрское построение.

Первое событие, с которого начинается вся драматическая история, событие, дающее исходную отправную точку отсчёта всего содержания произведения, тему и проблему, называется: исходным событием. Это первое «сверхсобытие» литературного произведения и драматического спектакля, как правило, начинается «до открытия занавеса» и продолжается уже на глазах зрителя. Исходное событие – своеобразный смысловой, эмоциональный и жанровый зачин спектакля, отсюда «происходит» весь спектакль. В этом событии зритель настраивается на спектакль, его драматическую историю, включается в правила сценической игры и сценической правды данного спектакля, погружается в художественную атмосферу и в реальный сценический мир героев пьесы, в его драматическую действительность. Иными словами, зритель включается в творческий процесс участия в спектакле, в созидание его художественного мира своим творческим вниманием и воображением.

В исходном событии, которое отражает своим содержанием и конфликтом нравственное, эмоциональное и смысловое состояние «мира спектакля» (как состояние нашего мира на сегодняшний день), скрыто содержание исходного предлагаемого обстоятельства – самого масштабного предлагаемого обстоятельства пьесы и спектакля. Содержание исходного предлагаемого обстоятельства формулируется от содержания исходного события, и на протяжении всего спектакля оно является своеобразной «почвой», на которой разворачиваются все события, и оно неизменно от начала до конца спектакля. Судьба исходного предлагаемого обстоятельства решается в последнем – пятом «сверхсобытии», где оно: либо исчерпывает себя, либо остаётся неизменным, и в этом скрыто смысловое решение пьесы и спектакля. Поэтому последнее событие, скрывающее (открывающее) идейный смысл и сверхзадачу спектакля, называется главным событием.

Основное событие – второе сверхсобытие спектакля. В этом событии происходит то самое «вдруг», которое «взрывает» устоявшееся течение жизни героев и рождает ещё одно грандиозное предлагаемое обстоятельство – основное предлагаемое обстоятельство спектакля. По терминологии Г.А. Товстоногова, «ведущее предлагаемое обстоятельство спектакля» [6,с. 215]. Основное (ведущее) предлагаемое обстоятельство всегда конфликтно с исходным предлагаемым обстоятельством. По образному выражению, это как конфликт между землёй и небом, где «небо» – основное предлагаемое обстоятельство, а «земля» («почва») – исходное предлагаемое обстоятельство.

В основном событии с возникновением основного предлагаемого обстоятельства начинается борьба по сквозному действию, и начинается основной сюжет произведения (спектакля). Основное предлагаемое обстоятельство актуально на протяжении трёх сверхсобытий спектакля: основного (2-е сверхсобытие), центрального (3-е сверхсобытие) и финального (4-е сверхсобытие). В финальном (4-ом сверхсобытии) оно исчерпывает себя, и вместе с ним заканчивается борьба по сквозному действию и основной сюжет спектакля.

Центральное событие – третье сверхсобытие спектакля. Это событие – вершина эмоциональной напряжённости по линии основного сюжета произведения, где наступает кульминация борьбы по сквозному действию персонажей. Здесь проходит линия «золотого сечения» произведения, сюжетная середина и сердцевина его. Графически это ощущается как самая высокая точка противостояния, конфликта, антагонизма двух сверх-обстоятельств спектакля: исходного предлагаемого обстоятельства и основного (ведущего) предлагаемого обстоятельства спектакля. Это вершина борьбы, на которую «возносит» героев «основной сюжет» и с которой всё стремительно «летит» к финалу, к разрешению сюжета, в исход борьбы – финальное событие.

Финальное событие – четвёртое, предпоследнее сверхсобытие спектакля. В финальном событии исчерпывает себя основное предлагаемое обстоятельство спектакля, завершается борьба по сквозному действию и исчерпывает себя основной сюжет произведения. В нём заключается финал основного сюжета. Поэтому оно и называется финальным событием. Однако спектакль на этом событии не заканчивается, он переходит к последнему, пятому сверхсобытию – главному.

Главное событие – это пятое и итоговое сверхсобытие спектакля. В нём решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства: оно исчерпывает себя либо остаётся неизменным. От решения судьбы исходного предлагаемого обстоятельства зависит смысловое разрешение спектакля. В содержании последнего сверхсобытия скрыт субъективно-объективный смысл режиссёрского прочтения пьесы и её воплощения на сцене. Поэтому последнее событие спектакля называется главным: в нём реализуется режиссёрский «поворот авторской идеи произведения в сегодняшний день», в котором виден «отблеск» сверхзадачи и сквозного действия спектакля.

Исходное предлагаемое обстоятельство формулируется по содержанию исходного события и на протяжении всего спектакля является своеобразной «почвой», «землёй», на которой разворачиваются все события пьесы. Оно неизменно от начала до конца спектакля. Судьба исходного предлагаемого обстоятельства решается в последнем – главном событии сценической истории, где оно либо исчерпывает себя, либо остаётся неизменным [7, с. 62–63]. Исходное предлагаемое обстоятельство – это социальная среда и нравственное состояние этой среды, сформулированное в содержании и темпо-ритме атмосферы, в которой существуют персонажи, мир, в котором они живут с конкретной эмоционально-смысловой характеристикой этого мира в границах пьесы и спектакля.

Ведущее предлагаемое обстоятельство спектакля возникает в основном событии. Оно всегда конфликтно с исходным предлагаемым обстоятельством. В основном событии, с возникновением основного, ведущего предлагаемого обстоятельства, начинается борьба по сквозному действию, начинается основной сюжет. Оно актуально на протяжении трёх срединных сверхсобытий, носителей основного сюжета: основного события, центрального события и финального события. В финальном событии основное предлагаемое обстоятельство исчерпывает себя, и вместе с ним заканчивается борьба по сквозному действию и основной сюжет спектакля.

Все перечисленные выше параметры метода тесно взаимосвязаны, неотрывны друг от друга, что обеспечивает анализу целостность и возможность максимально точно проверять один параметр другим. Следует отметить, что уже на первом этапе работы по методу, названным как «разведка умом», с самого начала необходимо стремиться не только сухо-логически формулировать все параметры аналитического разбора пьесы, но и не упускать эмоциональную, чувственную составляющую при восприятии каждого параметра. Так же как на этапе «разведки телом» неверно увлекаться лишь наитием, но нужно и рационально объяснять для себя и для актёров каждую поведенческую позицию человека-персонажа на сцене. Сила метода – в единстве анализа и синтеза.

Следует избегать слишком «математического» формулирования творческих параметров метода, потому что они необходимы, прежде всего, для того, чтобы возбуждать творческий организм актёра и провоцировать его на малые и большие душевные открытия. Речь идёт о том, что каждый логически сформулированный параметр метода должен не успокаивать наш творческий организм совершённым открытием, а каждый раз практически, импровизационно совершать это открытие на сцене. Импровизационный поиск при активном взаимодействии режиссёра и актёра, интуитивное проникновение в художественную ткань произведения, творческое вдохновение, создание азартной репетиционной атмосферы, непрерывного поиска чувства исполнительской свободы – вот краткий список тех позиций, к которым должен стремиться режиссёр, распоряжаясь инструментарием метода событийно-действенного анализа пьесы и роли.

Событийная структура пьесы, постановочно воплощённая в спектакле и ставшая сценической действительностью, представляет собой жизненно достоверную последовательность логически внятной и убедительной цепочки происшествий-событий. Определение пяти ключевых спектаклеобразующих сверхсобытий, создающих цельную художественную композицию спектакля (как бы значительна и важна ни была эта аналитическая работа), не избавляет от необходимости включения в спектакль и остальных «вспомогательных» событий. Пять сверхсобытий образуют единый композиционный каркас драматической истории, но не исключают присутствия в ней не менее значительной для драматической истории цепи «вспомогательных» событий.

Не всякое событие пьесы является частью сквозного действия и основного сюжета истории. Определив пять основополагающих для композиции спектакля сверхсобытий, необходимо воссоздать логически последовательную единую событийную канву уже из «основополагающих» и «вспомогательных» событий. Сквозное действие (борьба по сквозному действию) возникает в основном событии, в котором вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство, и заканчивается в финальном событии, где ведущее предлагаемое обстоятельство исчерпывает свою силу. Но при этом все другие события пьесы (помимо исходного, основного, центрального, финального и главного), не являющиеся носителями борьбы по сквозному действию, не теряют конфликтной своей природы и сюжетообразующих задач во всей драматической истории. Они также входят в единую логическую цепь композиционно мотивированных и значимых событий пьесы.

Как показывает практика, применение метода событийно-действенного анализа в разборе пьесы, «расшифровка» параметров её событийно-действенной «конструкции» может производиться в любой последовательности. Если наиболее очевидно содержаниеглавного, последнего события пьесы, тогда можно начать аналитический разбор именно с него. От последнего события можно сделать логический мостик к самому первому, исходному событию пьесы. Их содержания должны логически перекликаться и создавать единый законченный сюжет одной истории. Например, «сюжет истории» от главного последнего события: «прорыв блокады» – до первого исходного события: «блокада».

Исходное предлагаемое обстоятельство пьесы происходит из содержания исходного события, а исчерпывает себя в главном событии. Если определённое в разборе исходное предлагаемое

обстоятельство пьесы исчерпывается раньше последнего, главного события, значит, его определение неверно. Если очевидны границы и содержание кульминационного центрального события, от него можно логически определить основное и финальное события пьесы, так как в них начался и завершился основной конфликт, основной сюжет и борьба по сквозному действию. В границах этих трёх событий «живёт» ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы, возникая в основном событии, и завершаясь в финальном.

Все параметры метода имеют жёсткую логическую взаимозависимость, верное определение одного из параметров даёт возможность теоретически «вычислить» любой следующий. Если исходное событие в пьесе «Ромео и Джульетта» – «битва кланов», то оно должно перекликаться с последним, главным событием пьесы – «примирение кланов». Если исходное событие – «битва кланов», то исходное предлагаемое обстоятельство – «прекращение межклановой войны». А ведущее предлагаемое обстоятельство, высекающее борьбу по сквозному действию, сформулировано в названии пьесы – «Ромео и Джульетта» («союз наследников воюющих родов»). В данном случае ведущее предлагаемое обстоятельство со всей очевидностью остроконфликтно с исходным предлагаемым обстоятельством пьесы. Значит, оно, скорее всего, как минимум теоретически: верно.

Живая цепочка сформулированных параметров (пяти сверхсобытий и двух предлагаемых сверх-обстоятельств: исходного и основного) создаёт чёткое, яркое представление о событийной композиции пьесы, её истории, образной структуры, темпо-ритма и жанра. Но в то же время метод чрезвычайно уязвим: неверное определение одного из параметров разрушает всю систему размышлений. Это может являться чрезвычайно позитивным моментом по той причине, что наглядно обнаруживает ошибку в анализе.

Благодаря событийно-действенному методу режиссёр, двигаясь от одного аналитического «прозрения» к другому, совершает открытие грандиозного событийного мира пьесы, имеющего живую чёткую композиционную конструкцию произведения.

Метод событийно-действенного анализа помогает совершать постановочные открытия даже в хорошо знакомой пьесе благодаря тому, что каждый раз, сопрягаясь со временем, в котором происходит анализ пьесы, и с индивидуальностью режиссёра, даёт новые оттенки сверхзадаче произведения и её содержательному «попаданию» в сегодняшний день. Событийно-действенный анализ требует от режиссёра и актёра активной работы творческой мысли, интуиции, страстной заинтересованности и высокой «культуры мышления». События в пьесе, их границы, их количество неизменны и объективны раз и навсегда, но оценка событий, их редакция созвучная времени, придание им оригинальных трактовок, облачение их содержаний в «слова-названия» всегда субъективно и полностью зависит от профессиональной образованности, зрелости и таланта режиссёра. Известно, что последнее событие в пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта» неизменно и объективно, но мы знаем режиссёрские субъективные разночтения этого главного события пьесы: «примирение», «перемирие», «заключение фиктивного, фальшивого мира», «ритуал примирения» и др.

События пьесы создают «линию тайной жизни» сквозного действия. Сквозное действие создаёт «линию тайной жизни» сверхзадачи спектакля. «На этапе «разведки умом» достаточно руководствоваться предощущением сверхзадачи». Сверхзадача как чувственное понятие на уровень смыслового, чётко сформулированного понятия, способна вырасти лишь вместе со спектаклем, в «процессе» сценической жизни спектакля [7, с. 63–65].

Преждевременно, скоропалительно сформулированная сверхзадача может привести к её излишней умозрительности, «правильности», банальности, потерять эмоционально-чувственную составляющую и даже навредить будущему спектаклю. Но без попыток каждый раз формулировать и чувствовать её невозможно движение ни по одному важному параметру метода, определение каждого из которых освещается сверхзадачей.

Содержание сверхзадачи «просветляется» в сознании зрителя в последнем главном событии спектакля. Сквозное действие – захватывающий событийно-действенный путь режиссёрской реализации сверхзадачи спектакля, это «скрытый» путь «смыслового решения», режиссёрского прочтения пьесы, которое должно убедительно и масштабно развернуться в финале драматической истории, стать «знаменем» художественной реализации замысла спектакля, рождённого методом событийно-действенного анализа [7, с. 60].

Метод событийно-действенного анализа не гарантирует успеха, если аналитический процесс не согрет сиюминутным творчеством, работой интуиции, высокой температурой творческого желания почувствовать, понять и ярко, точно сформулировать, сущностное содержание каждого действия, события, предлагаемого обстоятельства, оценки, отношения, всего комплекса конфликтного взаимодействия на сцене. Применяя данный метод анализа произведений литературы и драматургии, должно помнить о специфичной сложности этой творческой работы и «поверять алгеброй гармонию», а «гармонией» – «алгебру» данного метода. В единстве этих двух процессов – залог творческого, профессионального, художественного успеха театра.

Метод событийно-действенного анализа – профессиональный тренинг для режиссёра, для его творческой интуиции. А потому (как известно, интуиция – это «неосознанный опыт») совершенно очевидно, какое значение для будущей профессиональной деятельности режиссёра, художественного лидера театрального творчества, обретает интеллектуально-практический тренинг по методу событийно-действенного анализа пьесы и роли.

Г. А. Товстоногов на старших курсах предупреждал своих учеников, что не стоит везде и всегда демонстративно использовать методом, как профессиональное оружие, а использовать его целенаправленно, в случае необходимости. «Метод следует применять, если не ладится сцена, не строится диалог» [7, с. 75].

Список литературы

1. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : [в 8 т.] / редкол. : М. Н. Кедров (гл. ред.) [и др.] ; [подгот. текста и примеч. Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой] ; [вступ. ст. Н. Волкова]. – Москва : Искусство, 1954–1961. – Т. 2 : Работа актёра над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – 1954. – 421 с. – Текст : непосредственный.

2. Тальников, Д. Л. Система Щепкина. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1939. – 207 с. : потр. – Текст : непосредственный.

3. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / [предисл. Г. Товстоногова]. – 2-е изд. – Москва : Всерос. театр. о-во, 1984. – 527 с. – Текст : непосредственный.

4. Литературное наследие : [в 2 т.] / [сост. И. И. Аброскина ; вступ. ст. М. О. Кнебель]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – Москва : Искусство, 1995. – Т. 2 : Об искусстве актёра. – 587 с. : ил. – Текст : непосредственный.

5. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля. – Москва : [б. и.], 1959. – 295 с. – Текст : непосредственный.

6. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : [в 2 т.]. – Ленинград : Искусство. Ленинградское отд., 1980. – Т. 1 : О профессии режиссёра. – 303 с. – Текст : непосредственный.

7. Малочевская, И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова : учеб. пособие. – Санкт-Петербург : С.-Петерб. акад. театр. искусства, 2003. – 160 с. – Текст : непосредственный.

***Mikhail A.* Toumashov**
Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)
tumashov_ma59@mail.ru

DIRECTOR'S EVENT-RELATED COMPOSITION OF A STAGE PERFORMANCE

Abstract. The paper deals with issues of practical application of a method of a director's analysis of event-related composition of a play that laid at the baseline of a stage performance elaborated by *Georgy Tovstonogov* (1915–1989), a Soviet theatre director and teacher. The author outlines his own thoughts concerning difficulties in stage impersonation of event composition of a play; describes five the key super-episodes of a stage performance, the most important moments for a stage business that define all senses of a play. The paper will be useful to student of institutes of culture who are interested in issues of theory and practice of theatre direction, acting, as well as to managers of theatrical teams, schools, theatre teachers.

Key words: *theatre, director's analysis of a literary writing, event-related analysis of literary writing, a key event of a play, a super-episode of a stage performance, the major conflict of a dramatic play, composition of a stage performance.*