

НАЦАГДОО РЕНЧИН

Российский государственный
институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия, Монголия

NATSAGDOO RYENCHIN

Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia, Mongolia

ВКЛАД УРТНАСАН РЭНДОО В РАЗВИТИЕ ШКОЛЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В МОНГОЛИИ

АННОТАЦИЯ

В истории театральной педагогики разных стран не так часто встречается понятие «школа». Рождение школы связано с созданием методологии, с разработкой оригинальных приемов обучения, с особыми эстетическими взглядами на театральное искусство родоначальника школы и его последователей. Возникновение школ в разных науках (в лингвистике, химии, физике или в психологии и многих других) – явление закономерное, рождение новых школ в живописи, архитектуре, скульптуре, в исполнительских искусствах не менее привычно. Для таких областей театральной педагогики, как сценическое движение и сценическая речь, появление школы – нечастое событие. В России вполне заслуженно можно говорить о школе сценической речи Е. Ф. Саричевой, о школе А. Н. Куницына, о специфике преподавания сценической речи в Высшем театральном училище им. М. С. Щепкина. В монгольской театральной педагогике за последнюю четверть века сформировалась национальная школа преподавания сценической речи. В настоящей статье представлены пути становления кафедры сценической речи Монгольского государственного университета культуры и искусства (МонГУКИ), опыт, накопленный монгольскими речевыми педагогами, современные принципы голосо-речевого обучения монгольских актеров, деятельность основателя кафедры, ее многолетнего руководителя профессора Уртнасан Рэндоо. В статье

URTNASAN RENDOO'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF STAGE SPEECH SCHOOLS IN MONGOLIA

ABSTRACT

In the history of theatrical pedagogy in different countries the concept of “School” may not be so often mentioned. The birth of the “School” is associated with the creation of a methodology, with the development of original teaching methods, with special aesthetic views on the theatrical art of the School’s founder and his followers. “The schools” in various branches of science (in linguistics, chemistry, physics, or in psychology, etc.) are quite usual, the birth of new schools in painting, architecture, sculpture, and performing arts is no less familiar – this is a trend of the time. For the theatrical pedagogy, including the stage movement and stage speech, such schools are not typical. In Russia we can name the school of stage speech of E. F. Saricheva, the school of A. N. Kunitsyn, and also mention the stage speech teaching specifics at the Higher Theatre School named after M. S. Shchepkin. In the Mongolian theatre pedagogy over the past quarter of the century there was formed a national school of teaching the stage speech. This article discusses the history of the stage speech department of the Mongolian State University of Culture and Art (MSUAC), the experience gained by Mongolian speech teachers, the modern principles of voice-speech education of Mongolian actors and the activities of the founder of the department, its long-term leader Professor Urtnasan Rendoo. The article highlights her unique techniques of working with students,

освещаются уникальные приемы работы У. Рэндоо со студентами, грани ее особого педагогического дара, ее души и таланта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральная педагогика, речевое искусство драматического актера, Уртнасан Рэндоо, методологические основы монгольской школы сценической речи.

the sides of her special pedagogical mastery, her soul and talent.

KEYWORDS: theatre pedagogy, speech art of a dramatic actor, Urtnasan Rendoo, methodological foundations of the Mongolian school of stage speech.

В современной монгольской театральной педагогике возникла и развивается прогрессивная «Школа монгольской сценической речи». Основное кредо этой оригинальной «Школы» – свобода и вариативность. Методологические направления «Школы» создавались и вводились в педагогическую практику профессором Уртнасан Рэндоо и ее учениками и последователями. Не подлежит сомнению то, что профессор Уртнасан Рэндоо создала подлинную школу монгольской педагогики сценической речи. Свидетельством тому стал 25-летний путь, пройденный кафедрой сценической речи МонГУКИ (1994 – 2019), документы и материалы деятельности педагогов кафедры, многочисленные публикации (книги, статьи, методические пособия, посеместровые программы обучения) и качество речевой подготовки молодых монгольских актеров театра и экранных искусств.

Создание новой школы в театральной педагогике – в данном случае в речевой педагогике – не такое частое явление. Школа речевой педагогики – это и основательно разработанные теоретические положения, и оригинальные методические приемы, и ученики, последователи Мастера, развивающие идеи родоначальника школы. Автору представляются пять принципиальных аспектов, определяющих реальность возникновения и жизнедеятельность школы. Для «Школы сценической речи», обеспечивающей преемственность научного и практического знания и создающей оптимальные условия для его развития, необходима совокупность пяти чрезвычайно значимых условий:

- 1) теоретическая база, учитывающая как исторические корни возникновения и развития учебной дисциплины, так и влияние на нее смежных наук и искусств;
- 2) лабораторность поисков и экспериментов;
- 3) наличие педагогических умений, практических навыков и способов овладения ими;
- 4) педагогическое творчество последователей и их продуктивная деятельность;
- 5) связь с практикой – с реальной жизнью драматического искусства.

В истории русской педагогики сценической речи прошлого столетия такая школа была создана в конце 1920-х – 1930-е гг. профессором ГИТИСа, а с 1950-х гг. – профессором Школы-студии МХАТ Е. Ф. Саричевой. Теория учебной дисциплины в понимании Е. Ф. Саричевой была изложена в ряде учебников и учебных пособий [1, 2], она применяла свои методы

в подготовке плеяды ярких специалистов – педагогов сценической речи, среди которых необходимо назвать профессора И. П. Козлянинову, в течение 30 лет возглавлявшую кафедру сценической речи ГИТИСа, и профессора А. Н. Петрову, первого в Советском Союзе речевого педагога – доктора искусствоведения, автора важнейшей методологической работы в области голоса и речи «Сценическая речь», изданной в 1981 г. [3]. Один из известных методистов сценической речи писал: «Важное значение для советской школы дыхания и голоса имела педагогическая деятельность Е. Ф. Саричевой. В ее учебнике “Техника сценической речи” ощущается влияние теории Станиславского на методику речевого воспитания» [4, с. 20].

В 1970–1980-е годы сформировалась ленинградская Школа сценической речи, основателем которой явился профессор А. Н. Куницын. Под его непосредственным руководством были успешно защищены 12 диссертационных исследований, его ученики и поныне трудятся на кафедре сценической речи РГИСИ, среди них профессора В. Н. Галендеев, Ю. А. Васильев, Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева, Л. Д. Алфёрова. В этой Школе зародились и были разработаны такие известные ныне принципы речевой педагогики, как «комплексный метод» обучения сценической речи, «опосредованное воздействие» на голосо-речевые функции актера, «игровой метод», «напевно-речевая методика» и «речь в движении». С годами эти принципы совершенствовались, приемы работы учеников и последователей Школы Куницына получили дальнейшее развитие, возникли новые направления в практике речевой подготовки актеров. История и научно-педагогические принципы школы А. Н. Куницына подробно изучены и проанализированы в исследованиях Н. Л. Прокоповой [5] и Ю. А. Васильева [6, 7].

Не так часто деятельность яркого, интересного речевого педагога становится основанием серьезного, самобытного направления в методике и практике сценической речи. Школы не появляются часто и не сменяют друг друга. Так, например, для европейской театральной педагогики значимо имя американского, английского профессора сценической речи К. Линклейтер. Ее последователей в Европе и России немало, школа Линклейтер находится в Шотландии, в ней ежегодно проходят обучение или повышают квалификацию десятки специалистов из разных стран.

Следует признать, что в монгольской педагогике инициатором большинства прогрессивных направлений в области сценической речи, многих теоретических и практических тенденций современного педагогического мастерства речевого педагога является Уртнасан Рэндоо. Она наметила пути развития методики сценической речи по всем разделам учебной дисциплины, заложила основы методологии монгольской сценической речи. Уртнасан – Учитель всех учителей сценической речи в Монголии.

Любые идеи о воспитании актера исходят из требований времени. Кроме того, на них влияет отношение учителя и учеников к актерской природе. Актерская природа не может развиваться вне контекста истории. Обогащение актерского разума и внутренней природы актера, его внешних

данных согласуется со временем и развивается по тем же законам, по которым формируется ребенок с момента рождения и до его индивидуального выхода в мир, в самостоятельную жизнь.

Таким образом, отметим, что речевая педагогика в монгольской театральной школе проделала тот же самый путь, который проделывает любой ребенок: это путь подражания – познания – самонаучения – открытий.

Начиная с 1950-х годов преподавание сценической речи будущим монгольским драматическим актерам было ничем не прикрытым подражанием классическим методам обучения сценической речи в театральных школах Советского Союза. Литература и опыт советских педагогов, проникавшая в педагогическую среду монгольской театральной школы, наглядное изучение методов работы речевых педагогов Москвы или Ленинграда направляли мышление и умения монгольских речевых педагогов в сторону методов и приемов работы, апробированных в советских театральных вузах. Никаких своих оригинальных взглядов на речевую подготовку актеров речевые педагоги Монголии не применяли, своего мнения не высказывали.

Новые методы и приемы работы, которые зарождались в классах сценической речи Ленинградской театральной школы (такие как: комплексный метод воздействия на голосо-речевые функции человека, опосредованное, косвенное влияние на формирование речевой и голосовой выразительности актера, игровой метод в обучении сценической речи), их методологические основы, по мнению профессора Н. Л. Прокоповой, с большими трудностями прививались в других российских театральных школах [5, с. 32–36]. Что уж говорить о речевых педагогах Монголии! К ним нововведения добивались в последнюю очередь. Речевая подготовка монгольских актеров четыре десятилетия катилась по чужим рельсам, без учета истории и специфики монгольского театра, без ориентиров на особенности голосового механизма и специфических особенностей монгольской речи. И даже следовало бы отметить, что речевое обучение напоминало скорее процессы обучения иностранному языку и не было связано с воспитанием техники и выразительности речи актерской.

Такое использование чужого опыта длилось до начала 80-х гг. прошлого века. С организацией в 1990 г. профессиональной подготовки актеров, то есть с открытием академии театрального искусства в Улан-Баторе, наступил период познания собственных возможностей, своих творческих особенностей и монгольского менталитета. Не то чтобы речевые педагоги отвернулись от российского опыта, моментально его забыли и взялись развивать свое оригинальное. Нет. Российский опыт не растерялся, не исчез. Но, по крайней мере, речевые педагоги взглянули на свое природное, национальное, монгольское с вниманием, интересом. В середине 1990-х гг. речевая педагогика в театральной школе Монголии обрела самостоятельность, задышала полной грудью, развернулась в познании своего «я».

С деятельностью первой заведующей кафедрой сценической речи, заслуженного преподавателя Монголии, профессора Уртнасан Рэндоо связаны

зарождение методологии обучения монгольской сценической речи и голосоведения на монгольском языке; научно-исследовательские и опытно-практические работы, а также повышение уровня квалификации преподавательского состава в краткосрочной перспективе и совершенствование прогрессивных методик обучения в будущем. Она возглавляла кафедру сценической речи в 1994–1998 и в 2004–2012 гг.; с 1998 по 2004 г. Уртнасан Рэндоо была деканом факультета театрального искусства. Уважение педагогов всего института и студентов к профессору Рэндоо столь велико, что ее стали величать только по имени – Уртнасан. Это, откровенно говоря, самая высокая оценка ее выдающейся деятельности.

Заслуженная артистка Монголии, старший преподаватель кафедры сценической речи Мягмар Надмид в беседе с автором настоящего исследования в 2018 г. засвидетельствовала следующее: «На нашей кафедре изначально было три преподавателя: Уртнасан, Байгалмаа и я. В то время наш институт только что покинул стены педагогического института и зажил самостоятельной жизнью. В тот год Уртнасан начала преподавание на кафедре. Однажды мы с интересом подглядывали за ее уроком через дверной замок 104-го класса. Насмотревшись, мы разговаривали, улыбаясь: «Это похоже на что-то вроде физкультурного урока. Очень смешного урока». Вскоре после экзаменов первого семестра мы были потрясены тем, как сдавали экзамен студенты Уртнасан. Потому что, действительно, ее студенты сильно изменились за полгода и показали кафедре хорошие тренинги. А потом мы попросили Уртнасан: «Вы должны учить нас один раз в неделю, чтобы научить нас вашему волшебству». Вот так мы впервые узнали о систематическом, продуманном, выстроенном обучении сценической речи. Я думаю, что Уртнасан заслуженно стала заведующей кафедрой и постепенно привела монгольскую речевую педагогику к научно-обоснованной системе» [8].

Как заведующая кафедрой Уртнасан начала разработку учебного плана и стандартов обучения. Она объединила классическую методику преподавания сценической речи с монгольским фольклором. Это стало началом национальной методологии преподавания важнейшей учебной дисциплины. Ее заботило, что студенты недооценивают фольклорное наследие, да и не только студенты, но и многие представители монгольской интеллигенции. Усилия Уртнасан по обращению к историческим литературным корням монгольского народа были не одиноки: исследователь монгольской литературы пишет о процессах, происходивших в монгольском обществе в 1980-е гг.: «Передовая часть интеллигенции обеспокоена опасностью утраты национальных традиций» [9, с. 147]. И Уртнасан находит наиболее плодотворный путь возвращения к истокам национальной культуры. Уроки сценической речи – это уроки во многом доверительные, уроки воздействия на умы и чувства молодежи посредством погружения в образы литературы, в мир фантазий и воображения, в поэтическое и романтическое, религиозно-историческое и духовное прошлое монгольского народа.

Она не просто говорит со студентами о литературе, она создает с ними начатки сценического действия, использует элементы пластики, жестикуляции, связанные с народными пластическими традициями, и элементы музыкальные, таящиеся в песенном творчестве монголов. Уртнасан словно угадал положительные тенденции в области культуры, возникшие в обществе в те годы.

В 1987 году на пленуме Союза писателей Монголии «прозвучал призыв к писателям обратиться к духовному и культурному наследию монгольского народа, искать образцы для подражания в своей национальной литературе прошлого» [9, с. 140]. Уртнасан разработала две программы: «Музыкально-речевой тренинг» и «Поэзия в движении». Последняя программа была направлена на то, чтобы обеспечить темпоритм стихотворного литературного произведения. До настоящего времени эта методика работы над поэзией применяется и развивается педагогами кафедры. Б. Даваа в работе «Некоторые аспекты работы над поэтическими произведениями. Поэма» писала: «Еще в 1990 году методический прием «поэзия в движении» был опробован на первом этапе речевого обучения студентов с целью объединения физического, словесного и психического действия актера. Эта инициатива исходила из идеи Уртнасан» [10, с. 54]. То, о чем пишет Б. Даваа, свидетельствует о стремлении монгольских речевых педагогов сблизить в едином деле воспитания актера усилия двух важнейших учебных дисциплин: «актерское мастерство» и «сценическая речь».

С 2000 года кафедра сценической речи по инициативе Уртнасан активно изучает методы преподавания сценической речевой подготовки из разных стран и успешно применяет их в работе с разными курсами. Чтобы продвинуть новую методологию обучения сценической речи, основанную на опыте различных театральных школ России, Европы, США и монгольской речевой педагогики, в 2004 г. была организована конференция «Искусство речи экранной и сценической», положившая начало теоретической и практической ежегодной конференции «Тренинг по комплексному обучению». Это позволило речевым педагогам и педагогам актерского мастерства наладить разработку научно-методических основ обеих дисциплин. Очень эффективная работа продолжается и ныне. Мы могли бы считать ее не только уровнем познания нового в речевой педагогике других стран, но и своеобразным этапом самонаучения: педагоги кафедры сценической речи с увлечением развивают собственные методики, ищут приемы работы и индивидуальные пути работы со студентами, педагоги почувствовали вкус к теоретическим исследованиям. Личный педагогический опыт стал для каждого преподавателя кафедры одной из возможностей самосовершенствования.

В 2012 году, развивая инициативу «Речевого искусствознания», кафедра по инициативе Уртнасан создала программу обучения в магистратуре, которая не была опубликована, но по ней до сей поры ведется подготовка аспирантов. И при кафедре такая магистратура начала самостоятельную жизнь.

На заседании кафедры сценической речи 18 февраля 2011 г. Уртнасан говорила: «Я думаю, что следует быть осторожными в выборе тематики магистерских исследований. Сценическая речь и ее развитие в Монголии имеют много проблем, и мы все должны учиться. Учиться не только практическому преподаванию, но изучать другие отрасли науки (литературоведение, фольклор, психологию, медицину, лингвистику и т. д.). Это стратегическая проблема. Очень важно разнообразие тематики теоретических исследований. Мы должны изучать и вопросы актерского мастерства, основы обучения актерскому мастерству. Не следует упускать из вида новые концепции в искусствоведении. В обучении должен быть достигнут прогресс. Это нужно поддержать научными исследованиями» [11, с. 12].

Развитие речевой техники очень сложно и требует кропотливой работы. Студенты не всегда увлекаются идеями и указаниями своих наставников, особенно в процессе тщательной отработки координации, такой как исправление фонетических нарушений, развитие голоса и нормированного литературного произношения. Хороший тренинг учит актеров творческому отношению к сценической речи. Речевые упражнения часто понимаются как некое внешнее воздействие на тело. Но это ошибочно. Любое упражнение должно являться скорее сигналом, пробуждающим внутренние свойства и чувства личности. Когда человек понимает внутренние желания другого, он постигает, что то, что он делает на сцене, принадлежит не только ему одному, но всем участникам сценического диалога. Это чувство восприятия и взаимодействия развивается благодаря умелой тренировке. А для того, чтобы у студентов на уроках сценической речи возник интерес к другому, диалогический интерес, чтобы загоралась при этом «эмоция формы», речевой педагог должен стремиться к открытиям, к новому, горячему поиску. Понятие «эмоция формы» Л. С. Выготский расшифровывал следующим образом: «Поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения» [12, с. 56]. Уртнасан внимательно изучала тенденции теоретических и практических направлений обучения сценической речи и вовлекала в изучение, постижение преподавателей своей кафедры. В «Сборнике упражнений для урока сценической речи» Уртнасан писала: «Мы не можем понимать программу обучения как простую серию операций. Мы несем личную педагогическую ответственность за обеспечение того, чтобы все студенты курса достигли уровня методических требований. В результате студент должен быть и обучен живому голосоведению, естественной и выразительной речи, и вместе с тем должен быть достаточно компетентен в вопросах сценической речи» [13, с. 3].

Она уделяла большое внимание особенностям развития студента через индивидуальные занятия. Уртнасан никогда не навязывает студенту свое видение материала или свои интонации произнесения текста рассказа или реплики. Она слушает, она слышит, а ее глаза закрыты от начала до конца

произнесения студентом текста любой длительности. Уртнасан предлагает молодым педагогам: «Вы должны сначала научиться не прерывать ученика. Этот навык очень важен для учителя сценической речи. Научиться слушать и даже слышать интонации студентов, ощущения, выражаемые ими через речь, эмоции» [14]. Сама Уртнасан каким-то глубинным особым чувством улавливает движение эмоций учеников, их искренность, настоящие их волнения. Здесь невозможно словами охарактеризовать сам процесс восприятия педагогом высказываний, речевых поступков учеников. Поискать разгадки внутренних движений Учителя можно в исследовании современного российского философа Федора Гиренка. Изучая эмоции человека, он, в частности, приходит к следующим заключениям: «Эмоция сама по себе – это душевное волнение. Волнение души беспредметно. <...> Нет волнения души, нет и раздражения тела, нервов и мозга, поскольку никакого раздражающего предмета нет. А есть воображение. И это воображение показывает нам то, чего нет. Показывает тени вещей, то, что не может быть биологически целесообразным. Волнение коренится в самопроизвольном движении души» [15, с. 192]. Отсюда и закрытые глаза Уртнасан, когда она слушает «самопроизвольное движение души» ученика. Отсюда и ее умение не прерывать ученика, не задавать ему каверзные вопросы, не подталкивать к какому-то общепринятому или лежащему на поверхности результату. Уртнасан намеренно не пробуждает в студентах эмоции, не повелевает со стороны их волнением, как оператор, управляющий дроном.

На обсуждениях после экзаменов Уртнасан иной раз говорит: «В большинстве учеников мы видели подражание учителю. Это неправильная версия работы. Каждый человек индивидуален, поэтому важно, чтобы собственные представления и взгляды, мысли и идеи учащегося приводили к событиям. Особенно молодые преподаватели должны обратить внимание на такие вещи» [16].

Работая с учениками, Уртнасан очень осторожна в переводе учеников от стадии моделирования на стадию передачи чувств во время речевого высказывания. Ее очень интересует *предчувствие* ученика, его «предвидение», ее занимают *предположения*. Она настраивает учеников на какие-то *дотекстовые* импульсы, но ни в коем случае не навязывает им свои личные чувства, свои рисунки интонаций, свое разумение и осмысление литературного материала или фрагмента диалога.

Во время обучения Уртнасан сосредоточивается на интеграции всех междисциплинарных аспектов речевого искусства. Она отдает предпочтение целостному подходу к любому техническому нюансу речи: если она направляет внимание ученика на исправление какого-либо речевого недостатка, то он исправляется для того, чтобы действеннее выразить мысль во фразе, или точнее воздействовать на партнера в реплике, или, зажив каким-то очень волнительным чувством, не растерять это чувство, не забить его дикционной «грязью», фонетической неточностью.

То же относится и к гармоничному единению дыхания, голоса, резонаторов в момент речевого поступка. Подсказки Уртнасан студентам не сводятся к механическому вычищению «больных» звуков, к объяснениям, куда посылать голос и где формируется опора дыхания. Она, напротив, достигает вместе со студентом ощущения естественного, насыщенного живыми эмоциями голосового звучания и речевого акта. Такая кропотливая работа требует времени, а его-то никогда не бывает; временная ограниченность индивидуального урока не допускает тщательности в овладении навыками нормированной и выразительной сценической речи. Уртнасан убеждена, что «если на первых уроках настроить студента на совместную работу с педагогом над его художественной речью, то дальше студент будет всеми силами стремиться оправдать доверие педагога и развить свои технические возможности, в которые (во что он уверовал с первой встречи) верует его педагог» [17].

В беседе с автором 5 августа 2018 г. Уртнасан заявила: «Экзамен – это отчетная деятельность студента на протяжении курса. До этого я использовала различные методы, от презрения к тому, что выделяет студент, до полного его понимания и признания. Поэтому я на экзаменах часто закрываю глаза. Я хочу слушать живую интонацию студента. Эта интонация исходит из его души? Чтобы услышать ее, не надо заставлять студентов повторять интонацию педагога. Если так происходит, это пустая модель. Верная интонация, исходящая из верных ощущений, приходит к сердцу человека» [17]. Такой творческий взгляд на речевую интонацию согласуется с исследованиями выдающегося российского психофизиолога Н. И. Жинкина: «Научиться интонации нельзя. Это то же самое, что обучаться плакать, смеяться, горевать, радоваться и т. п.» [18, с. 336].

Ученики никогда не должны забывать веры, души и усилий Уртнасан для достижения главной цели всей ее жизни: развития методологии обучения монгольской сценической речи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Саричева Е. Ф. Сценическая речь. М.: Искусство, 1955. – 251 с.
2. Саричева Е. Ф. Техника сценической речи: Учебник. М.; Л.: Искусство, 1939. – 108 с.
3. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1982. – 191 с.
4. Муравьев Б. Л. От дыхания – к голосу. Работа над речевым дыханием актера. Л.: ЛГИТМиК, 1982. – 54 с.
5. Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи. Кемерово, 1999. – 96 с.
6. Васильев Ю. А. Страницы научно-педагогического творчества А. Н. Кунин-

REFERENCES

1. Saricheva Ye. F. *Stsenicheskaya rech'* [Stage speech]. Moscow: Art, 1955. 251 p.
2. Saricheva Ye. F. *Tekhnika stsenicheskoy rechi: Uchebnik* [Technique of stage speech: Textbook.] Moscow; Leningrad: Art, 1939. 108 p.
3. Petrova A. N. *Stsenicheskaya rech'* [Stage speech]. Moscow: Art, 1982. 191 p.
4. Murav'yev B. L. *Ot dykhaniya – k golosu. Rabota nad rechevym dykhaniyem aktera* [From breathing to voice. Work on the actor's speech breathing]. Leningrad: LGITMiK, 1982. 54 p.

- цына // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. Вып. 2. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. С. 8–41.
7. Васильев Ю. А. О кафедре и об этой книге // Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи СПбГАТИ. СПб., 2009. С. 5–33.
8. Беседа автора с Н. Мягмар в августе 2018 г.
9. Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. – 306 с.
10. Даваа Б. Некоторые аспекты работы над поэтическими произведениями. Поэма // Искусство речи экранной и сценической: Сб. статей. Улан-Батор: МонГУКИ, 2004. – 88 с. (На монгольском языке.)
11. Протокол заседания кафедры сценической речи МонГУКИ от 11 февр. 2011 г. – 18 с. Протокол хранится на кафедре. (На монгольском языке.)
12. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. – 576 с.
13. Рэндоо У. Предисловие // Сборник упражнений для уроков сценической речи / Ред. У. Рэндоо. Улан-Батор: МонГУКИ, 2011. – 84 с. (На монгольском языке.)
14. Из личных воспоминаний автора об уроках У. Рэндоо 2001–2004 гг.
15. Гиренок Ф. И. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М.: Академический проект, 2012. – 237 с.
16. Беседа автора с У. Рэндоо 26 июля 2018 г.
17. Беседа автора с У. Рэндоо 5 августа 2018 г.
18. Жинкин Н. И. Язык – Речь – Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.
5. Prokopova N. L. *Osnovy tekhnologiy sovershenstvovaniya stsenicheskoy rechi* [Fundamentals of technology for improving stage speech.] Kemerovo: KemGIIK, 1999. 96 p.
6. Vasilyev Yu. A. *Stranitsy nauchno-pedagogicheskogo tvorchestva A. N. Kunitsyna* [Pages of scientific and pedagogical creativity of A. N. Kunitsyn]. In: Theory and practice of stage speech: Collective monograph. Vol. 2. Saint Petersburg: Publishing house of SPbGATI, 2007, pp. 8–41.
7. Vasilyev Y. A. *O kafedre i ob etoy knige Stsenicheskaya rech': proshloye i nastoyashcheye* [About the department and about this book.] In: Stage speech: past and present. Selected works of the department of stage speech SPbGATI. Saint Petersburg, 2009, pp. 5–33.
8. *Beseda avtora s N. Myagmar v avguste 2018 g.* [Talk of the author with N. Myagmar in August 2018].
9. Skorodumova L. G. *Mongol'skaya literatura XIX–XX vekov. Voprosy poetiki* [Mongolian literature of XIX–XX centuries. Questions of poetics.]. Moscow: RGGU, 2016. 306 p.
10. Davaa B. *Nekotoryye aspekty raboty nad poeticheskimi proizvedeniyami. Poema* [Some aspects of work on poetic works. Poem]. In: The art of screen and stage speech. Ulaanbaatar: MSUAC, 2004. 88 p. (In Mongolian.)
11. *Protokol zasedaniya kafedry stsenicheskoy rechi MonGUKI ot 11 fevr. 2011 g.* [The protocol of the meeting of the department of stage speech of MSUAC from February 11. 2011]. 18 p. The protocol is kept at the department. (In Mongolian.)
12. Vygotskiy L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Vygotsky L. S. Psychology of art]. Moscow: Art, 1968. 576 p.
13. Rendoo U. *Predisloviye* [Rendoo U. Foreword]. In: Collection of exercises for a stage speech lesson / Ed. Rendoo U. Ulaanbaatar: MSUAC, 2011. 84 p. (In Mongolian.)
14. *Iz lichnykh vospominaniy ob urokakh Urtnasan v 2001–2004 gg.* [From my personal recollections of the lessons of Urtnasan in 2001–2004].
15. Girenok F. I. *Absurd i rech'. Antropologiya voobrazhayemogo* [Absurdity and speech. Anthropology of the imaginary]. Moscow: Academic project, 2012. 237 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ренчин Нацагдоо – аспирант кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: natsagaa@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2589-8702

Ренчин Н. Вклад Уртнасан Рэндоо в развитие школы сценической речи в Монголии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 197–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-197-207

16. *Beseda s Urtnasan 26 iyulya 2018 g.* [Conversation with Urtnasan July 26, 2018].

17. *Beseda s Urtnasan 5 avgusta 2018 g.* [Conversation with Urtnasan August 5, 2018].

18. Zhinkin N. I. *Yazyk – Rech' – Tvorchestvo. Issledovaniya po semiotike, psikholingvistike, poetike* [Language – Speech – Creativity. Research on semiotics, psycholinguistics, poetics.] M.: Labirint, 1998. 368 p.

ABOUT THE AUTHOR

Natsagdoo Rychin – Postgraduate student of the department of Stage speech in Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: natsagaa@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2589-8702

Rychin N. Urtnasan Rendoo's contribution to the development of stage speech schools in Mongolia. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 197–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-197-207