

DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-174-128-134
УДК 378.1+792.075

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ СОБЫТИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРОВ

Павел Игоревич КОЗОДАЕВ

ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический
институт им. С.В. Рахманинова»
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Советская, 87
E-mail: p.kozodaev@yandex.ru

Аннотация. Рассмотрен процесс формирования навыков событийного мышления у студентов, обучающихся по профилю «Руководство любительским театром». Событийное мышление представляется одной из наиболее важных качественных характеристик в режиссерской профессии. В связи с этим на основе анализа отношения к событийному мышлению известных теоретиков и практиков театрального искусства дано как общее определение данного понятия, так и входящих в него терминов, таких как «мышление» и «событие». Процесс обучения будущих режиссеров любительских театров представлен в контексте поэтапного постижения основ событийного мышления: начиная от элементарных учебных упражнений и этюдов и заканчивая самостоятельными режиссерскими отрывками. При этом акцентируется внимание на отдельных педагогических приемах, определенных критериях оценки учебной деятельности студента, направленных на эффективность формирования навыков данного вида мышления через освоение событийного ряда и построение событийной структуры драматургического произведения. Даны примеры, описаны потенциальные результаты внутриличностных изменений студента при соответствующей педагогической акцентуации на процессе формирования навыков событийного мышления у студентов – будущих режиссеров любительских театров.

Ключевые слова: театральная педагогика; мышление; событие; событийное мышление; событийный ряд; событийная структура драматического отрывка; профиль «Руководство любительским театром»; режиссер любительского театра

Глобализация экономических процессов, технократизация, внедрение в общественную практику изысканий в области искусственного интеллекта, деятельностные попытки «отцифровать» общество – все это только отдаляет человека от осознания им природных смыслов собственного существования. Ценностные ориентиры, меняющиеся в сторону культивирования материальных благ, делают личность человека зависимой, уязвимой, направленной лишь на реализацию краткосрочных задач и решений в отсутствие духовно-нравственного целеполагания.

Тем не менее это данность, с которой сложно не согласиться. Это то «ведущее предлагаемое обстоятельство», которое формирует бытие, корректирует сознание, определяет образ мышления современного молодого человека, пришедшего в вуз для получения высшего образования.

Мышление такого студента в основе своей поверхностно и размыто, не в полной мере подготовлено к углубленному, интеллектуальному, образовательному процессу. Осознание данной педагогической проблемы становится еще более осязаемым, когда речь

идет о студенте творческого вуза, обучающегося по профилю «Руководство любительским театром».

По мнению многих театральных педагогов, режиссер – это «штучный товар», и измеряется, ценится он не только «величиной таланта», но и объемом накопления многоаспектных, энциклопедических знаний как в области различных видов искусств, так и в других сферах человеческой жизнедеятельности. Не случайно в советский период существования общества фактором поступления в театральные вузы на режиссерский факультет являлось и наличие первого высшего профессионального образования, и присутствие уже накопленного за определенный период жизненного опыта, и возраст относительно сформировавшейся личности (от 25 до 30 лет).

Сейчас все изменилось. Режиссура как учебный предмет преподается в системе многоуровневого образования: колледж – бакалавриат – магистратура. Кажется логичным, что такая система должна обеспечивать поступательный личностный рост студента. Однако в данной ситуации чаще всего в вузы

культуры и искусств поступает контингент молодых людей, зачастую получивших посредственное образование в средней школе и «не сильно» мотивированных к собственному саморазвитию. Это, в свою очередь, оборачивается для театрального педагога – руководителя курса массой проблем, связанных с обучением и воспитанием молодых ребят. Однако встречаются и интеллектуальные прорывы, когда студенты начинают мыслить не репродуктивно, а увлеченно, творчески.

Беря в расчет сложившиеся социально-экономические обстоятельства, мы не можем в полной мере сегодня говорить о полноценном профессиональном развитии будущего режиссера любительского театра в условиях вуза, а скорее о приобретении студентом специфических умений и навыков для возможного вхождения в режиссерскую профессию в будущем.

Одним из специфических компонентов режиссерской профессии выступает так называемое *событийное мышление*. Это особый вид профессионального мышления, позволяющий целенаправленно, избирательно исследовать драматургический материал для его последующего сценического воплощения. В этом психическом процессе комплексно задействована вся его операционная система, основными компонентами которой выступают анализ, синтез, сравнение, классификация, конкретизация, обобщение. Поэтому, принимая во внимание составляющие исследуемого понятия, будем опираться на его психологический аспект, рассматривающий данное *мышление* как «процесс моделирования закономерностей окружающего мира...», как «этап обработки информации человеком для установления связей между объектами или явлениями окружающего мира» [1].

Конкретизирует данный вид мышления термин «событие», являющийся одним из основополагающих понятий в режиссерской профессии. События в пьесе – это те категории, которыми режиссер мыслит, исследуя пьесу, понимая ее структуру. В связи с этим М.А. Карпушкин отмечает следующее: «Разбирая пьесу по событиям, легче представить костяк будущего спектакля, уточнить отдельные темы, уберечься от увлечения деталями и отдельной фразой. А в результате выявить последовательную цепь событий, дей-

ствий, на которых зиждется идея пьесы» [2, с. 61]. Таким образом, только основываясь на определении событий, режиссер может и организовать репетиционный процесс, и впоследствии воплотить пьесу в спектакле.

В театральной педагогике существует ряд определений понятия «событие». Наиболее общим является представление о событии как о «значительном факте или явлении в сюжете пьесы, определяющим (изменяющим) поведение действующих лиц» [3, с. 95]. Рассматривая и анализируя термин «событие», А.М. Поламишев определяет его как «факт, выявляющий конфликтные отношения нескольких действующих лиц и побуждающий их к действию» [4, с. 19]. По мнению М.А. Карпушкина, «событие – активный побудитель действия. Обычно событие является поворотом действия в картине, акте, пьесе и ставит всех персонажей в условия новых взаимоотношений» [2, с. 64]. М.О. Кнебель, задаваясь вопросом о взаимосвязи предлагаемых обстоятельств с событиями, утверждает следующее: «...Все подробности жизни героев, их прошлое, обстановка, в которой они живут или жили, все то, что составляет их внутренний мир, их поведение, их мысли и чувства, все, что постепенно формировало их индивидуальность, все это – предлагаемые обстоятельства жизни героев. Но вот в этой жизни случается что-то, что все меняет – вызывает новые мысли и чувства, заставляет по-новому всматриваться в жизнь, меняет русло этой жизни. Это происшествие мы и называем событием» [5, с. 310].

При некоторых различиях в трактовках данного понятия существует и общая качественная характеристика термина «событие». Она связана с присутствием в событии некой «динамической точки», которая осуществляет изменения в поведении действующих лиц, побуждает к активизации действия, поворачивает действие в иное русло, коренным образом меняет расстановку сил и т. д. Теоретизируя по поводу драматической литературы, М.Е. Сальков-Щедрин выдвигает мысль о том, что событие – это «последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования» [6, с. 189].

Таким образом, событийному мышлению соответствует аналитический процесс отыскания, определения событий в пьесе и

установления между ними логических, смысловых связей. О значимости данного аналитического процесса для режиссерской профессии говорят многие известные теоретики и практики театра. А.А. Гончаров отмечает: «...Вбить в словесную ткань пьесы свои события – задача режиссера. И чем крепче эти связи, тем легче будет потом: в работе с художником, с композитором и, главное, с артистами» [7, с. 107].

Являясь наиважнейшим профессиональным качеством режиссера, событийное мышление направлено на выработку четкого и ясного восприятия драматургического материала в его единстве и целостности. В этой связи П.Г. Попов утверждает, что «профессиональная обязанность режиссера – мыслить событийно, это основа основ режиссерской профессии» [8, с. 111].

Подступы к формированию основ событийного мышления должны начинаться в самом начале обучения будущих режиссеров любительских театров. Уже на первом курсе понятие «событие», вводимое в обиход театрального образовательного процесса, начинает проявлять себя в элементарных упражнениях и этюдах на оценку факта, когда студенту предлагается и придумать, и исполнить фрагмент сценического действия, в котором есть та самая «поворотная точка», благодаря которой действие коренным образом изменяется. В актерском отношении это связано с процессами восприятия и реагирования на происходящее и оценивается педагогом степенью органичности, подлинности сценического исполнения. В режиссерском смысле при работе над упражнениями и этюдами на оценку факта необходимыми критериями оценки выступают такие, как широта воображения, наблюдательность, определенный образ мышления, позволяющий представить сценические изменения во всей логике взаимодействия предлагаемых обстоятельств и действий.

Следовательно, уже на начальном этапе обучения студент должен воспитать в себе так называемое «чувство поворота» [8], усвоить элементарные основы событийного мышления, связанные с осознанием сценического действия как активности, стремящейся к изменениям.

В дальнейшем в режиссерских работах по произведениям живописи возникает необ-

ходимость в расширении границ событийного мышления. Здесь уже речь идет не об оценке отдельного сценического факта, а, по крайней мере, о выработке отношения к трем узловым событийным моментам (начальному, центральному, финальному), позволяющим выстроить относительно законченный, целостный сценический отрывок. В данном контексте, рассуждая о значимости произведений живописи в учебном процессе, М.О. Кнебель отмечает следующее: «Картина – всегда переломный момент между прошлым и будущим, прелесть ее всегда в ощущении движения. Ее настоящее кратко. Прошлое было только что. Будущее наступит сейчас же. Именно это дает нам возможность инсценировать ее» [9, с. 69].

Мизансцена, запечатленная художником на картине во всей природе взаимоотношений и противоборстве конфликтующих сторон, как правило, и представляет собой момент действительного поворота. «Сквозь зафиксированную мизансцену» нужно «угадать заключенное в ней событие» [9, с. 53]. При этом представляется, что заключенное в картине событие может принадлежать как к настоящему, так и к прошлому или будущему. Все зависит от индивидуальных особенностей восприятия студента, работающего над картиной, и от того, в основу какого события – *начального, центрального* или *финального* – ляжет этот поворот, изображенный на картине. При определенном раскладе, при деятельностном процессе восприятия и анализа заданного произведения живописи, изображенное на картине может быть представлено в трех возможных вариантах. Заданная на картине мизансцена может являться *начальным* событийным узлом, за которым следует развитие действия до *центрального* поворота, а от него – к главному разрешению сценического конфликта в *финале*. Если воспринимать изображенное художником как кульминационный пик действия, то логично представить *изначальные* обстоятельства, которые подводят к этому *центральному* моменту, за которым неминуемо произойдет развязка, и к *финалу* должно случиться еще что-то. Можно предположить и то, что заданная мизансцена на картине – финал какой-то истории. Тогда эта история может быть рассказана только при соответствующем расположении событийных узлов.

Так или иначе, изображенное на картине выступает своеобразным камертоном, активатором работы воображения, логического мышления, порождая череду различных вопросов и предположений. Что было, что есть, что будет и чем «сердце успокоится» студенту приходится решать не посредством гадания на картах, а благодаря изучению картины, считыванию предлагаемых обстоятельств, выраженных художником в определенных настроениях, в характерной цветовой гамме, в особенностях расположения и взаимодействия персонажей и деталей. Главная педагогическая задача в освоении произведений живописи, по мнению М.О. Кнебель, заключается в том, чтобы «приучить студента думать, сопоставлять, читать, смотреть – жить, не сторонясь впечатлений, а окунаясь в них всем своим существом». Кроме того, студенту необходимо «свою» картину «сделать как бы частицей своей жизни, объектом, к которому постоянно возвращается мысль. Это приучает режиссера «обрабатывать» объект» [9, с. 53].

Следующим этапом в процессе формирования навыков событийного мышления (на втором-третьем курсах) выступают сценические отрывки на основе прозаических и драматургических произведений. Предваряет данную работу выбор студентом материала для постановки и его утверждение по ряду определенных критериев. Момент этот весьма конфликтен, потому что в век компьютерных технологий студенту некогда посидеть в библиотеке, увлечься чтением книги, найти материал, который по-настоящему волнует. Легче обратиться к сети Интернет. Не всегда студенты учитывают, что подходящий материал для постановки определяется законченностью сюжета, его целостностью. Целостность – это всегда структура, компонентами которой являются те же самые событийные узловые моменты.

В отношении событийной структуры, которую будущий режиссер должен уметь увидеть за авторским текстом, П.Г. Попов полагает, что законы ее построения вполне универсальны. «Они работают и на уровне любого целостного произведения, имеющего сюжет, разворачивающийся во времени, и на уровне любого законченного отрывка из пьесы или художественной прозы. ...Здесь, конечно, далеко не всегда уместно говорить о

событиях, лучше называть эти опорные точки узлами, но структура, содержащая «исходное», «определяющее», «центральное» и «главное» – и в этом случае сохраняется безусловно. ...Именно наличие всех узлов этой структуры и позволяет судить о законченности эпизода, о пригодности его для учебной работы» [8, с. 146-147].

На данном этапе учебной работы, рассматривая сущность и функциональную значимость уже четырех событийных узлов, мы вплотную приближаемся к тому, что принято в режиссерской профессии называть действенным анализом пьесы. Взаимосвязь событийных узлов, как структурных компонентов, выстраивается на основе законов композиции, позволяющих увидеть завязку (исходное событие), развитие действия (определяющее событие), его кульминационный пик (центральное событие) и развязку (главное событие).

Педагогическим приемом, позволяющим студенту внятно представить целостность драматургического материала через взаимосвязи структурных компонентов, является режиссерский (или событийный) пересказ. Студенту, которому уже утвердили отрывок для постановки, предлагается пересказать его сюжет. Но прежде он должен отыскать и определить те самые, наиболее важные событийные узлы, на которых сюжет завязывается. При отыскании событийных узлов он должен за авторским текстом увидеть динамические поворотные точки, которые изменяют действие, поворачивают его в иное русло. Вместе с тем студенту следует дать определение событийным узлам, понять, какое влияние они оказывают на характер действия, отношения, поступки персонажей. Необходимость и полезность данной интеллектуальной деятельности подтверждается мыслями К.С. Станиславского, совершившего в свое время открытие в области методологии исследования режиссером драматургического материала. «Новый вид анализа или познания пьесы заключается в так называемом *процессе оценки фактов*... «Изучить» означает на нашем языке не только констатировать наличность, рассмотреть, понять, но и *оценить* по достоинству и значению каждое событие» [10, с. 247].

При реализации данной учебной задачи, как правило, возникают сложности и противоречия, связанные с построением событий-

ной структуры отрывка. Когда же студенту удавалось верно определиться с событийным рядом (а это происходило не сразу, ни с первой и не всегда со второй попытки), ему лишь оставалось, используя свои определения событийных узлов и соединяя их собственными размышлениями о происходящем в отрыве, запечатлеть пересказ на бумаге.

Вот пример режиссерского (событийного) пересказа отрывка из пьесы А.Н. Островского «Богатые невесты», сделанного одним из студентов третьего курса:

«После «возобновления знакомства Цыплунова и Белесовой» (событийный узел: исходное), Гневыхов предпринимает попытку расположить к себе Анну Афанасьевну и договориться с ней о помолвке Валентины и Юрия. Он настойчиво убеждает ее в том, что романтические отношения молодых уже давно сложились и развиваются. Попытки Цыплуновой что-то возразить или засомневаться в этом перед напором Гневыхова рассыпаются. Чтобы совершить необходимую для себя «сделку» (событийный узел: определяющее), Гневыхов уводит растерянную Анну Афанасьевну на прогулку для обсуждения вопроса о приданном.

Между тем первое свидание Валентины и Юрия после возобновления знакомства не сближает их, а, наоборот, становится «камнем преткновения» в развитии их отношений. Белесова не может поверить в искренность Цыплунова, поскольку в жизни ее окружают ложь, лукавство и корыстолюбие. Высоко нравственные мысли, любовные признания Юрия она воспринимает болезненно, зло, иронично, видя в них только обман и осуждение ее греховных поступков. Белесову раздражает открытый взгляд Юрия, «направленный в самую душу». Ее пугает, что Цыплунов догадывается, а может быть, и знает о том, что она «фаворитка» Гневыхова. Провоцируя «страшное осуждение» со стороны Цыплунова, Валентина задает ему главный вопрос о падиших, порочных женищинах, имея в виду себя. Она ждет «кары божьей» за свои грехи, но в ответ получает сострадание и сочувствие. «Катарсис» – очищение слезами (событийный узел: центральное). Белесова плачет. Цыплунов перед ней на коленях. Проходивший мимо Пирамидалов становится случайным свидетелем этой сцены. Тут же возвращаются с прогулки Гневыхов и Цыплунова. Видя происходящее, каждый из появившихся на сцене персонажей воспринимает это по-разному. Пирамидалов пугается близости Валентины и Юрия и начинает предчувствовать крушение собственных карьерных планов. Цыплу-

нова обретает надежду на душевное выздоровление сына. Гневыхов радуется тому, что предпринятые им усилия подтверждаются фактом, помогающим ему решить свои финансовые проблемы. Отношения Белесовой и Цыплунова получают публичную огласку (событийный узел: главное) и все больше втягивают персонажей пьесы в круговорот дальнейших событий».

Постигая событийную структуру драматического отрывка посредством режиссерского пересказа, относясь к этому не формально, а с интересом, студент постепенно начинает меняться. Он обретает ощущение целостности, он как бы научается «весь отрывок держать в голове». Именно на этом уровне студент начинает прозревать по поводу «темы», «идеи», «сверхзадачи», «сквозного действия» (конечно же, студент знакомится с этими понятиями значительно раньше; он даже наизусть может «оттарабанить», что такое сверхзадача, но подлинное осознание сути этих понятий приходит не сразу. – П. К.). Очевидные положительные сдвиги проявляются и в качестве самостоятельной репетиционной работы, когда помимо «коронной режиссерской фразы» для исполнителей: «Ну, ребята, вы все поняли, а теперь поехали...», возникают и вполне осмысленные рассуждения, в которых есть понимание и причин, и следствий происходящего.

Меняется сам образ мышления, который постепенно трансформируется от размытого восприятия отдельных, разрозненных, ничем не связанных между собою фраз текста, обстоятельств, поступков персонажей к точечному схватыванию событийных поворотов, раскрывающих ясную, понятную, логически построенную и обусловленную линию действия.

Таким образом, используя определенные приемы и методы театральной педагогики, акцентируя внимание на необходимости постижения событийной структуры, начиная от простейших упражнений, этюдов и заканчивая самостоятельными режиссерскими отрывками, воспитывая у учеников так называемое «чувство поворота», театральный педагог способствует осуществлению очень важного процесса – процесса формирования навыков событийного мышления у студентов – будущих режиссеров любительских театров.

Список литературы

1. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2004. 672 с.
2. Карпушкин М.А. Театральная педагогика: теория, методика, практика. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017. 460 с.
3. Литосова М.К. Актер и режиссер: Словарь профессиональных терминов и словосочетаний. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. 240 с.
4. Поламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. М.: Просвещение, 1982. 224 с.
5. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. 576 с.
6. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. М., 1966. Т. 5. Критика и публицистика 1856–1864. 711 с.
7. Гончаров А.А. Режиссерские тетради // Хрестоматия по режиссуре / авт.-сост. А.И. Савостьянов. М.: ВЦХТ, 2015. С. 97-114.
8. Попов П.Г. О методе. Театральная педагогика. Режиссура. М.: ВЦХТ, 2005. 160 с.
9. Кнебель М.О. Произведения живописи и скульптуры как основа упражнений и этюдов // Мастерство режиссера / под общ. ред. Н.А. Зверевой. М.: ГИТИС, 2002. С. 49-75.
10. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью. 399 с.

Поступила в редакцию 15.12.2017 г.

Отрецензирована 21.01.2018 г.

Принята в печать 27.04.2018 г.

Информация об авторе

Козодаев Павел Игоревич, кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой народной художественной культуры. Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: p.kozodaev@yandex.ru

Для цитирования

Козодаев П.И. Формирование навыков событийного мышления у студентов – будущих режиссеров любительских театров // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2018. Т. 23, № 174. С. 128-134. DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-174-128-134.

DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-174-128-134

FORMATION OF EPISODIC THINKING SKILLS AMONG STUDENTS – FUTURE DIRECTORS OF AMATEUR THEATRES

Pavel Igorevich KOZODAYEV

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov

87 Sovetskaya St., Tambov 392000, Russian Federation

E-mail: p.kozodaev@yandex.ru

Abstract. We consider the process of formation of episodic thinking skills among students of “Amateur Theatre Management” Specialty. We regard episodic thinking as one of the most important quality characteristic of director profession. Hence we give the general definition of this notion and its constituent terms “thinking” and “episode” on the grounds of analysis of the attitude towards episodic thinking of famous theorist and experts of theatrical art. The process of training future directors of amateur theatres is presented in the context of gradual comprehension of episodic thinking bases: from elementary training exercises and sketches to individual director’s fragments. We also emphasize pedagogical techniques, definite criteria of student’s training activity assessment which are directed upon effective formation of episodic thinking skills through mastering episodic line and constructing episodic structure of dramatic composition. We give examples and describe potential results of intrapersonal change of students due to relevant pedagogical accentuation on the process of formation of episodic thinking skills among students – future directors of amateur theatres.

Keywords: theatrical pedagogy; thinking; episode; episodic thinking; episodic line; episodic structure of dramatic fragment; “Amateur Theatre Management” Specialty; director of an amateur theatre

References

1. Meshcheryakov B., Zinchenko V. (compiler and gen. ed.). *Bolshoy psikhologicheskiy slovar* [Large Psychological Dictionary]. St. Petersburg, Praym-EVROZNAK Publ., 2004, 672 p. (In Russian).
2. Karpushkin M.A. *Teatralnaya pedagogika: teoriya, metodika, praktika* [Theatrical Pedagogy: Theory, Methods, Practice]. Moscow, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS Publ., 2017, 460 p. (In Russian).
3. Litosova M.K. *Akter i rezhisser: Slovar professionalnykh terminov i slovosochetaniy* [The Actor and the Director: Dictionary of Professional Terms and Phrases]. Moscow, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS Publ., 2016, 240 p. (In Russian).
4. Polamishv A.M. *Masterstvo rezhissera: Deystvennyy analiz pyesy* [The Masterhood of the Director: Active Analysis of the Play]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1982, 224 p. (In Russian).
5. Knebel M.O. *Poeziya pedagogiki. O deystvennom analize pyesy i roli* [Poetry of Pedagogy. Active Analysis of the Play and the Role]. Moscow, “GITIS” Publ., 2005, 576 p. (In Russian).
6. Saltykov-Shchedrin M.E. *Sobraniye sochineniy: v 20 t. T. 5. Kritika i publitsistika 1856–1864* [Complete Works: in 20 vols. Vol. 5. Critics and Publicism 1856–1864]. Moscow, 1966, 711 p. (In Russian).
7. Goncharov A.A. *Rezhisserskiye tetradi* [The Director’s Notes]. *Khrestomatiya po rezhissure* [Chrestomathy in Directing]. Moscow, All-Russian Art Work Center Publ., 2015, pp. 97-114. (In Russian).
8. Popov P.G. *O metode. Teatralnaya pedagogika. Rezhissura* [On the Method. Theatrical Pedagogy. Direction]. Moscow, All-Russian Art Work Center Publ., 2005, 160 p. (In Russian).
9. Knebel M.O. *Proizvedeniya zhivopisi i skulptury kak osnova upravleniy i etyudov* [Works of Painting and Sculpture as the Basis of Exercises and Sketches]. *Masterstvo rezhissera* [The Masterhood of the Director]. Moscow, GITIS Publ., 2002, pp. 49-75. (In Russian).
10. Stanislavskiy K.S. *Sobraniye sochineniy: v 9 t. T. 4. Rabota aktera nad rolyu* [Complete Works: in 9 vols. Vol. 4. An Actor’s Work on a Role]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 399 p. (In Russian).

Received 15 December 2017

Reviewed 21 January 2018

Accepted for press 27 April 2018

Information about the author

Kozodayev Pavel Igorevich, Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Head of Folk Artistic Culture Department. Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov, Tambov, Russian Federation. E-mail: p.kozodaev@yandex.ru

For citation

Kozodayev P.I. Formirovaniye navykov sobytiynogo myshleniya u studentov – budushchikh rezhisserov lyubitelskikh teatrov [Formation of episodic thinking skills among students – future directors of amateur theatres]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki – Tambov University Review. Series: Humanities*, 2018, vol. 23, no. 174, pp. 128-134. DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-174-128-134. (In Russian, Abstr. in Engl.).