

Е. В. ДВИЗОВА

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

ELENA DVIZOVA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД К ВОСПИТАНИЮ ДИКЦИИ АКТЕРА

АННОТАЦИЯ

Сегодня театральные вузы в большом количестве принимают студентов с речевыми нарушениями и аморфностью речи. Так, из 118 первокурсников ГИТИСа, продиагностированных в сентябре 2018 г. театральным логопедом М. С. Новиковой, студентов с нормой произношения не оказалось. На один курс приходится от 3 до 6 студентов с показателем «близко к норме» (констатировала М. С. Новикова на конференции по сценической речи, ГИТИС, 2019). Сложившаяся ситуация требует поиска новых подходов к тренировке и развитию дикции студента театральной школы, дикции как одной из профессиональных компетенций актера. Основываясь на исследованиях из области нейронаук, а также опираясь на практический опыт педагогов-предшественников, предлагаем новый подход к развитию дикции студента театральной школы – дикционный тренинг в сочетании с рассогласованными жестами. В статье доказывается эффективность применения разнотипных, рассогласованных пальцевых движений в дикционном тренинге на занятиях по сценической речи. Результативность использования выражается в эффекте самокоррекции, самокомпенсации речевых недостатков актера. Разработанный дикционный комплекс прошел апробацию

INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE ACTOR'S DICTION EDUCATION

ABSTRACT

Nowadays theater performances in large numbers accept students with speech deficiencies and amorphous speech. So among 118 first-year students of GITIS, that were diagnosed in September 2018 by theatrical speech therapist M. S. Novikova, there were no students with a pronunciation standard. In one group of students there are about 3 to 6 students with a rate “close to normal” (as stated by M. S. Novikova at the stage speech conference, GITIS, 2019). The current situation requires new approaches to the teaching and diction developing among the theater school's students. As diction is one of actors' professional skill. Basing on researches in the field of neuroscience and also on the practical approach of the elder teachers, we offer a new approach to advancing the diction of the theater schools' students – diction training in combination with unbalanced gestures. The article proves the effectiveness of using heterogeneous, mismatched finger movements in the diction training at the stage speech lessons. The effectiveness of its usage is expressed in the effect of self-correction, self-compensation of actor's speech defects. The developed diction complex was tested at a scientific and practical conference, which was held at “The Centre of Pathology of Speech

на научно-практической конференции, которая состоялась на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» 22 мая 2019 г. В апробации приняли участие студенты эстрадного факультета театральной школы (ГИТИС, мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.) и специалисты Центра. Ранее в литературе по сценической речи данный подход не описывался.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: звук, речь, дикция, звуковые сочетания, скороговорка, мелкая моторика, жест, движение пальцев.

and Neuro – rehabilitation of the Moscow Department of Healthcare” on the 22nd of May, 2019. The approbation was taken on the students from the variety theatre department of the GITIS (workshop of V. N. Pankov, students of 2016–2020) and specialists from the Center. This approach has not yet been described in the literature on the stage speech topic.

KEYWORDS: sound, speech, diction, sound combinations, tongue twister, fine motor skills, gesture, fingers' movements.

При благоприятных условиях кисть пианиста отличается суперэластичностью, ее суставы – гипермобильностью, пальцы – гибкостью и паукообразной длиной. При неблагоприятных условиях возникает иной результат: «задеревеневшие пальцы двигались по клавишам неохотно, звучание было раздражающе странным» [1, с. 192–193].

Иллюстрация потребовалась для того, чтобы сопоставить *техническую* зависимость качества инструментального звука, извлекаемого виртуозными пальцами пианиста, с качеством речевого звука актера, извлекаемого благодаря его уникальному артикуляционному аппарату.

Автор предлагает актеру в работе над дикцией использовать пальцы и кисти рук, опираясь на закон нейрофизиологии/нейропсихологии, который гласит: кисть руки является вторым артикуляционным аппаратом [2, с. 155]. Нейрофизиологи доказали, что смежность артикуляционной и мелкомоторной зон (1/3 часть двигательной зоны занимает проекция кисти) в головном мозге обуславливает их взаимостимуляцию. Вступая в работу, зоны начинают не просто взаимодействовать, а максимально влиять друг на друга. «Когда вы подключаете руки, то корковый центр, который отвечает за движение кисти руки, начинает влиять на центр, который отвечает за говорение, – вы его активизируете. Получается синергирующий эффект»¹, – говорит в интервью с автором данной статьи О. В. Серебровская, заместитель главного врача по психолого-логопедической работе ГБУЗ «Центр патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения г. Москвы».

Еще в эпоху Античности речь, сопровождаемая жестами, движением, считалась более выразительной, эмоциональной, ритмично активной. Цицерон не раз приводил в пример актера Росция, любой жест которого был продуман так, что высвечивал всю глубину произносимой речи. «Произнесение» Цицерон определял как речь, состоящую из «голоса и движений». Квинтилиан подробно излагал, какое значение для оратора и актера имеет тело, в том числе жесты рук. Все тело должно приспосабливаться к действию и звучанию речи.

¹ Запись личной беседы Е. В. Двизовой с заместителем главного врача по психолого-логопедической работе ГБУЗ «Центр патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы О. В. Серебровской от 09.12.2017.

Символично, что и сам звук ранее Демокрит и стоики (теория атомизма) рассматривали как тело. Звук не просто тело, а тело, которое направлено мыслью [3, с. 264], – уточнял философ-стоик Диоген Вавилонский.

Актеры и режиссеры русского театра также осмысливали работу над выразительностью речи через взаимодействие с движением. В этом им помогали открытия в области естественных наук.

А. Н. Островский понимал, что обучение драматических актеров должно быть подпитано наукой. Путь развития будущих актеров он находил, в том числе, в статьях физиолога И. М. Сеченова. *Сопоставление* Сеченовым психических явлений у человека «с нервными процессами его собственного тела» [4, с. 145], очевидно, было близко А. Н. Островскому. В небольшой статье под названием «Об актерах по Сеченову» (1886) А. Н. Островский кратко констатировал: «У актера жест составляет все» [5, с. 526]. В целом сценическую игру он представлял как «последовательный ряд рефлексов» [5, с. 526].

Позднее К. С. Станиславский, проявляя интерес к теории высшей нервной деятельности физиолога И. П. Павлова, скажет о возможной применимости его учения к сценическому искусству. И даже готов будет передать физиологу свою рукопись для ознакомления [6, с. 595]. Только смерть Павлова помешает диалогу двух выдающихся личностей. Станиславский считал, что речь и жест должны быть внутренне содержательными, одновременно пластичными («Руки должны говорить так же, как и язык» [7, с. 448]), мысль и тело – «гармонично движущимися» [8, с. 124], только тогда они приведут актера к подлинному созданию образа. Режиссер предлагал учиться пластике кистей рук и пальцев у известной танцовщицы Айседоры Дункан.

Как театр присматривается к науке, так и наука присматривается к театру. Изучая анатомию и психологию человека, физиологию его головного мозга, В. М. Бехтерев писал, что от *согласованности* между гармонией звуков и жестов актера зависит качество его энергообмена со зрителем. Актер («индивид» – по Бехтереву) «сам есть скопление энергии» [9, с. 350–351], его слово и жест – это действие. Энергия жеста артикулирует смысл слова, и наоборот, смысл слова артикулирует жест.

О выразительном единстве речи и движения на сцене заботились С. М. Волконский, Е. Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд, С. М. Михоэлс, А. Я. Таиров, М. А. Чехов и др.

Волконский писал, что искусство актера заключается в таких элементах, как слово и движение. Что касается искусства жестов, у него был свой, особый взгляд на их *параллелизм*, от которого руки «вянут» и «немеют». Педагог предлагал с помощью упражнений заняться воспитанием руки актера на принципе *противопоставления*. Он писал, что ее «выразительность находится в прямой зависимости от степени противопоставления между большим пальцем и остальными пальцами» [10, с. 197]. Актер должен не сглаживать, а развивать выразительно-образные средства. Вахтангов призывал искать соответствию слова и жеста внутреннее обоснование. «Никакой истеричности и неврастении... Чеканная дикция. Огонь и кровь в жесте, в интонациях, в словах...» [11, с. 275], – так представлял он работу над спектаклем «Принцесса Турандот». Таиров называл это «органичным совмещением», мечтая о слаженности свободы в слове с телом актера, которое «должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев» [12, с. 128]. Чехов предлагал актеру поиск

индивидуального психологического жеста, ведущего к выразительности речи, и сам постоянно совершенствовал целостность звука и жеста. Именно пальцам придавал особое значение С. М. Михоэлс, размышляя о них как об особом выразительном средстве: «Когда мозг посылает импульс, он посылает его в кончики пальцев, и тогда вся рука живет в жесте – и локоть и плечо... Граница мысли – кончики пальцев, их подушечки, живущие и рождающиеся в движении одновременно с мыслью» [13, с. 128]. По Михоэлсу, точный жест приковывает глаз, добавим – благозвучная речь гипнотизирует ухо. Это две «крайние» выразительные области, которые дают возможность воспринимать. Согласованность этих областей есть та невидимая нить, которая может стать видимой, являясь целью тренировки. За экспериментальный поиск и тренировку в области движения, мысли и слова ратовал Вс. Э. Мейерхольт. Он писал, что работа эта требует напряженного труда, «она по силам только специальному театру, который должен рассматриваться как учреждение научно-исследовательское, в котором есть действительная лаборатория, в котором есть действительная обстановка, дающая возможность это делать» [14, с. 240].

Кафедры сценической речи театральных вузов России сегодня рассматриваются как исследовательские, лабораторные, экспериментальные, дающие театральной педагогике новые импульсы в области междисциплинарных поисков для развития, тренировки, совершенствования речевой техники актера.

Профессор, педагог кафедры сценической речи ГИТИСа И. Ю. Промптова, ведя разговор о плотности расписания в театральном вузе, отмечает, что педагог по речи должен приспособиться к новым условиям сжатого времени, найти какие-то новые педагогические приемы. «В педагогике выживут те, кто способен встроиться в новый ритм. Нужно менять методику, подходы»². Ю. А. Васильев, профессор, педагог кафедры сценической речи РГИСИ, часто поддерживающий молодых педагогов в экспериментальных поисках, в эпилоге книги «Дикция. Актуальное» пишет: «Практика – зона, требующая каждодневных рисков. Но кто пойдет на такое, когда все давно открыто и уяснено, все под рукой. На какие риски идти в традиционном? Там оно не предвидится» [15, с. 297–298], методика дикционной подготовки актера требует обновления.

В практике сценической речи есть успешные примеры использования движений кистей рук. А. Н. Петрова, профессор кафедры сценической речи Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ имени А. П. Чехова создала серию упражнений – «звучно-жестовые движения». Это помогающие жесты, способствующие наглядному представлению процесса артикуляционного уклада [16, с. 88–94]. Жестами проверяется точность и озвученность позиций гласных и согласных звуков. Например, во время произнесения звуков «с-сь», «з-зь» необходимо представить, что между пальцев вьется нить и выполнить это действие пальцами. «Метод должен быть творческий, результат – технический»³, – считает А. Н. Петрова.

На кафедре сценической речи РГИСИ (бывший ЛГИТМиК, СПбГАТИ) в 1980–1990 гг. по звукоряду гласных (у-о-а-э-и-ы) педагог В. Н. Галендеев стал нагружать звуковые сочетания согласными. Например:

2 Запись личной беседы Е. Д. Двизовой с профессором ГИТИСа И. Ю. Промптовой от 27.01.2015.

3 Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором Школы-студии МХАТ А. Н. Петровой от 24.10.2017.

«фслинфслирт-взлинвзлирт, фслэнфслэрт-взлэнвзлэрт, фсланфсларт-взланвзларт, фслонфслорт-взлонвзлорт, фслунфслурт-взлунвзлурт, фслынфслырт-взлынвзлырт». Во время выполнения упражнения студенты имеют право свободно и пластично «дирижировать» свою речь руками по *принципу жесторегулирования*. Данное упражнение включает в себя множество задач предмета «Сценическая речь», но, в целом, резюмирует педагог: «Во время разминки мы занимаемся развитием нейропластичности, только этим»⁴.

В известном тренинге профессора РГИСИ Ю. А. Васильева «Ритмы и вариации», в драматургию которого легла, по определению автора, триада «ощущение → движение → звучание» [17, с. 11], главным действующим объектом является теннисный мяч. Но кисть руки, которая задает физический импульс всему телу, играет важную роль в психофизическом воспитании актерских качеств. В условиях художественно-эстетических задач участники тренинга растирают кисть и совершают ею вращательные движения, кисть подбивает мяч то тыльной, то ладонной стороной. Активно включены в процесс и пальцы, распределяясь равномерно на поверхности мяча, они упруго удерживают его, выталкивают и схватывают, подкручивают и подбрасывают, таким образом, выполняют точную *содружественную* работу.

В речедвигательных подходах – к воспитанию дикции актера – А. Н. Петровой (воплощение звука в жесте), В. Н. Галендеева (принцип жесторегулирования), Ю. А. Васильева (содружественная работа кисти и мяча) заложен принцип *согласованности* жеста и речи. В предлагаемый автором подход заложен принцип *рассогласованности* движений пальцев правой и левой руки и речи.

Целесообразность данного подхода обусловлена резко изменившейся дикционной картиной студентов театральной школы. Нейропсихологи объясняют причину этого явления. В 90-х годах XX в. они столкнулись со снижением действенности традиционной системы нейропсихологической коррекции в детском возрасте, что заставило их предпринять новую попытку в изучении мозга современного ребенка. Специалисты пришли к выводу, что поколение детей 1984 – 1986 года рождения настиг «дисгенетический синдром» («искажения» в психических процессах: речь, движение, восприятие, память, саморегуляция и т. д.). Несложно подсчитать, что сегодняшние дети – это дети детей, родившихся в 1984 – 86 годах, и они имеют дисгенетический синдром во втором поколении. Прогноз нейропсихологов неутешительный, с каждым поколением ситуация будет ухудшаться, а значит, проблемы в отношении дикции будут нарастать и в театральной школе.

Профессор нейропсихологии А. В. Семенович предложила алгоритм работы в сложившейся ситуации генетического сбоя – механизм нейропсихологической коррекции в детском возрасте, получивший название «Метод замещающего онтогенеза» (МЗО). «Почему мой метод называется “методом замещающего онтогенеза”? – разъясняет в личной беседе А. В. Семенович. –

Мы замещаем непройденные “кусочки” развития; заставляем мозг вспомнить, как он должен был бы работать, если бы не произошел тот или иной сбой. Суть заключается в том, что любая текущая “вредность” все равно слабее, чем генетически заложенный материал. И любого можно дотянуть до его максимального генетически

4 Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором РГИСИ В. Н. Галендеевым от 06.01.2017.

заложенного задела. Именно личного, “потолок” у всех разный»⁵. МЗО *раскрывает максимальный запас генетически заложенных индивидуальных возможностей человека, он применим и показан как детям, так и взрослым людям* в качестве профилактики и совершенствования работы всех высших психических процессов, ведь «**законы развития мозга едины** для нормы, субнормы и патологии» [18, с. 28]. Эта универсальность дает нам право интегрировать нейронаработки А. В. Семенович, соединяя их с традиционным подходом к воспитанию дикции актера в театральной школе. Семенович считает, что тот, кто заинтересован нейропсихологической технологией, «при необходимости сможет не только ассимилировать накопленный <...> опыт, но и развивать его, используя разработанный алгоритм» [19, с. 10]. Целесообразность применения данной технологии при работе над дикцией в театральной школе обусловлена и исследованиями конца прошлого века о пластичности мозга. Эти исследования показали, что потенциал нейропластичности (создание новых нейронных связей) особенно высок у детей и творческих людей. Следовательно, применение нейропсихологической технологии оправданно использовать в сфере искусства.

Автором взят на вооружение лейтмотив сценария нейротехнологии МЗО – психомоторные взаимодействия (координации), и особое внимание уделено сложнокоординированной работе пальцев рук. Регулярная работа с разнотипными пальцевыми движениями благодаря активизации слабых нервных процессов в головном мозге способствует *самокоррекции* или *самокомпенсации* речевых недостатков. Последнее представляет особый интерес для педагогики сценической речи, которая не имеет возможности заниматься медико-педагогической коррекцией звукопроизношения.

Опираясь на практический опыт педагогов-предшественников и полученные результаты исследований из области нейропсихологии, автором разработан *дикционный комплекс упражнений с рассогласованными жестами*⁶, основанный на ином принципе работы, – на принципе синхронизации речи с *рассогласованными* движениями пальцев.

В течение шести месяцев (2018–2019 учебный год) группа студентов эстрадного факультета ГИТИСа (мастерская В. Н. Панкова и мастерская В. Б. Гаркалина) занималась дикцией по разработанному подходу. Результат в сжатой форме отражен в табл. 1. При анализе таблицы необходимо учитывать, что требования сценической речи гораздо выше, чем требования медицинской логопедии. «Потому что в логопедии есть понятие *бытовая норма*, а в сценической речи требуется *норма профессиональная*, – а это есть стремление к правильному, идеальному, классическому звуку»⁷, – комментирует театральный логопед Е. Г. Игнатова.

В результатах, достигнутых каждым студентом, свою роль сыграли фонематический слух, а также трудолюбие и дисциплина. Для объективности картины автором

5 *Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором нейропсихологии А. В. Семенович от 07.07.2019.*

6 *Разработанные упражнения прошли апробацию на научно-практической конференции, которая состоялась на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» 22 мая 2019 г. В апробации приняли участие студенты эстрадного факультета театральной школы (ГИТИС, мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.) и специалисты Центра.*

7 *Запись личной беседы Е. В. Двизовой с Е. Г. Игнатовой, театральным логопедом Школы-студии МХАТ, театральной школы О. П. Табакова, Высшей школы сценических искусств К. А. Райкина.*

Таблица 1

РЕЗУЛЬТАТ ЗАНЯТИЙ ДИКЦИЕЙ В СОЧЕТАНИИ
С РАССОГЛАСОВАННЫМИ ДВИЖЕНИЯМИ ПАЛЬЦЕВ

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
А. А.	10 из 10	10 из 10	с, с', з, з', ц, ш, ж, в, в', ф, ф', р'. Смягченные ш, ж. Смазаны щелевые	Проблемные звуки ушли. Звук р' не автоматизировал	Высоко развитая мелкая моторика способствовала процессу развития речевой моторики. Освоил 16 дикционных историй (д. и.)
А. Д.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', с, з, ц, ж, ш, щ, р'. Смягченные ш, ж	Справилась со всеми дефектами. В бытовой речи иногда смягчает звук [ж]	Трудолюбивая. Освоила 16 д. и.
Б. М.	10 из 10	10 из 10	ш, щ.	«Больные» звуки ушли, но при отсутствии тренировок имеют тенденцию снова возвращаться	Работал не стабильно. Освоил 14 д. и.
Г. А.	1 из 10	6 из 10	с, с', з, з', ц, ш, щ, ж, ч, в, в', ф, ф'.	Общее впечатление от произношения проблемных звуков во многом улучшилось, но до профессиональной речи актера все же не дотягивает	Повышенная тревожность. Освоил 10 д. и.
И. Л.	1 из 10	10 из 10	в, ф (в начале слова)	Успешно справилась со всеми проблемами	Стала лидером в группе. Освоила 18 д. и.
Г. Я.	10 из 10	10 из 10	р'	Звук р' автоматизировал	Пропускал занятия. Освоил 14 д. и.

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
К. Ф.	10 из 10	10 из 10	с, с', ф, ф', в, в'	Ушли проблемы со свистящими. Частично осталась проблема со смычными в начале слова	Работала не стабильно. Освоила 11 д. и.
Л. А.	7 из 10	10 из 10	с, с', ц.	Проблема со свистящими ушла частично. В тренировочном длинном, быстром, загруженном речевом потоке не может справиться	Работал, но не в полную силу. Освоил 14 д. и.
М. И.	10 из 10	10 из 10	с, с', з, з', ц.	«Больные» звуки ушли	Работа давалась легко. Освоил 16 д. и.
М. И.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', ж	Все звуки стали сценичными. Появился вкус к яркости звучания	Работала стабильно и с азартом. Освоила 16 д. и.
Н. И.	9 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', л, р, р'. Глокает звуки из-за супербыстрого темпа речи	Справилась со всеми дефектами. Ушел скороговорочный темп речи на сцене	Полюбила справляться с трудностями. Освоила 16 д. и.
Н. С.	9 из 10	10 из 10	с, с', щ. Брекетты. На звуке [л] язык проскакивает между зубами	«Больные» звуки ушли. В длинном, быстром, загруженном потоке может проскакивать язык между зубами на звуке [л]	Стал лидером группы. Освоил 17 д. и.

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
П. О.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', с, з. Плохо разборчива речь в быстром темпе	Справилась со всеми дефектами. Речь в быстром темпе стала внятной	Трудилась и проделала очень большую работу. Освоила 16 д. и.
У. Г.	6 из 10	8 из 10	с, с', ц, ш, щ, ж, ч, к', г'.	Ушли проблемы с шипящими и смычными	Старательный, но работал не стабильно. Освоил 10 д. и.

включены разделы «фонематический слух», «работоспособность» и краткие комментарии Е. В. Двизовой.

Имея представление о протекании в мозге физиологических процессов, можно совершенно иначе взглянуть на тренировочный процесс развития дикции студентов театральной школы.

Артикуляционная гимнастика в сочетании с мелкой моторикой

Студентам предлагается гимнастика, в которой артикуляционные и пальцевые движения выполняются *одновременно* во всех упражнениях. Чтобы подготовить студента к рассогласованным движениям, выполняем на начальном этапе движения однотипные, постепенно внедряя разнотипные.

Речевой наговор педагога не имеет прямых инструкций: «быстрее, выше, сильнее», а носит художественный характер, пробуждая воображение студента, способствует расслаблению мышц, не участвующих в процессе работы (табл. 2).

Таблица 2

УПРАЖНЕНИЯ АРТИКУЛЯЦИОННОЙ ГИМНАСТИКИ В СОЧЕТАНИИ С МЕЛКОЙ МОТОРИКОЙ

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
1	Язык (ветерок), вращается по кругу между губами и зубами	Растираем ладони (тело ветерка) до ощущения тепла (рис. 1)	Утро. Солнце поднимает свои теплые бока из океана. Над безбрежным миром разливается свет. Легкий ветерок совершает круговую утреннюю пробежку, увлекшись, набирает силу, быстрее, еще быстрее. Его тело становится все горячее и горячее. Быстрее ветерок – горячее его тело, быстрее и горячее... Ветерок сбавляет скорость...

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
2	Сомкнутые и расслабленные губы (трава) вибрируют за счет выдыхаемого воздуха	Трясем кистями рук (трава) (рис. 2)	Прибрежная трава выдыхает волнение и дрожь, стряхивая соленые капли воды
3	Губы (стрелки часов) собираем в «хоботок» и крутим ими по кругу вправо	Руки (противодействие) вытянуты вперед, ладони совершают вращательные движения влево (рис. 3)	День. Время ощущает свою силу, подгоняет секунды на циферблате жизни, чувствуя наше противодействие его бегу
	Меняем направление движений губ и ладоней на противоположное		Бег и противодействие, бег и противодействие
4	Кончиком языка (птица) попеременно стремимся коснуться носа, подбородка, правого, левого уха	Ритмично и поочередно прикасаемся подушечкой большого пальца к остальным подушечкам пальцев (листья), но при этом одна кисть начинает движение от мизинца, а другая – от указательного пальца (рис. 4)	Птицы повеселели, в стремительном полете меряют пространство: вверх – вниз, влево – вправо, листья деревьев аплодируют их полету
	По принципу непрерывности музыкальной гаммы происходит касание пальцев		Полет и аплодисменты, полет и аплодисменты
5	Язык (тело) высунут и спокойно лежит на нижней губе	Ладони (тело) открыты небу (рис. 5)	Прибрежный горячий песок греет наши тела, мы вбираем энергию солнца. Заряжаемся ею
6	Языком последовательно выполняем пять разных позиций: грибок, чашечка, трубочка, мостик, поворот языка на бок (песочные куличики)	Делаем самомассаж пальцев (дети) (рис. 6)	На пляже играют дети, делая песочные куличи: грибок для Даши, чашечка для Инны, трубочка для Яна, мостик для Иры, перильца для Иларии

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
	Синхронизируем массаж одного пальца с удержанием одной позиции языка. Прodelьваем все то же самое с другой рукой		Отсутствует
7	Снова сомкнутые и расслабленные губы вибрируют за счет выдыхаемого воздуха	Снова трясем кистями рук (рис. 7)	Волна накрыла все песчаные постройки и намочила руки и лица детей; они стряхивают веселые капли с рук, с губ
8	Медленно опускаем нижнюю челюсть вниз	Массируем уши от верхней части к мочке и проглаживаем нижнюю открытую челюсть (рис. 8)	Дети тщательно очищают уши от песка. Все в порядке
9	Стараяемся вызвать энергетический зевок	Потягиваемся (рис. 9)	Чайка, расправляя крылья, взмывает ввысь, наслаждаясь ароматом воздуха, солнца, ветра и воды, она как будто бы кричит: «Мы вправе лететь, куда хотим и быть такими, какими мы хотим»
	Можно кричать мысленно или звучно издавать крик чайки		(Педагогическая метафора может меняться в зависимости от установки)



Рис. 1. Пробегка ветерка



Рис. 2. Выдох травы



Рис. 3. Противодействие времени

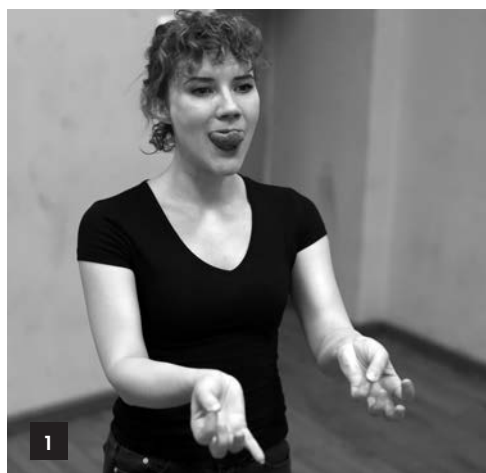


Рис. 4. Полет и аплодисменты (1 – 4)



Рис. 5. Загораем



Рис. 6. Детские куличи (1–5)

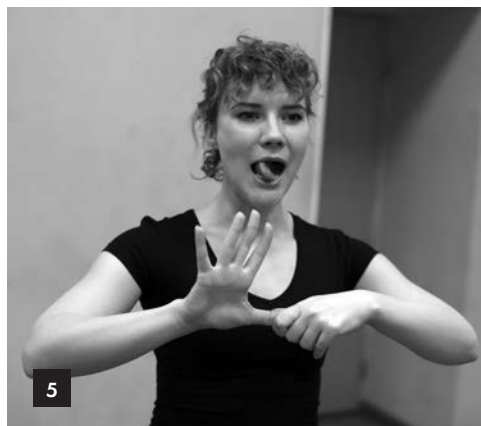
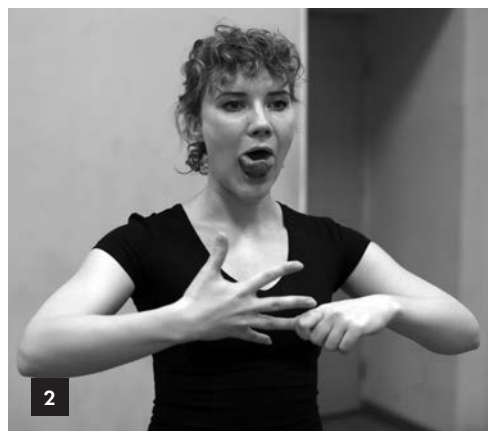




Рис. 7. Выдох травы (повторный)



Рис. 8.1. Очищаемся от песка – 1



Рис. 8.2. Очищаемся от песка – 2

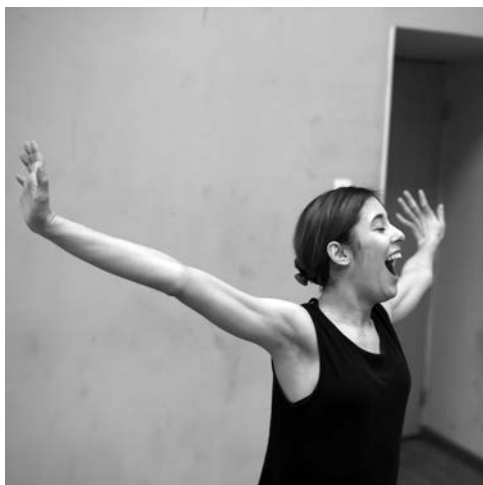


Рис. 9. Чайка

Кисти рук на этом этапе выполняют *однотипные* движения, уровень сложности еще невысок. Исключение составляет упражнение «Полет и аплодисменты», в котором движения пальцев правой и левой кисти *рассогласованные*. Пошаговое усложнение материала помогает решить проблему его освоения: 1) согласованные движения пальцев правой и левой руки; 2) рассогласованные движения одноименных пальцев правой и левой руки; 3) рассогласованные движения разноименных пальцев правой и левой руки; 4) подключение на любом из этапов разворота ладони (тыльная/внутренняя сторона) и т. д.

Составляя для разминки артикуляционный комплекс упражнений в сопровождении движений пальцев рук, необходимо следить, чтобы не было

перекоса в сторону только одного напряжения. Предельное напряжение сочетаем с максимальным расслаблением. Для увеличения КПД важно использовать сжатие, растяжку и расслабление как кисти, так и органов артикуляции, а также их изолированные движения [2, с. 184].

ДИКЦИОННЫЙ ТРЕНИНГ НА ОСНОВЕ ЗВУКОВЫХ ЦЕПОЧЕК В СОЧЕТАНИИ С НЕЙРОРИТМИЧЕСКИМ ПАЛЬЦЕВЫМ КОМПЛЕКСОМ

Студентам предлагается одновременно с произнесением сложной звуковой цепочки воспроизводить нейроритмический комплекс пальцевых движений. Нейроритмический комплекс представляет собой сложно скоординированные, ритмично организованные *разнотипные* движения пальцев и кистей рук. Левая кисть делает одно, правая – другое. Одна пальцевая комбинация соответствует одному звену звуковой цепочки. Пальцевые фиоритуры и их сочетания могут быть самыми разнообразными, все зависит от воображения студентов и педагога. Чем больше пальцев задействовано, особенно не социально активных, тем сложнее комбинация для исполнения. Автор воспользовалась жестосимволами электронной энциклопедии эмодзи⁸, которые существуют на ключевых мобильных и стационарных платформах, и сочетала их по принципу *противопоставления*. Например, кулак – раскрытая ладонь, тыльная – ладонная сторона, перекрещивание – раскрытие пальцев и т. д. Для удобства пальцевые комплексы могут получить условные названия. Если упражнение выполнять в актерском кругу, то создается ощущение, что сочетание жестов является особым способом для передачи особой информации. Отнеситесь к этому, как к игре.

Жигизи-зигизи – 🖐️🖐️, жэгээ-зэгээ – 🖐️🖐️, жагаза-загаза – 🖐️🖐️, жогозо-зогозо – 🖐️🖐️, жугузу-зугузу – 🖐️🖐️, жигызы-зыгызы – 🖐️🖐️. (Нейроритмический пальцевый комплекс автором условно назван «камень – вулкан».)

Стипнити-здибниди – 🖐️🖐️, стэпнэтэ-здэбнэдэ – 🖐️🖐️, стапната-здабнада – 🖐️🖐️, стопнотэ-здобнодо – 🖐️🖐️, ступнуту-здубнуду – 🖐️🖐️, стыпныты-здыбныды – 🖐️🖐️. (Нейроритмический пальцевый комплекс получил название «позвони мне – есть вопрос».)

Чиб-чикпыр – 🖐️🖐️, чеб-чикпыр – 🖐️🖐️, чаб-чикпыр – 🖐️🖐️, чоб-чикпыр – 🖐️🖐️, чуб-чикпыр – 🖐️🖐️, чиб-чикпыр – 🖐️🖐️ («крест-указ»).

Предложенный тип нейроритмического пальцевого комплекса содержит две возможные комбинации. Уровень сложности исполнения этого упражнения по сравнению с упражнениями, предложенными в артикуляционной гимнастике, увеличился – *вместо одного рассогласования имеем два:*

- 1) звуковые комплексы (послоговые переключения);
- 2) движение левой кисти – движение правой кисти.

Пальцевая комбинация при всей серьезности ее задачи не может оставаться только на технологическом уровне. «У артиста все должно иметь ассоциативно-образную сигнализацию» [20, с. 310]. Образ, ассоциация, картинка, успевающие возникнуть при выполнении упражнения, помогают усилить психический импульс

⁸ Эмодзи – графический язык из смайликов и идеограмм, который сегодня активно используют на мобильных и стационарных платформах.

к звуку. Характер движений кисти и пальцев рук зависит от мысли, передаваемой текстом. Пальцы как бы аккомпанируют рисунку текста, передают намерение исполнителя. Между корпусом и кистями рук необходимо удерживать расстояние примерно первой балетной позиции. Запястья закружены, плечи свободны, колени присогнуты. Нет статики, тело в легком движении, оно не теряет ощущения вертикали и будто парусник покачивается на волнах в удержании баланса. Кисть и пальцы должны быть так же выразительны, как и звуки: интенсивные, пластичные, подчеркивающие внутреннее состояние говорящего, его личное отношение к произносимому тексту. В то время как каждая рука выполняет самостоятельное движение, идет совместный ритмичный танец, в котором пальцы сплетаются в различные затейливые узоры. Упражнение будет полезным до тех пор, пока тренирующиеся чувствуют, что что-то идет не так; как только упражнение освоено, т. е. выполняется с механической легкостью, в отсутствие контроля, оно больше пользы не приносит. Осваиваем следующее упражнение.

Что дает актеру в творческом плане соединение между собой абстрактных жестов и набора звуков? Этот процесс учит актера концентрации внимания, уводит от иллюстративного мышления, заставляет фантазировать, рассматривать жесты и звукокомплексы с разных ракурсов, искать ассоциации, образы, выявлять характер. Абстрактные схемы дают возможность на одном и том же материале проверять самые разнообразные актерские намерения, тренировать порой даже противоположные по смыслу словесные действия.

Дополнительные возможности упражнения – применение диапазонов: звуковысотного, динамического, темпоритмического.

ДИКЦИОННЫЙ ТРЕНИНГ НА ОСНОВЕ СКОРОГОВОРОК В СОЧЕТАНИИ С НЕЙРОРИТМИЧЕСКИМ ПАЛЬЦЕВЫМ КОМПЛЕКСОМ

Студентам предлагается скороговорка (определяется тренируемый звук) и пальцевый комплекс. Техническая задача – в момент встречи с тренируемым звуком выполнить нейроритмическую комбинацию. Необходимо добиваться точности, легкости и органичности выполнения этого задания. Примеры:

[Ф] *Всегда, всегда, всегда франтихины фасончики – фалды, фижмы и фестончики + нейроритмический комплекс «камень – ножницы – бумага»* (рис. 10, где а) – камень-ножницы; б) – ножницы-бумага; в) – бумага-камень).

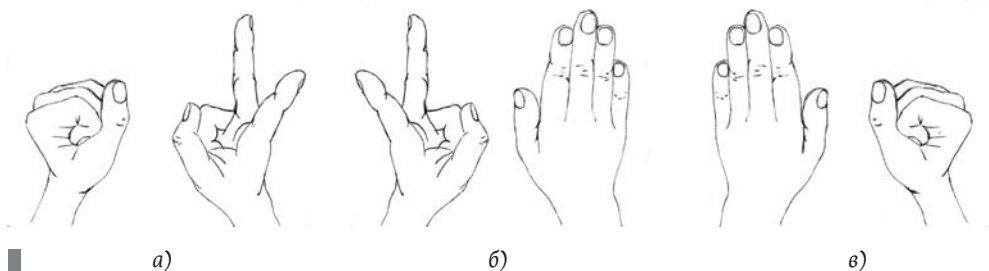


Рис. 10. Нейроритмический комплекс «Камень – ножницы – бумага»

На занятии студенты предлагали разные варианты словесного действия этой скороговорки: высмеять несуразные и безвкусные наряды Франтихи, подметить щеголеватость ее манеры одеваться, противопоставить роскошь фасонов Франтихи своим неприглядным платьям, заставить, в конце концов, раскошелиться своего супруга и др.

Предложенный нейроритмический комплекс выполняется по принципу всем известной детской игры: «Камень, ножницы, бумага». Сложность заключается в том, что комплекс имеет уже не две, а три возможные комбинации и нужно работать каноном. Если правая кисть выкидывает камень, то левая – ножницы. Со следующим звуковым пучком правая кисть как бы догоняет левую и выкидывает ножницы, левая – не дает себя догнать и уже выкидывает бумагу и т. д. В данном случае в сумме получится восемь комбинаций, так как звук «ф» встречается в этой скороговорке восемь раз. Каждый из студентов находил свой способ освоения упражнения. Так, студентка Дарья А. сообразила, как можно легче справиться с каноническим исполнением движений: «Я мысленно фотографирую позицию кисти, которая работает на опережение. Отстающая кисть лишь воспроизводит мыслеснимок». Дарья использовала возможности фотографической памяти, которая помогла ей ускорить разучивание упражнения.

Еще один пример:

[П] Поникли метели под аккомпанемент капели. Перепел с перепелкой и перепелочком запели трели. Пташка Потапа Птимбдигумова под потолком порхала-порхала, порхала-порхала и выпорхнула + нейроритмический комплекс «рондо»⁹ (рис. 11, где а) – рондо 1–2; б) – рондо 3–1; в) – рондо 1–4; г) – рондо 5–1).

Предложенный нейроритмический комплекс имеет четыре возможные комбинации, математически связанные между собой. Особенность его исполнения заключается в том, что рефрен (выкидывание указательного пальца) остается неизменной, а эпизод моделируется. Со студентами мы условились: нейроритмический комплекс не выполняется отдельно для встречи со звуком в предлогах и договорились, что одно слово всегда будет синхронизироваться с одной пальцевой комбинацией, даже если в этом слове встречается два и более тренируемых звука. Таким образом, в этой скороговорке в сумме получится 16 пальцевых комбинаций. Данное условие способствует тренировке слухового внимания, как од-

ного из важных параметров в преодолении дикционных недостатков.

Жесты могут быть по-актерски оправданы движением капели, крыльев, души птицы или как-то иначе. В речи с позиции птахи студенты предлагали отразить заманчивую звонкость и переливчатость капели, неумное метание птицы в неволе, желанное освобождение и удаленность полета. С позиции сочувствия к Потапу Птимбдигумову либретто студентов выглядело иначе. Они прислушивались к звону капели, отказываясь верить в наступление весны, их речь отражала попытку поймать неугомонную птицу и свое положение без любимого питомца.

⁹ Рондо – (от фр. *rondeau* – «круг», «движение по кругу») – музыкальная форма, в которой неоднократные (не менее 3) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами, этот принцип использован в данном нейроритмическом комплексе.

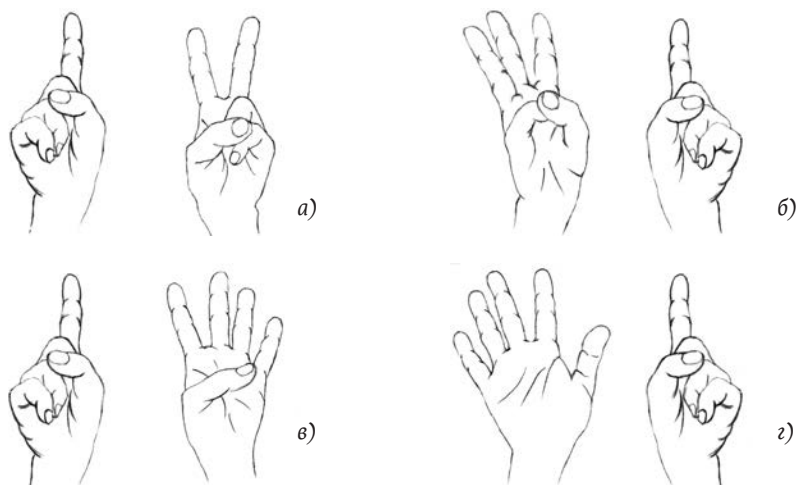


Рис. 11. Нейроритмический комплекс «рондо»

ВАРИАЦИЯ

Автор предлагает студентам комбинировать звуковые цепочки и скороговорки по принципу схожести звуков. Приведем пример трехчастной истории. Первая часть – звуковая цепочка в сочетании с пальцевым комплексом, вторая часть – скороговорка, подобранная по принципу схожести звуков, третья – повтор звуковой цепочки из первой части. Правила игры те же для первой и второй части: при встрече с условленным звуком выполняется нейроритмический комплекс. В третьей части мелкая моторика не подключается, тем самым отменяется контроль за этим процессом; проверяем чистоту звучания и свободу тела. Творческая задача всегда помогает преодолению всех технически сложных частей.

[Б] Мфилибилибилиф-мфэбэлэбэлэф-мфабалабалаф-мфоболоболоф-мфубулубулуф-мфыбылыбылыф... Камбала болтает без умолку о бакланах и баклажанах, о бранденбургцах и бирменгемцах. Ее рот набит всякой бессмысленной мфилибилибилифью... филилибилилиф-мфэбэлэбэлэф-мфабалабалаф-мфоболоболоф-мфубулубулуф-мфыбылыбылыф + нейроритмический комплекс «птеродактиль – стрекоза» (рис. 12, где а) стрекоза-птеродактиль; б) птеродактиль-стрекоза).

Студенты в своих пробах высмеивали несуразность суждений камбалы, укоряли ее за бестолковость, уличали во вздорности умозаключений, или, напротив, присоединялись к гламурному настроению рыбы.

При работе с комплексом упражнений важное значение имеет технический безошибочный педагогический показ. Необходимо спровоцировать у студента желание преодолевать трудности. То, что современному мозгу необходимы соответственные времени нагрузки, подтверждает педагог и режиссер Л. А. Додин: «Учиться молодые люди должны на самом сложном... я думаю, что молодежь нуждается в перегрузках. В перегрузках

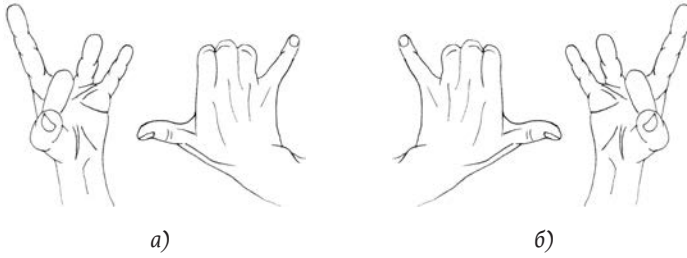


Рис. 12. Нейроритмический комплекс «птеродактиль – стрекоза»

интеллектуальных, душевных, физических... Мы будущим артистам зачастую облегчаем жизнь, а мне кажется, надо сразу задать какой-то масштаб, расстояние, которое может быть даже и невозможно перепрыгнуть, но пусть возникнет желание это совершить» [21, с. 264, 283].

Практика показывает, что творческие сложности двигают студента с фонтанной силой вперед. Тренировка дикции в сочетании с нейроритмическими пальцевыми комплексами мгновенно пробуждает весь организм, так как активизирует работу головного мозга. Использование рассогласованных движений пальцев способствует более быстрому запоминанию звуковых структур, удержанию длительной концентрации внимания. Сам факт полной разбалансировки в исполнении упражнения на начальном этапе и достижение гармонии в финале тренировки помогает студенту ощутить свою уникальность. Столкновение сразу нескольких задач отсылает его к связи с предметом «Актерское мастерство». Сложная комбинаторика пальцев помогает исполнителю вести мысль, ощутить ее непрерывность, каким бы парадоксальным это не казалось.

На взгляд автора, триединство мысли, слова и жеста не только приносит несомненную пользу дикционной выразительности, но и помогает совершенствованию актерской речи в целом. Овладев данной техникой работы, студент может самостоятельно применять ее для освоения текста роли, а именно для тех фрагментов, где встречаются трудности с потоком согласных, с пропуском звуков в начале, конце или середине слова, с вялостью и неточностью произношения. Если не забывать, что любое техническое упражнение направлено на воспитание творческой личности, и отрабатывать техническую часть в сочетании с творческими задачами, то это облегчит его исполнение, расширит и увеличит качественный эффект.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шпильман В. Пианист. Необыкновенная история выживания в 1939–1945 годах / Пер. с англ. яз. Е. Поляковой / М.: АСТ, 2019. – 320 с. (Холокост. Палачи и жертвы).
2. Кольцова М. М. Ребенок учится говорить: пальчиковый игротренинг. СПб: САГА, 2002. – 223 с.

REFERENCES

1. Shpil'man V. Pianist. Neobyknovennaya istoriya vyzhivaniya v 1939–1945 godab [Pianist. An extraordinary story of survival in the years 1939–1945]. Moscow: AST, 2019. P. 320.
2. Kol'tsova M. M. Ruzina M. S. Rebenok uchitsya govorit'. Pal'chikovyi igrotrening [The child learns to speak. Finger's

3. *Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген; ред., авт. предисл. А. Ф. Лосев, пер. М. Л. Гаспаров; Акад. наук СССР, Ин-т философии. 2-е испр. изд. М.: Мысль, 1986. – 571 с. (Философское наследие. Т. 99).*
4. *Сеченов И. М. Психологические этюды / [Соч.] И. М. Сеченова. СПб.: тип. Ф. С. Сущинского, 1873. – 225 с.*
5. *Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10. Под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство, 1978. – 720 с.*
6. *Психология художественного творчества: Хрестоматия / сост. К. В. Сельченок. Минск: Харвест, 1999. – 752 с.*
7. *Горчаков Н. М. Работа режиссера над спектаклем / Ред. А. А. Алечиславская, худ. А. И. Щербаков / М.: Искусство, 1956. – 464 с.*
8. *Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой / Общ. ред. Ю. С. Калашникова. 2-е доп. изд. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. – 182 с.*
9. *Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии: сборник научных трудов; Ин-т психологии РАН. М.: Наука, 1994. – 399 с.*
10. *Волконский С. М. Отклики театра. Изд. 2-е. – М.: Libroком, 2012. – 202 с.*
11. *Херсонский Х. Н. Вахтангов / под общ. ред. В. Л. Комарова [и др.]. М.: Молодая гвардия, 1940. – 320 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 11–12).*
12. *Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма; [ред. П. Марков; сост. Ю. Головащенко]. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. – 600, [3] с.*
13. *Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи: воспоминания о Михоэлсе; ред.-сост. К. Л. Рудницкий; худ. А. Г. Тышлер. М.: Искусство, 1960. – 299 с.*
14. *Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2.: 1917–1939 / Сост. А. В. Февральский, ред. Б. И. Росточки. М.: Искусство (Библиотека поэта), 1968. – 643 с.*
15. *Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. Рос. гос. ин-т сцен. искусств. game training]. Saint-Petersburg: SAGA, 2002. P. 224.*
3. *Diogen Laertskij. O zhizni, ucheniyah i izrecheniyah znamenityh filosofov [Diogen Laertskij. On the lives, teachings and sayings of famous philosophers]. Moscow: Mysl', 1986. P. 571.*
4. *Sechenov I. M. Psibologicheskie etyudy [Psychological studies]. Saint-Petersburg: tip. F. S. Sushchinskogo, 1873. P. 225.*
5. *Ostrovskij A. N. Poln. sobr. soch. v 12 t. T. 10 [Poln. Coll. Op. in 12 vol.]. Moscow: Iskusstvo, 1978. P. 720.*
6. *Psibologiya budozhbestvennogo tvorchestva: Hrestomatiya / sost. K. V. Sel'chenok [Psychology of artistic creativity: anthology / comp. K. V. Zelichenok]. Minsk: Harvest, 1999. P. 752.*
7. *Gorchakov N. M. Rabota rezhissera nad spektaklem [The work of the Director on the performance] Moscow: Iskusstvo, 1956. P. 464.*
8. *Semenovich A. V. Rechevaya kompetentnost' [Speech competence]. Kazan': Centr social'nogo obrazovaniya, 2016. P. 132.*
9. *Dennison P., Dennison G. Gimnastika mozga [Exercising the brain]. Saint-Petersburg: Izdatel'skaya gruppa «Ves'», 2018. P. 320.*
10. *Volkonskij S. M. Otkliki teatra [The responses of the theater]. Moscow: Librokom, 2012. P. 202.*
11. *Hersonskij H. N. Vah tangov [Vakhtangov]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1940. P. 320.*
12. *Tairov A. Y. Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma [Notes of the Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1970. P. 600.*
13. *Mihoels S. M. Stat'i, besedy, rechi: vospominaniya o Mihoelse [Articles, conversations, speeches: memoirs of Mihoels]. Moscow: Iskusstvo, 1960. P. 299.*
14. *Meyerhold V. E. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy v 2 ch. / Ch. 2: 1917–1939 [Letters. Speeches. Interviews: in 2 parts / Part 2: 1917–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1968. P. 643.*
15. *Vasil'ev Y. A. Dikiya. Aktual'noe: monografiya [Diction. Actual: monograph]. Saint-Peterburg: Izdatel'stvo Rossijskogo*

СПб: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2015. – 299, [4] с.

16. Петрова А. Н. Искусство речи для радио- и тележурналистов. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Аспект Пресс, 2017. – 144 с.

17. Васильев Ю. А. Сценическая речь. Ритмы и вариации: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство» и по направлению подготовки «Театральное искусство». С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. СПб: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. – 413 с.

18. Семенович А. В. Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. Ч. 1. Таланты детского мозга. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2016. – 182 с.

19. Семенович А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза: учебное пособие. – М.: Генезис, 2007. – 474 с.

20. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: [монография] / ред.-сост. Л. Д. Алферова; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. СПб: Изд-во С.-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2006. – 382, [1] с.

21. Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб: Балтийские сезоны, 2013. – 500, [3] с.

gosudarstvennogo instituta scenicheskikh iskusstv, 2015. P. 299.

16. Petrova A. N. *Iskusstvo rechi dlya radio i telezhurnalistov* [The art of the speech for radio and TV journalists]. Moscow: Aspekt Press, 2017. P. 144.

17. Vasil'ev Y. A. *Scenicheskaya rech': ritmy i variacii* [The stage speech: rhythms and variations]. Saint-Petersburg: SPbGATI, 2009. P. 416.

18. Semenovich A. V. *Nejropsihologicheskaya korrekciya v detskom vozraste. Metod zameshchayushchego ontogeneza* [The neuropsychological correction in childhood. Method of replacement of ontogenesis]. Moscow: Genезis, 2007. P. 474.

19. Semenovich A. V. *Nejropsihologicheskaya korrekciya v detskom vozraste. Metod zameshchayushchego ontogeneza* [Neuropsychological correction in childhood. Method of replacement of ontogenesis: textbook]. Moscow: Genезis, 2007. P. 474.

20. Galendeev V. N. *Ne tol'ko o scenicheskoy rechi: monografiya* [Not only about stage speech] Saint-Petersburg: SPb. gos. akad. teatral'nogo iskusstva, 2006. P. 382.

21. Dodin L. A. *Puteshestvie bez konca. Dialogi s mirom* [A journey without end. Dialogues with the world]. Saint-Petersburg: Baltijskie sezony, 2013. P. 504.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Двизова Елена Викторовна – аспирант кафедры сценической речи Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: st-elena@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3711-803X

Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию дикции актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 164–184.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-164-184

ABOUT THE AUTHOR

Elena Dvizova – PhD student, the Scenic speech Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: st-elena@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3711-803X

Dvizova E. V. *Interdisciplinary Approach to the actor's Diction Education*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 164–184.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-164-184

Фото: С. Ю. Сорочинская, 2019 г., из личного архива. На фото: студенты эстрадного факультета (ГИТИС), мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.

Иллюстрации: М. Н. Двизов, 2019 г., из личного архива.