

*На правах рукописи*



**Двизова Елена Викторовна**

**Дикция в искусстве сценической речи:  
к проблеме формирования дикционной выразительности актера**

Специальность: 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва — 2022

Работа выполнена на кафедре сценической речи Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Научный руководитель: **Автушенко Ирина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценической речи Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Официальные оппоненты: **Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, декан факультета режиссуры и актерского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры», профессор кафедры театрального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры».

**Смирнова Марина Владимировна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ярославский государственный театральный институт».

Защита состоится 7 июня 2022 года в 15:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства — ГИТИС и на сайте института <http://www.gitis.net/>.

Автореферат разослан «   » \_\_\_\_\_ 2022 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
профессор

**Ястребов Андрей Леонидович**

## Общая характеристика работы

Феномен сценической дикции никогда не уходил из поля внимания историков, теоретиков и практиков театра. Характер сценической дикции являет собой отражение времени, стиля жизни и стиля театрального искусства. На современном этапе театральной истории складываются новые речевые формы общения, существенно меняющие традиционные дикционные нормы сценической речи. Ряд феноменов современной драматической сцены (*verbatim*, *site-specific*, *Liquid Theater*, *Театр.doc*, *promenade-спектакль*, *environment-театр*, *инклюзивный спектакль* и проч.) ориентирован на «смазанную» речевую культуру актера, на принципиальный отказ от выверенной сценической речи с ее интонационным богатством и дикционной четкостью. Разговорная («уличная») речь все чаще проникает на сцену художественно не преобразованной.

Изменение *речевого статуса* современного актера обусловлено тремя проблемами, которые тесно связаны между собой. Первая из них — *социокультурная*, связанная с тем, что проблемы речевой культуры актера неотделимы от проблем быденной речи, норма которой вырабатывается в повседневной жизни. В эпоху интернет-общения, с автоматической отменой необходимости развернутых речевых формулировок, обилием второсортного видеоконтента, быстрым ритмом жизни, устная и письменная речь становится фрагментарной, в ней, как правило, используется упрощенный беглый язык, лишенный богатства смысловых оттенков. На драматической сцене распространились спонтанное слово, универсальное наречие, артикуляционная нейтральность, которой сопутствует дикционная невнятица, интонационная неразборчивость, «скольжение» мысли по поверхности. Взятые в совокупности, эти факторы ведут к плохой воспринимаемости сценического слова. Микрофоны не только не спасают, но ухудшают положение дел на театре, ведут к потере звукового посыла. Это связано в том числе с транспортированием артистами бытовой манеры речи со съемочных площадок телевизионных фильмов в пространство драматической сцены.

Вторая проблема — *театрально-эстетическая*. Драматургия «новой волны» сознательно отказывается от действия как пружины развития конфликта, что снижает

энергию сценического слова, ведет к речевой инертности актера, к утрате действенного посыла произносимого текста (иными словами, актер действует словом, но не фиксирует, подействовало его слово на партнера или нет). Отсюда следует: режиссеры, пытаясь подобрать новые ключи к современным текстам, с сомнением относятся к классическим приемам действенного анализа, размывая и обесценивая законы сценической игры, установленные К. С. Станиславским. Как результат, речевой акт актера утрачивает действенную выразительность и дикционные изъясны сценической речи выходят на первый план. Пренебрежение дикционной выразительностью проявляется и в том, что в большинстве театров отсутствует поддержка речевой формы актера в виде тренингов или разминок перед спектаклями.

Третья проблема — *театрально-педагогическая*, связанная с тем, что театральные вузы страны все чаще при наборе имеют дело с потоком абитуриентов, природно-одаренных, но страдающих речевыми нарушениями, дикционной невнятицей («кашей во рту»). Снижение речевой компетентности современного актера говорит о том, что проблема требует переосмысления традиционных методик преподавания. С эволюцией театральной и повседневной жизни появились новые факторы, оказавшие влияние на сценическую дикцию. Очевидно, в поиске эффективных решений необходимо провести учет проверенных инструментов речевого искусства и устремить внимание на новые предложения в этой области со стороны смежных наук. На наш взгляд, особый интерес представляют исследования нейропсихологов, которые занимаются изучением психических процессов, в том числе речевых, для создания оптимальных методов работы с ними. В этих обстоятельствах, продиктованных временем, потребность научно-теоретического переосмысления и разработки новых приемов воспитания дикционной выразительности актера, соответствующих времени, становится насущной необходимостью, что делает исследование феномена сценической дикции **актуальным**.

**Степень изученности темы.** Генезис сценической дикции коренится в дикционной выразительности публичной (ораторской) речи трибунов римской эпохи. Античные авторы ориентировались на процесс слухового восприятия речи

слушателями<sup>1</sup>. Ораторский талант они связывали с даром слова, совершенством мысли, силой убеждения, чистотой звукопроизношения<sup>2</sup>.

За столетия развития европейской культуры и цивилизации связь сценической речи с ораторской оказалась утеряна. Всплеск интереса к публичной риторике характеризует лишь эпоху классицизма. В это время российская театральная мысль пытается критически осмыслить античную традицию с ее правильностью, идейным содержанием, пластикой и музыкой речи. Среди тех, кто положил начало разработке проблем сценической дикции в России — авторы статей, рецензий, мемуаров, писем, анализировавшие проблемы дикционной выразительности в искусстве драматического актера<sup>3</sup>.

Научно-теоретическое осмысление выразительности дикции актера связано с эпохой становления и развития сценического реализма. Одним из первых практиков театра, кто показал, что работа над сценическим словом должна основываться на изучении природы человека, его психологии и физиологии, был режиссер Императорского театра Е. И. Воронов. Он сопоставил и связал «выработку» естественной и внятной речи с воспитанием «физических средств» актера<sup>4</sup>. Его современник П. Д. Боборыкин, драматург, историк и теоретик театра, сконцентрировал внимание на совокупности знаний, способствующих раскрытию сценических характеров и типов. Для выявления сущности выразительного слова он исследовал декламационные части игры: «художественное произношение» (чистота, точное тонирование, красота дикции), «художественную дикцию» (при беглости —

---

<sup>1</sup> См. об этом: Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968–1972. Т. 1. С. 455–473. Т. 2. С. 307; Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975–1981. Т. 1. С. 408–411. Т. 2. С. 645–680; Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. С. 128, 212–215, 239–252; Квинтилиан М. Ф. Наставление оратору. М.: Бизнеском, 2013. С. 283–290, 375–402.

<sup>2</sup> Двизова Е. В. Античное происхождение правил звучащей речи // *Художественное образование и наука*. М.: РГСАИ, 2018. – № 3 (16). С. 24–32.

<sup>3</sup> См.: Жихарев С. П. Записки современника. М.-Л.: Изд-во Акад. наук, 1955. С. 469–470, 617–618; Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1966. Т. 4: Статьи. С. 82, 120–123, 211–213; Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1: 1831–1840. С. 19–29, 72–167; Т. 2: 1840–1848. С. 268–275; Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 346–366; Григорьев А. А. Собр. соч. Русский театр. I. По возобновлению в первый раз. [1864] // [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/grigorxew\\_a\\_a/text\\_0270-0oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0270-0oldorfo.shtml) (дата обращения 21.11. 2019).

<sup>4</sup> Воронов Е. Н. Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище / Сост. Е. И. Воронов. СПб.: А. Соколов, 1868. С. 19–23.

отчетливость и ясная мысль), тона и оттенки как смысловую наполненность звуков<sup>5</sup>. А. Н. Островский, к концу жизни возглавивший репертуарную часть императорских театров и ставший начальником театрального училища, ратовал за артистическое воспитание «строгой школой». В предложенных им программах театрального образования на первом месте стоит освоение техники жеста и произношения<sup>6</sup>. Исследование критика и театрального педагога Д. Д. Коровякова<sup>7</sup> интересно, прежде всего, основательной разработкой раздела дикции и систематизацией условий декламации: технических, логических, художественных.

На рубеже XIX–XX веков режиссер Александринского театра Ю. Э. Озаровский предложил теорию «художественного чтения» на основе музыкализации живого слова. Работая с хором речевых голосов, особое значение он придавал развитию слуховой памяти<sup>8</sup>. В том же жанре коллективной декламации творил режиссер Московского передвижного театра тещеца В. К. Сerezников. На первое место речевой выразительности актера он ставил такие элементы художественной речи, как звучность, правильность (с опорой на знания физиологии, анатомии), музыкальность, эмоциональность, образность<sup>9</sup>. Театральный педагог В. В. Сладкопевцев описал механизм дыхания, голоса и речеобразования, подкрепив теорию сводом практических упражнений, вплоть до применения механических приспособлений в исправлении дефектных звуков (пробка, никелевая проволока, шнурок)<sup>10</sup>. Директор императорских театров С. М. Волконский был убежден в существовании объективных законов сценической речи. Автор «Выразительного слова» утверждал, что без воспитания всех типов дыхания, органов артикуляции,

<sup>5</sup> Боборыкин П. Д. Театральное искусство. СПб.: Тип. Н. Неклюдова, 1872. С. 159–206.

<sup>6</sup> Островский Н. А. Собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1978. Т. 10. С. 144–160, 262–270, 307–311.

<sup>7</sup> Коровяков Д. Д. Искусство выразительного чтения: опыт систематического изложения теоретических основ и примеров преподавания. Изд. 4-е / Репр. изд. М.: URSS: Либроком, 2011. С. 23–47.

<sup>8</sup> Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Кн. 2-я. СПб.: Лештуковская Паровая Скоропечатня П. О. Яблонского. 1901. С. 8–54. Озаровский Ю. Э. Музыка живого слова. СПб.: Издание т-ва О. Н. Поповой, 1914. С. 213–281.

<sup>9</sup> Сerezников В. К. Техника речи. Искусство художественного чтения. Вып. 2-ой. М., Петроград: «МАРКИЗ», 1924. С. 52–102.

<sup>10</sup> Сладкопевцев В. В. Искусство декламации / В. В. Сладкоперцев. СПб.: Изд. журнала «Театр и искусство», 1910. С. 64–132.

звуков и других элементов речевой функции, доведенных до бессознательной механизации, немислима художественная декламация<sup>11</sup>.

С возникновением режиссуры дикция актера оказалась в кругу режиссерских проблем, требующих новой методической разработки. Концепция сценического слова основоположников режиссерского театра в России: К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — перевернула понимание участия дикционной выразительности в процессе освоения роли. К. С. Станиславский выявил значение ее психической стороны, являющейся проводником к раскрытию внутреннего содержания персонажа<sup>12</sup>. Вл. И. Немирович-Данченко исследовал связь речевого образа спектакля с авторскими мотивами и режиссерской интерпретацией<sup>13</sup>.

В трудах классиков отечественной режиссуры, таких как В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, М. А. Чехов, М. О. Кнебель<sup>14</sup>, а также более поздних последователей школы К. С. Станиславского: Г. А. Товстоногова, А. А. Гончарова, В. М. Фильштинского, Л. А. Додина<sup>15</sup> и других — отражены разные стороны процесса освоения авторского слова. Его сутью является безоговорочное подчинение внешнего воплощения — внутренней жизни героя. Единство художественных устремлений в сочетании с разнообразием творческих взглядов и методических приоритетов обогатило представление о возможностях речевой/дикционной выразительности актера.

Труды классиков отечественной режиссуры были заново осмыслены и получили дальнейшее развитие в методических разработках по преподаванию сценической речи. С решением проблемы технической стороны дикции актера

<sup>11</sup> Волконский С. М. Выразительное слово: опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: Сириус, 1913.

<sup>12</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961.

<sup>13</sup> Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. С. 288, 446–447, 452–464.

<sup>14</sup> Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 133–137; Таиров А. Я. [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 130–135, 250, 252, 269; Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. М.: АСТ, 2001. С. 183–185, 201–205; Кнебель О. М. О действенном анализе пьесы и роли. 2-е доп. изд. М.: Искусство, 1961. С. 57–68.

<sup>15</sup> Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Всерос. театр. о-во. – [2-е изд., доп.]. М.: [б. и.], 1967. С. 251–253; Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия: [В 2 кн.]. М.: Искусство, 1997. Кн. 1: Поиски выразительности. С. 26, 265, 283, 300–301; Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 54–61; Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. С. 260–267.

соотносится руководство основоположника методики преподавания Е. Ф. Саричевой, которую можно назвать классиком отечественной сценической педагогики<sup>16</sup>. Эту разработку Е. И. Леонарди дополнила введением упражнений на выносливость речевого аппарата (длинноговорки)<sup>17</sup>. Практическое пособие И. П. Козляниновой расширило сложившуюся методику за счет создания дидактических материалов<sup>18</sup>. В традиционной школе сценической речи стали востребованы приемы самомассажа, введенные в педагогическую практику крупным специалистом, консультантом речевых кафедр Э. М. Чарели<sup>19</sup>. Более поздние материалы по речевой технике, опубликованные А. М. Бруссер<sup>20</sup> и М. П. Оссовской<sup>21</sup>, выстроены в строгой последовательности освоения упражнений, нацеленных на исправление речевых недостатков. Целенаправленную работу со скороговорками, как способ оформления артикуляции, улучшения дикции, развития фонематического слуха, предложила М. В. Смирнова<sup>22</sup>.

Существенный вклад в понимание актерской дикции как явления художественного порядка внесли мастера сценической педагогики — Б. А. Матанов, А. Н. Петрова, Ю. А. Васильев, В. Н. Галендеев. Б. А. Матанов выявил роль «игрового фермента» в формировании речевой выразительности актера<sup>23</sup>. А. Н. Петрова подчеркнула связь речи на сцене с театральной эпохой, одной из первых сфокусировала внимание на речевом поведении в конкретных сценических обстоятельствах, внедрила пластический речевой тренинг и предложила комплекс дикционных упражнений с подключением «жесто-движений» и актерского

---

<sup>16</sup> Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. 2-е изд. перераб. и доп. М.-Л.: Искусство, 1948. С. 12–76.

<sup>17</sup> Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия: Сборник упражнений по сцен. речи: Учеб. пособие для театр. учеб. заведений, культ.-просвет. училищ и институтов культуры. М.: Просвещение, 1967.

<sup>18</sup> Козлянинова И. П. Произношение и дикция. 2-е изд., доп. М.: ВТО, 1977. С. 94–140.

<sup>19</sup> Чарели Э. М. Как работать над дикцией и голосом актеру: (Метод. пособие). Иркутск: [б. и.], 1969. С. 29–57. Чарели Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос. 2-е изд. испр. и доп. Екатеринбург: Издательство Дома учителя, 2000. С. 78–119.

<sup>20</sup> Бруссер А. М. Основы дикции: Практикум. М.: Регламент, 2005.

<sup>21</sup> Бруссер А. М., Оссовская М. П. 104 упражнения по дикции и орфоэпии (для самостоятельной работы). М.: Реглант. 2005.

<sup>22</sup> Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге: учебное пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2018.

<sup>23</sup> Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.00. Л.: [б. и.], 1971. – 192 с.



воображения<sup>24</sup>. Ю. А. Васильев разработал метод речедвижения в условиях взаимодействия с предметом и активизации эмоциональной природы актера<sup>25</sup>. В. Н. Галендеев исследовал ресурсы действенной природы слова и диалогического общения. Тем самым расширил содержательное пространство речевой педагогики и, по существу, сформировал философию сценической речи как составляющей театрального искусства, основанную на единстве театра и школы<sup>26</sup>.

Проблемы дикционной выразительности с разных точек освещаются в трудах современных педагогов по сценической речи. И. Ю. Промптова на конкретных примерах раскрыла связь между осмысленным действенным словом и его выразительностью<sup>27</sup>. Е. И. Кириллова выявила возможности, заложенные в действенной синхронизации движений руки и речевого аппарата актера<sup>28</sup>. Н. А. Латышева высветила роль воображения как стимула звукового взаимодействия на дикционном и голосовом уровнях<sup>29</sup>. Е. И. Чёрная на основе изучения приемов сценической речи восточных театров создала систему тренировки фонационного дыхания актера, в том числе как важного условия дикционной выразительности<sup>30</sup>. Л. Д. Алферова рассмотрела проблему говорю в сценической речи как двустороннего процесса: говор в речи актера и диалект сценического персонажа, — предложив

---

<sup>24</sup> Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. С. 126–152; Петрова А. Н. Искусство речи для радио- и тележурналистов. [2-е изд., перераб.]. М.: Аспект Пресс, 2017. С. 44–96; Петрова А. Н. Разговоры о слове. М.: Московский Художественный театр, 2021.

<sup>25</sup> Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции: На материале дет. считалок: учеб. пособ., СПб.: «Интерстудио»: Междунар. мастерская театра синтеза и анимации, 1997; Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации: учеб. пособ. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009; Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: народные скороговорки (из собрания Вл. И. Даля): учебн. пособ. СПб.: РГИСИ, 2016; Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. СПб.: РГИСИ, 2015.

<sup>26</sup> Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ: Чистый лист, 2006; Галендеев В. Н. Сценическая речь – школа – театр: Избранные работы о сценическом искусстве. СПб.: РГИСИ, 2016.

<sup>27</sup> Промптова И. Ю. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. М.: ГИТИС, 2016. С. 9–10, 171–256, 271–288.

<sup>28</sup> Кириллова Е. И. Сценическая речь в театре кукол и речевое обучение актера-кукольника: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. Л., 1983. – 184 с. Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Сценическая речь в театре кукол: учебное пособие. [2-е изд.]. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 34–41, 79–84.

<sup>29</sup> Латышева Н. А. Роль воображения в голосоречевом воспитании актера-кукольника: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. Л., 1987. – 209 с. Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сцен. речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей. / Сост. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2006. С. 156–185.

<sup>30</sup> Чёрная Е. И. Основы сценической речи: фонационное дыхание и голос: Учебное пособие. – 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2016.

методический материал для работы над освоением фонетических особенностей диалектного произношения (речевая характеристика)<sup>31</sup>. И. А. Автушенко обогатила сложившуюся методику разработкой упражнений на воспитание способности распознавать эмоциональное содержание речевого высказывания, определяющей выразительность речи<sup>32</sup>.

Рассмотрение вопросов дикционной выразительности актера не может быть ограничено трудами практиков театров, специалистов по сценической речи. Глубинная разработка проблематики требует междисциплинарного подхода к теме исследования. Для ее объемного раскрытия необходимо обращение к концепциям в области языкознания и филологии<sup>33</sup>, физиологии<sup>34</sup>, образовательной кинезиологии<sup>35</sup>, психологии и нейропсихологии<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Алферова Л. Д. Проблема говорков в сценической речи: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2006. Алферова Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение: учебное пособие. [2-е изд., доп.]. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007.

<sup>32</sup> Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи: учеб. пособие. М.: Граница, 2014. С. 74–75, 84–87, 102–105, 112.

<sup>33</sup> См.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. / М. В. Ломоносов. М.; Л.: Академия наук СССР, 1950–1983. Т. 7: Труды по филологии. – 1952. С. 77–79, 240–245, 394–433; Греч Н. И. Практическая русская грамматика. 2-е изд., испр. Санктпетербург, 1834 // [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/grech\\_n\\_i/text\\_1834\\_grammatika\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/grech_n_i/text_1834_grammatika_oldorfo.shtml) (дата обращения 30.04.2020); Якубинский Л. П. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 169–175; Бондарко, Л. В. Звуковой строй современного русского языка. М.: Просвещение, 1977. С. 73–75, 78–110; Шевченко Е. Н. «Постдраматический театр» в современном российском и немецком пространстве // ВЕСТНИК ЧГПУ. Челябинск: ЧГПУ, 2015. № 1. С. 312–318; Шлейникова Е. Е. Речь персонажей // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2011. № 2 (17). С. 135–139.

<sup>34</sup> Бехтерева Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни. М.: АСТ, 2013. С. 89–93, 169–175, 364–366; Кольцова М. М. Ребенок учится говорить / Пальчиковый игротренинг / М. С. Рузина. СПб.: САГА, 2002.

<sup>35</sup> Деннисон П. Гимнастика мозга: книга для учителей и родителей. СПб.: Весь, 2018. С. 29–212.

<sup>36</sup> Бехтерев В. М. Объективная психология / В. М. Бехтерев. – М.: Юрайт, 2017. С. 350–352, 379–385, 395–396; Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд. 5-е, испр. М.: Лабиринт, 1999. С. 8–20, 275–336. Выготский Л. С. Собр. соч.: в 6 т. Т 5. Основы дефектологии. М.: Педагогика, 1983. С. 34–49; Семенович А. В. Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ: IV. Речевая компетентность. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2017; Семенович А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза. 11-е изд. М.: Генезис, 2018; Серебровская О. В., Двизова Е. В. «Исправление звуков – поле медицинской организации» (Интервью с О. В. Серебровской) // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: ГИТИС, 2021. С. 91–103. (Интервью от 09.12.2017).

Особый вклад в разработку научной проблемы сценической дикции вносят размышления театральных логопедов, соединяющих сценическую специфику с естественнонаучными открытиями в области высшей нервной деятельности<sup>37</sup>.

**Объект исследования** — дикция актера как элемент сценической речи.

**Предмет исследования** — дикционная выразительность в технике актера.

**Цель исследования** — выявление потенциала развития дикционной выразительности актера в современном театральном образовании.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

— проанализировать феномен сценической дикции в художественной практике отечественного театра;

— проследить эволюцию взглядов на феномен сценической дикции в истории русского актерского искусства;

— выявить взаимосвязь новейших эстетических тенденций театрального развития с дикционной выразительностью современного актера;

— проанализировать приемы формирования дикционной выразительности в современном театральном образовании с учетом требований времени;

— актуализировать возможности применения опыта работы нейропсихологии с речевым процессом в дикционном тренинге современного актера.

**Методологическую основу** исследования составили: представление о зависимости искусства сценического слова от культурно-исторических процессов; сложившаяся школа дикционного тренинга актера; положение о неразрывности психофизиологических процессов речи; представление о дикции актера как художественном явлении; данные о причинах и особенностях современных речевых нарушений; положение о раскрытии максимальных генетически заложенных возможностей человека с помощью метода индивидуального развития (онтогенез); положение о базовом условии речевой компетентности — психомоторных

---

<sup>37</sup> См.: Игнатова Е. Г., Двизова Е. В. Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Сценическая речь в театральном вузе. Сборник статей. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 124–133. (Интервью с Е. Г. Игнатовой от 28.09.2019). Новикова Е. В. Зондовый массаж: коррекция звукопроизношения: Научно-практическое пособие. М.: ГНОМ и Д, 2000; Белик А. Э. Эффективные способы постановки свистящих и шипящих звуков у взрослых // Искусство сценической речи: Выпуск III / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018.

координациях. Методология исследования базируется на теоретических концепциях классиков отечественного театрального образования. Эмпирические методы исследования включают наблюдение, опрос, эксперимент, тестирование, описание. Аналитический подход включает метод сравнения, статистики, аналогии.

**Научная новизна диссертации.** Впервые в театроведении сценическая дикция выступает в качестве целостного и самостоятельного предмета исследования. Впервые специфика сценической дикции ставится в связь с научными открытиями нейропсихологии и рассматривается в контексте межпредметных и междисциплинарных взаимосвязей. Автором диссертации предлагаются новые теоретико-методологические подходы к проблеме формирования дикционной выразительности в искусстве актера.

**Положения, выносимые на защиту:**

— дифференциация факторов, определяющих дикционную выразительность актера, помогает постигнуть феномен сценической дикции;

— характер дикционной выразительности актера является отражением общих эстетических условий эпохи;

— всесторонний анализ причин, препятствующих полноценной дикционной выразительности актера, помогает корректировать практические приемы ее формирования и совершенствования;

— присутствие эффекта саморегуляции дикции актера в технической и творческой основах тренинга «Психомоторные координации — Дикция» (ПМК-Д), предложенного автором исследования, определяет целесообразность и оптимальность его разработки.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации отражены в 11 авторских статьях, в том числе 3-х, опубликованных в сборниках, рекомендованных ВАК РФ. Тренинг ПМК-Д прошел практическую апробацию:

— в ГИТИСе (2018 – 2020 уч. гг.)<sup>38</sup>;

---

<sup>38</sup> В апробации приняли участие студенты ГИТИСа: третий курс факультета эстрады, мастерская В. Н. Панкова (набор 2016–2020); второй курс факультета эстрады, мастерская В. Б. Гаркалина (2017–2021); первый курс факультета музыкального театра, мастерская А. Б. Тителя и И. Н. Ясуловича (2019–2023); первый курс режиссерского факультета, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019–2023).

— в «Центре патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» (22.05.2019);

— на Всероссийской лаборатории для педагогов сценической речи п/р профессора И. Ю. Промптовой под эгидой СТД РФ (12/13.03.2020);

— *в рамках* онлайн-курсов повышения квалификации для актеров русских театров по программе дополнительного образования «Практика сценической речи», ГИТИС (6/7.05.2020);

— онлайн-программы повышения квалификации для актеров русских театров ближнего зарубежья по теме «Сценическая речь. Практика сценической речи», ГИТИС (6/7.07.2020);

— освещения основных положений на XLII Межвузовской научно-практической конференции «Методика преподавания специальных дисциплин в театральном ВУЗЕ», ГИТИС (30.04.2019);

— на XII и XIII Всероссийских научных конференциях аспирантов театральных вузов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», РГИСИ (17.05.2019; 22.05.2020).

Практические результаты представлены в таблицах. Тренировка велась без акцентирования внимания актера на дефектных звуках, тем не менее для чистоты эксперимента исследователем регистрировалось их устранение.

Приведем средний сводный показатель (ГИТИС<sup>39</sup>):

84,7% – имели страдающие звуки,

51% – исправили до показателя «профессиональная норма»,

17% – исправили до показателя «близко к профессиональной норме».

Междисциплинарный подход, направленный на максимальную реализацию заложенных психофизиологических способностей, удачно влился в тренинг актера, не ущемляя его творческий характер.

**Достоверность и обоснованность результатов исследования разработанного подхода ПМК-Д обеспечена** применением методов исследования, способствующих раскрытию поставленных задач и основной цели; опорой на

---

<sup>39</sup> См.: Сноска 38.

признанный круг научных и методических источников, теоретического и практического материала; проведением сравнительного анализа в процессе речевого эксперимента; достаточным количеством участников (57 студентов ГИТИСа; 197 актеров в рамках федерального онлайн-проекта повышения квалификации; 44 педагога России по сценической речи в рамках лаборатории под эгидой СТД РФ; 4 психолога-логопеда; 2 нейропсихолога); апробацией результатов исследования на базе театральных школ и специализированного медицинского учреждения в области патологии речи.

**Теоретическая значимость:** классифицированы содержательные параметры, определяющие дикционную выразительность актера; расширен педагогический взгляд на речедвигательный процесс на основе зафиксированной междисциплинарной связи сценической речи и нейропсихологии; систематизированы практические приемы формирования сценической дикции в современном театральном образовании; сформулировано определение выразительности дикции актера, в основе которого — формула тренировки; в тезаурус сценической речи введено понятие «психомоторные координации».

**Практическая значимость** лежит в пополнении методики сценической речи новым оптимальным условием воспитания дикционной выразительности актера; в возможности использования разработанного теста для оценки индивидуального речевого потенциала актера с психофизиологической стороны.

**Наиболее существенные результаты, полученные автором в ходе исследования:**

— рассмотрен феномен сценической дикции на основе классификации определяющих ее факторов, систематизации практических приемов, детализации эстетических и психических параметров в комплексных упражнениях;

— дополнена группа психофизиологических факторов дикционной выразительности актера с помощью изучения роли межполушарного взаимодействия в речевом акте;

— оптимизированы условия дикционного тренинга актера путем присоединения к творческой составляющей (действенное общение) новой технической (рассогласованные движения тела);

— апробирован практический прием формирования дикционной выразительности актера с опорой на традиционную школу сценической речи и базовое положение речевой компетентности (эффективные психомоторные координации);

— обосновано практическое значение предложенной автором формулировки «выразительность дикции актера» как стратегической формулы тренировки;

— разработан тест на выявление уровня психофизиологического потенциала совершенствования дикции актера;

— личный вклад автора диссертации заключается в интеграции принципа «рассогласования» в дикционный тренинг актера, его творческой актуализации.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, Библиографии (184 источника), списка иллюстративного материала и трех Приложений. Последние включают в себя сведения о результатах тестирования, схемы, фотографии.

### **Основное содержание работы**

В Первой главе **«Феномен сценической дикции: теория, история, практика»** формируется комплексное представление об объекте исследования.

В разделе **1.1. «Дикция актера в искусстве сценической речи»** предпринята попытка разложить явление на составные части и представить его как целое.

Устанавливается связь античных истоков речевого искусства с содержанием сценической дикции в современном контексте. Отмечается, что просветители Древней Греции и Рима, рассматривая дикцию, учитывали и оценивали условия ее рождения, воспроизведения, восприятия: мысль, физиологию, акустику, партитуру текста, телодвижения, слуховые ощущения, звуковые образы. Такой расширенный ракурс открывает *многосодержательность* дикции.

В процессе отечественной истории существенный вклад в вопросы, связанные с дикцией, вносили разные науки: физиология, языкознание и другие. Рассмотрение их положений помогает переосмыслить технологии речевого обучения.

В современном драматическом искусстве сценическая дикция трактуется как **художественное** явление, в котором вместе с *эстетическими* параметрами выступают *психические* (по К. С. Станиславскому), раскрывающие внутреннюю жизнь персонажа.

В разделе классифицируются факторы, влияющие на дикционную выразительность актера:

- *психофизиологические* — механизмы, определяющие целостность физической работы речевой системы: речевой слух, устройство речевого аппарата, дыхание, голосовое резонирование, артикуляционный уклад и мышечная свобода, а также предложенный автором диссертации фактор межполушарного взаимодействия;

- *социокультурные* — лексическая и фонетическая языковая культура, орфоэпия и овладение нормами литературного произношения;

- *творческие* — основы словесного действия: предлагаемые обстоятельства, видения, сверхзадача и сквозное действие, подтекст и внутренняя речь, восприятие. В эту группу автор вносит речевую характерность и качество текстового материала.

Акцентируется внимание на синтезе вышеперечисленных факторов, который и объясняет суть феномена сценической дикции. Многоаспектность и проблематичность процесса работы над ее совершенствованием раскрывается в ходе исследования.

Кроме того, в разделе переосмысливается трактовка определения выразительности дикции актера. Выявлено, что общепринятая формулировка Д. Д. Коровякова (1892) в результативном виде (правильность, отчетливость, красота произношения) способствовала формализации тренировочного процесса. Расширенное определение Ю. А. Васильева (1992), отражающее причинно-следственные связи (зависимость дикции актера от артикуляции, акустики, слуха и творческой природы артиста), помогает подбору технико-творческих инструментов.

Отталкиваясь от новой, затронутой В. Н. Галендеевым мысли, что дикция, кроме прочего, — результат нейропластики, подразумевающей нервную подвижность, уточнение, укрепление и контролируемость нервных связей, то есть



творение работы мозга<sup>40</sup>, автор диссертации изучил теорию целостного, холистического взгляда на природу человека с позиции нейропсихологии. Это позволило дать формульное определение *выразительности дикции актера как сбалансированной работы воспитанного тела, мозга и психики в условиях действенной задачи*. В основе действия — эффект саморегуляции, самосовершенствования, который связан с необходимостью активизации межполушарного взаимодействия. Эффективность предложенной формулы тренировки автор обосновывает в практической части диссертации.

В разделе **1.2. «Дикция актера в русской театральной мысли»** рассматривается эволюция взглядов на ее содержание.

К многокомпонентности дикции, как мы понимаем ее сегодня, русский театр двигался на протяжении столетий. Установлено: в XVIII – первой половине XIX вв. понятие «дикция» нередко выступало синонимом понятия «декламация», что подразумевало общую манеру произнесения актером текста. Условия, порождающие проблему актерской речи, были связаны с «европейским формализмом на сцене»<sup>41</sup>. Дефицит действия заглушался певучей декламацией, которой в классицистических трагедиях пользовалось не одно поколение актеров (И. А. Дмитревский, А. С. Яковлев, Е. С. Семенова и другие). При переходе к романтизму и далее — к реализму, со сменой критериев речевого воплощения, обнаружилась необходимость преодолевать речевую жеманность, вычурность. Для большинства актеров такое положение оказалось губительным: появилась проблема плохой слышимости и внятности. Как вопрошал И. А. Гончаров: «Ужели вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще уменье читать?»<sup>42</sup> (1872).

Одним из первых, кто начал работать над дикцией с учетом художественного осмысления текста, был М. С. Щепкин. Дикционную выразительность он связывал с глубокой проработкой характера, изучением быта, умением чувствовать атмосферу

---

<sup>40</sup> Галендеев В. Н., Двизова Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности». (Интервью с В. Н. Галендеевым) // Искусство сценической речи: Вып. 4. М.: Изд-во ГИТИС, 2021. С. 106. (Интервью от 06.01.2018).

<sup>41</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т. 7: Статьи, рецензии и заметки (декабрь 1843 – август 1845). – 1981. С. 223.

<sup>42</sup> Гончаров И. А. – критик / Комм. Е. А. Краснощековой. М.: Сов. Россия, 1981. С. 88.

общества, в которой существует герой. Реформаторский подход М. С. Щепкина не сразу получил должное развитие.

Выявленная проблематика требовала системного анализа общей подготовки актеров. Обнаружение парадокса, заключающегося в том, что декламация/дикция, являясь основой сценического искусства, не изучается в театральной школе, заставило отвести ей равноценную роль в создающихся образовательных программах. На начальном этапе был пунктирно намечен путь к работе над психическими процессами, связанными с дикцией, «с помощью которой выражаются <...> разные чувственные ощущения и душевные состояния»<sup>43</sup> (Е. И. Воронов, П. Д. Боборыкин, А. Н. Островский). Однако с научным углублением в предмет этот ориентир был заслонен физиологической стороной вопроса (М. М. Бродовский, Д. Д. Коровяков, Ю. Э. Озаровский, В. В. Сладкопевцев, С. М. Волконский, В. К. Серезников). Концентрация внимания на технической стороне дикции сужала решение проблемы ее выразительности. При этом дикция уже не трактовалась как синоним декламации, а признавалась ее составной частью.

К. С. Станиславский зафиксировал художественное значение дикционной выразительности за счет выявления психической составляющей. Он отмечал: техническая виртуозность, утрированная четкость произношения, дикция «сама по себе» еще не означают, что актер создает правдоподобный, наполненный жизнью, образ: «Чтобы получилась дикция, надо видеть в мельчайших деталях все, о чем рассказываете»<sup>44</sup>. В то же время без речевой техники не может быть подлинного действия. Методологический подход классика к «законам речи» лег в основу предмета «Сценическая речь».

Найти путь к истинному соединению психического и физического в речевом оформлении образа стремились В. И. Немирович-Данченко (слияние автора-актера-персонажа), М. А. Чехов (психологический жест).

Новый уровень возможностей актерской дикции, как стиливого оформления спектакля, был обнаружен с появлением речевой условности (В. Э. Мейерхольд, Е. Б.

<sup>43</sup> Боборыкин П. Д. Театральное искусство. СПб.: Тип. Н. Неклюдова, 1872. С. 180–181.

<sup>44</sup> Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы, документы. 3-е изд. М.: Музыка, 1985. С. 49–50.

Вахтангов, А. Я. Таиров). Это были уже не звуки в «натуральную величину», а стилизованные дикция и речь — экспрессивные и сдержанные, пластичные и «колодезные», с голосовыми модуляциями.

От эпохи к эпохе менялось понимание о дикционной выразительности актера. Причины этого лежат в самом характере эпох.

В условиях революционной борьбы театр, в соответствии с настроением масс, стал решительно освобождаться «от ветоши старого искусства»<sup>45</sup>. С рождением непривычных форм воздействия на зрителей: политфарсов, агитационных бригад — появились излишняя патетика, громозвучность, скандирование речи.

В период осмысления череды войн, существования театра, «трагического по своему содержанию и идеального по своим устремлениям»<sup>46</sup>, советская эпоха получила образцы речевого искусства в лице В. И. Качалова, А. А. Остужева, В. Н. Яхонтова, А. Г. Коонен, И. В. Ильинского, Д. Н. Журавлева и других. За их эмоционально-психологическим исполнением, за тонкой нюансировкой фраз и каждого звука, доступного зрителю последнего ряда, за классической ясностью, особой ритмичностью речи вставал не просто жизненный опыт, вставала эпоха.

Во времена оттепели, в попытке «исповеднического» актерского существования, возникло слово, созвучное доверительно-разговорному (А. В. Эфрос), но после тиражирования стало упрекаться за «шептальный реализм».

В период перестройки, когда происходила демократизация слова, изменилась мера допустимого в сценической речи, проявились черты ее отвязности, в том числе в нарушении произносительных норм.

Несмотря на меняющиеся задачи и характер сценической дикции, законы речи К. С. Станиславского оставались отправной точкой для многих советских режиссеров. Так, А. А. Гончаров преодолевал техническую выверенность слов, существующих отдельно от действия. П. Н. Фоменко, «вгрызаясь» в каждую букву и оставляя в паузах время для думания, открывал, по сути, заново русский язык.

---

<sup>45</sup> Маяковский В. В., Собр. соч. в 12 т. Т. 11. Статьи, заметки, выступления (1913 – 1928). М.: Правда, 1978. С. 81.

<sup>46</sup> Смелянский А. М. «Другой МХАТ» // МХАТ Второй: опыт восстановления биографии. М.: МХТ, 2010. С. 12.

Единение смысла и дикционной выразительности достигала речь актеров в спектаклях таких мэтров, как О. Н. Ефремов, О. П. Табаков и других.

Начиная с XX века, реализация режиссерского запроса стала осуществляться с помощью педагогов по сценической речи. Диссертант выделяет наиболее значимые междисциплинарные опоры в вопросе воспитания дикции актера, опубликованные в работах Е. Ф. Саричевой, Э. М. Чарели, Б. А. Матанова, А. Н. Петровой, В. Н. Галендеева, Е. И. Кирилловой, Ю. А. Васильева. Большинство исследователей стремится конвертировать научные знания из области физиологии, логопедии, дефектологии, психологии, языкознания в творческий метод тренировки.

Сумма методических усилий определила ряд факторов, влияющих на дикционную выразительность актера за счет синтеза межпредметных и междисциплинарных связей.

В разделе **1.3. «Дикция актера в современной театральной практике»** рассматривается влияние новых эстетических тенденций сценического творчества на дикционную выразительность актера.

С появлением драматургии «новой волны» (конец XX – начало XXI вв.), в силу естественной эволюции восприятия, меняется эстетика театра. Сегодня мы наблюдаем разнообразие и смешение экспериментальных направлений, в которых утверждается «идея бессмысленности копирования реальности и необходимости искать другие способы соотнесения с ней»<sup>47</sup>. Это потребовало изменения и способа существования, и речевой эстетики: актер играет себя, вступает в открытый диалог со зрителем или становится просто функцией, транслирует текст, его позиция — нулевая. Исповедальный характер новой драмы с обилием монологических форм, а также установка в диалогах на разговор «глухого с глухим» провоцируют исключение потребности *восприятия* партнера. В итоге отсутствует импульс для накопления ответной энергии. В таком формате сценический речевой акт не имеет действенной основы и становится уязвимым: обнажаются изъяны дикции. Ситуация осложняется устремлением к артикуляционной нейтральности, достигающей

---

<sup>47</sup> Шевченко Е. Н. «Постдраматический театр» в современном российском и немецком пространстве // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Челябинск: ЧГПУ, 2015. № 1. С. 315.

критической формы, «распространилась мода среди актеров пользоваться вялостью губ как краской»<sup>48</sup>, что вызывает проблему слышимости и разборчивости.

Вместе с тем современный театр обнаруживает речевые тенденции, определяющиеся в систематизации немецких практиков сценической речи, как *интервокальность* (цитирование конкретного произношения), *музыкализация* (хоровые и полифонические формы, демонстрация материальности разговорной речи), *синхронизация* (использование речевой фонограммы)<sup>49</sup>. Их реализация требует высокой речевой техники, в частности — хорошей дикции.

В ряду других речевых приемов работы с текстом, вызывающих дикционные трудности: *монтаж*, *коллаж*, *дубляж*. Один из вариантов монтажа — насыщение речи актера репликами разных персонажей, что требует умения быстрого переключения с одного речевого образа на другой, а значит, диктует необходимость быть в форме. Однако режиссеры невысоко оценивают возможности работы над речевой партитурой спектакля с молодыми актерами: «Приходится идти на компромиссы <...> в результате — все равно проигрываешь, потому что работа не становится в полной мере цельной, оставаясь той самой “домашней радостью”»<sup>50</sup>.

Наблюдается общая статистика относительно возрастного признака проблемы: речь актеров преклонного возраста — пример для подражания; поколение, кому за 35, имеет приемлемую дикцию; чем моложе актер, тем, как правило, хуже его речевая картина. Все чаще поднимается вопрос о проведении мастер-классов и речевых разминок перед спектаклем. Потребность связана и с неплотным графиком занятости артиста, и с наличием микрофонной гарнитуры, создающей иллюзию отсутствия необходимости в речевых затратах.

Не теряет актуальность проблема зависимости актерской дикции от качества текстового материала (в классификации автора — творческий фактор). Содержательность текста, живой диалог облегчают поиск речевых выразительных

---

<sup>48</sup> Спивак С. Я. Театр больше чем слово. Монолог-размышление // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 519.

<sup>49</sup> Кислер Ю., Раштеттер, К. Работа с текстом в современном театре // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 100.

<sup>50</sup> Кузин Е. И. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная. // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 483.

средств. Однако сегодня многие традиционные театры в поисках современного репертуара «обращаются к сериальным историям, весьма примитивным сюжетам»<sup>51</sup>.

Исследователь приводит примеры слухового анализа речевой/дикционной составляющей спектаклей разных жанровых направлений: «О Любви», Драматический театр им. Мамина-Сибиряка (Нижний Тагил); «Преступление и наказание», Драматический театр им. А. С. Пушкина (Красноярск); «Курьер», Областной драматический театр (Калуга). Среди общих дикционных проблем молодых актеров отмечается скороговорение, пропуск звуков в начале слова, непроговаривание в середине, недоговаривание в конце. Среди частных, в основном, — дефекты свистящих и шипящих. Среди прочих — говор, отклонение от норм литературного произношения, расхождение речевой эстетики с заявленной эпохой в спектакле; неувязка речевой манеры молодого и возрастного артистов, представленных как один персонаж.

В рамках исследуемой темы акцентируется внимание на режиссерских работах В. Н. Панкова и М. С. Брусникиной с современными текстами. В их спектаклях внешняя артистическая техника беспрекословно связывается с внутренними процессами актерского существования. «Я билась с обнулением <...> все привыкли, что тут не надо ничего играть. Но как ничего не играть в драматургии, когда экстремальные обстоятельства? То есть ты все время занимаешься каким-то разбором и тем, во что ты веришь»<sup>52</sup>, — говорит М. С. Брусникина по поводу спектакля «Человек из Подольска Сережа очень тупой» (Д. А. Данилов). При этом неоднократно подчеркивает регулярное внутреннее соотнесение своего пути с тем, что предлагала учитель А. Н. Петрова, приверженец действенного слова. Под руководством М. С. Брусникиной метод действенного анализа оказывается успешно применим к тексту современной драмы. В. Н. Панков подчеркивает: «Я никогда не смотрю, я слушаю»<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Васенина Е. Нельзя подминать классику под себя. Интервью с Ю. Соломиным и Э. Бояковым // Театрал от 04.07.2012 // [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/7097/> (дата обращения 05.08.2020).

<sup>52</sup> Брусникина М. С. Хочется сохранить и развивать «Практику» как территорию абсолютно свободного творчества. 6.10.2018. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bfm.ru/news/396471> (дата обращения 19.08.2020). Спектакль-лауреат «Звезда театра» в номинации «Лучший спектакль. Малая форма», 2019.

<sup>53</sup> Панков В. Н. Я никогда не смотрю, я слушаю. Интервью от 17.12.2017. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mos.ru/news/item/34234073/> (дата обращения 21.01.2020).

Режиссера, прежде всего, интересует, *что* стоит за словами в контексте сегодняшнего дня. В этой связи рельефно звучит высказывание Л. А. Додина: «Новые сложности существования XXI века не отменяют поисков и открытий К. С. Станиславского, а углубляют, расширяют и усложняют их»<sup>54</sup>.

Вторая глава «**Дикционная выразительность в технике актера**» посвящена изучению данного *процесса*, поиску и активации резервных возможностей для его совершенствования.

В разделе **2.1. «Практика формирования дикционной выразительности актера»** рассматривается механизм действия групп факторов: психофизиологических, социокультурных, творческих — на примерах из опыта работы педагогов ведущих вузов Москвы и Санкт-Петербурга. Анализируются и систематизируются накопленные практические приемы по принципу воздействия на речевую деятельность. Осмысливается представленная статистика дикционных недостатков студентов.

Рассмотрение механизма работы факторов дикционной выразительности помогло глубже проникнуть в суть действия каждого и ярче увидеть их присутствие в практических приемах прямого и косвенного методов.

К прямому методу относится прием само массажа лица и органов артикуляционного аппарата (по Е. В. Новиковой). С аргументацией сторон излагаются альтернативные точки зрения театрального логопеда Е. Г. Игнатовой («массаж положен абсолютно всем») и психолога-логопеда О. В. Серебровской («массаж может спровоцировать ухудшения»).

В описании приемов работы с артикуляционной гимнастикой приводится закономерное требование ежедневных неоднократных подходов (по 20-30 минут) для исправления речевых дефектов<sup>55</sup> (по Н. В. Погосовой). Исследователь отмечает, что при существующих учебных нагрузках и часто заниженной мотивации студентов в реальности это трудноосуществимо и рассматривает творческие вариации

---

<sup>54</sup> Власова Т. Я верю. Почему лидеры современного театра по-прежнему доверяют Станиславскому. Журнал «Театрал» от 19.11.2012. // [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/8109/> (дата обращения 05.08.2020).

<sup>55</sup> Погосова Н. В. Дефекты речи и способы их устранения // Сценическая речь: учебник для студентов театральных учебных заведений. 8-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2018. С. 357.

артикуляционной гимнастики: «Танец языка», «Музыкальные инструменты», «Звуки вокруг нас».

Формулируются цели, объясняется принцип работы с такими *тренажерами*, как «пробка», «карандаш», «коктейльная трубочка», «зубочистка», «фонематическая трубка». Обращается внимание на аргументированное критическое отношение к использованию пробки В. Н. Галендеева, Е. И. Кирилловой, Ю. А. Васильева, Е. Г. Игнатовой. Так, Е. И. Кириллова делает акцент на акустической разнице в произнесении гласных звуков в условиях присутствия и отсутствия пробки<sup>56</sup>. Е. Г. Игнатова считает пробку «опасным тренажером для нового поколения»<sup>57</sup>, связывая это с неблагоприятными изменениями в челюстных суставах.

В косвенном методе воспитания дикции выделены приемы работы с *телесностью и образом звука*, выявляется их взаимосвязь, при этом ход от одного к другому через разные катализаторы — слух и воображение. Рассматриваются авторские подходы А. Н. Петровой, М. С. Брусникиной, Е. И. Кирилловой, Н. А. Латышевой, В. С. Косенко. В большинстве из них подчеркивается возможность осознания телесности через поддержку жеста-образа.

В изучении приемов работы со *звукосочетаниями* проанализировано 20 трудов специалистов по сценической речи. В диапазоне, от простейших звуковых цепочек, предложенных М. С. Волконским<sup>58</sup> (1913), — до труднейших, сочиненных В. Н. Галендеевым<sup>59</sup> (2019), выделены нововведения и определены принципы построения материала.

Для выносливости артикуляционного аппарата актера, а также тренировки навыка словесного действия в условиях скоростного речевого потока используются *считалки, чистоговорки, скороговорки, трудноговорки, длинноговорки*. Даются

---

<sup>56</sup> Кириллова Е. И. Всероссийская лаборатория педагогов по сценической речи под руководством И. Ю. Промптовой (СТД РФ) от 23.03.2019.

<sup>57</sup> Игнатова Е. Г., Двизова Е. В. Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Сценическая речь в театральном вузе. Сборник статей. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 124. (Интервью с Е. Г. Игнатовой от 28.09.2019).

<sup>58</sup> Волконский С. М. Выразительное слово: опыт исследования и руководства в обл. механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: Сириус, 1913. С. 58, 61.

<sup>59</sup> Запись Е. В. Двизовой занятия по сценической речи В. Н. Галендеева (РГИСИ, 3 курс актерского факультета, мастерская С. Д. Черкасского) от 17.05.2019.



определения, выделяются отличия, приводятся примеры. Фокусируется внимание на стремлении к удлинению скороговорочных текстов. Так, в «Дикции и орфоэпии» (1967) у Е. И. Леонарди длинноговорки представлены в количестве от 151 до 529 знаков без пробелов; в учебно-методическом пособии А. М. Бруссер «Основы дикции. Практикум» (2005) они достигают уже 1786 знаков.

Приемы работы с предметами используются для концентрации энергии, силы, ловкости, максимально смещая внимание актера с необходимости выговаривать. На примере речевых тренингов: с гимнастической палкой И. А. Автушенко, с мячом Ю. А. Васильева — показано, как тренировка приобретает опосредованный характер, снимая зажимы, в первую очередь артикуляционные.

Все приемы тренировки дикции объединяет ритм. Ритм дисциплинирует, вызывает эмоциональный отклик, рождает пластическую импровизацию звуковых образов, обогащая тренировочный процесс. Прицелом становится не просто техника, а техника актера.

Завершает анализ накопленных приемов рассмотрение комплексных упражнений, содержание которых расширено за счет плотности присутствия технических и творческих задач, определяемых педагогом. Одно из таких упражнений — работа в круге со сложными звуко сочетаниями под руководством В. Н. Галендеева. В нем *единовременно тренируются* сценическое дыхание, навык прицеливания, речевой слух, координация слуха и артикуляции, речеслуховая память; навык работы с ритмом, речевой перспективой, словесным действием и взаимодействием; привычка справляться с сопротивлением, отключение всего постороннего («все это включает в себя дикция»<sup>60</sup>). Упражнение «На плечах мастеров»<sup>61</sup> под руководством И. Ю. Промптовой и И. А. Автушенко приглашает идти по пути сравнительно-слухового анализа, формирует у студента вариации артикуляционных «арабесков», которые остаются в его арсенале благодаря

---

<sup>60</sup> Галендеев, В. Н., Двизова, Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности» // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: ГИТИС, 2021. С. 109. (Интервью от 06.01.2018).

<sup>61</sup> И. Ю. Промптова ввела упражнение в практику сценической речи ГИТИСа в начале 90-х годов прошлого столетия. Механизм работы упражнения описан И. А. Автушенко в книге «Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи», 2014.

эмоционально-мышечной памяти. Принцип комплексного воспитания речи стал приоритетным в практике предмета.

Изучение авторских и традиционных практических приемов помогло составить целостное представление о процессе формирования дикционной выразительности актера на занятиях по сценической речи, установить наличие их разнообразия, зафиксировать типы технико-творческих условий дикционного тренинга; проследить потребность усложнения тренировочного материала во времени, подтвердить феномен сценической дикции за счет детализации ее параметров в рамках комплексного упражнения.

Современная практика сигнализирует, что накопленного опыта стало недостаточно. Педагоги фиксируют *изменение характера* дикционных недостатков у студентов: все чаще появляется устойчивая речевая невнятица, увеличение количества страдающих звуков у одного и того же студента. Помимо того, что с показателем «норма», по заключению М. С. Новиковой<sup>62</sup> (тестирование первокурсников ГИТИСа, 2018), не оказалось ни одного, 44 из 118 имели проблемы со звуками из разных классификационных групп, например: щелевые/смычно-щелевые/дрожящие. У 36 из 44 страдали звуки из 2-х групп, у 8 — из 3-х. Примерно такая же картина наблюдалась у абитуриентов-актеров ГИТИСа, дошедших до последнего этапа конкурса на режиссерский факультет (мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова). Среди прослушанных 4 имели по 6 страдающих звуков; 6 по 5; 7 по 4; 9 по 3; 19 по 2; 15 по 1<sup>63</sup>. Возникла необходимость глубже осмыслить причины сложившейся ситуации для уточнения технико-творческих *условий* воспитания сценической дикции.

В разделе **2.2. «Принцип “рассогласования” в формировании сценической дикции»** изучается возможность его применения в дикционном тренинге актера.

Научные данные по нейропсихологии помогли установить: в силу неблагоприятных внешних и внутренних причин<sup>64</sup>, начиная с 90-х годов XX века,

---

<sup>62</sup> Новиковой М. С. Доклад. Внутривузовская конференция «Дикция» (ГИТИС) от 25.10.2018 г.

<sup>63</sup> Сведения собраны Е. В. Двизовой под руководством И. А. Автушенко от 25.06.2019.

<sup>64</sup> *Внутренние причины*: неблагоприятное течение внутриутробного развития, родовые и послеродовые травмы, кесарево сечение, обилие мышечных дистоний, незрелость корковой

зафиксирован сбой в развитии мозговых систем детей. Если 30 лет назад 60% детей имели разного рода речевые проблемы, то сегодня эта цифра увеличилась до 80%<sup>65</sup>. С каждым поколением ситуация ухудшается. Научно доказано: мозг в норме должен действовать по определенному сценарию, опираясь на слаженную работу **межполушарных взаимодействий**<sup>66</sup>. При нарушении данного сценария, для запуска *самокомпенсации* речевых недостатков, нейропсихологи предлагают выстраивать стратегию работы таким образом, чтобы она четко соответствовала генетически заданному в норме (!) маршруту работы головного мозга, отстроенного самой эволюцией: «Заставить мозг вспомнить, как он должен был бы работать, если бы не произошел тот или иной сбой, возможно»<sup>67</sup>. Самый доступный способ — упражнения, в которых задействована одновременная перекрестная работа обоих полушарий. Работа обеспечивается *рассогласованными* движениями таких частей речевой системы, как язык, губы, пальцы, глаза, руки, ноги, когда одна часть тела делает одно движение, другая в то же время — другое, или когда одноименные части одновременно двигаются в разных направлениях. *Психомоторные координации* — базовое условие речевой компетентности<sup>68</sup>. Регулярная работа с крупно- и мелкомоторными координациями помогает раскрыть максимальный запас генетически заложенных индивидуальных возможностей человека через активизацию процесса *саморегуляции*. Это представляет особый интерес для педагогики сценической речи и делает интеграцию принципа «рассогласования» целесообразной. По обоснованию А. В. Семенович: «Подчас более сложные виды

---

ритмики и изменение/искажение порога слуховой чувствительности. *Внешние*: сенсорный голод, чрезмерно раннее обучение детей счету, буквам и т. п., дефицит чтения и речевой практики, разрушение системы логопедической помощи, зеркальность речи, власть компьютерной субкультуры, плохой экологический фон.

<sup>65</sup> Двизова Е. В., Семенович А. В. (ГИТИС–РАТИ, МГППУ) «В моей нейропсихологической технологии нет ничего чужеродного для театральной методики» // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 11: Сценическая речь в театральной школе: [сб. статей]. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 24, 26. (Интервью с А. В. Семенович от 07.07.2019).

<sup>66</sup> Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. Казань: ЦСГО, 2017. С. 33.

<sup>67</sup> Двизова Е. В., Семенович А. В. (ГИТИС–РАТИ, МГППУ) «В моей нейропсихологической технологии нет ничего чужеродного для театральной методики». Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 23. (Интервью с А. В. Семенович от 07.07.2019).

<sup>68</sup> Условие сформулировано нейропсихологом А. В. Семенович на основе клинических материалов Института нейрохирургии РАМН им. Н. Н. Бурденко; в исследовании приняли участие Семенович, Архипов, 1995; Семенович, Архипов, Фролова, Исаева, 1997; Семенович, 2000, 2002.

психической деятельности “тянут за собой” все остальные. И, например, никак не поддающийся звук “встанет на свое место” именно в тот момент, когда он будет просто элементом какой-нибудь интеллектуальной задачи»<sup>69</sup>, в нашем случае, в сочетании с творческой.

Адаптируя применение принципа «рассогласования» к задачам предмета «Сценическая речь», мы активно подключаем прежде всего *речь*. Работая в содружестве с предметом «Актерское мастерство», используем элементы актерской техники. Учитывая общепринятый «метод игры», устанавливаем правила, которые придают процессу дух соревновательности. Таким образом, заимствованные нейронаработки получают развитие в театральном пространстве. Значимым аспектом подхода явилось отсутствие необходимости фиксировать внимание актера на проблемных звуках, что помогает избежать боязни слова.

В разделе **2.3. «Актуализация принципа “рассогласования” в актерском дикционном тренинге»** представлен разработанный автором исследования комплекс упражнений «Психомоторные координации — Дикция» (ПМК-Д). Это целенаправленная тренировка сценической дикции с поэтапным усложнением в условиях действенного общения с применением рассогласованных движений тела:

- координационная артикуляционная гимнастика в сопровождении музыки,
- произношение зияний с подключением крупной моторики,
- произношение стечений согласных с подключением мелкой моторики,
- координация речедвигательных ритмов с применением тренажера «резиночка»<sup>70</sup>,
- тренировка речевой перспективы через создание мысленного образа двумя руками одновременно сначала на бумаге, затем — с помощью движений кистей и пальцев в пространстве.

Материал: звукосочетания, скороговорки, тексты фольклорных игр, стихи.

В контексте разработанного подхода автор предложил тест ПМК-Д на *выявление уровня индивидуальных психофизиологических возможностей совершенствования дикции актера*. Тестируется не наличие «больных» звуков, как

---

<sup>69</sup> Семенович А. В. Речевая компетентность. Часть 4 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ / А. В. Семенович. Казань: ЦСГО, 2017. С. 60.

<sup>70</sup> «Резиночка» – детская игра из прыжковых комбинаций через натянутую резинку.

общепринято, а уровень развития трех основных психофизиологических компонентов, определяющих дикцию: слухоречевое внимание, объем слухоречевой памяти, мелкомоторные координации. Разработана система оценки. Задача: выявить причину, препятствующую речевой компетентности, выбрать тактику тренировки.

**В Заключении** подводятся основные итоги исследования.

Научная разработка темы «Дикция в искусстве сценической речи: к проблеме формирования дикционной выразительности актера» помогла сформировать комплексное представление о технико-творческом содержании актерской дикции за счет детализации и обобщения ее параметров. В результате системного анализа определена и обоснована зависимость дикционной выразительности от групп факторов, которые классифицированы автором как психофизиологические, социокультурные, творческие. Эффективный синтез всех содержательных сторон актерской дикции определяет феномен ее сценичности.

Сосредоточение внимания на выразительности дикции как феномене сценической речи поставило вопрос о функциональности общепринятой формулировки дикции и ее влиянии на творческий процесс. Автор указал на важнейшую функцию формулировки как универсальной формулы тренировки. Предложенное исследователем определение нацеливает на практическую проблему и поиск новых путей ее решения с помощью соразмерной работы воспитанного тела, мозга и психики в условиях действенной задачи.

Анализ литературы по исследуемой теме показал, что характер сценической дикции сопряжен с характером эпохи и меняется в зависимости от идеалов и мировоззрения общества. Театральная речевая эстетика России проделала путь от подражания французской драматической школе до утверждения процесса обучения искусству речи в национальном контексте. Изучение эволюции взглядов театральных деятелей на феномен сценической дикции выявило, что первоначально это явление рассматривалось с точки зрения локального механического процесса воспитания произношения, позднее — с позиции единой системы голосоречевой деятельности. К. С. Станиславский создал универсальную модель речевой выразительности на основе слияния ее эстетических и психических параметров. Практиками театра было сфокусировано внимание на зависимости актерской дикции от внутреннего

наполнения образа с последующим использованием ее в качестве речевого оформления спектакля. Педагоги сценической речи, ориентируясь на запрос режиссеров, подвергли переосмыслению процесс речевого воспитания актера, отдав приоритет единству научного и художественного подходов.

Современный театр, как и его предшественники, попал под влияние веяний эпохи, что сказалось на характере сценической дикции. С одной стороны, воздействие внешних (связанных с социумом) причин; с другой — изменение внутренних (связанных с онтогенезом); с третьей — влияние цепочки сценических условий (философия отчуждения, бездейственный характер современного драматургического материала, «размытие» основ действенного анализа в режиссерском разборе), привели к снижению уровня речевого профессионализма актеров.

Анализ и систематизация приемов формирования дикционной выразительности актера показали их техническое и творческое разнообразие, сложившееся на основе присутствия открытой позиции отечественной школы сценической речи в вопросе соединения традиционных и новаторских подходов. Расширяя их спектр, исследователь установил связь между спецификой сценической дикции и научными положениями нейропсихологии, которая рассматривает речевую деятельность с учетом модификации онтогенетического процесса.

Использование данных нейропсихологии помогло выработать новый подход к воспитанию дикционной выразительности актера, создающий адекватное сопротивление современным речевым проблемам. Опираясь на базовое условие речевой компетентности — психомоторные координации, — с подключением актерских задач, автор разработал дикционный комплекс упражнений ПМК-Д. Его техническая основа — отражение современной модели речевого воспитания, правомерность которой подтверждается растущей популярностью среди специалистов смежных профессий. Сочетание техническо-творческих условий тренинга создает синергетический эффект: максимальная саморегуляция речевых недостатков, воспитание пластичного крупного осознанного звучания. Высокая точность воздействия на дикцию актера подтверждена апробацией, что позволяет рекомендовать внедрение подхода ПМК-Д в театральные вузы страны.

Таким образом, в результате решения поставленных задач, цель — выявление потенциала развития дикционной выразительности актера в современном театральном образовании — достигнута; положения, выдвигаемые на защиту, утверждены.

Исследование показало, что основы нейропсихологии могут служить дальнейшему развитию актерской техники.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,  
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Двизова Е. В. Античное происхождение правил звучащей речи // Художественное образование и наука. – М.: РГСАИ, 2018. – № 3 (16). – 162. С. 24 – 31 (0,98 п. л.);
2. Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию дикции актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: ГИТИС, 2019. – № 3. – 191. С. 164 – 184 (1,31 п. л.);
3. Двизова Е. В. Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени // Вопросы театра. Proscaenium. – М.: ГИИ, 2020. – № 1/2. – 447. С. 404 – 421 (0,94 п. л.).

**Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:**

1. Двизова Е. В. Один урок В. Н. Галендеева // Искусство сценической речи: Выпуск III. – М.: ГИТИС, 2018. – 241. С. 33 – 50 (1,06 п. л.);
2. Двизова Е. В. Понятия “телесность” и “образ” звука в эпоху Античности // Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе. XLII Межвузовская научно-практическая конференция – М.: ГИТИС, 2019. – 71. С. 4 – 10 (0,37 п. л.);
3. Двизова Е. В. Дикционный тренинг на основе “ручной речи” // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы двенадцатой всероссийской научной конференции аспирантов. – СПб.: РГИСИ, 2019. – 139. С. 73 – 80 (0,5 п. л.);

4. Двизова Е. В. Координационная артикуляционная гимнастика // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы тринадцатой всероссийской научной конференции аспирантов. – СПб.: РГИСИ, 2020. – 112. С. 86 – 93 (0,47 п. л.);
5. Двизова Е. В., Игнатова Е. Г. Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 11: Сценическая речь в театральной школе: [сб. статей], Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. – 164. С. 124 – 133 (0,62 п. л.);
6. Двизова Е. В., Семенович А. В. «В моей нейропсихологической нет ничего чужеродного технологии для театральной методики» // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 11: Сценическая речь в театральной школе: [сб. статей], Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. – 164. С. 23 – 33 (0,69 п. л.);
7. Двизова Е. В., Серебровская О. В. «Исправление звуков — поле медицинской организации» // Искусство сценической речи: Выпуск IV. – М.: ГИТИС, 2021. – 178. С. 91 – 103 (0,78 п. л.);
8. Двизова Е. В., Галендеев В. Н. «Занимаюсь развитием нейропластичности» // Искусство сценической речи: Выпуск IV. / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – М.: Издательство ГИТИС, 2021. – 178. С. 104 – 111 (0,5 п. л.).