

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА — ГИТИС

На правах рукописи

Двизова Елена Викторовна

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

Специальность: 17.01.01 — Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доцент кафедры сценической речи
Российского института театрального искусства — ГИТИС,
кандидат искусствоведения
Автушенко И. А.

Москва — 2022

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА 1. Феномен сценической дикции: теория, история, практика	16
1.1. Дикция актера в искусстве сценической речи.....	16
1.2. Дикция актера в русской театральной мысли.....	29
1.3. Дикция актера в современной театральной практике.....	55
ГЛАВА 2. Дикционная выразительность в технике актера	69
2.1. Практика формирования дикционной выразительности актера.....	69
2.2. Принцип «рассогласования» в формировании сценической дикции.....	109
2.3. Актуализация принципа «рассогласования» в актерском дикционном тренинге.....	117
Заключение	152
Список литературы	156
Список иллюстративного материала	173
Приложение А. Статистика дикционных недостатков будущих актеров (2019)	174
Приложение Б. Устранение дикционных недостатков по методу ПМК-Д:	
Б. 1. Координационная артикуляционная гимнастика (фотоматериал)	178
Б. 2. Схемы прыжковых комбинаций (графический материал)	180
Приложение В. Статистика устранения дикционных недостатков по методу ПМК-Д:	
В. 1. Статистика 2018/19 учебного года	184
В. 2. Статистика 2019/20 учебного года	200

Введение

Феномен сценической дикции никогда не уходил из поля внимания историков, теоретиков и практиков театра. Характер сценической дикции является 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, спешным 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

слушателями¹. Ораторский талант они связывали с даром слова, совершенством мысли, силой убеждения, чистотой звукопроизношения².

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 актера³.

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» актера⁴. 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 – отчетливость и ясная

¹ 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.

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

³ 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 (дата обращения 21.11. 2019).

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

мысль), тона и оттенки как смысловую наполненность звуков⁵. 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 произношения⁶. Исследование критика и театрального педагога Д. Д. Коровякова⁷ интересно, прежде всего, основной 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 памяти⁸. В том же жанре коллективной декламации творил режиссер Московского передвижного театра чтеца В. К. Сержников. На первое место речевой выразительности актера он ставил такие элементы художественной речи, как звучность, правильность (с опорой на знания физиологии, анатомии), музыкальность, эмоциональность, образность⁹. 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)¹⁰. 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, звуков и других

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

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

⁷ 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.

⁸ 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.

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

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

элементов речевой функции, доведенных до бессознательной механизации, немислима художественная декламация¹¹.

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 персонажа¹². Вл. И. Немирович-Данченко исследовал связь речевого образа спектакля с авторскими мотивами и режиссерской интерпретацией¹³.

В трудах классиков отечественной режиссуры, таких как В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, М. А. Чехов, М. О. Кнебель¹⁴, а также более поздних последователей школы К. С. Станиславского: Г. А. Товстоногова, А. А. Гончарова, В. М. Фильштинского, Л. А. Додина¹⁵ 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 соотносится

¹¹ 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.

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

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

¹⁴ Мейерхольд В. 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.

¹⁵ 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.

руководство основоположника методики преподавания Е. Ф. Саричевой, которую можно назвать классиком отечественной сценической педагогики¹⁶. Эту разработку Е. И. Леонарди дополнила введением упражнений на выносливость речевого аппарата (длинноговорки)¹⁷. Практическое пособие И. П. Козляниновой расширило сложившуюся методику за счет создания дидактических материалов¹⁸. В традиционной школе сценической речи стали востребованы приемы самомассажа, введенные в педагогическую практику крупным специалистом, консультантом речевых кафедр Э. М. Чарели¹⁹. Более поздние материалы по речевой технике, опубликованные А. М. Бруссер²⁰ и М. П. Оссовской²¹, 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. Смирнова²².

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 актера²³. 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

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

¹⁷ 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.

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

¹⁹ 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.

²⁰ Бруссер А. М. Основы дикции: Практикум. М.: Регламент, 2005.

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

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

²³ 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.

дикционных упражнений с подключением «жесто-движений» и актерского воображения²⁴. Ю. А. Васильев разработал метод речедвижения в условиях взаимодействия с предметом и активизации эмоциональной природы актера²⁵. 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 школы²⁶.

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 выразительностью²⁷. Е. И. Кириллова выявила возможности, заложенные в действенной синхронизации движений руки и речевого аппарата актера²⁸. Н. А. Латышева высветила роль воображения как стимула звукового взаимодействия на дикционном и голосовом уровнях²⁹. Е. И. Чёрная на основе изучения приемов сценической речи восточных театров создала систему тренировки фонационного дыхания актера, в том числе как важного условия дикционной выразительности³⁰. Л. Д. Алферова

²⁴ 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.

²⁵ 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.

²⁶ 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.

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

²⁸ 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.

²⁹ 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.

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

рассмотрела проблему говорюв в сценической речи как двустороннего процесса: говор в речи актера и диалект сценического персонажа, — предложив методический материал для работы над освоением фонетических особенностей диалектного произношения (речевая характерность)³¹. И. А. Автушенко обогатила сложившуюся методику разработкой упражнений на воспитание способности распознавать эмоциональное содержание речевого высказывания, определяющей выразительность речи³².

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 филологии³³, физиологии³⁴, образовательной кинезиологии³⁵, психологии и нейропсихологии³⁶.

³¹ Алферова Л. Д. Проблема говорюв 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.

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

³³ 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 (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.

³⁴ 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.

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

³⁶ 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 деятельности³⁷.

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);

³⁷ 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.

положение о базовом условии речевой компетентности — психомоторных 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.)³⁸;

³⁸ В апробации приняли участие студенты ГИТИСа: третий курс факультета эстрады, мастерская В. Н. Панкова (набор 2016/20); второй курс факультета эстрады, мастерская

— 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 (ГИТИС³⁹):

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 вошел в тренинг актера, не ущемляя его творческий характер.

В. Б. Гаркалина (2017/21); первый курс факультета музыкального театра, мастерская А. Б. Тителя и И. Н. Ясуловича (2019/23); первый курс режиссерского факультета, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019/23).

³⁹ См.: Сноска 38.

Достоверность и обоснованность результатов исследования разработанного подхода ПМК-Д обеспечена применением методов исследования, способствующих раскрытию поставленных задач и основной цели; опорой на 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 (расогласованные 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 «расогласования» в дикционный тренинг актера, его творческой актуализации.

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

Глава 1

Феномен сценической дикции: теория, история, практика

1.1. Дикция актера в искусстве сценической речи

Феномен сценической дикции уходит корнями в искусство публичной речи, как она понималась античными авторами. Эпоха Античности высоко ценила соединение мысли, слова, звукопроизношения, так как публичная речь имела общественное значение, часто решающее судьбу человека. Успех любого доказательного процесса, по мнению Аристотеля, находился «в зависимости от самих слушателей, когда последние приходят в возбуждение под влиянием речи...»⁴⁰. Особо ценились методы речевого мастерства, позволяющие «не дать приметить искусства»⁴¹. В риторических трактатах того времени мы находим исследования, касающиеся вопросов дикционной выразительности, основанные на психофизиологической природе человека. Рассматривая дикцию, риторы Древней Греции и Рима учитывали и оценивали условия ее рождения, воспроизведения, восприятия: мысль, физиологию, акустику, партитуру текста, телодвижения, слуховые ощущения, звуковые образы. Такой расширенный ракурс открывает *многосодержательность* дикции. Говоря современным языком, достоинством античной эпохи была безусловная *междисциплинарность* подхода в вопросе речевого искусства. Так, Аристотель изучал область звука как явление физическое, грамматическое, эстетическое и философское: «...то, что в звукосочетаниях, — это знаки представлений в душе»⁴². Богатое содержание и практика в речевом мастерстве древних греков и римлян автоматически вызывают эффект присутствия в настоящем. Уже тогда обсуждались теории о *возникновении* звука: «...возникает от сотрясения воздуха...»⁴³ (первым об этом заявил Архелай, V в. до н. э.); о его *телесности*: «...всё, что

⁴⁰ Аристотель. Риторика // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Московского университета, 1978. С. 20.

⁴¹ Квинтилиан М. Ф. Наставление оратору. М.: Бизнеском, 2013. С. 7.

⁴² Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975–1978. Т. 2. – 1978. С. 93.

⁴³ Цит. по: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 98.

производит действие, есть тело, а звук производит действие, исходя от говорящего к слушающим»⁴⁴ (стоики Хрисипп, Антипатр, Архедем. Ранее — Демокрит, Эпикур⁴⁵). Выявлялась *образность* звука. Платон связывал ее с *артикуляцией*, с ней же — образы «правильных» имен и действий. К примеру, звук *r* не случайно присутствует в словах, свойственных устремлению: стремнина, вертеть, так как «язык совсем не остается в покое и сильнейшим образом сотрясается»⁴⁶. Искусство хорошо говорить строилось на искусстве *слуховосприятия*, утверждалось, что «через слух — и душа обладает некой прирожденной способностью измерять все звуки <...> и всегда требует совершенства и меры...»⁴⁷. Уточнялась *классификация* звуков (Аристотель), объяснялись *строение и работа речевого аппарата* (Гиппократ, Гален). Механизм звукопроизношения связывался с работой *головного мозга*: «...выходящий из головного мозга пучок нервов является, наподобие оси, началом движения»⁴⁸ мышц гортани. Искались пути исправления *дефектов речи*, которые уже имели названия: косноязычие, шепелявость, картавость, невнятный выговор, заикание, «короткое дыхание». Наконец, речь осмыслялась как нечто целостное, постигалась связь между *содержанием и формой*. Гермоген одновременно ценил «естественную вразумительность» и «методы мастерства»⁴⁹, предостерегая от гипертрофии нарядной красоты речи, которая неизбежно граничит с легковесностью.

Речевое искусство актера античного театра было ориентировано на искусство публичной речи. Требования к римскому оратору автоматически переносились на требования к античному актеру: внятность произношения, четкость в донесении основной мысли, содержательность произносимого слова. Разработанная римскими ораторами наука красноречия становилась искусством сценической речи римского актера. Роль эксперта в оценке публичной речи играло собрание римских

⁴⁴ Там же. С. 264.

⁴⁵ Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности / под ред. Г. Баммеля. М.: Соцэргиз, 1935. С. 183.

⁴⁶ Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968–1972. Т. 1. – 1968. С. 472.

⁴⁷ Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. С. 369.

⁴⁸ Гален К. О назначении частей человеческого тела. М.: Медицина, 1971. С. 279.

⁴⁹ Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. С. 473.

граждан, в оценке сценической речи — театральная публика, активная в гражданском отношении, воспитанная на ораторских речах, произносимых на Форуме⁵⁰. Из дошедших до нас свидетельств известно, что античные зрители обладали чуткостью речевого восприятия: «Целый театр поднимает крик, если в стихе окажется хоть один слог дольше или короче, чем следует...»⁵¹, — писал Цицерон. Реакция на малоразборчивую речь была незамедлительной. У исследователя эпохи Л. Винничук читаем: «Однажды некий актер так невнятно произнес слово «галене» (затишье на море, штиль), что получилось «галее» — ласка, мелкий зверек. В ответ публика подняла такой неистовый шум, что представление пришлось прервать»⁵².

В эпоху европейского классицизма обнаруживается внимание к эстетическому значению античной риторики, ее канонам. Актеры, играющие роли в трагедиях Расина и Корнеля, Гете и Шиллера, использовали приемы ораторской речи в произнесении длинных монологов и исполнении диалогов-поединков. В целом же искусство сценической речи развивалось в сторону реалистической достоверности и характеристической точности. Художественные принципы реализма легли в основание современных концепций сценической дикции как едва ли не самого существенного элемента сценической речи в целом.

В современном мире проблемы, связанные с дикцией, исследуются в педагогике, психологии, физиологии, вокальном, ораторском искусстве и других областях. Дикция рассматривается в них с разных позиций. Необходимо эти позиции различать и учитывать, чтобы более компетентно решать данную проблему в своей области. Так, *педагогика* смотрит на дикцию с позиции эффективного усвоения учебной программы. *Физиология* — с точки зрения физиологических условий образования звуков речи (работа речевого аппарата). *Психология* — с позиции личностной уверенности и повышения уровня самоактуализации. *Логопедия* и

⁵⁰ Это обстоятельство хорошо иллюстрирует та сцена из шекспировской трагедии «Юлий Цезарь», в которой Антоний своим ораторским искусством привлекает на свою сторону граждан Рима. См.: Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 505–519.

⁵¹ Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. С. 368.

⁵² Цит. по: Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М.: Высшая школа, 1988. С. 374.

дефектология — с точки зрения излечения больных звуков, работая с видами речевых нарушений: дислалией, дизартрией, ринолалией, заиканием и т. д. *Вокальное искусство* — с ракурса разборчивости, четкости и выразительности вокального пения, решая проблемы соединения певческих качеств и дикции. *Ораторское искусство, теле- и радиожурналистика* — с позиции комфорта восприятия речи. Особый интерес представляет позиция относительно новой перспективной науки — *нейропсихологии*, которая смотрит на дикцию с точки зрения изучения мозговой организации психических процессов для выработки успешной стратегии и тактики при работе с речью/дикцией.

Перечисленные позиции преимущественно направлены на улучшение *эстетических* параметров дикции: слышимость, разборчивость, четкость.

Театральное искусство в процессе эволюции стало рассматривать дикцию как явление художественного порядка. Главную роль на этом пути сыграло учение К. С. Станиславского, в котором наряду с эстетическими параметрами выступают *психические*, раскрывающие внутреннее содержание образа через присутствие предлагаемых обстоятельств, сверхзадачи, сквозного действия, событий, подтекста, внутреннего монолога, видений. Путь к органичному соединению эстетических и психических функций речи, ее красоты и правды, К. С. Станиславский постигал посредством собственного опыта. Такое единение расширило содержание сценической дикции, обнаружив ее феномен.

Автор диссертации предпринял попытку сформировать комплексное представление о содержании дикционной выразительности актера, классифицировав факторы, ее определяющие, как *психофизиологические, социокультурные, творческие*.

Психофизиологические:

- речевой слух,
- устройство речевого аппарата,
- дыхание,
- голосовое резонирование,
- артикуляционный уклад и мышечная свобода,

– межполушарное взаимодействие.

Социокультурные:

- языковая культура речи,
- владение орфоэпическими и литературными нормами произношения.

Творческие:

- предлагаемые обстоятельства,
- видения,
- сверхзадача и сквозное действие,
- подтекст и внутренняя речь,
- восприятие и взаимодействие,
- речевая характерность,
- качество текстового материала.

Психофизиологические факторы — механизмы, определяющие целостность физической работы речевой системы. Недостаточность любого из них приводит к дикционной вялости и речевым нарушениям.

Первый проводник в процессе совершенствования дикции актера — *речевой слух*. С помощью его настроенности легче сформировать чувствительность к речи и обеспечить стабильность сценического дикционного навыка. Серьезным препятствием на этом пути является увеличение числа людей с неправильным *устройством речевого аппарата*⁵³. В этом случае формируется норма приемлемая, максимально возможная для актера, с акцентом на внятность и разборчивость, которые, в свою очередь, зависят от основного физиологического процесса — *дыхания*. Актерская работа над ним связана не только со знаниями анатомии и физиологии, но и с воображением, образностью мышления, действием. Освоение объема и глубины

⁵³ Александрова Ю. П., педагог-логопед. Доклад «Опыт работы с дошкольниками и школьниками». Всероссийская лаборатория педагогов по сценической речи под руководством Промптовой И. Ю. (СТД РФ) от 23.04.2019.

дыхания помогает перенастраивать организм актера в процессе перевоплощения, влияя на звуковое разнообразие. Следующий фактор — *голосовое резонирование*. От способности голосо-речевого «рупора» принимать соответствующие формы во многом зависит выведение гласных, прозвучивание согласных. Умение пользоваться резонаторами помогает справляться с акустическими условиями зала, обеспечивая звучность, полетность, выносливость голоса и речи. Уточнение *артикуляционного уклада* речевого звука предписывает его автоматизацию — это сложный психический процесс, тесно связанный с физической свободой тела. Добиваясь *мышечной свободы* речевого аппарата, актер уделяет внимание внутриглоточной артикуляции, наращивает качества внешней, занимается устранением зажима нижней челюсти. Группу психофизиологических факторов автор данной работы дополняет фактором *«межполушарное взаимодействие»* — базовым условием формирования речевой компетенции. Обоснование этому представлено в разделе 2.2. «Принцип “рассогласования” в формировании сценической дикции».

Гармоничное совмещение вышеперечисленных факторов имеет эстетическое значение для дикционной выразительности актера.

Социокультурные факторы. От среды, в которой воспитывается человек, во многом зависит качество его *языковой культуры*: восприятие, грамматический строй речи, словарный запас, эмоциональная образность и т. д. Начиная с колыбельных песен матери, на языковую культуру благоприятное влияние оказывают занятия музыкой, чтение художественной литературы, поэзии. Последняя, по выражению Н. В. Гоголя, «пробовала все аккорды», а значит в ней, как и во всем языке, представлены «все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких»⁵⁴. Совокупность этих и других социокультурных условий выстраивает собственный речевой ритм, отражающийся в произношении актера.

Еще одним социокультурным фактором, значимым для дикции, является *владение орфоэпическими и литературными нормами произношения*. В сценической

⁵⁴ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. С-Петербург, Типогр. Департамента внешней торговли, 1847. С. 266.

речи «орфоэпия и дикция — два раздела, которые неразрывно, органически связаны, так как оба призваны утверждать чистоту русской речи»⁵⁵. Исправление голоса предполагает практическую перестройку слоговой структуры речи, которая требует одновременного анализа гласных, согласных, определения ударного слога, изменения мелодики, ритма и при этом удержания мысли. Натренированный мозг, слух и воспитанный психический аппарат актера совместно выполняют эту работу.

Творческие факторы. «Бывают случаи, когда по клиническому заключению проблема чистого произношения представляется неразрешимой, а по театральной методике работа достигает успеха»⁵⁶. В этом феномене важную роль играют факторы творческие, заключающиеся в основах словесного действия. Среди них — проработка *предлагаемых обстоятельств*, помогающих познать «истину страстей» (К. С. Станиславский), а значит понять, *что* включает в себе каждый звук, *что* он несет в зал. Если актер, как писала М. О. Кнебель, «прочувствует, передумает, нафантазирует»⁵⁷ прошлое героя, проделает эту работу неформально, то и элементы речи найдутся точные, яркие, неожиданные. Эти качества связаны и с работой над *вѣдениями*. Н. А. Латышева определяет вѣдения как «синтез всего разнообразия образно-чувственных представлений»⁵⁸ (осознание, обоняние, слух, вкус, зрение). Работа эмоциональной памяти и воображения активизирует свои собственные взаимосвязи с сюжетом, что естественным образом помогает вылепить форму речевого высказывания через интонацию, темп, ритм, фонетические особенности произношения. За счет умения и тренировки произвольно вызывать, удерживать вѣдения, управлять ими актер развивает пластичность нервной системы (С. В. Гиппиус⁵⁹), а значит, и более податливой становится работа над дикционной выразительностью. На фонетическую «настройку» текста также влияют *сверхзадача* и

⁵⁵ Сценическая речь: учебник для студентов театральных учебных заведений / Под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой. 8-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2018. С. 7.

⁵⁶ Двизова Е. В. Античное происхождение правил звучащей речи // Художественное образование и наука. М.: РГСАИ, 2018. № 3 (16). С. 30.

⁵⁷ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1959. С. 22.

⁵⁸ Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи. // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. М.: ГИТИС, 2006. С. 54.

⁵⁹ Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности: Гимнастика чувств. СПб: Речь, 2001. С. 322.

линия сквозного действия. К. С. Станиславский называл их пульсом пьесы, «дающим смысл и направление всей работе»⁶⁰. Правильное определение сверхзадачи и сквозного действия, по-настоящему волнующих исполнителя, укрупняет речь, организует ее звучание. Слово, насыщенное изнутри мыслью и чувством, оживляет пустые звуки, оно ценно своим подтекстом⁶¹. Подтекст уберегает речь от звуковой «слащавости». П. М. Ершов назвал подтекст «словесным воздействием»⁶² и классифицировал воздействия по способу направленности: на внимание (звать); на чувства (ободрять, укорять); на воображение (предупреждать, удивлять); на память (узнавать, утверждать); на мышление (объяснять, отделяваться); на волю (приказывать, просить). В этом поле воздействий возникает и фонетическая подвижность, которая может выражаться в скорости артикуляционных переключений, протяженности гласных, динамике согласных. Для того чтобы ощутить глубину подтекста, актеру нужно затратить на внутреннюю речь. Речевая структура персонажа находится в прямой зависимости от правды внутренней жизни. Если внутренний монолог, как и в жизни, эмоционален и действенен, тогда речь актера освобождается от однотонности и одноритмичности⁶³. Не всегда внутренний монолог совпадает с внешним физическим поведением, но подлинное чувство обнаруживает речевые нюансы и полутона, основные смысловые центры становятся дикционно выпуклыми. К. С. Станиславский писал, что истинное восприятие не свернет актера на ложный путь заготовленных словесных красок, а поможет найти слову верный звуковой облик, наполнит его эмоционально и психологически. Такое восприятие складывается из суммы сенсорных процессов. Неслучайно в лексике педагогов и режиссеров присутствуют образные характеристики слова: «аппетитное», «шершавое», «петушиное», «с заусенцем», «ароматное» и другие. Чем острее восприятие, тем острее слово и взаимодействие.

⁶⁰ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 2: Ч. 1. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. – 1954. С. 337.

⁶¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 3: Ч. 2. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 1955. С. 84, 85.

⁶² Ершов П. М. Общение на уроке, или Режиссура поведения учителя / П. М. Ершов, А. П. Ершова, В. М. Букатов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: МПСИ: Флинта, 1998. С. 20.

⁶³ Запись Е. В. Двизовой онлайн-занятия по сцен. речи И. А. Автушенко (ГИТИС, 1 курс, актерская группа реж. фак-та, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова) от 04.04.2020.

Помимо основ словесного действия, к творческим факторам, влияющим на выразительность дикции, можно отнести речевую характерность. *Речевая характерность* — это субъективный способ речевого воплощения актером авторского текста, в том числе средствами дикционной выразительности. Сюда входят: говор, акцент, манера, дефект — как намеренное искажение фонетической нормы. Точно найденное специфическое произношение помогает выявить не только цельность характера героя, но и определить тон всего спектакля.

Выразительность дикции актера зависит и от *текстового материала*, его звукописи, от возможности опереться на психологический рисунок, а не на набор тяжеловесных фраз, которые «скрипят, зацепляясь друг за друга»⁶⁴. М. С. Щепкин сокрушался, что отвратительные пьесы «разрушают» его, от них «воображение стынет, звуков не достает»⁶⁵. П. А. Стрепетова писала, как мучительно было играть в пьесах, где роль сводилась к громким пафосным словам. Этот тон, утверждала актриса, «был мне противен»⁶⁶. Выписанный характер героя облегчает поиск выразительных речевых средств.

Синтез приведенных групп факторов определяет феномен сценической дикции как таковой. О необходимости смысловой расшифровки этого феномена российские театральные деятели начали говорить еще в XIX веке. Так, драматург П. Д. Боборыкин, долгие годы поставлявший на императорские драматические сцены одну пьесу за другой, крепко связанный с живой театральной практикой и знавший театр «изнутри», понимавший проблемы труппы и психологии актерского дела, ссылаясь на своего современника, немецкого актера и драматурга Родериха Бенедикса, писал: «Если дикция искусство — то нужно же для него теорию или, другими словами, необходимы для дикции принципы, законы, правила»⁶⁷. Принципы формирования сценической дикции, законы дикционной выразительности актера,

⁶⁴ Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. Т. 2: 1840–1848. М.: Искусство, 1983. С. 269.

⁶⁵ Щепкина-Куперник Т. Л. Воспоминания и портреты. Рассказы и очерки. Стихотворения. Драматические переводы. М.: Советский писатель, 1954. С. 38.

⁶⁶ Стрепетова П. А. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л., М.: Искусство, 1959. С. 181.

⁶⁷ Боборыкин П. Д. Театральное искусство. СПб.: Тип. Н. Неклюдова, 1872. С. 160.

правила речевой техники и составляют загадку дикции как одного из важнейших средств художественной характеристики персонажа.

Неточное толкование любого предмета дезориентирует ход методических поисков, и как следствие, сказывается на вопросе эффективности тренировочных подходов. Немаловажное значение имеет и правильная формулировка дикции актера. При всей ясности определения дикции, которую в XX – XXI веках в словарях и пособиях разной направленности трактуют примерно одинаково: «Дикция. Произношение, степень отчетливости в произношении слов и слогов речи, пении, декламации»⁶⁸, — *сценическая дикция* — это нечто большее, чем просто выговариваемость звуков. Она равноправно стоит в ряду других выразительных средств: интонация, жест, вокальный резонанс — и помогает «подчинить свои отношения, мысли и слова определенным внутренним задачам»⁶⁹. Вот почему теоретики и практики театра задумывались над ее формулировкой.

Одно из первых определений мы находим у Д. Д. Коровякова. Дмитрий Дмитриевич — интереснейшая фигура в русском театре второй половины XIX столетия, к сожалению, малоизвестная и недооцененная историками театра. Бескорыстный почитатель театрального искусства, он исправно освещал в своих рецензиях театральную жизнь Петербурга, вслед за Боборыкиным писал проблемные статьи о русском театральном искусстве, особое внимание уделял искусству слова, стал преподавателем декламации первой частной драматической школы. Профессионалам он известен как составитель первых учебных пособий по сценической речи. В частности, в одном из них он уделяет особое внимание сценической дикции, связывая ее с мелодикой русской речи. О дикции драматического актера он пишет, что произношение «должно быть *беспорочно, правильно, отчетливо и красиво* как применительно к *звукам* русской речи, так и к *слогам*, и к *целым словам*»⁷⁰ (1892). Указав

⁶⁸ Ожегов С. И. Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / Российская АН; Российский фонд культуры; 3-е изд. М.: АЗЪ, 1996. С. 103.

⁶⁹ Горчаков Н. М. Работа режиссера над спектаклем. М.: Искусство, 1956. С. 433.

⁷⁰ 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.

на эстетические параметры дикции, автор расшифровал содержание каждого⁷¹, где беспорочность — отсутствие недостатков произношения, отчетливость — ясность и разборчивость речи, правильность — владение орфоэпическими и литературными нормами, красота — сочетание мелодичности голоса и чистого произношения. Подключение к эстетическим параметрам дикции литературных норм, орфоэпии и голоса обнаруживает расширение ее содержания. Однако представленные автором качества оставляют за дикцией только декоративную функцию, что неприемлемо для театра.

Работы Д. Д. Коровякова не остались без внимания профессионалов сценической педагогики. Так, Е. Ф. Саричева, первый преподаватель сценической речи, удостоенный ученого звания профессора, транспортировала, с незначительными изменениями, определение дикции, данное Д. Д. Коровяковым, в методику сценической речи («Техника сценической речи», 1939; переиздан с уточнениями в 1948, 1955 годах): «...хорошая дикция обозначает четкость и ясность произношения, чистоту и безукоризненность каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фразы в целом <...> плохая дикция затрудняет для аудитории понимание сути произносимого текста»⁷².

Определение, отражающее внешний результат и не учитывающее творческое начало, способствовало формализации процесса актерской работы над совершенствованием дикционной выразительности.

Петербургский мастер сценической речи Ю. А. Васильев, заинтересованный проблемой дикции актера и способами эффективного движения к результату, в 1987 году провел письменный опрос педагогов по сценической речи. На вопрос, что, по их мнению, обозначает понятие «дикция», он получил, в основной массе, традиционный ответ: «четкость» и «ясность». При этом Ю. А. Васильев особо выделяет один из них: «На мой взгляд, в формулировке «дикция» должны быть отражены связь с действенностью речи и роль дикции в словесном действии. Как? Пока

⁷¹ Коровяков Д. Д. Статья «Декламация» // Энциклопедический словарь: в 86 т. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1890–1907. Т. 10. С. 312–313.

⁷² Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 6.

не знаю. Но имеющаяся формулировка не устраивает»⁷³. Данный анонимный ответ выражает потребность вложить в определение «дикция актера» не только оценку качества, но и подчиненность творческой составляющей.

Сам Ю. А. Васильев в 1992 году (спустя 100 лет после известной формулировки Д. Д. Коровякова) дает расширенное определение выразительности дикции актера, в которое, помимо эстетических параметров, вошли психические: «Дикция — это, во-первых, тончайшая работа физиологического механизма (артикуляционной и акустической систем и обратной слуходвигательной связи), обеспечивающего дикционную выразительность — синтез разборчивости, нормативности, эмоционально-экспрессивной окраски и смысловой значимости звучащей речи; во-вторых, субъективный способ речевого воплощения художественного авторского текста средствами дикционной выразительности (в единстве с интонационной окраской и психологической насыщенностью актерской речи)»⁷⁴. В обстоятельной формулировке отражены причинно-следственные связи и многосодержательность понятия.

Мэтр школы сценического слова, верный сподвижник классика петербургской режиссуры Л. А. Додина, В. Н. Галендеев — тот редкий педагог, который соединяет методику преподавания с живой театральной практикой и умеет внятно донести до читателя теоретические основы сценической речи. В своих трудах он не ставил перед собой задачу дать полное определение дикции актера. Со стороны творческой, соглашаясь с Вл. И. Немировичем-Данченко, он пишет, что дикция — это «верно найденное и нажитое исполнительское самочувствие»⁷⁵. Более позднее высказывание: «Артистическая художественная дикция потому и художественная, что не только обеспечивает “трансляционность” сценической речи, но связана с глубокими внутренними процессами»⁷⁶. С нейрофизиологической стороны, в

⁷³ Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. СПб.: РГИСИ, 2015. С. 25.

⁷⁴ Там же. С. 29. (Фрагменты статьи Ю. А. Васильева «О дикционном тренинге актера» были опубликованы в 1992 г. Полный вариант статьи, с приведенной выше формулировкой, представлен в монографии автора «Дикция. Актуальное», 2015).

⁷⁵ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб.: Изд-во С.-Петербургской государственной академии театрального искусства: Чистый лист, 2006. С.18.

⁷⁶ Там же. С. 138.

публикациях В. Н. Галендеева мы находим принципиально новую мысль: дикция, кроме прочего, — это «размятые определенные участки мозга и тела»⁷⁷, это результат нейропластики, нервная подвижность, утончение, укрепление и контролируемость нервных связей⁷⁸.

Отметим: как у Ю. А. Васильева, так и у В. Н. Галендеева равноценное место занимают творческие факторы. Что касается эстетической стороны, оба автора формулируют: дикция — это *результат*. У Ю. А. Васильева — физиологических процессов, у В. Н. Галендеева — нейрофизиологических. Акцент В. Н. Галендеева на связи дикции с нейрофизиологическими процессами основан на базовой закономерности речевой деятельности: все три грани саморегулирующейся нейро-психосоматической системы человека должны работать в единстве, друг без друга их не существует в природе⁷⁹ («нейро-» – деятельность нервной системы, которой управляет мозг, «психо-» – психическая деятельность, «сома-» – телесная). Целенаправленное изучение данного положения в трудах по нейропсихологии и результат его интеграции в актерский тренинг позволили нам уточнить определение выразительности дикции актера: **выразительность дикции актера — это сбалансированная работа воспитанного тела, мозга и психики в условиях действенной задачи.**

Данное определение нацеливает на методическую *проблему* воспитания дикционной выразительности, которая заключается в необходимости единовременной мобилизации всех ресурсов, включая творческий. По сути, формулировка — это формула тренировки. В основе действия формулы — эффект саморегуляции, самосовершенствования, который связан с необходимостью активизации межполушарного взаимодействия. Эффективность предложенной формулы тренировки автор обосновывает в практической части диссертации. Чтобы подойти к данному

⁷⁷ Галендеев В. Н. Сценическая речь – школа – театр: Избранные работы о сценическом искусстве. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 409.

⁷⁸ Галендеев В. Н., Двизова Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности» (Интервью с В. Н. Галендеевым) // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: Издательство ГИТИС, 2021. С. 106. (Интервью от 06.01.2018).

⁷⁹ Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2017. С. 16.

вопросу, необходим ретроспективный взгляд на дикционную выразительность в истории русского актерского искусства.

1.2. Дикция актера в русской театральной мысли⁸⁰

Создававшийся в России профессиональный театр (середина XVIII – начало XIX вв.) постепенно начал учитывать опыт античной речевой культуры, веяния которой пришли в виде *декламации* (от латинского *declamatio* — упражнение в красноречии) на русскую сцену и стали на десятилетия основой актерского мастерства. Носителем этих веяний был западноевропейский театр эпохи классицизма. В это время общество удовлетворяли каноны французской драматической школы с ее «риторическим великолепием»⁸¹, которое, как отмечал критик Н. И. Надеждин, проявлялось в необычном роде дикции: ее можно было «положить на ноты»⁸².

Анализ литературы, связанной с речевой выразительностью, позволяет говорить, что в театральном сообществе XVIII – первой половины XIX вв. понятия «дикция» и «декламация» часто использовались как синонимы. И под тем, и под другим подразумевалась общая манера речи актера. Так, И. А. Крылов, автор сатирических пьес, восхищаясь выразительным чтением молодого Я. Г. Брянского: «... слова ни жет как жемчуг»⁸³ (1811), советовал режиссеру А. А. Шаховскому первые годы не поручать актеру «страстных» ролей, ибо «немудрено привить фальшивую дикцию»⁸⁴. В. Г. Белинский, отмечая постановку драмы «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1838), писал: «Г-н Волков, известный своей дрожаще-певучею дикциею, играя роль Миллера, в третьем акте забыл, что он играет «царя Эдипа», и

⁸⁰ Основные положения данного раздела отражены в публикации автора: Двизова Е. В. Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени // Вопросы театра. *Proscenium*. М.: ГИИ, 2020. – № 1/2. – 447. (С. 404 – 421).

⁸¹ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 347.

⁸² Там же.

⁸³ Крылов И. А. в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1982. С. 129.

⁸⁴ Там же.

заговорил живым человеческим языком»⁸⁵. Драматург-переводчик С. П. Жихарев рассуждал о напыщенной декламации как о неслыханной на русском театре дикции⁸⁶.

В то же время о дикции говорилось с фонетической стороны. Театральный рецензент С. Т. Аксаков восхищался чистотой сценической речи М. Д. Синецкой, а об актере Д. Ф. Козловском, напротив, писал, что «произношение его в вечной ссоре с гласными и согласными»⁸⁷.

Вне зависимости от того, шла ли речь о дикции или декламации, критиками чаще всего давалась оценка их *эстетических* качеств:

- жеманность, методический напев, громозвучность⁸⁸ (С. Т. Аксаков),
- певучая дикция, растяжка слов⁸⁹ (В. Г. Белинский),
- обработанность, благозвучность, завывание⁹⁰ (А. А. Григорьев),
- натянутость, механизированность⁹¹ (Ф. А. Кони),
- изысканное произношение, неестественность⁹² (Н. И. Надеждин),
- однообразный, тяжелый, томительный напев⁹³ (А. С. Пушкин).

Отношение к декламации становилось все более скептическим, развернувшаяся в печати критика не стеснялась клеймить ее «принужденную» форму: вычурная, ненатуральная, изуродованная.

Существенное расхождение в оценках речевого мастерства одних и тех же актеров подготавливало его анализ в целом. Так, А. С. Пушкин был в восторге от сочетания «свободной» «одушевленной» игры с чистой и приятной дикцией

⁸⁵ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т. 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840 / [примеч. В. Г. Березиной]. – 1977. С. 287.

⁸⁶ Жихарев С. П. Записки современника. М.-Л.: Академии наук СССР, 1955. С. 618.

⁸⁷ Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. М.: Гослитиздат, 1955–1956. Т. 3: Воспоминания: Статьи, рецензии, заметки. Избранные стихотворения. – 1956. С. 572.

⁸⁸ Там же. С. 449.

⁸⁹ Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. Т 1: 1831–1840. М.: Искусство, 1983. С. 136.

⁹⁰ Григорьев А. А. «Гамлет» на одном провинциальном театре (Из путевых заметок дилетанта). // [Электронный ресурс]. URL: lib.ru > Классика: (дата обращения 30.04.2020).

⁹¹ Кони Ф.А. Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе (Почерпнуто из неизд. Записок С.Н. Глинки и изустных рассказов старожилков) // Пантеон и репертуар, 1840. – Ч. 1. Отд. 2. – С. 94, 95. // [Электронный ресурс]. URL: <http://mikv1.narod.ru/text/Koni.htm> (дата обращения 09.05.2019).

⁹² Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. 1972. С. 350.

⁹³ Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 6: Критика и библиография. С. 9.

актрисы Е. С. Семеновой. В то время как С. П. Жихарев и С. Т. Аксаков писали, что декламацию Е. С. Семеновой, певучую в трагедиях, с манерой «растягивать стихи», приняли далеко не все. Я. Е. Шушерин считал, что Е. С. Семенова быстро загубила свой талант, так как попала под влияние «ложной методы, напыщенной декламации»⁹⁴, и учителя, вроде Н. И. Гнедича, сбивали ее с пути естественной речи. В. Г. Белинский критиковал В. А. Каратыгина за декламаторскую суть в трагических ролях, которая проявлялась, по более позднему выражению А. Р. Кугеля, в «отчетливой “до ужаса” дикции»⁹⁵, но в то же время подчеркивал умение актера учиться и анализировать свою игру. И тогда одним из индикаторов целостного, создаваемого В. А. Каратыгиным образа (роль императора Велизария, 1839), в полной мере выступала речь, благородная в своей выразительности и простоте.

В оценках дикционной выразительности начала просматриваться зависимость ее качества от *психологического* компонента. Н. И. Надеждин писал, что во время «сильных страстей» речь В. А. Каратыгина «возвышается до криков, к коим, кажется, никогда не привыкнет ухо»⁹⁶ (1833). При этом ради «минутного эффекта» предшествующие слова актера спрессовываются до невнятности. По утверждению С. Т. Аксакова, П. С. Мочалов, когда «находило на него вдохновение свыше»⁹⁷, превосходил сам себя и мог удержать внимание публики семистраничным монологом (пьеса «Школа супругов», режиссер А. А. Шаховской). В. Г. Белинский, анализируя психологически тонкую игру П. С. Мочалова («Гамлет», бенефис 1837 года), объяснял появляющуюся иногда растяжку слов «глубокой тоской» героя, а скороговорку — нетерпением «высказать свою задушевную мысль, прежде нежели волнение духа не прервало его голоса»⁹⁸. Но в отсутствии одушевления П. С. Мочалову не на что было опереться, и тогда он разочаровывал публику невнятностью речи, непрерывным шепотом (П. И. Вейнберг). А все потому, утверждал

⁹⁴ Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2: Воспоминания. Литературные и театральные воспоминания. С. 322.

⁹⁵ Кугель Р. А. Театральные портреты. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1967. С. 75.

⁹⁶ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. С. 361.

⁹⁷ Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1956. С. 90.

⁹⁸ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1977. С. 59.

В. Г. Белинский, что его природный талант технически не был развит «ни наукою, ни искусством»⁹⁹. С. Т. Аксаков писал, что опытному актеру Я. Г. Брянскому были практически не подвластны пылкие характеры, отчего страдала речевая выразительность: «...он впадает в чтение, в декламацию во всех сильных местах, когда заговорит скоро — орган его сам себя заглушает и произношение становится нечистым»¹⁰⁰.

Речевая напевность как проблема, находящаяся в подчинении определенным правилам эстетики классицизма, не могла быть решена только в узких рамках декламации. Процесс перехода от старой классической школы к школе романтизма и далее — к зарождающемуся реализму способствовал отказу от шлейфа «европейского формализма на сцене»¹⁰¹. Менялось соотношение искусства и правды, естественности и «сделанности». Это приводило к необходимости *учиться* и менять манеру своей игры. Для большинства актеров XIX века такое положение оказалось губительным. Они не смогли преодолеть механизированность речи, сделать ее сценически разговорной. То, за что их когда-то превозносила публика (вспомним поклонение на стыке веков декламационному таланту в трагических ролях П. А. Плавильщикова, И. А. Дмитревского и других актеров), стало недостатком, изъяном.

В позднейшие театральные времена только редкие актеры сохранили искусство дикционной выразительности в своих классических работах. Из наиболее знаменитых имен здесь можно привести имена А. И. Южина и Ю. М. Юрьева — наследников театральной традиции «большого стиля». Торжеством выдержанного декламационного мастерства А. И. Южина была сольная сцена у гробницы Карла Великого в романтической драме «Эрнани» В. Гюго. В этой сцене Дон Карлос произносит огромный стихотворный монолог, длящийся около 15 минут. Не впасть в однообразие и удержать внимание зрителей единственно напряжением мысли, энергией смыслового посыла, пожалуй, никто, кроме А. И. Южина, не смог бы. Торжественную, возвышенно-театральную манеру исполнения героических ролей

⁹⁹ Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 403.

¹⁰⁰ Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1956. С. 490–491.

¹⁰¹ 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.

А. И. Южин довел до строгого и отчетливого академизма. Ю. М. Юрьев поддерживал на петербургской сцене ту же традицию классического декламационного стиля, обогащенного эстетикой романтизма и реалистического типа создания сценического образа. В ролях мольеровского Дон Жуана и лермонтовского Арбенина отчетливость академизма сценической речи, смыслового движения декламации, содержательной насыщенности голосоведения, дикционной выразительности нашла ясное выражение.

Что касается русской драматической школы, то история театра свидетельствует о сложном, растянувшемся на десятилетия, пути ее создания, так как первоначально театральная школа была нацелена на подготовку артистов оперных и балетных постановок. Ее достоинством было стремление к разнообразию эстетического воспитания. Недостатком — расплывчатость задач в обучении драматическому искусству. Обучение «декламации и действию» в открытой в Петербурге государственной театральной школе (1779) взял в свои руки И. А. Дмитриевский (1734–1821), один из ее организаторов, мастер актерской игры, голос «с гибкой гортанью»¹⁰². Мы не знаем конкретной программы И. А. Дмитриевского в работе над дикцией/речью. Поскольку он в штатном расписании числился как «учитель акции и декламации», мы можем с уверенностью говорить о том, что в искусстве актера эпохи классицизма действие (как родовой признак театра) реализовывалось на сцене, главным образом, через декламационное искусство. Слово и было действием. Обилие монологов в классицистских трагедиях А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, Я. Б. Княжнина (XVIII век), а в начале XIX века — В. А. Озерова, ставило перед актерами сложнейшие технические задачи. Во-первых, было важно, чтобы для произнесения длинных речевых периодов у актера элементарно хватило дыхания. Во-вторых, протяженные речевые периоды требовали от него умения не терять ведущей мысли посреди обильного словоизвержения. В-третьих, дикционная отчетливость и внятность играла чуть ли не первейшую роль в искусстве произнесения трагического монолога. В свое время М. В. Ломоносов, автор

¹⁰² Муравьев М. Н. Письма отцу и сестре 1777–1778 годов // Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука. 1980. С. 348.

руководств к риторике и красноречию (40–50-е годы XVIII в.), эти требования излагал так: «...каждое речение, склад и литеру выговаривать чисто и ясно и в один дух излишно не захватывать, ибо сие понуждает часто в непристойном месте остановиться или, несколько складов, не договорив, пропустить»¹⁰³. Самому И. А. Дмитревскому был подвластен «длинный монолог» (Н. И. Греч). Не обладая громким голосом, он умело пользовался им. В эмоционально-напряженных сценах за счет эффектов и внутренних порывов души впечатлял зрителя отчетливым страстным шепотом. В его дикции, по воспоминаниям современников, была «истина и сила». Отдавая предпочтение сценической практике, он и воспитанников учил речевой выразительности в действии: «...нет ни единого актера или актрисы, которые бы не пользовались, более или менее, моим учением и наставлениями»¹⁰⁴. Среди учеников И. А. Дмитревского — такие именитые актеры, как А. С. Яковлев, Е. С. Семенова, А. Д. Каратыгина, Е. С. Сандунова и другие. Театральная педагогика на долгие годы стала делом всей его жизни.

Работа над дикционной выразительностью в Московской государственной театральной школе (1809) десятилетиями не входила в разряд основных задач, так как и эта школа готовила в первую очередь артистов оперы и балета. Назначенный директором Императорского Московского театра Ф. Ф. Кокошкин (в должности с 1823 по 1831 г.), оставивший след в истории как прекрасный организатор храма искусств, стал сам заниматься обучением актерскому искусству воспитанников театральной школы (училища). С одной стороны, он способствовал раскрытию талантов учеников, среди которых был М. С. Щепкин, с другой, — как бескомпромиссный сторонник классицизма, он твердо отстаивал каноны декламации, так и не примирившись с новыми веяниями в искусстве. Отсюда его категоричное неприятие пьесы «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Актерская игра самого Ф. Ф. Кокошкина, находясь в прямой зависимости от «натянутой дикции» (П. В. Каратыгин), не могла быть примером для воспитанников.

¹⁰³ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. М.; Л.: Академия наук СССР, 1950–1983. Т. 7: Труды по филологии: 1739–1758 / [ред.: В. В. Виноградов и др.]. – 1952. С. 78.

¹⁰⁴ Цит. по: Асеев Б. Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII: Учебник для театральных институтов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1977. С. 470.

В 1832 году на страницах литературной газеты «Молва» (№ 31, апрель) появилась острая статья С. Т. Аксакова. По мнению критика, театральные школы в этот период не соответствовали своему названию. Системное обучение драматическому искусству отсутствовало, хотя в экзамены показ водевильных пьес входил, что требовало открытия класса искусства чтения. С. Т. Аксаков указывал на жеманную манеру произношения, «неприятности» с заменой букв, быстроговорение, говор воспитанников, в то время как чистое произношение есть «первое условие в актере»¹⁰⁵.

В практическом плане одним из первых, кто стал работать над дикционной выразительностью с учетом *художественного осмысления* произносимого текста, был М. С. Щепкин. Будучи реформатором сцены, он вносил новаторские взгляды и в систему театрального образования. Дикционную выразительность М. С. Щепкин связывал с серьезным осмыслением характера персонажа, с изучением его быта, умением чувствовать атмосферу общества, в которой существует герой. Такое тщательное освоение роли самим М. С. Щепкиным, по утверждению А. И. Герцена, «не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт»¹⁰⁶, а всей игре — сценическую естественность и правду. М. С. Щепкин предлагал воспитанникам изучать опыт лучших действующих актеров, анализировать их игру, выявлять достоинства и недостатки. Эффективность педагогического воздействия была связана и с профессиональной игрой самого актера. Он один, по выражению В. Г. Белинского, представляя разные характеры героев, своей художественной, полной смысла игрой «сделал решительный переворот на русской сцене»¹⁰⁷. Так, благодаря М. С. Щепкину, публика Александринского театра приняла пьесы Н. В. Гоголя. Артистическая энергия не оставляла актера и в пожилом возрасте. В любой роли он выгодно отличался своей речью:

¹⁰⁵ Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1956. С. 435.

¹⁰⁶ Герцен А. И. Сочинения: в 9 т. М.: Гослитиздат, 1955–1958. Т. 8: Статьи. Художественные произведения 1863–1869 / Подготовка текста Э. С. Виленской и др. – 1958. С. 74.

¹⁰⁷ Белинский В. Г. О драме и театре в 2 т. М.: Искусство, 1983. С. 276.

«Полная простота тона и *вкусная* — если можно так определить — дикция, с легким стариковским оттенком артикуляции, говорили о чем-то особенном»¹⁰⁸.

С эстетической стороны, педагог приучал бороться с недостатками речи, говорить без «изуродованности», без мотива певучих звуков, заимствованного у французов и приложенного «к нашему твердоерт и какоерт»¹⁰⁹. Актер М. В. Лентовский вспоминал, как М. С. Щепкин советовал ему заняться правильной дикцией, особенно шипящими звуками, и только потом расширять репертуар. В то же время М. С. Щепкин писал, что одно только совершенное владение дикцией не делает игру актера притягательной. И приводил в пример французскую актрису Л.-Ф. Вольнис, которая играла на сцене Михайловского театра «с пострадавшими звуками», но настолько чувственно, что оставалась в сердце на всю жизнь.

Педагог учил распоряжаться актерскими средствами так, чтобы *внешняя техника не заслоняла внутренней значимости роли*. К сожалению, писал К. С. Станиславский, до нас реформаторский дух М. С. Щепкина дошел «уже в вырождающемся виде»¹¹⁰. По мнению К. С. Станиславского, одаренных педагогов были единицы, остальные учили только внешним приемам актерской игры с набором штампов. К тому же, как утверждала в своих воспоминаниях К. А. Каратыгина, некоторые из этих преподавателей сами были малообразованными людьми.

Как в театре, так и в театральной школе препятствием для дикционной выразительности актера часто становился репертуар. Большинство переводов с иностранных языков были откровенно слабыми: не хватало пьес с чистотой языка и глубиной мысли, что вело, по мнению критиков, «к привычке фарса» и ремесла, подменяющих истинное искусство. Немыслимой пародией на трагедию «Макбет» Шекспира считал В. Г. Белинский драму Полевого «Елена Глинская»: «О драма, в которой все говорят — говорят много, длинно, водяно, сантиментально, растянuto, вяло, плохо рубленую прозою, и никто ничего не делает! О драма, в которой (...) много русских слов, ошибок против грамматики и языка, в которой бездна скуки,

¹⁰⁸ Боборыкин П. Д. За полвека: (Мои воспоминания) М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. С. 40.

¹⁰⁹ Записки актера Щепкина. Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний; Рассказы М. С. Щепкина в записи и обработке современников. М.: Искусство, 1988. С. 201.

¹¹⁰ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983. С. 73.

скуки, скуки!»¹¹¹. Актер Г. М. Максимов заявлял, что упреки в адрес «неестественной и ненатуральной дикции»¹¹² надо ставить в вину не актеру, а «ходульным» текстам драматургов. М. Е. Салтыков-Щедрин предлагал не игнорировать проблему слабой драмы, постановка которой в одном акте удручает вялостью и бесцветностью монологов, в другом — стоящими на сцене криками. По его мнению, чем сквернее будут играть глупые пьесы¹¹³, тем быстрее уйдут из театра плохие авторы, публика перестанет заблуждаться, а искусству этим будет отдана «дань уважения». Актер П. М. Садовский так и обошелся с дурно написанной ролью пристава Крюкова, сыграв ее «отвратительно. Он плевался и заикался — и ничего больше. Ничего больше он не мог и сделать, ничего больше и не требовалось»¹¹⁴ (пьеса «Пасынок»).

Немногим актерам за счет своего таланта удавалось облагораживать материал. Так, А. С. Пушкин отмечал, что только яркая игра Е. С. Семеновой скрашивала тексты В. А. Озерова, в которых поэт не видел «ни тени драматического искусства»¹¹⁵.

Вопрос *целостной системы обучения* актеров чаще стал подниматься теоретиками и практиками сценического искусства во второй половине XIX века.

Режиссер и педагог Е. И. Воронов создал двухгодичный «Проект драматического класса» (1868). Своим «Проектом» он возражал скептикам, считающим, что теория не может научить актера «хорошо играть». Во всяком случае, писал Е. И. Воронов, она сможет им помочь.

О необходимости радикальных перемен в образовании актеров заявил драматург, критик, театральный деятель П. Д. Боборыкин («Театральное искусство», 1872). Он предпринял попытку показать, в какой системе координат («вопрос

¹¹¹ Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 147.

¹¹² Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы за последние тридцать лет (1846–1976) // Рассказы о русских актерах. М.: Искусство, 1989. С. 213.

¹¹³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977. Т. 5: Критика и публицистика. 1856–1864 / Примеч. И. М. Белявской и др. – 1966. С. 150.

¹¹⁴ Там же. С. 146.

¹¹⁵ Вяземский П. А. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2: Литературно-критические статьи. С. 313.

системы — важнее всего остального»¹¹⁶) должно развиваться драматическое искусство и чему должны учиться русские сценические художники.

Оба автора привлекли внимание к разделению предметов на *теоретические* (психология, физиология, эстетика, история драмы, история и теория сценического искусства, мимика, жестикуляция) и *специальные* (декламация, чтение, пение — сольфирование, фехтование, танцы). П. Д. Боборыкин писал, что основы теории помогут привести практические наработки «в один общий строй»¹¹⁷, при этом предостерегал педагогов от чрезмерного обременения воспитанников тонкостями из других наук.

Сходный взгляд на обучение актеров был у драматурга и театрального деятеля А. Н. Островского («Программа приготовительной драматической школы», 1882). Выступая за связь предметов со сценическим искусством, он предлагал расширить их круг за счет рисования, музыки (обучение игре на музыкальном инструменте), изучения языков (французский — обязательно, итальянский — по желанию).

Что касается речевого искусства, то первоочередную задачу Е. И. Воронов видел в подготовке четко, громко, толково говорящих, ловких и развитых в понимании актеров. Дефекты произношения — шепелявость, съедание слов и другое — предлагал исправлять с помощью декламации. «Метода» заключалась в упорных упражнениях. «Время и практика» должны научить свободной речи в роли. Процесс овладения произношением Е. И. Воронов связывал с искусством актера в целом: с «...выработкой своего слова, своей речи, то есть того, чем придется действовать на сцене»¹¹⁸.

«Выработкой художественного произношения» называл исправление дикционных недостатков П. Д. Боборыкин, предлагал прояснять их причины и определять тактику воздействия на неактивность речевых органов, на неумение распоряжаться дыханием, силой голоса, речевыми регистрами, на неспособность соотносить сценическую речь с акустическими условиями пространства. О картавости

¹¹⁶ Боборыкин П. Д. Театральное искусство. СПб.: Тип. Н. Неклюдова, 1872. С. 5.

¹¹⁷ Там же. С. 280.

¹¹⁸ Воронов Е. И. Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище / Сост. Е. И. Воронов. Санкт-Петербург: А. Соколов, 1868. С. 23.

говорил как о недостатке явном, но редком для русской сцены, о шепелявости — как о недостатке «менее заметном», но трудно исправляемом, проблему заикания относил к области медицины. Непременным условием для «очистки» произношения считал одновременную работу над слуховым восприятием.

Первостепенную роль технической тренировке речи отдавал А. Н. Островский. Из «Записки о театральном училище» (1986) мы видим, что суть подготовки для учеников 1 курса заключалась в обучении «чтению отчетливому, звучному и грамматически правильному»¹¹⁹, работе над монологами и диалогами (с пристальным вниманием к произношению, соблюдению грамматических и логических правил).

П. Д. Боборыкин, не стесненный рамками программы, шире рассуждал о художественной стороне речи. В частности, понятие «художественное произношение» (чистота, ясность) перетекало у него в понятие «художественная дикция» (умение управлять отчетливостью, беглостью речи, не заслоняя мысль, с соблюдением норм орфоэпии). Совершенствовать речь он предлагал на прозаических текстах, называя прозу «главным оселком художественной дикции»¹²⁰. Завершая методические выкладки, писал, что «в дикции заключается первая ступень художественной декламации»¹²¹. Отсюда следует, что П. Д. Боборыкин уже не ставил знак равенства между дикцией и декламацией, что было характерно для его предшественников. И пусть в самих определениях «художественное произношение», «художественная дикция» П. Д. Боборыкин не фиксирует зависимость качества дикции от процесса переживания, в отдельных фрагментах своих трудов он этого момента касается: выразительность дикции лежит в содержании речи, «колорит тона есть результат внутреннего чувства, отражение душевного состояния <...> проявления психической жизни»¹²².

¹¹⁹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1978. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. — 1978. С. 310.

¹²⁰ Боборыкин П. Д. Театральное искусство. СПб.: Тип. Н. Неклюдова, 1872. С. 195.

¹²¹ Там же. С. 180.

¹²² Боборыкин П. Д. Искусство чтения: (Лекция в пользу слушательниц пед. курсов, чит. в Александр. гимназии, 14 февр. 1882 г.). СПб.: Тип. В. Демакова, ценз. 1882. С. 10,11.

С работой над психическими процессами связывал обучение техническим навыкам А. Н. Островский. Он резко указывал на невыработанные требования к речи, на вседозволенность трансляции актером текста на манер «как хочу», на механистический подход к роли. Актер, по А. Н. Островскому, должен вдохнуть жизнь в знакомый зрителю характер, показать «живую правду», в этом заключается художественное исполнение. Зритель читал Шекспира и знает, что говорит Ромео перед балконом Джульетты; но он не знает, как он говорит, как он живет в это время; он желает иметь живую иллюстрацию к этой сцене и проверить правдивость ее своим непосредственным чувством¹²³.

Авторы программ считали, что недочеты в декламации, особенно в дикции, будут заметнее всего на пробной сцене. Практика есть «самый лучший профессор сценического искусства»¹²⁴, — писал А. Н. Островский. Позднее К. С. Станиславский в таком типе школы, как «школа при театре», рекомендовал ученикам уроки «в обстановке самого спектакля театра»¹²⁵.

Согласно представленным концепциям, Е. И. Воронов, П. Д. Боборыкин, А. Н. Островский выступали за синтетическую работу в обучении актерскому искусству. Но пройдет еще несколько десятилетий, прежде чем откроются драматические классы, обучение в которых будет примерно соответствовать предложенным программам.

Локально и «научно исчерпать *сущность* предмета»¹²⁶ стремились М. М. Бродовский (1887, 1904), Д. Д. Коровяков (1892), Ю. Э. Озаровский (1896, 1901), В. В. Сладкопевцев (1910), С. М. Волконский (1913), В. К. Сережников (1924). Характер работ говорит о пристальном внимании к внешней технике речевого искусства. Труды авторов объединяет в разной степени развернутости анатомическое и физиологическое рассмотрение механизмов дыхания, голоса, артикуляции. И в русском языкознании уже было на что опереться, существовали работы в области

¹²³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 148.

¹²⁴ Там же. С. 157.

¹²⁵ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 6: Статьи: Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938). – 1959. С. 347.

¹²⁶ Бродовский М. М. Руководство к выразительному чтению. С приложением Образцовой хрестоматии. 2-е изд. СПб.: Издание В. И. Губинского, 1904. С. 4.

фонетических явлений В. К. Третьяковского, М. В. Ломоносова, Н. И. Греча и других, посвященные первым «изысканиям и изложениям истинных свойств языка русского»¹²⁷.

Авторами работ звук рассматривался, прежде всего, как «физический носитель»¹²⁸ слова, подробно объяснялись способ и место его образования. Описание произношения гласных и согласных звуков подкреплялось рисунками, графикой, формулами. Анализировались особенности произнесения звуков в разных позициях в слове. При этом дикция окончательно признавалась составной частью декламации, а не трактовалась как ее синоним.

В ряду обязательных условий для ясной дикции авторы называли «правильность в устройстве и подвижность составных частей звукового аппарата»¹²⁹. С. М. Волконский писал, что произношение есть процесс «мускульный». За «тщательное мускульное воспитание»¹³⁰ звуков ратовал В. К. Сержников. Для усовершенствования подвижности предлагалась гимнастика, заключающаяся в усиленной артикуляции звуков. Задача актера — с помощью упражнений превратить работу над анатомией звука в «бессознательную привычку», «во вторую природу» (С. М. Волконский), способствующую воспитанию точности звучания. Успешность в работе над чистотой звука начала все активнее связываться с развитием двигательной-артикуляционной памяти.

Особое значение стало придаваться развитию слуховой памяти, «контролю уха». Ю. Э. Озаровский писал о необходимости выработать систему в воспитании декламационного слуха, чтобы обогатить его восприятие. По мнению В. В. Сладкопевцева, *«никакие упражнения не принесут столько пользы, сколько частое*

¹²⁷ Греч Н. И. «Практическая русская грамматика». 2-е изд., исправл. Санктпетербург, в типографии издателя, 1834 // [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/grech_n_i/text_1834_grammatika_oldorfo.shtml (дата обращения 30.04.2020).

¹²⁸ Лосев А. Ф. Философия имени. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 177.

¹²⁹ Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Кн. 2-я: С приложением очерка Б. В. Варнеке "Античная декламация". СПб.: Лештуковская скоропечатня П. О. Яблонского. 1901. С. 14.

¹³⁰ Сержников В. К. Техника речи. Искусство художественного чтения. Вып. 2-ой. М.-Петроград, «МАРКИЗ», 1924. С. 49.

*посещение спектаклей с участием образцовых артистов...»*¹³¹ (курсив — автора цитаты). Для драматических артистов, утверждал он, тонкий слух даже нужнее, чем певцам, так как они сами себе «композиторы».

Практически все исследователи останавливались на типах дикционных нарушений («заикание; картавость; сюсюкание, шепелявость, пришепетывание, присвыстывание, гнусавость; захлебывание или глотание слов; задержка или протягивание речи; вставка посторонних звуков»¹³²) и их причинах. Среди *прирожденных причин* шепелявости Д. Д. Коровяков называл как неисправимый недостаток излишний объем языка, а картавости — короткую уздечку, предлагая воспользоваться способом ее подрезания. Одной из *приобретенных* привычек картавости считалась мода на французский выговор в речи, который по-прежнему процветал на русской сцене: «...порок этот выступает во всей своей яркости и противохудожественности»¹³³.

Исправление дефектных звуков заключалось в их «очищении» за счет многократных повторений в слогах, словах и предложениях, с последующей работой над скороговорками, стихами и прозой. Для трудно поддающихся постановке звуков предлагалось (на основе рекомендаций западных специалистов) воспользоваться механическими приспособлениями: пробка, никелевая проволока, шнурок для исправления звуков *с–з*.

Психологическую направленность в произнесении текста авторы рассматривали в контексте работы над интонированием (зависит от характера роли). Что касается процесса звукопроизношения, то В. К. Серезников, например, связывал его не только с механическим (движение мышц), но и с психическим моментом (волей, вниманием, сознанием, эмоциональной сущностью произведения). Автор сопоставлял субъективно-подражательный и научно-обоснованный методы речевой

¹³¹ Сладкопевцев В. В. Искусство декламации. СПб.: Издание журнала «Театр и искусство», 1910. С. 123.

¹³² Бродовский М. М. Искусство устного изложения. СПб.: Книгоиздательство Германа Гоппе, 1887. С. 37–44.

¹³³ Коровяков Д. Д. Искусство выразительного чтения: опыт систематического изложения теоретических основ и примеров преподавания. М.: URSS: Либроком, 2011. С. 29.

техники. Но в основном исследования были нацелены на механический процесс совершенствования дикции, а не на творческое ее освоение.

Труды авторов показали единодушие в отношении связей речевого мастерства с другими науками. От успехов последних, писал В. К. Серезников, во многом зависят успехи в искусстве.

К. С. Станиславский был не против взаимодействия актерского искусства с науками, но выступал за апробированные достаточным опытом достижения. Как отмечал психофизиолог П. В. Симонов, он принимал союз физиологии и искусства, читал исследование И. П. Павлова в области науки о мозге, говоря: «До Павлова нам далеко. Но учение его к нашей актерской науке применимо»¹³⁴. Интерес к области психологии, которая есть основа творческого процесса переживания, связан у К. С. Станиславского, в том числе с работами французского психолога Т. Рибо. Среди них — «Логика чувств», «Аффективная память» и другие. Собственный опыт подсказал режиссеру более точное определение памяти на пережитые чувства. Назвав ее эмоциональной, он писал: «...мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни»¹³⁵. Внимательно относился К. С. Станиславский и к работам в области языкознания, исходя из практики, мог даже поспорить с автором. Так, знакомясь с физиологией звуков речи по Д. Н. Ушакову, не соглашался с ним в оценке образования гласных. Лингвист утверждал, что при произнесении звуков [а], [у], [и] «проход в носовую полость закрыт»¹³⁶, на что К. С. Станиславский возражал: «Протестую. Не закрыт, а резонирует»¹³⁷.

Постепенно межнаучное общение в области театрального искусства углублялось по своему содержанию. В 30-х годах XX века даже была создана «лаборатория

¹³⁴ Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М.: Книга по Требованию, 2012. С. 11.

¹³⁵ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. Ч. 1. С. 353.

¹³⁶ Ушаков Д. Н. Краткое введение в науку о языке. 7-е изд. М.: "Работник просвещения", 1925. С. 22.

¹³⁷ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. Ч. 2. С. 462.

по изучению творчества актера»¹³⁸, которой руководили помощники И. П. Павлова.

Однако в конце XIX – начале XX века интерес к техническим вопросам речевого искусства был далеко не первостепенным. В преддверии стремительных перемен в сознании общества, его демократизации, кануна февральской и октябрьской революций у деятелей театра нарастала потребность поиска обновленных форм драматического искусства, что не могло не породить новых театральных теорий. В условиях революционной борьбы театр, в соответствии с настроением масс, стал освобождаться «от ветоши старого искусства»¹³⁹, в некоторых случаях довольно решительно: «...все ценно в театре, что идет от нового, все скверно, что идет извне, что приходилось нам играть до сих пор»¹⁴⁰. Рождались непривычные формы воздействия на зрителей, желающих в любой пьесе видеть протестные мотивы. Политфарсы, политобозрения, агитационные бригады несли с собой излишнюю патетику, громозвучность, скандирование речи. Но наряду с появляющимися пропагандистскими театрами, не отвергая социальные настроения, родился театр, чье новаторство заключалось в идейно-художественном единстве спектакля, в углубленном раскрытии создаваемых психологически цельных образов. Московский Художественный театр, созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко (1898), встал на путь обновления не просто репертуара (постановки пьес А. П. Чехова, М. А. Горького, Г. Ибсена), а самого подхода к актерскому искусству, к сценическому слову и его смыслу как тонкому способу воздействия на зрителей.

Синтетическое воспитание артиста на прочном грунте *соединения технических и творческих задач* в теории и на практике впервые системно представил К. С. Станиславский. Что касается дикционной выразительности актера, то он расширил ее содержание не только за счет эстетической, но и *психологической* стороны, наполнив таким выстраданным утверждением: звук должен быть «духовно-

¹³⁸ Симонов П. В., Ершов, П. М. Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера // Психология художественного творчества: Хрестоматия / сост. К. В. Сельченков. Минск: Харвест, 1999. С. 595.

¹³⁹ Маяковский В. В., Собр. соч. в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 11: Статьи, заметки, выступления (1913–1928). С. 81.

¹⁴⁰ Там же. С. 118.

содержательным». К. С. Станиславский связал дикционную выразительность с точно найденным *творческим самочувствием, с процессами переживания и воплощения*. Он отмечал, что 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»¹⁴¹. «Понимание ценности слова»¹⁴² будет полным и глубоким, если актер научен искать его в себе. В то же время без речевой техники не может быть подлинного действия. Жестко анализируя собственную игру в роли Сальери, он сокрушался, что не мог, как ему казалось, воспроизвести внутреннее чувство красоты, но четко уяснил, *что* мешало свободе его движений, сценической искренности, гибкости голоса и чистоте звука. Все это было оттого, писал К. С. Станиславский, «что я не владею речью, которая одна может дать то, что мне нужно, и выразить то, что живёт внутри»¹⁴³. Особое значение К. С. Станиславский придавал речевому тренингу: «Если же исполнитель роли Гамлета или Чацкого должен будет в момент исполнения роли думать о всех недостатках своего голоса и неправильной речи, то едва ли это поможет его главной творческой цели»¹⁴⁴. Соединяя эстетические и психические параметры дикционной выразительности в игре актера, К. С. Станиславский зафиксировал ее художественное значение.

В. И. Немирович-Данченко утверждал взаимосвязь выразительности и одновременно естественности речевого образа с психологической тканью всего спектакля, с психологической правдой автора, актера, героя. Он отмечал, что дикция также связана с накоплением нужного темперамента, с умением управлять им, но «вживание и вчувствование» еще не означают, что каждый звук воспринят слухом, сознанием и душой зрителя. Для этого, уверял В. И. Немирович-Данченко,

¹⁴¹ Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы, документы / Предисл. и коммент. О. Соболевской. 3-е изд. М: Музыка, 1985. С. 49–50.

¹⁴² Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны заслуж. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой. 3-е изд., испр. М.: Искусство, 1952. С. 29.

¹⁴³ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983. С. 379.

¹⁴⁴ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. Ч. 2. С. 77.

исполнителю роли необходимо превосходно владеть технической стороной речи — звукопроизношением, нормами литературного языка. Он был сторонником такой дикции, в которой есть «и внутренний художественный замысел образа, и четкое сдержанное выполнение его»¹⁴⁵. То, что это осуществимо, показал триумф пьесы «Чайка» (МХТ, 1898), восторженно принятой зрителем. Немирович-Данченко писал А. П. Чехову: «Ни одно слово, ни один звук не пропал <...> каждая мысль <...> каждое психологическое движение, — всё доходило и захватывало»¹⁴⁶.

Стремление к соединению психического и физического в речевом оформлении образа заставляло искать новые подходы к воспитанию сценической речи. Таким явился способ репетирования М. А. Чехова, получивший название «психологический жест». Скрытый в звуковом оформлении слова, жест пробуждает эмоции, слуховые и зрительные ощущения, поднимая речь над повседневностью, делая ее проводником творческих (не рассудочных) импульсов¹⁴⁷.

С приходом режиссеров В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, стремящихся уйти от реализма и натурализма на сцене, появился новый способ игры актера и новая речевая эстетика.

Для В. Э. Мейерхольда главенствующей была пластическая выразительность актера. Безупречность владения телом способствовала, по его мнению, формированию эмоций, а через них — речи. Сценичность речи он связывал с проработкой таких ее звеньев, как ритм, скорость, тембр, мелодика и другое. В то же время считал: дикция, как средство выразительности, во многом зависит от материала, от общего колорита пьесы. В. Э. Мейерхольд писал, что умение понять, какая идея заложена в основу драм М. Метерлинка, которые впечатляют «очищением душ», привело актерскую труппу к находкам в дикционной области. Исходя из сверхзадачи — «примирение с роковой неизбежностью», — участники спектакля

¹⁴⁵ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. С. 288.

¹⁴⁶ Там же. С. 165.

¹⁴⁷ Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. / М. А. Чехов. М.: Искусство, 1986. Т. 2: Об искусстве актера. С. 219.

определили эстетические характеристики речи: «чеканка слов <...> опора звука <...> нет расплывчатости <...> подвывающих концов <...> скороговорки»¹⁴⁸.

Внимание к речевой форме в спектаклях Е. Б. Вахтангова находим в статьях и очерках того времени. Дикция: чеканная и выразительная, музыкальная и технически подготовленная, сценически крепкая. Речь: с модуляциями, с колоритной трелью и щебетанием, в едином логосе с движением и игрой, непосредственно связанная с жестом, зажигающая, голосисто-экспрессивная, переходящая в целую арию, речь необычайной звуковой выразительности, всегда волнующая и патетичная, берущая начало у символистов, гротесковая, то с дребезжанием, то с подвыванием, то с диссонирующим криком; совершенно по-новому организованная, которая может заменить и талант, и мастерство. Е. Б. Вахтангов, выступая за синтез «представления» и «переживания», говорил, что совершенная дикция теряет свое совершенство там, где разрывается союз внешнего и внутреннего.

Свой речевой почерк был у А. Я. Таирова. Режиссер прибегал к фонетическому гротеску: проработанность дикции должна быть такой, как будто вы обращаетесь «к плохо слышащему»¹⁴⁹. Он отмечал, что «в сфере звука и речи»¹⁵⁰ в актеров накрепко «впились» навязчивые навыки: невыразительность с проглатыванием фраз. По А. Я. Таирову, одна из причин неразборчивости речи была в отсутствии постановки эмоциональных задач на уроках дикции в театральной школе, то есть в отсутствии комплексного подхода к работе над произношением. В результате выпускники с безупречной дикцией, попадая на сцену, не могли справиться с волнением. В своих спектаклях режиссер устремлял актеров к ритмичности, динамичности, гармоничности сценической речи. Так, работая над речевой партитурой «Антигоны» (по мотивам трагедии Софокла), он предложил использовать «слово, как сценический образ»¹⁵¹ — прием, который должен помочь актеру освободиться одновременно от пафоса и простоты речи, а зрителю — проникнуть в суть действия

¹⁴⁸ Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 133.

¹⁴⁹ Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 478.

¹⁵⁰ Там же. С. 130.

¹⁵¹ Там же. С. 310.

исполнителя.

Открытая условность существования актеров на сцене и пристальное внимание В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова к речевой музыке спектакля привнесли особую эстетику. Это были уже не «звуки в “чрезмерную величину”, а “стилизованные” дикция и речь — экспрессивные и сдержанные, пластичные и “колодезные”, с голосовыми модуляциями и присутствием художественного компонента, которые утверждали себя в борьбе, потому что театр — это всегда борьба, противостояние волю»¹⁵². И хотя существует мнение, что В. Э. Мейерхольд был слишком техничным, Е. Б. Вахтангов — фантастичным, А. Я. Таиров — синтетичным, каждый из них, совершенствуясь и развиваясь, оказал влияние на дальнейшие поиски речевой выразительности как стилевой составляющей спектакля.

Советская эпоха, трагическая и прекрасная, отличавшаяся стремлением к идеалу и наличием непростых человеческих судеб, породила мастеров речевого искусства. Для нас до сих пор являются образцами чтецкие работы В. И. Качалова, А. А. Остужева, В. Н. Яхонтова, Н. Д. Мордвинова, А. Г. Коонен, В. П. Марецкой, И. В. Ильинского, Д. Н. Журавлева и других актеров. За их эмоционально-психологическим исполнением стояла совершенная актерская техника: образность и характерность сливались с тонкой нюансировкой фраз и каждого звука, доступного зрителю последнего ряда, с особой ритмичностью речи, ее классической ясностью. В. Н. Яхонтов писал, что работа над стихотворным текстом «способствовала рождению “вокальности” чтения <...> Мы увидели, что можно тянуть гласные, опираясь на согласные, отчего слово в целом приобретает полноту, объемность, протяженность и сценичность, а главное, подчиняется тому состоянию, той актерской задаче, которую в данный момент решает актер»¹⁵³.

Система К. С. Станиславского стала отправной точкой для многих советских режиссеров. Они продолжали развивать учение, открывая, каждый по-своему, его новые качества и проявления, выступая за постоянное обновление выразительных

¹⁵² Двизова Е. В. Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени // Вопросы театра. Proscenium. М.: ГИИ, 2020. – № 1/2. С. 419.

¹⁵³ В. Н. Яхонтов. Театр одного актера. М.: Искусство, 1958. С. 347.

средств актерского существования. По Г. А. Товстоногову, одно из таких средств — слово — будет воздействовать на зрителя тогда, когда оно воспринимается актером не как «первичное и самодовлеющее», а «через действенный процесс как конечное выражение этого процесса»¹⁵⁴. Единение смысла и дикционной выразительности режиссер связывал и с языком самих пьес, в которых нет декламационности.

С середины 60-х годов, как противопоставление канонизированности и условности речевого актерского ремесла, возникло слово, созвучное доверительно-разговорному. Всеобщее внимание привлекли спектакли А. В. Эфроса, ученика М. О. Кнебель. Поиск в искусстве переживания «зерна образа», тонкого выражения души человека был присущ режиссеру в постановках классических (В. Шекспир, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Н. В. Гоголь и др.) и современных пьес (Э. С. Радзинский, А. Н. Арбузов, И. М. Дворецкий, М. М. Рошин и др.). Глубокое понимание конфликта, точные психологические повороты помогли избежать ему театрализованных эффектов: «Новые средства актерской выразительности он связывает с законами новой, почти утонченной сценической простоты»¹⁵⁵. Эта простота оправдывала негромкую, летучую, но тонко нюансированную речь. Свою речевую эстетику пытался найти создатель «Современника» О. Н. Ефремов. Точно чувствуя время, он открыл зрителю тему человека с улицы, с его языком и жизненной правдой: «Речевой стиль театра его противники тут же окрестили “шептальным реализмом”. Между тем с этого “шептального реализма” начинался крупнейший театральный поворот»¹⁵⁶: зритель узнавал в артисте и его герое себя. В конечном итоге, О. Н. Ефремов пришел «к исключительной ценности слова и текста»¹⁵⁷. Это же утверждение относится и к О. П. Табакову. А. Н. Петрова, которой посчастливилось работать с обоими, пишет об уникальных свойствах их речи: естественности, разноплановости, неповторимости, ясности и рельефности звучания, выпуклости

¹⁵⁴ Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Изд. 2-е доп. М.: ВТО, 1967. С. 252.

¹⁵⁵ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977. Т. 4: Дневник театрального критика. – 1977. С. 559.

¹⁵⁶ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX в. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 35.

¹⁵⁷ Петрова А. Н. Разговоры о слове. М.: Московский Художественный театр, 2021. С. 36.

слов, наполненных смыслами. Умение работать со словом делало их речь погруженной в образность, в роль, в характер¹⁵⁸.

Что касается распространения «шептального реализма», то тиражирование подобной речевой эстетики, в отсутствии осмысления душевных движений персонажа, сделало слово вялым и невыразительным — явление, которое «можно в целом обозначить как речевую нейтральность»¹⁵⁹. «Бормотальную» манеру произношения, не укрепленную внутренним действием, А. А. Гончаров называл «мусором», имитацией реализма: «Часто ли теперь мы имеем удовольствие слышать, по определению Н. Хмелева, “мохнатое” слово?»¹⁶⁰. В то же время он был противником искусственного «натаскивания» литературного произношения, когда технически выверенные слова существуют сами по себе, а не в органичной взаимосвязи с действием. Ученик А. А. Гончарова П. Н. Фоменко по-своему скрупулезно работал над речевой стороной спектакля, стремился выразить интонацией то, что невозможно передать словами, «вгрызался» в каждую букву и, оставляя в паузах время для думания, открывал, по сути, заново русский язык. Сегодня режиссер Л. А. Додин настаивает на умении актера не просто красиво говорить, а говорить по-человечески, «но его связки должны дрожать вместе с дрожью его нервов и уметь брать нужную ноту»¹⁶¹, иными словами, связки являются неким проводником или инструментом актера. Если у тебя «трагедия, если кричишь: “Мама!” — то должно чувствоваться отчаяние. Его надо набирать»¹⁶². Для Л. А. Додина речь — это не просто внятность, это «загруженность» и «выразительность», она равноценна мелодии. Даже в период перестройки, демократизации слова, когда изменилась мера допустимого в сценической речи и проявились черты ее отвязности, в том числе в нарушении произносительных норм, актеры Л. А. Додина не изменили речи, замешанной на дыхании, энергии, голосе, мысли. Только такая

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. С. 35.

¹⁶⁰ Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Книга первая. Поиски выразительности. М.: Искусство, 1997. С. 265.

¹⁶¹ Додин Л. А. Путешествие без конца: погружение в миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 54.

¹⁶² Там же.

«академическая» взаимосвязь и помогает рождать в МДТ – Театре Европы настоящие спектакли с сопереживанием, состраданием и уважением к человеку.

С появлением предмета «Сценическая речь» реализация режиссерского запроса на форму и качество звучащего слова стала осуществляться с помощью педагогов по сценической речи. Там, где педагоги хорошо понимали сущность режиссерского запроса, где речевое воспитание смыкалось с вопросами постижения актерского мастерства, там образовывались яркие союзы. В РГИСИ (в прошлом ЛГАТИ, ЛГИТМиК, СПбГАТИ) в тесном творческом союзе работали К. В. Куракина и Б. В. Зон, С. Ш. Иртлач и Л. Ф. Макарьев. Сегодня хорошо известны как соратники Л. А. Додин и В. Н. Галендеев. История школы-студии МХАТ им. Вл. И. Немировича-Данченко помнит тесное сотворчество А. Н. Петровой и О. П. Табакова. Примеры единения в ГИТИСе: А. А. Гончаров – И. Ю. Промптова, О. Л. Кудряшов – С. В. Землякова, П. Н. Фоменко – В. П. Камышникова – С. В. Женовач.

Необходимость подстраивать речевые тренинги под индивидуальный запрос мастерской, а также устремление помочь, а не навредить, заставляло и заставляет педагогов по сценической речи искать новые научно обоснованные подходы и в области воспитания дикции.

В современной школе процесс формирования актерской дикции опирается на исследования Е. Ф. Саричевой, Э. М. Чарели, И. П. Козляниновой, Е. И. Леонарди, Б. А. Матанова, А. Н. Петровой, И. Ю. Промптовой, Н. А. Латышевой, В. Н. Галендеева, Ю. А. Васильева, Е. И. Кирилловой, Л. Д. Алферовой, И. А. Автушенко, М. В. Смирновой и других. Рассмотрение, на наш взгляд, основных научных опор помогает увидеть, как эволюционировала и укреплялась школа сценической речи в истории русского актерского искусства.

Е. Ф. Саричева в вопросах дикции опиралась на работы физиолога речи С. М. Доброгаева, создателя популярного учебника для учителей-логопедов М. Е. Хватцева, основателя высшего дефектологического образования Ф. А. Рау. В описании *периферического* речевого аппарата («Техника сценической речи», 1939) особое внимание Е. Ф. Саричева уделила дефектам его структуры, изложив

сведения об органических и неорганических нарушениях. Она с рецептурной точностью прописала количество подходов в день к каждому комплексу предложенных упражнений и временную продолжительность тренировки. При этом уточняла, что простейшая творческая задача, поставленная перед тренируемым, способствует положительному результату: «Механическое, монотонное зазубривание скороговорок никогда не даст той практической пользы, которой от них ждешь»¹⁶³.

Б. А. Матанов, опираясь на учения о теории нервной деятельности физиологов И. П. Павлова, А. А. Ухтомского («Доминанта как рабочий принцип нервных центров»), обосновал необходимость воспитания речи в сопровождении движения. Б. А. Матанов писал, что при соединении речи и движения возникает возбуждение и взаимодействие в определенных мозговых центрах. Автоматизированное движение способствует появлению доминантного очага (по А. А. Ухтомскому, особую роль здесь играет ведущая мотивация на базе потребности), то есть создаются «...условия для возникновения положительной индукции, вследствие чего результат основной работы улучшится»¹⁶⁴. Диссертация Б. А. Матанова «Игра как средство воспитания техники сценической речи» (1971) оказала большое влияние на развитие «тренинга в движении» и «тренинга игры» на занятиях по сценической речи.

Э. М. Чарели, автор книг в области исследования развития дыхания, голоса, дикции, опираясь на данные из разных наук, в том числе на теорию И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, которая «...представляет собой основу для воспитания дикции и речевого голоса»¹⁶⁵. В своих трудах дал обширное описание строения и деятельности не только периферического, но и *центрального* отдела речевой системы (глава «Дыхание, артикуляция, резонирование», учебник «Сценическая речь», ГИТИС, 1976-2020). Единство работы отделов, писал Э. М. Чарели, обеспечивается центральной нервной системой и, главным образом, ее высшим отделом

¹⁶³ Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 65.

¹⁶⁴ Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: [б. и.], 1971. С. 98.

¹⁶⁵ Чарели Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос. 2 изд. испр. и доп. Екатеринбург: Издательство Дома учителя, 2000. С. 7.

— корой головного мозга. Э. М. Чарели коснулся процесса формирования двигательного навыка, то есть динамического стереотипа, по схеме: возбуждение, координация, торможение, закрепление. В основе четкой дикции лежит, писал автор: «...воспитание навыков правильной артикуляции»¹⁶⁶, а также синхронизация внешней и внутренней артикуляции. Э. М. Чарели использовал упражнения врача-косметолога О. Бочарниковой для самомассажа лица и гимнастику артикуляционного аппарата народного целителя И. Васильевой. Звуки и слоги, представленные в комплексных таблицах для тренировки дикции, автор предлагал произносить сначала беззвучно, затем шепотом и вслух (каждый этап содержит около 150 звуков и слогов). В трудах Э. М. Чарели, адресованных людям всех речевых профессий, рассматривается прямой метод в работе над дикцией, носящий терапевтический аутогенный характер.

А. Н. Петрова (автор учебного пособия «Сценическая речь», 1981) в поисках эффективного способа воздействия на речевую функцию опирается на психологов: Л. С. Выготского, А. А. Леонтьева, Д. Б. Эльконина. Педагог акцентирует внимание на «эффекте упреждения», то есть процессе опережения, когда язык синхронно с мыслью совершает привычный экскурс. Если сигнал подается на привычно неверное артикуляционное движение, то экскурс совершается по неверно заученному маршруту. Важной психолого-педагогической установкой преподавателя является не переучивание, а разрыв старой связи для создания новой через использование помогающих движений. А. Н. Петрова предлагает, в хорошем смысле, «обмануть» организм, подключая «жесто-движения» и актерское воображение (косвенный метод).

Емкое описание работы речедвигательного анализатора дают В. Н. Галендеев и Е. И. Кириллова в статье «Комплексный метод воздействия на голосоречевой аппарат актера. Первый этап обучения» («Проблемы сценической речи», 1979). Позднее материал был дополнен и переиздан в 2009 году. Авторы, опираясь на исследования психофизиологических механизмов речи лингвиста и психолога Н. И. Жинкина, пишут, что организация речи зависит от синхронной работы трех элементов

¹⁶⁶ Там же. С. 88.

системы: *резонаторной*, обеспечивающей резонирование голоса за счет костных пустот; *генераторной*, обеспечивающей вибрацию и шум; *энергетической*, обеспечивающей воздухоносную среду. Все три системы работают в тесном взаимодействии, организуя действия глотки, гортани, нёбной занавески, трахеобронхиального дерева, диафрагмы и грудной клетки, мышц языка, губ, челюстей. Импульсом для работы этого сложного устройства являются центральная нервная система и весь мозг в целом, в том числе и его подкорковые структуры¹⁶⁷. Отметим, что авторы фокусируют внимание на возможностях механизма речи как саморегулирующейся системы и отстаивают косвенный, опосредованный метод работы с речью актера в условиях «действенного характера» общения.

Ю. А. Васильев, ссылаясь на работы лингвиста Л. А. Вербицкой и психолога Н. И. Жинкина (статья «О дикционном тренинге актера» в издании «Теория и практика сценической речи: Сборник научных трудов», 1992), подробно останавливается на описании «физиологического механизма дикции»¹⁶⁸ драматического актера, методически раскладывая его на четыре уровня: 1) исходный (индивидуальная работа артикуляционного аппарата и природные речевые данные); 2) технический (совокупность артикуляторных, акустических свойств речи и обратная слуходвигательная связь); 3) эстетический (гармонический синтез разборчивости, смысловой значимости, эмоционально-экспрессивной окраски); 4) творческий (речевая характерность, стилистика произведения). Ю. А. Васильев в виде подробной схемы выстраивает дикционные уровни, придает особую значимость природе артиста. Его дикционные упражнения основаны на синхронизации воображения, ощущения, движения в условиях игры и работы с предметом.

Рассмотрение трудов вышеперечисленных авторов дало возможность увидеть, что методы воспитания дикционной выразительности укреплялись за счет опоры на физиологию, психологию, логопедию, языкознание. Выявлено, что до сих пор

¹⁶⁷ Галендеев В. Н., Кириллова Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства / [редкол.: Ю. А. Васильев (ред.-сост.) и др.]. СПб.: СПбГАТИ, 2009. С. 215.

¹⁶⁸ Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. СПб.: РГИСИ, 2015. С. 143.

остаётся вне поля исследовательского внимания сценической речи междисциплинарное пространство нейропсихологии.

Изучение эволюции взглядов на феномен сценической дикции показало, что её характер во многом зависит от веяний эпохи и театральной эстетики: классицизм — вычурность и певучесть; реализм — стремление к разговорной речи; период революций — патетика, скандирование; осмысление войн — глубина звучащего слова, оттепель — «шепталый реализм», перестройка — демократизация слова, отступление от норм. Новое понимание жизненной правды диктует в театре поиск новых совпадений художественной идеи спектакля с речевым её воплощением. Новый творческий контекст устремляет к необходимости новых методов воспитания речевой/дикционной выразительности, основанных на научно-теоретическом переосмыслении актерской техники. Фокус внимания на физиологии, психологии, художественности сценической речи определил необходимость целостного, синтетического подхода к процессу воспитания сценической дикции.

1.3. Дикция актера в современной театральной практике

В силу естественной эволюции восприятия на смену любой современной театральной эстетике приходит ультрасовременная. Сегодня в театре, как никогда, мы наблюдаем разнообразие и смешение различных направлений. Наряду с традиционным (психологическим) театром развиваются документальный (основанный на реальных событиях), иммерсивный (создающий «эффект присутствия»), пластический (восприятие через телесность), театр художника (работа с предметом и фактурой) и многие другие. С приходом экспериментальных форм стали меняться и актерская техника, и способ существования. Актер не стоит на «пьедестале», а изначально находится на одной ступени со зрителем, может вступить с ним в открытый диалог. Он не вживается в роль, скорее посредством образа играет самого себя или маску современного человека. Часто становится просто функцией, транслирует текст, его позиция — нулевая. Влияние на такой способ существования оказал

приход драматургии «новой волны» (конец XX – начало XXI века), в которой присутствует «идея бессмысленности копирования реальности и необходимости искать другие способы соотнесения с ней»¹⁶⁹. Так или иначе, новые тенденции способствовали появлению особой речевой эстетики, обнаруживающей дистанцию актера по отношению к тексту. В таком декламационном формате сценическая речь утрачивает действенную основу (*творческий фактор*): «Речевое действие персонажа теряет значение “слова-поступка”»¹⁷⁰. «Критерии серьезного театра “по Станиславскому” сильно снижены, размыты и обесценены»¹⁷¹. Как следствие, становится уязвимой речевая выразительность, а все дикционные изъяны выходят на первый план.

Кроме того, исповедальный характер новой драмы, побуждающий к монологической речи (например, ранние пьесы В. А. Леванова), а также установка на диалог «глухого с глухим» исключают потребность актерского *восприятия*. Таким образом, этот творческий фактор как накопитель энергии для ответной реплики не используется. Отсюда неминуемо следует, что «пассивность речевого акта обуславливается потерей смыслового содержания»¹⁷². Тем временем современные пьесы отличаются речевым избытком: содержат диалоги в ритме пинг-понга (Ф. Зеллер «Папа. Мама. Сын»), плотные ремарки (В. В. Сигарев «Пластелин»), обилие монологов (Я. А. Пулинович, «Наташина мечта»). Складывается мнение, что с большим количеством текста, а значит, и выразительностью дикции, актерам необходимо справляться по каким-то новым, «не аристотелевским» и не «по Станиславскому», законам.

Ситуация осложняется и устремлением к артикуляционной нейтральности (*психофизиологический фактор*), достигающей критической формы, что вызывает

¹⁶⁹ Шевченко Е. Н. «Постдраматический театр» в современном российском и немецком пространстве // ВЕСТНИК ЧГПУ. Челябинск: ЧГПУ, 2015. № 1. С. 315.

¹⁷⁰ Шлейникова Е. Е. Речь персонажей // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2011. № 2 (17). С. 135.

¹⁷¹ Власова Т. Я верю. Почему лидеры современного театра по-прежнему доверяют Станиславскому / Театрал от 19.11.2012 // [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/8109/> (дата обращения 5.08.2020).

¹⁷² Шлейникова Е. Е. Речь персонажей // Новый филологический вестник, 2011. № 2 (17). С. 138.

эффект плохой слышимости и неразборчивости. Данный аспект все чаще подвергается жесткой критике. «Говорят ультразвуками, не разжимая губ. Как в жизни»¹⁷³, — пишет о столичных актерах критик В. С. Кичин. «Я часто на репетициях говорю актеру: “У тебя очень расплывчатое слово”. “Тверже губы”, — <...> распространилась мода среди актеров пользоваться вялостью губ как краской»¹⁷⁴, — замечает режиссер С. Я. Спивак. Речь с «отсутствием выразительной (да просто – четкой, внятной) артикуляции считается современной по манере, а значит, приемлемой и даже культивируемой <...> что доверчивых портит, сбивает с профессионального тона»¹⁷⁵, — говорит о провинциальной сцене режиссер А. С. Кузин. «Бубнение под нос и неразборчивая дикция», на кинофестивалях часто спасают субтитры¹⁷⁶, — комментирует ситуацию на экране журналист А. А. Филиппов. Оказавшись в таком положении, речь крупно проигрывает другим выразительным средствам (пластика, жест, вокал и т. д.) и естественным образом «затеняется», или целенаправленно наделяется второстепенным значением, или снабжается костылем в качестве микрофона.

Есть и другая сторона. Современный театр под руководством режиссера-слухача, для которого актер остается эпицентром, обнаруживает *речевые тенденции*, определяющиеся (в систематизации немецких практиков сценической речи) как «интервокальность, музыкализация, синхронизация»¹⁷⁷. Их реализация требует высокой речевой техники, в частности, хорошей дикции. *Интервокальность* выражается в цитировании конкретного произношения, когда узнаваемость речевых и голосовых характеристик обязывает к созданию точного речевого портрета.

¹⁷³ Кичин В. С. О внятной речи. Российская Газета. 13.11.2018 // [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/11/13/kichin-vniatnaia-rech-v-kino-s-kakoj-to-pory-stala-schitatsianeestestvennoj.html> (дата обращения 02.04.2019).

¹⁷⁴ Спивак С. Я. Театр больше, чем слово. Монолог-размышление. // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 519.

¹⁷⁵ Кузин Е. И. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная. // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 481.

¹⁷⁶ Филиппов А. А. Искусство кино 3/4, 2021 // [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/texts/kultura-bormotaniya-pochemu-u-rossiyskogo-kino-i-drugih-iskusstv-problemy-s-rechyu> (дата обращения 04.06.2021).

¹⁷⁷ Кислер Ю., Раштеттер К. Работа с текстом в современном театре. // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография: СПб.: РГИСИ, 2017. С. 100.

Музыкализация проявляется в хоровых и полифонических формах, что требует способности мыслить и действовать музыкально, а также в демонстрации материальности разговорной речи, когда в центре внимания не смысл, а речевые вариации с криком, шепотом, сверхбыстрым или супермедленным темпом речи, пением и т. д. *Синхронизация* подразумевает использование фонограммы записанного голоса, как правило, создающего эффект «речи-маски», что предполагает безукоризненное звучание.

В ряду других приемов речевой работы с текстом, вызывающих дикционные сложности, можно выделить разного рода *монтаж*. Например, переложение диалога в монолог. Его затянутый характер побуждает к максимальной речевой стремительности. Или насыщение речи актера репликами разных персонажей, что требует умения быстрого переключения с одного речевого образа на другой. *Коллаж*, часто дополнительное цитирование справок, определений и другого. Информационный стиль сообщения требует дикторской подачи в лучших ее традициях. Кроме того, в тексте-коллаже из разных литературных/информационных источников отсутствует единая авторская логика, повышая вероятность ненужных смысловых точек, технических запинок. *Дубляж*, повторение речевых конструкций, часто ключевых или событийных фраз, что фокусирует слуховое внимание на качестве произношения.

Очевидно, что воплощение подобных приемов диктует необходимость быть в форме. Однако режиссеры невысоко оценивают возможности работы с молодыми актерами над речевой партитурой спектакля. А. Л. Баргман, работающий преимущественно в Сибири и на Урале, так описывает возрастную тенденцию: поколение, кому за 35, имеет приемлемые речевые голоса и дикцию, но чем моложе актер, тем, как правило, хуже его речевая картина. «Остается только усмирять писклявых, ультразвуковых, будить спящие голоса, бодрить вялые. Иногда вообще отбирать у актера текст или переделывать сцену из-за речевой и голосовой *неактивности* артиста»¹⁷⁸. А. С. Кузин, осуществивший постановки в Ярославле, Вологде,

¹⁷⁸ Баргман А. Л. О речи пиши – не опишешь, не выпишешь // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 496.

Екатеринбурге, Челябинске, Саратове, Новосибирске, Омске, отмечает, что молодое поколение «имеет голоса пожиже, и дыхание не то, и — самое главное — орфоэпические проблемы, у таких артистов целый «букет» недостатков в звукоизвлечении»¹⁷⁹. Режиссер приводит в пример актеров преклонного возраста, восхищающихся уровнем речевой формы: В. Алексеев, А. Василяиди, Н. Василяиди, М. Окунев, В. Прокоп, В. Карпова, Н. Терентьева и другие. С. Я. Спивак признается, что, не являясь специалистом по речи, вынужден репетировать некоторые сцены перед спектаклем, чтобы привести мускулы актеров в рабочее состояние.

Не теряет актуальности проблема зависимости актерской дикции от качества текстового материала. Критик Е. Васенина отмечает, что сегодня многие «театры с колоннами» в поисках современной части репертуара «обращаются к сериальным историям, весьма примитивным сюжетам»¹⁸⁰. Чтобы избежать пошлости, режиссер и продюсер Э. Бояков отбирает материал, в котором работают три составляющие: *сюжет, тема и язык*. Э. Бояков называет драматургов, которым верит: Ю. М. Клавдиев, И. А. Вырыпаев, П. Н. Пряжко, М. А. Курочкин, М. В. Крапивина. И добавляет, что хорошего текста мало: *нужно уметь свой опыт и традиционную школу применить к новым контекстам* (курсив наш. — Е. Д.). Выделяет актеров, которые делают это мастерски: И. Дапкунайте, А. И. Смоляков, П. В. Агуреева, В. Б. Смехов, А. Г. Филиппенко.

Актер, способный подняться до психологической мысли автора, избегает опасности опрощения смыслов, которое ведет к обмельчанию звучания, к «бытовым полутонам, полужвукам, полуинтонации»¹⁸¹. Умение актера услышать поэтическую систему автора, услышать, в какой степени содержание пьесы (особенно

¹⁷⁹ Кузин А. С. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. С. 482, 483.

¹⁸⁰ Васенина Е. Нельзя подминать классику под себя. Почему во все времена трудно быть современным. // Журнал Театрал от 4.08.2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/7097/> (дата обращения 05.08.2020).

¹⁸¹ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М.: Искусство, 1951. С. 316.

стихотворной) и «звуковой состав находится в эмоциональной зависимости друг от друга»¹⁸², помогает созданию интонационного и фонетического облика персонажа.

Набирающий популярность формат «читка» характеризуется отношением к тексту как к черновику, что провоцирует читающего актера к речевой необязательности. Как правило, все, что проходит испытание зрителем, — закрепляется. Такие проекты были бы более защищены, сопровождаясь специалистом по речи.

Среди общих проблем дикции молодых актеров — скороговорение, пропуск звуков в начале слова, непроговаривание в середине, недоговаривание в конце.

Часто встречается «тсаяканье», «дзяканье», когда к мягким [т'], [д'] присоединяются призвуки [с'], [з'] соответственно. Например, слова «тело»/«дело» звучат как [т'с'ело]/[д'з'ело], что неприемлемо. Или звуки [ж], [ш] смягчаются перед [е] и [и]. И тогда слышится не [жызн'], а [ж'изн']; не [шына], а [ш'ина].

Многочисленны случаи отсутствия в начале слова губно-зубных звуков [ф], [ф'], [в], [в'] вследствие плохой подвижности верхней губы. Нередко «всё» звучит как [с'о] вместо [фс'о]. Порой удвоенные согласные, встречающиеся в начале, в середине, в конце или на стыке слов, произносятся как один звук, в то время как необходимо на них задержаться, будто «подвиснуть на сдвоенности», например: «жжение», «в классах», «под диваном» и т. д.

Встречается неаккуратное произношение в зияниях (стечение подряд гласных звуков). Во внутреннем зиянии — скопление гласных внутри слова — выпадение одного из них, например, мы слышим [арапорт] вместо [аэрапорт]. Во внешнем зиянии — скопление гласных на стыке слов — также потеря одного звука, например, мы слышим [бабу бул] вместо [бабу абул].

В связи с тем, что артикуляционная организация свистящих и шипящих — самая сложная, этот дефект произношения является частой проблемой на сцене. Изменения свистящих: пришепетывание, присвистывание, притупленность; твердый звук звучит, как полумягкий, мягкий — как полутвердый. Изменения шипящих:

¹⁸² Якубинский Л. П. Язык и его функционирование: Избранные работы. М: Наука, 1986. С. 170.

призвук свистящего, щечное произнесение, превращение твердого звука в полумягкий.

Переходя от общего к частному, приведем примеры слухового анализа речевой/дикционной составляющей нескольких современных спектаклей.

Нижний Тагил. Драматический театр им. Мамина-Сибиряка. Спектакль «О Любви» по мотивам А. П. Чехова от 19.09.2020. Режиссер — А. Гончаров. Жанр — экспериментальный театр.

Спектакль о любви, об упущенном праве на человеческое счастье. Главные герои — провинциалы, живущие по сценарию: дом, работа, баня, пиво. Сценическое действие удерживает интерес зрителя до момента исчерпанности выразительных средств, таких как пластика дискотеки, вокал в стиле шансон, шоу-эффекты с ларечным реквизитом. Далее, получая новую информацию в основном через слух, публика вынуждена прилагать усилия, чтобы улавливать логику происходящего.

Помимо наличия уральского говора, отметим дикционную небрежность актеров, интонационную монотонность, малоподвижные губы, которые организуют бисерную речь с «недогласными», с «недосогласными». Речевое однообразие можно принять за стилевое оформление спектакля, но в отсутствии внутреннего развития такая форма навеивает скуку. Ввиду блеклости видений и мелкого объема осмысления, пропадают окончания, чаще всего теряются такие согласные, как [т], [т'], [к]; сминаются звуки на стыках и внутри слов. В конце концов, не случается и выход на событие. В попытке его организовать актеры трижды произносят текст: «Я вбежал в купе, чтобы положить на полку одну из ее корзинок, которую она едва не забыла, и нужно было проститься»¹⁸³. Но прием дубляжа не срабатывает. Приходится признать, что речь актеров проигрывает другим выразительным средствам спектакля.

Красноярск. Драматический театр им. А. С. Пушкина. Спектакль «Преступление и наказание» от 03.04.2020. Режиссер — А. Огарев. Жанр — психологический театр.

¹⁸³ Чехов А. П. Собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 10: Рассказы, повести. – 1981. С. 74.

Сцена убийства старухи процентщицы.

Условные обозначения: (?) неразборчивый звук, (-?) слово, (-?-) фраза; [/] — смысловая точка.

Р. Здравствуйте, Алена Ивановна, я вам (-?) принес. Да вот пыдем сюдалучшексувету.

С. Господи! Кто такой? Что вам угодно?

Р. Помилуйте, Алена Ивановна... [/] Раскольников... [/] знакомый ваш. [/] Ну что вы так смотрите? [/] Хотите (?)ерьте, нет, [/] я к другим пойду [/] мне некогда.

С. Господи, что такое?

Р. (-?) серебеная [/] говорил же в прошлый раз.

С. Что-то вы какой бледный? Вот и руки дрожат! Искупался, что ль, батюшка?

Р. (-?) станешь бледным кОли есть нечего. (*Надо: кьли – Е. Д.*)

С. Что это?

Р. (?)росочница [/] говорил же раньше.

С. Вроде как и не серебряная... Ишь навертел.

Р. с(?)отрите [/] серебеная [/] (?)росочница [/] серебеная...

Актер, играющий Раскольникова, создавал образ, но неряшливость его речи, говор и многоударность мешали восприятию, что указывает, прежде всего, на слабый внутренний разбор действия. Это подтверждает и весьма приблизительное отношение к тексту автора.

К речи возрастной актрисы вопросов не возникло.

Калуга. Областной драматический театр. Спектакль «Курьер» от 15.11.2019. Режиссер — В. Стрельченко. Жанр — современная драма в стиле ток-шоу. Актеры используют микрофоны.

Тинэйджерская речевая манера и дикция главного героя Ивана не увязываются не только с заявленным временем повествования (1980-е годы), характеризующимся оптимизмом гласных, бодростью согласных, но и с его собственной речью в преклонном возрасте, представленной зрителю в исполнении актера старшего поколения, который на протяжении всего спектакля ведет рассказ о себе молодом.

Речь возрастного артиста, напротив, отличается благозвучием, интеллигентностью, за ней стоит историческое прошлое.

В сцене диалога на кухне в речи главного героя слышится проглатывание начальных звуков в словах: [ф] – я (?)ступительные сдал на отлично; (?)смысле фигура; [в] – (?)займы прошу; мозги у меня (?) норме; грудь (?)здыбилась. Выпадение согласных в середине слова: [т] – смо(?)реть; [в] – раз(?)олновался.

Дикция актрисы, играющей мать Ивана, точна и выразительна.

Сцена — интерактивный зачин. Выходят два актера в официально-деловой одежде и начинают диалог со зрителем в стиле ведущих советской эпохи. Однако проблема со свистящими у актрисы мешает воспринимать дуэт как образцовый: [ст] – привет(?)зовать, здрав(?)уйте; [тс] – играе(?)я; [сц] – (?)ена.

Все чаще встает вопрос о проведении мастер-классов и речевых разминок перед спектаклем¹⁸⁴. Слуховой анализ тех немногочисленных ансамблей, где ведутся речеголосовые тренировки и идет целенаправленная работа над речевой составляющей спектакля, показывает сохранение высокого уровня дикционной выразительности. Среди таких в Санкт-Петербурге МДТ – Театр Европы (педагог В. Н. Галендеев), в Москве — Мастерская Петра Фоменко (педагог В. П. Камышникова).

Санкт-Петербург. МДТ – Театр Европы. Спектакль «Враг народа» (Г. Ибсен) от 12.02.2015. Режиссер — Л. А. Додин, педагог-репетитор — В. Н. Галендеев. Жанр — драма.

Сцена диалога между братьями Стокманами, в которой Петер (Александр Завьялов) советует не разглашать Томасу (Сергей Курышев) данные лабораторного исследования. Почти четверть часа артисты взаимодействуют с разных концов сцены внешне весьма спокойно, но с внутренним актерским «пожаром». В условиях сложной мизансцены и длительности сценического времени ни одна фраза не ускользает от внимания зрителей. Подлинность речевого акта позволяет заметить процесс движения мысли и рождения фразы. Приковывает слух правдивая речевая

¹⁸⁴ Из результатов анкетирования режиссеров, актеров, педагогов по сценической речи разных регионов России (Пермь, Екатеринбург, Великие Луки, Кемерово, Санкт-Петербург, Сургут, Ярославль и другие), проведенного Е. В. Двизовой в августе 2020 года, и информации, полученной из текстовых материалов по теме.

характерность Томаса. Актер С. Курышев говорит несколько напевно, немного гнуся, как бы неуверенно наступая на свои слова, при этом по-особенному меняется мимика, смыкаются губы. В другой сцене, в монологе доклада на заседании правления, С. Курышев захватывает внимание зала за счет беспрекословной связи внешней артистической техники с внутренними процессами актерского самочувствия, которые доведены у него до бессознательного рефлекса, когда уже невозможно заметить грани между этими двумя составляющими.

В докторской диссертации В. Н. Галендеев пишет: «Корни “внутреннего переживания” и “внешнего воплощения” едины, их слияние осуществляется в сценическом действии»¹⁸⁵, что и подтверждает своей практикой. Педагог отвечает на вопрос диссертанта о процессе работы над речевой характерностью Томаса Стокмана: «Это собирательный образ от академиков А. Д. Сахарова, Д. С. Лихачева и других людей истины. Полного подражания нет, взяты какие-то черты»¹⁸⁶. Сценический результат и комментарий к нему дают возможность оценить глубину актерско-режиссерско-педагогических исканий.

С речевой составляющей в спектаклях по современной драматургии успешно работает студия SounDrama. Режиссер и педагог В. Н. Панков замечает: «Я никогда не смотрю, я слушаю»¹⁸⁷. Его прежде всего интересует, *что* стоит за словами в контексте сегодняшнего дня. Он занимается соединением психологического и музыкального театров.

Москва. ЦДР. Спектакль «Кеды» (Л. Стрижак) от 05.03.2020. Режиссер — В. Н. Панков. Жанр — Саундрама.

В сцене диалога матери и сына заданный режиссером речевой ритм — своеобразное предлагаемое обстоятельство для актеров. В размере 4/4 мы слышим отдаленный звук пульса (синтезатор) на каждую первую долю, что создает у зрителя

¹⁸⁵ Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.01 / Лен. гос. ин-т театра, муз. и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1991. С. 17.

¹⁸⁶ Запись личной беседы Е. В. Двизовой и В. Н. Галендеева в МДТ-Театре Европы от 12.05.2015.

¹⁸⁷ 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).

ощущение состояния гипноза. Как бы следуя интуитивно за какой-то необходимостью, мать и сын разговаривают о последних новостях и ближайших планах, но в реальности остаются глухими друг к другу. При этом речь актеров отчетлива и направлена. Подчеркнутые согласные на концах слов в речи матери и ловкие стремительные переходы из регистра в регистр звучат назидательно. Ровный тон и стабильная дикционная разборчивость сына выражают договоренность с самим собой быть сдержанным. Вопрос «зачем ты называешь его папой, он папа ни мне, ни тебе?» — рождает затяжную паузу, в которой мы слышим уязвленность матери и неожиданный ответ в стиле речевого шаржа: «А мне кажется, так правильно, сынок». Намеренно удлинённый ударный [а] в слове «правильно» иронично утверждает саму правильность, а жирное окончание [к] в слове «сынок» транслирует вызов. Сын, восприняв, продолжает в прежнем тоне отстаивать свое: «Правильно для кого?». В момент кульминации зритель ощущает, что персонажи, наконец, пробились друг к другу, но все обрывает звонок в дверь. Отец вернулся из командировки. Начинается речевой «концерт» для папы в исполнении мамы: смена дыхания, смех, еще более искусственные интонации, другой характер артикуляции, иная фонетическая пристройка. Тон сына остается прежним, в его речи продолжает слышаться отстраненность, как будто он смотрит на все из другой реальности. Чуть позже, когда эмоциональная составляющая сцены доходит до нового предела, его восприятие меняется, лексика становится скупее, речь сбивчивее. В рамках одной сцены зритель услышал архитектуру речи и голоса, которая основана на развитии психологической жизни героев.

Речевая составляющая спектаклей по современной прозе, к которой часто обращается режиссер и педагог М. С. Брусникина (МХТ им. Чехова, Современник, Сатирикон, РАМТ, Практика), имеет детально проработанную партитуру, опирающуюся на плотное присутствие словесного действия, которое при слуховом анализе будем выделять курсивом.

Москва. РАМТ. Спектакль «Лада, или Радость» по мотивам Т. Ю. Кибирова от 04.01.2020. Режиссер — М. С. Брусникина. Жанр — коллективный рассказ.

Спектакль начинается с плача беспородной собаки Лады, которую оставили в деревне. Плач гармонично разложен на актерские вокальные голоса, исполняется нараспев в стиле церковного песнопения. Нелли Уварова, олицетворяющая собаку Ладу, по окончании плача произносит: «Вот так, приблизительно так звучал бы безутешный плач горестной Лады в переводе на человеческий, русский язык». По внутреннему действию актриса *«берет себя в руки»*: мол, нужно жить дальше и приспособливаться к новым условиям. Фонетический облик фразы пластичен за счет восклицательного по яркости звука [к] в первом слове «так», интонационного подъема в рамках одного безударного [ы] в имени «Лады», удлинённых звуков [с] в словах «человеческий, русский» и, наконец, финального волевого [к] — «язык». Татьяна Матюхова, отстаивая позицию Александры Егоровны, продолжает: «Но переводить было некому, а Александра Егоровна никаких иных языков не знала (разве что совсем чуть-чуть церковно-славянский), поэтому она слышала только неумолчный и безобразный вой и бессмысленный скулеж». По внутреннему действию актриса *защищается через нападение*: мол, встаньте на мое место, я на вас бы посмотрела! Слово «неумолчный» Т. Матюхова произносит с опорой на сонорный [м], намеренно удлинняя его, что создает ощущение готовности не залаять, так замычать самой. Далее исполняет причитание в старорусской традиции, переходя на говор, по актерскому действию продолжает *защищаться, но уже через обнаружение своего бедственного положения*. Затем артисты с помощью речевых звуков иллюстрируют атмосферу ночной комнаты: сначала — какой видит ее собака, постепенно — переходя на восприятие старухи. Зритель слышит настойчивое тиканье часов, движение теней на занавесках, капанье воды из крана, урчание кота, убыстренное дыхание и биение сердца Лады. Наконец, баба Шура принимает решение выпустить собаку на улицу, в словесном действии *считывает признаки* ее поведения, *прикидывает последствия*. Финальным «только ты не очень, не очень» актриса дважды жирно подчеркивает звук [ч], что рождает слуховой образ открывающейся дверной щеколды. Н. Уварова, физически оставаясь стоять на месте, за счет дыхания и направленного действия передает, как собака кометой мчит к тому месту, где видела свою хозяйку в последний раз. Речь актрисы отчетлива и

стремительна, хотя в целенаправленном прослушивании на предмет дикции слышны моменты, где окончания заминаются в быстром потоке, но это компенсируется подлинным актерским стремлением *приблизить ожидаемо счастливое событие*. Но событие — Лизы нет. В словах «туда, в туманную даааааль» звучит: «Лиза, вернись!» Протяженный ударный гласный [а] аккумулирует энергию, в которой слышится *отказ принимать действительность*.

Современный текст, жанр рассказа в условии отсутствия четвертой стены не помешали актерам быть действенными. Действенное поведение присутствует на протяжении всего спектакля и отражается в актерской дикции.

«Разная драматургия открывается разными ключами»¹⁸⁸, — отмечает М. С. Брусникина, но неоднократно подчеркивает регулярное внутреннее соотношение своего пути с тем, что предлагала учитель — А. Н. Петрова, приверженец действенного слова. Приведем высказывание М. Н. Брусникиной по поводу работы над спектаклем «Человек из Подольска Сережа очень тупой» (по Д. А. Данилову): «Я билась с обнулением как ненормальная, потому что уже 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»¹⁸⁹. Как видим, метод действенного анализа к современному тексту оказывается применим. В этом контексте рельефно звучит высказывание Л. А. Додина: «Новые сложности существования XXI века не отменяют поисков и открытий Константина Станиславского, а углубляют, расширяют и усложняют их»¹⁹⁰.

Большой объем интеллектуальной работы Л. А. Додина, В. Н. Галендеева, В. Н. Панкова, М. С. Брусникиной вокруг произведения, включающий и экспедиции, и личные встречи с авторами, и чтение литературы по теме, и этюдный способ

¹⁸⁸ 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).

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Власова Т. Я верю. Почему лидеры современного театра по-прежнему доверяют Станиславскому / Театрал от 19.11.2012. <https://teatral-online.ru/news/8109/> (дата обращения 05.08.2020).

репетиций, и многое другое, говорит о потребности искать элементы актерской выразительности за счет наращивания социокультурных и творческих компонентов.

Анализ показал, что выразительность дикции в искусстве современного актера снижена за счет:

- отказа драматургии «новой волны» от драматического действия как пружины развития конфликта,
- незначимости основ действенного анализа в режиссерском разборе,
- слабой речевой оснащенности молодых артистов,
- распространения внешнего нейтрального характера артикуляции,
- отсутствия педагогической поддержки речевой формы актера в театре,
- эксплуатации в некоторых случаях примитивных текстов.

Дикционная выразительность в технике актера

2.1. Практика формирования дикционной выразительности актера

На примерах из опыта работы педагогов ведущих вузов Москвы и Санкт-Петербурга рассмотрим механизм действия факторов (психофизиологических, социокультурных, творческих), чтобы высветить роль каждого в формировании дикционной выразительности.

Психофизиологические факторы. Одним из основополагающих факторов, определяющих выразительность дикции, является уровень развития *речевого слуха*. С помощью хорошего речевого слуха легче автоматизировать дикционный навык, сформировать чувствительность к речи. Для эффективности процесса педагог В. Н. Галендеев берет на парные занятия актеров с разными речевыми проблемами, констатируя: «Через наблюдение за другими быстрее познаешь себя»¹⁹¹ — один учится у другого хорошо открывать рот, другой вслушивается в свистящие звуки своего партнера. Настроенный слуховой анализатор способствует концентрации речевого внимания, умению сравнивать, уточнять, обеспечивает стабильность дикционной выразительности.

Рассмотрение фактора — *устройство артикуляционного аппарата* — в методике по сценической речи основано на информации из трудов по логопедии, в них дикционные недостатки подразделяются на: 1) функциональные (недостаточность развития фонематического слуха, мышечная слабость органов артикуляционного аппарата, неверно сформированный речевой уклад) и 2) органические (отклонения в строении периферического речевого аппарата). Устранение органических недостатков требует медицинского вмешательства, которое, как писала Е. Ф. Саричева еще в 1939 году, не всегда решает проблему произношения. И сегодня мы читаем у Л. Д. Алферовой, что дикционный тренинг помогает улучшить только нарушения

¹⁹¹ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб.: СПбГАТИ: Чистый лист, 2006. С. 312.

функционального характера¹⁹². Сомневается в вероятности исправления у взрослых дефектов речи любого типа и О. В. Серебровская, заместитель главного врача по психолого-логопедической работе ГБУЗ «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы». В то же время она не исключает, что звуки могут произноситься нормативно и при неправильном прикусе, если «в работу компенсаторно включаются другие артикуляционные органы»¹⁹³. Как писал Л. С. Выготский: «Всякий дефект создает стимулы для выработки компенсации»¹⁹⁴. Здесь значение имеет сочетание индивидуальных психофизиологических данных. Поскольку вопрос определения нормативного/ненормативного строения артикуляционного аппарата выходит за рамки компетенций педагога по сценической речи, для консультаций и уточнений все чаще приглашают специалистов-логопедов¹⁹⁵.

«Для звука среда — воздух»¹⁹⁶. В этом есть, с одной стороны, очевидность, с другой — то, что часто ускользает от нас в процессе тренировки дикции, — *дыхание*. Одни звуки требуют длительного сопровождения воздухом, другие — только воздушного порыва. Так, например, для произнесения гласного [а] в ударном положении необходим удлинённый выдох. Согласному звуку [т] достаточно кратковременного воздушного удара. Звук [с] требует точно выверенной и узконаправленной порции воздуха, он как бы скатывается с горки по сформированной ложбинке языка и выныривает наружу, снаружи не вянет, продолжает звучать, поддерживаемый воздушной струей; но если струя не четко организована, то [с] будет

¹⁹² Алферова Л. Д. Артистизм и речевая выразительность оратора. СПб.: Береста, 2016. С. 50-51.

¹⁹³ Серебровская О. В., Двизова Е. В. «Исправление звуков – поле медицинской организации» (Интервью с О. В. Серебровской) // Искусство сценической речи: Выпуск 4 / Сост. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2021. С. 101. (Интервью от 09.12.2017).

¹⁹⁴ Выготский Л. С. Собр. соч.: в 6 т. М.: Педагогика, 1982–1984. Т. 5: Основы дефектологии. – 1983. С. 9.

¹⁹⁵ Всероссийская лаборатория педагогов по сценической речи под руководством Промптовой И. Ю. (СТД РФ), 23–24.03.2018г. — доклад логопеда Белик А. Э.; Внутривузовская конференция «Дикция» (ГИТИС), 25.10.2018 г. — доклад театрального логопеда Новиковой М. С.; Всероссийская лаборатория педагогов по сценической речи под руководством Промптовой И. Ю. (СТД РФ), 22–23.03.2019 г. — доклад театрального логопеда Игнатовой Е. Г. и педагога-логопеда Александровой Ю. П.

¹⁹⁶ Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975–1983. Том 1. – 1978. С. 410.

несовершенным. Повсеместную проблему его «недопроизношения» Е. И. Кириллова называет «неодышенностью», что означает: «...я не оснащаю достаточно мощным потоком этот звук»¹⁹⁷. Любая интерпретация звука [с] будет создана за счет сфокусированного, необходимой длины выдоха, в противном случае мы получим его отсутствие, считает педагог. В то же время «чрезмерно накаченное дыхание может убить мысль»¹⁹⁸, отмечает В. Н. Галендеев и предлагает заниматься комплексным соединением артикуляции и дыхания. В актерском тренинге на основе стихов Г. Сапгира «Дыхание ангела» педагог заострил внимание на «опорном пункте» — предлагаемых обстоятельствах: «Мне ничего не надо было сочинять, все написано у Г. Сапгира»¹⁹⁹. Присутствующие услышали дыхание тревожное, трепетное, разгоряченное, перехватывающееся, безмятежное. В. Н. Галендеев развил идею живого дыхания от живого порождения мысли. Принимая постоянное участие в создании спектаклей режиссера Л. А. Додина (МДТ – Театр Европы), он нацеливает актеров на разные средства речевой трансляции: «...на Чехове свои глубина и объем дыхания, на Шекспире — свои»²⁰⁰. Педагог подчеркивает, что варьирование речевого мастерства напрямую связано с нервной системой, артисту С. Курьшеву, например, играющему Платонова в «Пьесе без названия» и Тригорина в «Чайке», нужна перенастройка организма. То есть замена дыхания, начиная с гласных и согласных, которые у него в этих ролях разные²⁰¹.

Для немеханизированной тренировки дыхания педагоги по сценической речи фокусируют внимание на наполнении дыхания цветом, образом, действием. Так, И. А. Автушенко совместно со студентами определяет, что грудь — это сердечные связи, и движения грудной клетки наполняются оттенками оранжево-солнечного дыхания. В районе крестца — страсть и предательство, сильные эмоциональные впечатления, и движения бедер насыщаются красным дыханием. Колени — это

¹⁹⁷ Кириллова Е. И., профессор кафедры сценической речи РГИСИ. Постановка речи и голоса. Интервью. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.demyanoff.ru/blog/postanovka-rechi-i-golosa> (дата обр. от 2.12.2019).

¹⁹⁸ Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 272.

¹⁹⁹ Галендеев В.Н. Не только о сценической речи. СПб.: Чистый лист, 2006. С. 305.

²⁰⁰ Егошина О. В. Театральная утопия Льва Додина. М.: НЛО, 2014. С. 162.

²⁰¹ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. СПб.: Чистый лист, 2006. С. 349.

корни, коричневый цвет. Где дыхание Медеи, а где Джульетты? Подготовка к осмысленному звучанию основывается на наполненном дыхании.

Освоенная техника помогает произнести любой по протяженности монолог, не срывая дыхания, не теряя мысль, даже если актеру, как писал А. Я. Таиров, в этот момент необходимо перевернуться через голову²⁰².

Голосовое резонирование. Голосовой тренинг является фундаментом для дикционного, совершенствование дикции всецело проводится на его основе²⁰³. Индивидуальные рельефы резонаторных полостей нашего тела (в голове — нос, носовые пазухи, носоглотка, глотка, гортань, ротовая полость, череп; в шейной и грудной части — трахея /ее «ветви» — бронхи/, в груди — легкие) отражают уникальное звучание голоса. Впечатляющим примером возможностей актерских резонаторов служат огромные размеры сценической площадки античной эпохи: во времена эллинистического периода «в 58 году Марк Скар украсил театральную сцену тремя тысячами статуй»²⁰⁴.

Особую роль в практике формирования дикции актера играет прозвученность согласных.

Звонкие щелевые [з], [з'], [ж], [ж'], [в], [в'] и *звонкие смычные* [б], [б'], [д], [д'], [г], [г'] прозвучиваются за счет участия голоса. Важно, чтобы звук попал в свой резонатор и как бы задержался в нем в течение какого-то времени. От длительности пребывания звука в резонаторе зависит его яркость.

Тренировка звучности речи в театральной школе идет на материале *сонорных* звуков, при произнесении которых превалирует голос: [м], [м'], [н], [н'], [л], [л'], [р], [р']. Резонаторы сонорных звуков усиливают звучность рядом стоящих. Например, *гласные* в словах «мама», «лимонный», «моленье», «налим» за счет присутствия сонорных имеют более высокую вероятность интенсивного звучания, чем в словах «шишка», «тупик».

²⁰² Таиров А. Я. [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 279.

²⁰³ Петрова А. Н. Сценическая речь: [Учеб.-метод. пособие для театр. ин-тов и режис. отделений ин-тов культуры]. М.: Искусство, 1981. С. 137.

²⁰⁴ Цит. по: Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. С. 274.

Звучность сонорных благотворно воздействует не только на полетность гласных, но и на прозвученность ближних *согласных*. Так, сонорный [л'] положительно воздействует на щелевой [з'] в слове «нельзя». В более невыгодном положении звук [з'] находится в слове «зефир».

Воздействие может распространяться не только на рядом стоящие звуки в пределах слова, но и шире — на рядом стоящие слова. Примеры таких сочетаний: «мнимый фокус», «море вскипает», «малины куст». Сонорные, если они нормативны, будто на буксире вытягивают глухие согласные.

Сегодня мы практически не используем выражение «постановка голоса», все чаще прибегаем к формулировке «освобождение голоса» (по К. Линклейтор²⁰⁵). Зритель хочет слышать свободный голос артиста и через слух улавливать что-то про его человеческую природу, поэтому для Л. А. Додина «важно найти и извлечь из человека его собственный голос»²⁰⁶, для В. М. Фильштинского значимо, чтобы, проявляя заботу о резонаторах и звуке, актер не был внутренне пустым²⁰⁷. Тему сочетаемости дикции и резонансного звучания голоса поднимает Ю. А. Васильев и предлагает творческие вариации, направленные на овладение резонансной техникой, в основе которых лежит воображаемая игра на воображаемом рояле²⁰⁸.

Фактор *артикуляционного уклада* неразрывно связан с *мышечной свободой*. Имея дело не только с уникальной актерской природой, но и часто с индивидуальными физиологическими особенностями речевого аппарата, а также с уже сформировавшейся личностью, педагог по сценической речи старается действовать деликатно. Не исключается возможность объяснения актеру традиционного артикуляционного уклада звука: «Порой я не могу обойтись без приемов “скорой помощи”, когда ситуация требует, чтобы язык актера просто встал на место»²⁰⁹, — отмечает А. Н. Петрова. Но не каждый способен искоренить неверно заученную речевую

²⁰⁵ Понятие введено в практику ведущим специалистом по голосу современной американской театральной школы, основателем и руководителем Центра развития голоса в Шотландии — К. Линклейтор.

²⁰⁶ Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. С. 195.

²⁰⁷ Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 116.

²⁰⁸ Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. СПб.: РГИСИ, 2015. С. 75-99.

²⁰⁹ Петрова А. Н. Круглый стол Всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь», РГИСИ, от 25.10.2017.

позицию, слишком велика сила привычки. К тому же нет гарантии, что традиционный уклад организует точный звук. Здесь важен индивидуальный подход. Работая на первом курсе²¹⁰, И. А. Автушенко во время тренировки сочетаний «зи-зи-зи-зи-зиз», «си-си-си-си-сис» предложила студентке Е. Н. произнести [з'], [с'] не традиционно, а удерживая язык в верхней позиции. Все сразу услышали разницу: звуки перестали увядать и зазвучали ярче. Решение педагога было обосновано тем, что Е. Н. обладает маленькой нижней челюстью, ее верхний ряд зубов глубоко перекрывает нижний, и во время произношения звуков [з'], [с'], когда язык находится в нижней позиции, воздушная струя вынуждена преодолевать двойной ряд зубов. Верхняя позиция языка компенсировала данный недостаток. В то же время необходимо отметить, что излишняя фиксация на речевом дефекте способна развить боязнь слова: «Невротизация может достичь очень высоких показателей и выйти на первый план»²¹¹.

Что касается мышечной свободы, даже сжатый кулак, говорил К. С. Станиславский, повлечет за собой зажим всего тела, в котором не может быть заразительного творчества. Напряжение в шее, зажатые плечи запирают дыхание, в результате сдавливается голос, мелькает звук. Дикционный тренинг поддерживается упражнениями на мышечную свободу. Она достигается благодаря работе с ощущениями, видениями, образами: тело согревается солнцем, летит, как воздушный шарик, играет с ветром и т. д. Помимо этого, актер уделяет внимание работе внутриглоточной артикуляции: мягкое нёбо, корень языка. Нарращивает качества внешней артикуляции: объем (амплитуда мышечных движений), ловкость (быстрота переключений с одной речевой позиции на другую), выносливость (мышечная сила языка, губ).

Большую трудность в работе над дикцией занимает устранение зажима нижней челюсти. Свобода нижней челюсти зависит от объема раскрываемого

²¹⁰ Мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова, 1 курс, актерская группа режиссерского факультета, ГИТИС, 2020.

²¹¹ 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.100.

«рупора», ловкости переключения с одной величины раствора «рупора» на другую, выносливости челюстных движений в быстром речевом потоке.

Вопрос последовательности наращивания технических речевых навыков является дискуссионным. Так, М. А. Чехов писал: «Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он должен научиться»²¹². В связи с этим отметим, что творческая составляющая необходима на всех этапах дикционного тренинга.

Социокультурные факторы. Речь отражают многие частности психологического и бытового характера: принадлежность к определенному слою общества, условия жилого пространства, образование, культурная среда, жизненный опыт и другое. Практика показывает, что языковая культура молодых актеров далеко несовершенна. Связано это, прежде всего, с уменьшением объема чтения художественной литературы, сложность которой, по Л. А. Додину, способствует укрупнению масштаба личности. Работая в союзе с педагогом В. Н. Галендеевым над «Жизнью и судьбой» (2002), по В. С. Гроссману, режиссер предложил студентам чтение вокруг романа, включающее в себя 200 наименований. Погрузившись в контекст истории произведения, начинающие актеры ощутили потребность в поисках языковой культуры своих героев, задавая такие вопросы, как «Что в речи персонажа могло остаться от эмиграции в Швейцарии, где он был десять лет, хотя он сам волжанин?»²¹³.

Эстетическую функцию языка активно гармонизирует звуковая сторона поэзии. Погружение в стихотворный текст помогает организовать дыхание, прочувствовать вкус к произнесению звука, услышать ритм, интонационные колебания. В одних случаях требуется напевность гласных, их повтор — ассонанс («Брожу ли я вдоль улиц шумных» А. С. Пушкин), в других — умелое управление аллитерирующими звуками («Вечер. Взморье. Вздохи ветра» К. Д. Бальмонт). Языковая культура способствует «скульптурной пластичности»²¹⁴ сценического слова.

²¹² Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. М.: АСТ [и др.], 2001. С. 68.

²¹³ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. СПб.: Чистый лист, 2006. С. 337.

²¹⁴ Виленкин В. Я. Качалов. М.: Искусство, 1976. С. 83.

Неотъемлемой частью образовательного процесса является чтение стихов начинающими актерами в литературных музеях, культурное пространство которых оказывает влияние на рост творческой личности. В ГИТИСе традицию такого чтения активно поддерживает И. Ю. Промптова, выезжая со студентами в Дом-музей Б. Л. Пастернака (Переделкино), в музей семьи Цветаевых (Таруса), в музей Серебряного века (Москва) и в другие.

Устранением диалектных явлений актеры занимаются с первых занятий. Владение орфоэтическими и литературными нормами произношения имеет практическое значение в вопросе тренировки дикции. Педагоги знакомят студентов с правилами количественной и качественной редукции. Количественная редукция связана с сокращением времени артикуляции безударных гласных а/о, в зависимости от их положения относительно ударного слога. Качественная редукция связана с изменением характера артикуляции гласных и согласных. Отсутствие правильного редуцирования выражается в говоре.

Многообразие вариантов речевого звука зависит от звукового окружения. «Произносимые отдельно, изолированно, звуки очень сильно отличаются от тех, которые произносятся в составе звукосочетания или слова»²¹⁵, — читаем у лингвиста Л. В. Бондарко. Поэтому вопрос изолированной тренировки звука является спорным. Например, нет смысла отдельно тренировать звук *средний между* [а] и [ы], в который превращаются гласные [а] и [о], находясь в предпредударной («караб́ин», поговóрка») и заударной («хозя́йка», «славя́нство») позициях. И таких *средних* звуков множество.

Так, например, звук *средний между* [и] и [е] произносится:

– вместо гласных [е] и [я], находящихся в предударной позиции (мечта́, ряби́на);

– вместо гласного [а], стоящего после согласных ч, щ (чалма́, щавéль).

Звук *средний между* [и] и [е] с предшествующим ему йотированным звуком произносится:

²¹⁵ Бондарко Л. В. Звуковой строй современного русского языка: [Учеб. пособие по специальности "Рус. яз. и литература"]. М.: Просвещение, 1977. С. 74.

– вместо безударных [е] и [я], находящихся в начале слова, в середине после гласного, а также после твердого и мягкого знаков (*енóт, ядрó, заявить, объяснить, пьянеть*).

Звук *средний между* [ы] и [э] произносится:

– вместо гласного [е] в предударном слоге после согласных [ш], [ж], [ц] (*шерстить, жених, поцелуй*); вместо гласного [а] в предударной позиции после согласных [ш], [ж] (*лошадёй, жасмин*).

Приступая к тренировке согласных звуков, педагоги учитывают, что:

– парные согласные на конце слова оглушаются (*дед[т], кров[ф]ь*);
– согласные уподобляются по звонкости-глухости, а также по мягкости: когда два согласных стоят рядом, то предыдущий уподобляется последующему (*лев[ф]ша, с[з]дать, пес[с']ня*);

– сочетания согласных [сш], [зш] произносятся как удвоенный [шш] (*бесш[шш]абашный, из ш[шш]ахты*);

– сочетания согласных [сж], [зж] произносятся как долгий твердый [жж] (*безж[жж]адности, с ж[жж]еланием*);

– сочетания согласных [сч], [зч] в корне слова, а также на стыке корня и суффикса произносятся как [щщ] (*сч[щщ]ет, извозч[щщ]ик*) и т. д.²¹⁶

Примеры показывают плотную взаимосвязь дикции и орфоэпии.

Искоренить говор — задача сложная. В момент высшего вдохновения он может проявиться даже у мастеров слова. Так, например, у П. М. Семака (МДТ – Театр Европы) иногда прорывается «его украинский акцент (...) Речь слишком тесно связана со всей психоструктурой человека»²¹⁷.

Сегодня на европейской сцене пытаются расширить представление о нормах, допуская национальный акцент вне связи с характером героя. Как считает А. Н. Петрова, это объясняется проявлением поддержки толерантности.

²¹⁶ Автушенко И. А. Рабочая тетрадь по орфоэпии. Методическое пособие. М.: ВГИК, 2017. С. 19–22, 31–35.

²¹⁷ Егошина О. В. Интервью с Галендеевым. Петербургский мистер Хиггинс // Театральный зритель / Еженедельный журнал от 17 февраля 2003 г. // [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/inter/inter_ej_galendeev.htm (дата обращения 19.11.19).

Творческие факторы. Если все вышеперечисленные факторы могут относиться как к бытовой, так и к сценической дикции, то творческие являются преимуществом актерской. Актер может иметь дикционные недостатки и при этом быть внятными; обладать всей палитрой чистых речевых звуков и при этом не всегда быть отчетливым. В этих противоречиях важную роль играют творческие задачи, которые, как отмечал В. Н. Яхонтов, шлифуют речь²¹⁸. А. Н. Петрова называет плохую речь и поверхностно скользящее внимание в отношении своего партнера «диалектически взаимосвязанными явлениями»²¹⁹. И. Ю. Промптова пишет, что дикционная тусклость, пробалтываемость — «закономерное следствие неточного словесного действия»²²⁰. Речь в условиях действенного общения способствует активизации артикуляционного аппарата, разборчивости, слышимости и более успешному исправлению недостатков. В этой связи высветим роль каждой составляющей основ словесного действия.

Увязка звучности и разборчивости с естественностью речи, прежде всего, происходит через примерку ситуации на себя, через проработку предлагаемых обстоятельств. Работа эта требует времени и усилий. По определению Н. А. Зверевой, «предлагаемые обстоятельства — это прошлое и настоящее действующих лиц, это атмосфера, в которой они живут, это их мировоззрение, воспитание, наклонности, привычки, их возраст, внешность, привязанности, увлечения, их взаимоотношения друг с другом»²²¹. К исследованию всех этих аспектов приступили магистранты мастерской Ю. М. Красовского (РГИСИ, 2017/19), работая с пьесой «Женитьба» Н. В. Гоголя, под руководством педагога по сценической речи М. А. Смирновой. В результате анализа образа жизни Подколесина они пришли к следующим обобщениям: «раздавлен собственной ленью и нерешительностью, как тяжелым колесом

²¹⁸ Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М.: Искусство, 1958. С. 304.

²¹⁹ Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. С. 143.

²²⁰ Промптова И. Ю. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. С. 10.

²²¹ Зверева Н. А. Предлагаемые обстоятельства как побудитель к сценическому действию // [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/predlagaemye-obstoyatelstva-kak-pobuditeli-k-scenicheskomu-deystviyu-na-zvereva> (дата обращения 26.01.2020).

проезжающей телеги»²²²; персонаж впервые предстает перед читателем, лежащим на диване, обстоятельно взвешивая и оценивая детали предстоящей женитьбы; остро интересуется мнением окружающих о себе; мечтает о будущем, но никаких решительных действий совершать не собирается. Педагог обращает внимание магистрантов на лексику героя, которая пестрит междометиями и многосложными глаголами. Из всего перечисленного определено, что речь Подколесина неспешная, даже растянутая, вялая и нерешительная; это наложило отпечаток на фонетические особенности актерского произношения. Подробный анализ помог создать уникальные речевые образы героев и выпустить спектакль (режиссер М. Ильин).

Видения как внутренний психический процесс невольно отражаются во внешней речевой технике. Причинно-следственную формулировку понятия дала Л. В. Грачева: «...видения — это память, обеспечиваемая восприятием, которая возбуждается мышлением на актуальную сегодня тему»²²³. Актер ищет «болевы точки» и пытается дорасти до мощности видений настоящих художников, таких как Г. Флобер. В письме к Луизе Коле (23 декабря 1853 г.) писатель признавался, что, работая над любовной сценой в романе «Госпожа Бовари», он и сам чуть не поддался нервному припадку, который испытывала его героиня: «...я был так увлечен, так громко горланил <...> Восхитительная штука — писать, перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобой»²²⁴.

На первом групповом занятии по речи (ГИТИС, мастерская П. О. Хомского и С. А. Голомазова, 2014) И. Ю. Промптова предложила молодым актерам упражнение Сисели Берри²²⁵. Студенты закрыли глаза. Педагог прочла фрагмент, описывающий смерть Офелии, делая паузы, чтобы можно было во всех подробностях представить происходящее. Те, кто наиболее ярко и живо нарисовал себе

²²² Смирнова М. В. Речевая характеристика – помощь в трактовке образа // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: Издательство ГИТИС, 2021. С. 45.

²²³ Грачева Л. В. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика: автореферат доктора искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2005. С. 27.

²²⁴ Флобер Гюстав. Собр. соч. в 10 т. М.: Художественная литература, 1934–1937. Т. 7: Письма. 1831–1854 / Коммент. М. Д. Эйхенгольца, Ю. И. Данилина. – 1937. С. 391.

²²⁵ Сисели Берри – педагог по голосу и работе с текстом в «Королевской шекспировской компании», Англия.

услышанное, смогли повторить страницу печатного текста на память, с легкостью отвечая на «вопросы — ловушки» (температура воздуха, цвет одежды и т. д.).

В домашней работе над текстом студенты прописывают видения в специальной тетради, рисуют эскизы, подбирают по теме фотографии и картины. После этого по-иному, интонационно и дикционно, звучат «увиденные» тексты.

Сквозное действие — внутреннее устремление персонажа через всю пьесу — выстраивается с учетом сверхзадачи. Правильное, не умозрительное ее определение имеет и важное фонетическое значение. На занятии по сценической речи (ВГИК, мастерская В. В. Меньшова, 2015), разбирая отрывок из романа «Война и мир» Л. Н. Толстого, педагог И. А. Автушенко задала вопрос студенту о сквозном действии Бориса. Он сформулировал: «сделать карьеру», «доказать, что Борис чего-то стоит». Наиболее точным оказался другой вариант: «Борис хочет взять реванш». Найденное сквозное действие несло за собой боль прошлого, а значит, усиливало мотивы. Речь студента организовалась, в ней появилась воля. За счет разных психических процессов формируется разная дикционная палитра персонажа.

Без подтекста «слову нечего делать на сцене»²²⁶, оно будет пустым. Необходимо вникнуть в его суть. Если последовательность мыслей станет привычной, а партитура роли слаженной, то актер обязательно почувствует потребность в подлинных словах автора, в крупном их звучании. На мастерстве актера (ГИТИС, мастерская П. О. Хомского и С. А. Голомазова, 2016) был взят в работу отрывок пьесы А. П. Чехова «Иванов». Репетировали два состава студентов. В результате диалога-поединка, с обвинениями, оскорблениями, который разворачивается между мужем и женой, у супруга срывается с языка: «Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал»²²⁷. В исполнении одного студента эта фраза была сказана, как наказание, месть, за нанесенные женой оскорбления. Чувствовалось, что слова убивают, причиняя невыносимую боль жене. Очевидно, что здесь воздействие было направлено на чувство партнера (по П. М. Ершову — укорять). В

²²⁶ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 1955. С. 85.

²²⁷ Чехов А. П. Собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 12–13. Пьесы 1889–1991, 1895–1904. С. 62.

исполнении другого студента эти же слова были сказаны как оправдание, извинение за измену, с желанием только прекратить этот разговор. В его подтексте звучало: я останусь один, мне надо будет как-то строить свою жизнь, пойми! Воздействие было направлено на волю партнера (по П. М. Ершову — просить). В условии смысловой загруженности в обоих случаях вопросов к дикции не возникло.

Если *внутренняя речь* присутствует на сцене, тогда и в интонации, и в речевых звуках появляются нюансы и полутона, они индивидуальны, непредсказуемы, притягательны. «Внутренняя речь насыщает реплику, как ручейки речку. Каждый ручеек вносит что-то свое»²²⁸, — говорит студентам И. А. Автушенко. В произведении Л. Н. Толстого «Война и мир» Николай Ростов проигрывает огромную сумму денег Долохову, в его голове проносятся мысли: «И зачем же он это делает со мной?.. Ведь он знает, что значит для меня этот проигрыш. Не может же он желать моей гибели? Ведь он друг был мне. Ведь я его любил... Но и он не виноват; что ж ему делать, когда ему везет счастье? И я не виноват, говорил он сам себе. Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое несчастье? И когда оно началось?..»²²⁹. Если во внутреннем монологе Ростов думает о пуле в лоб, то вслух он произносит веселым голосом, что просто устал. Контрапункт между внутренней жизнью и внешним поведением — частое явление. Во внутренней речи бушуют страсти, а внешняя остается аскетичной, это раздвигает объем содержания. Внутренняя речь наполняет подтекст, подготавливает реплику, организует ее энергию и фонетическую форму.

От умения актера *воспринимать* зависит выразительность его речевого высказывания. Акт восприятия заключается в желании постичь партнера, в умении проникнуть в его замысел. И. Ю. Промптова, уделяя внимание тренировке слуховой восприимчивости, пишет: «Даже молчащие — “говорят”, думают, воспринимают, а потому даже молча влияют на развитие, течение диалога»²³⁰, а это значит, что всё

²²⁸ Запись Е. В. Двизовой онлайн-занятия по сценической речи И. А. Автушенко (ГИТИС, первый курс, актерская группа режиссерского факультета, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова) от 04.04. 2020.

²²⁹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 8 т. М.: Лексика, 1996. Т.3: Война и мир: т. 1–2. С. 423.

²³⁰ Промптова И. Ю. «Воспитание речевой культуры режиссера». М.: [б. и.], 1978. С. 61.

— от тренинга до коллективного рассказа — должно быть построено на взаимодействии. «При наличии общения реплики двух актеров музыкально между собой связаны»²³¹. Точная реакция на «раздражитель» организует соответственный ритм и объем дыхания, а значит, должную скорость и амплитуду артикуляционных переключений. Имитация же актерских намерений образует совершенно иную кондицию звуковых сплетений. Актер «слышит ассоциативной и эмоциональной памятью»²³², — пишет И. А. Автушенко. В эмоциональной памяти хранятся зафиксированные впечатления и ощущения. В момент непосредственного восприятия они как бы всплывают и насыщают реплику жизнью. И. А. Автушенко, работая над коллективным рассказом²³³ по произведению А. С. Пушкина «Капитанская дочка», остановила процесс чтения студентом С. А. фрагмента, в котором Гринев представляет на суд Швабрина свое стихотворение о любви. Педагог посчитала, что С. А., защищающий позицию Гринева, не воспринял оценку Швабрина: «песенка нехороша». Затем спросила, случалось ли ему самому когда-нибудь писать стихи. Получив положительный ответ, предложила их прочесть. Студент смутился и попросил разрешения этого не делать. «Вот такое отношение к своему творчеству я понимаю», — заключил педагог. Следующая репетиционная попытка отличалась живостью и выразительностью, слитностью и крупностью мысли, даже появлением новой неожиданной мизансцены. «Диалог — это всегда возможность и даже цель выйти за пределы логических построений»²³⁴, — читаем у Ю. Л. Альшица. Если актерам и режиссеру это удастся, то жизнь словесного диалога становится притягательной. Такой диалог придает слову индивидуальную форму.

Субъективным способом речевого воплощения является речевая характеристика. Это говор, акцент, манера, дефект, «то есть преднамеренное искажение верного артикуляционного уклада и дикции для имитации того или иного

²³¹ Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1978. С. 178.

²³² Автушенко И. А. Как слушать, чтобы слышать // Искусство сценической речи: Выпуск III / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. М.: РИТИ – ГИТИС, 2018. С. 31.

²³³ Запись Е. В. Двизовой занятия по сценической речи И. А. Автушенко (ВГИК, мастерская В. В. Меньшова) от 25.12.2016.

²³⁴ Альшиц Ю. Л. Искусство диалога: Школа, практика, упражнения. М.: ГИТИС, 2019. С. 112.

недостатка»²³⁵. Воплощение характерности с помощью произношения требует ловкости в управлении речевыми органами. Один из ярких примеров удачного освоения речевой характерности — работа над произведением «Братья и сестры» (педагог В. Н. Галендеев, режиссер Л. А. Додин, 1985). По воспоминаниям Л. А. Додина, на репетициях студенты фальшивили: «Обнаружилось, что ничего не получается»²³⁶. Начали сомневаться в выборе материала, объясняя речевую ситуацию, зашедшую в тупик, плохой литературой. Экспедиция на Пинегу в село Веркола, где жил и творил писатель Ф. А. Абрамов, открыла возможность прикоснуться к настоящему деревенскому быту, поговорить с людьми, проникнуться подлинным звучанием их жизни, особенным пинежским говором и позволила спектаклю *быть*. Актеры сумели услышать в себе музыку северной речи, оказалось, что каждое слово писателя значимо и весомо, оставалось донести это богатство до зрителя. И донесли, открыв «гармонику нередуцированных гласных (“о” так “о”, “у” так “у” — в полный звук), проникли в звуковой секрет твердого “г” (как пишется, так и говорится — “чего”, а не “чево”», научились радостно соединять шипящие со свистящими в какой-то новой музыке. Проникнув в подлинность звукового образа, они одним махом преодолели дистанцию, отделявшую их от народной судьбы и беды. Эту судьбу и беду они освоили и пропустили через себя»²³⁷. Пример иллюстрирует, как речевая характерность опирается на фонетические особенности тех или иных звуков. Умение реализовать эти особенности связано с натренированностью слуха, ритмической чуткостью, артикуляционной пластичностью.

Практическую проблему зависимости дикции актера от качества текстового материала рассмотрим на примере опыта работы педагога Н. В. Суленевой²³⁸, которая анализирует читку актеров (4 курс, мастерская А. А. Носкова, СПбГИКиТ)

²³⁵ Смирнова М. В. Речевое обучение артистов и режиссеров эстрады. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 31.

²³⁶ Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. С. 83.

²³⁷ Смелянский А. М. О Валерии Николаевиче Галендееве. Петербургский театральный журнал, 2004. № 2 (36). СПб.: Изд-во: АНО «Петербургский театральный журнал». С. 52.

²³⁸ Суленева Н. В., доктор культурологии, заведующая кафедрой искусствознания СПбГИКиТ, профессор кафедры актерского мастерства РГИСИ, преподаватель предмета «Сценическая речь», организатор студенческого общества «Театральная гостиная». Аудиозапись рассуждений Н. В. Суленевой в архиве Е. В. Двизовой.

текста пьесы «Ровно под чертой» драматурга М. К. (2 курс, факультет экранных искусств).

Художественный текст — это интерпретация жизни, отражение образной модели действительности, предваряет Н. В. Суленева. Что касается лексики, по мнению педагога, автор обеднил жизнь персонажей трюизмами. Примитивные по конструкции предложения вне образа, а также большое количество слов-повторов, засоряющих речь, таких как: «кстати», «сказали», «что», «а теперь», «ну похоже» и другие — не дали возможность актерам соответствовать заявленному автором интеллектуальному статусу героев. Сообщительная подача реплик, несущих смысловую нагрузку, не подразумевала обратной связи, что привело к пережиданию слов партнера, отсутствию внутренних монологов, к монотонным интонациям, к неадекватности взаимодействия речевых звуков. Относительно содержания пьесы Н. В. Суленева отмечает, что вакуум предлагаемых обстоятельств и недостаток ярких событий потребовали актерского восполнения, но придуманные смыслы не соответствовали ни лексике героев, ни коду их звучания. Попытка спасти текст речевой характерностью так же не увенчалась успехом, так как автором не были выписаны личностные особенности героев. В результате данного опыта молодые актеры пришли к выводу: художественный текст ведет к художественной дикции, бытовой текст — к бытовой дикции, в последней отсутствует необходимость речевого посыла главному адресату — зрителю. На фундаменте текстового творчества дикция возникает как средство для выражения мыслей и эмоций автора. Нельзя сделать дикцию сценической с малохудожественным текстом, заключает Н. В. Суленева.

В этой связи заметим: выдающиеся режиссеры современности мало обращаются к драматургии «новой волны». Так, среди 17 постановок Л. А. Додина (2000–2021) только две современные пьесы: «Молли Суини» (Б. Фрил), «Московский хор» (Л. Петрушевская). Среди 22 постановок Р. Туминаса за этот же период — три: «Мадагаскар» (М. Ивашквичус), «Ветер шумит в тополях» (Ж. Сиблейрас), «Фальшивая нота» (Д. Карон). При этом некоторые из представленных авторов уже признаны как классики.

Процесс формирования сценической дикции сопровождается одновременным учетом всех определяющих факторов, что заставляет педагогов искать наиболее эффективные упражнения. На этом пути идет опора на прямой и косвенный методы. *Прямой* метод утверждает прямое воздействие на дикцию актера, *косвенный* — опосредованное, с учетом подключения актерского воображения, фантазии, ощущений, действенности речевого высказывания, через движение, игру, простую актерскую задачу. Главное в методике косвенного воздействия — отбор упражнений, «которые создают оптимальные условия работы всех элементов системы»²³⁹ речевого процесса. В то же время косвенное воздействие поддерживается максимально реализованной технической базой. Это направленные друг на друга векторы.

Самомассаж. К прямому методу относятся приемы самомассажа лица, описанные в разных пособиях по сценической речи. Э. М. Чарели в монографии «Как развить дыхание, дикцию, голос» подробно описывает точечный массаж активных зон лица, кистей рук, стоп, ушей, биологически связанных с артикуляционным аппаратом и голосом. В труде «Путь от привычного слова — к профессиональному: Техника сценической речи» А. И. Пилюс предлагает релаксирующий (поглаживания) и активирующий (похлопывания, постукивания, надавливания) массажи²⁴⁰. Как Э. М. Чарели предупреждает о необходимости консультации у рефлексотерапевта, так и А. И. Пилюс пишет о внимании к возможным противопоказаниям. С появлением потребности бóльшего воздействия на артикуляционный аппарат актера, распространение получил массаж языка, губ, щек по предложенной методике логопеда Е. В. Новиковой. Цель — прямое влияние на функциональный недостаток мышц речевого аппарата, нормализация его эластичности, упругости и подвижности. С помощью стерильного платка совершаются сжимающие, скользящие, покручивающие, растягивающие, похлопывающие, пощипывающие движения пальцев; «сила нажима зависит от состояния мышц; при пониженном тоне нажатие

²³⁹ Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. С.135.

²⁴⁰ Пилюс А. И. Путь от привычного слова – к профессиональному: техника сценической речи: учебное пособие. М.: ГИТИС, 2012. С. 130–134.

интенсивное, при повышенном — шадящее»²⁴¹. Упражнения Е. В. Новиковой реферированы в методику сценической речи Н. В. Гольत्याпиной²⁴². Данный массаж, вызвавший в начале 2000-х годов интерес педагогов кафедры сценической речи ГИТИСа, впоследствии, в связи с отсутствием соответствующих условий гигиены, утратил популярность. Кроме того, по мнению врача по психолого-логопедической работе О. В. Серебровской, самомассаж органов артикуляции далеко не безобиден и «должен быть рекомендован неврологом или психологом-логопедом»²⁴³. Противоположное мнение высказывает театральный логопед Е. Г. Игнатова: на первом курсе массаж положен абсолютно всем. Е. Г. Игнатова занимается им в специально оборудованных логопедических кабинетах в театральном колледже О. П. Табакова и в Высшей школе сценических искусств К. А. Райкина. Исходя из практического опыта, констатирует, что сегодня «театральной школе логопеды необходимы»²⁴⁴.

Становится очевидным: массаж артикуляционного аппарата — это вопрос компетенций.

Тренажер. Распространенным способом тренировки дикции актера на занятиях по сценической речи является применение тренажеров. Среди них — бутылочная *пробка*, с помощью которой предлагается организовать непосредственное препятствие для артикуляции речевых звуков. Пробка, как в нетронутом (цилиндрическом) виде, так и разрезанная вдоль, зажимается между зубами, ее конец находится снаружи. В таких стесненных условиях актер произносит звуковую цепочку или скороговорку, затем извлекает пробку и повторяет тренируемый текст.

²⁴¹ Новикова Е. В. Зондовый массаж: коррекция звукопроизношения: Научно-практическое пособие. М.: ГНОМ и Д, 2000. С. 31.

²⁴² Гольत्याпина Н. В. Воспитание актера современного музыкального театра // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей. / Сост. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2006. С. 156–185; Гольत्याпина, Н. В. Материалы зачета по сценической речи на факультете музыкального театра (1 семестр, актерская группа) // Методическое пособие по сценической речи. Вып. 1 под общ. ред. И. Ю. Промптовой. М.: РАТИ – ГИТИС, 2007. С. 24–28.

²⁴³ Серебровская О. В., Двизова Е. В. «Исправление звуков – поле медицинской организации» (Интервью с О. В. Серебровской) // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: Издательство ГИТИС, 2021. С. 98.

²⁴⁴ Двизова Е. В., Игнатова Е. Г. (ГИТИС–РАТИ) 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. С. 127. (Интервью с Е. Г. Игнатовой от 28.09.2019).

Предполагается, что чередование мышечного напряжения челюстей, губ и языка (в условиях препятствия) с расслаблением (когда пробка извлечена), дает возможность ярче ощутить свободу мышц. Работа с пробкой помогает активизировать и воздушный поток.

Отметим, не все педагоги по сценической речи принимают способ работы с пробкой. Е. И. Кириллова убеждена, что существует акустическая разница в произнесении гласных звуков в условиях присутствия и отсутствия пробки, и «вместо полноводной реки, студент сыплет мелким ручейком согласных»²⁴⁵, вследствие чего для освоения полногласного звучания понадобится дополнительное время.

«Я не могу ничего никуда вставлять, потому что иду от другого <...> от школы Станиславского, от понимания сущности актерского мастерства»²⁴⁶, — говорит В. Н. Галендеев, имея в виду тренировочную пробку.

Ю. А. Васильев пишет, что новые объемы раскрытия рта и глотки являются неизменным условием для развития подвижности и эластичности мышц артикуляционного аппарата. Данное обязательное условие автоматически отменяет использование пробки для тренировки дикции актера.

Е. Г. Игнатова считает пробку опасным тренажером. Вместо нее с 2018 года использует детскую силиконовую ортопедическую соску. Это связано с часто встречающимися «больными челюстными суставами, с неправильными прикусами»²⁴⁷.

Тренажер карандаш. Он зажимается между губами или верхней губой и носом и удерживается в этом положении без помощи рук. Цель — почувствовать контраст между напряжением и расслаблением. Другой вариант: приложить карандаш к месту над верхней губой и произнести сонорные согласные звуки [м], [н]. Цель — через карандаш ощутить вибрацию. Упражнение является подготовительным этапом к

²⁴⁵ Кириллова Е. И., педагог по сценической речи, РГИСИ. Всероссийская лаборатория педагогов по сценической речи под руководством Промптовой И. Ю. (СТД РФ) от 23.03.2019 г.

²⁴⁶ Галендеев В. Н. Поле битвы — душа артиста. Документальный фильм-интервью. 2017 г. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hPg8xhcd83w> (дата обращения 28.06.2019).

²⁴⁷ Двизова Е. В., Игнатова Е. Г. Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 11. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 129.

выведению звука, считает В. П. Камышникова²⁴⁸. Еще один способ использования карандаша: приставить тупой его край к тому месту, где находятся мышцы, опускающие нижнюю или поднимающие верхнюю губу, чтобы осознать их работу. Выполняется поочередно с правой и левой стороны. Это дает наглядность физической подвижности работы окологубных мышц.

Тренажер *коктейльная трубочка* зажимается между губами сначала так, чтобы один ее конец оказался внутри, а другой — снаружи. Необходимо продвинуть трубочку от левого угла губ к правому и обратно без помощи языка и зубов. Прodelать то же самое, зажав трубочку между губами в горизонтальном положении. Цель — тренировка губных мышц, подготовка к речевым нагрузкам. Помимо этого, предлагается дуть в коктейльную трубочку (исходное положение — упражнение «Лопаточка»). Цель — формирование направленной воздушной струи, необходимой для свистящих звуков.

Тренажер *зубочистка* используется при неверном произнесении звуков [с], [з], [с'], [з']. Вдоль средней линии языка с помощью зубочистки «проложить ложбинку» и в таком положении подуть на его кончик. Цель — ощутить правильную работу мышц для произнесения свистящих звуков.

В доступном междисциплинарном поле логопедии и сценической речи возможно использование *фонематической механической трубки* для контроля за собственной речью²⁴⁹. Подобно телефонной, одна ее сторона приставляется к уху, другая — ко рту. Цель — через эффект механического усиления ярче услышать нюансы своего звука.

Вестибулярную пластинку предлагает студентам Е. Г. Игнатова: «Вестибулярная пластинка — это своего рода персональный тренажер, который должен

²⁴⁸ Запись Е. В. Двизовой занятия по сценической речи В. П. Камышниковой (ГИТИС, второй курс режиссерского факультета, мастерская С. В. Женовача) от 02.10. 2018.

²⁴⁹ 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. С. 207.

правильно подобрать специалист»²⁵⁰. Основные цели ее применения — коррекция тонуса мышц губ и языка, тренировка слабой круговой мышцы.

Использование тренажеров относится к прямому методу воздействия.

Артикуляционная гимнастика — активная гимнастика органов артикуляционного аппарата — подготовительный этап в работе над тренировкой дикции на занятиях по сценической речи. Она помогает улучшить качественные характеристики: точность, плавность и легкость движений, быстроту переключений, выносливость, двигательный диапазон. Артикуляционная гимнастика включает комплекс таких упражнений, как «Улыбка-хоботок», «Качели», «Крестик», «Маляр», «Горка», «Грибок», «Лошадка», «Болтушка», «Лопаточка-жало» и другие²⁵¹. Логопед Н. В. Погосова, автор главы «Дефекты речи и способы их устранения» в учебнике ГИТИСа «Сценическая речь», рекомендует студентам с органическими нарушениями ежедневные интенсивные тренировки в несколько подходов по 20-30 минут (то есть не менее 1 часа в день). Однако при существующих учебных нагрузках и часто заниженной мотивации студентов к исправлению недостатков в реальности это трудно осуществить.

Среди творческих вариаций артикуляционной гимнастики — «Танец языка», когда студенты под музыку совершают синхронные артикуляционные движения. Или «Звуковые картины» — творческие этюды на тему леса, моря, птичьего двора; или «Музыкальные инструменты» — имитация их звучания (арфа, балалайка, домра, свирель, деревянные ложки, кастаньеты); или «Песня» — воспроизведение ее темы с помощью упражнения «Болтушка». Творческий подход вызывает желание справиться с количеством переключений, что упрощает сложность артикуляционного набора и способствует переходу на новый уровень технических возможностей.

²⁵⁰ Двизова Е. В., Игнатова Е. Г. Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 11. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 130.

²⁵¹ Сценическая речь: Учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой 8-е изд. испр. и доп. М.: ГИТИС, 2018. С. 354–356.

Телесность и образ звука. Понятия «телесность» и «образ» речевого звука, пришедшие к нам из эпохи Античности, тесно связаны между собой. Прочувствовать телесность звука помогают слуховые ощущения²⁵². Сегодня понятие «телесность речи» используется все активнее: «автономное звуковое тело»²⁵³; «голос, как один из видов звуков, обладает способностью создавать телесность»²⁵⁴; «демонстрация материальности разговорной речи»²⁵⁵. Телесность речи заключается в артикуляции, интонации, темпо-ритме, тембре, мелодике, плавности, говоре, неречевых звуках и т. д. Отклонения в речи тоже считаются частью телесности: «...когда актер говорит с жутким говором — это театр тела»²⁵⁶. Мы осознаем, что сценическая телесность речевого звука должна сопоставляться с благозвучностью.

В современных энциклопедических словарях и справочниках понятие «образ» трактуется по-разному: и как *идеальная форма* отражения предмета, и как *наглядное представление* о предмете, и как *художественное отражение* конкретного явления. Педагог по сценической речи С. П. Серова пишет, что образ звука — это «некое идеальное представление о его выразительности, целенаправленности, действительности»²⁵⁷.

Начинающие актеры вникают в механизм извлечения звуков, их телесность: уточняют движения языка, губ. В помощь данному процессу в пособиях по сценической речи представлены профильные рисунки артикуляции. Одно из популярных упражнений — «Печатная машинка». М. С. Брусникина предлагает внутренним взором увидеть и осознать движения языка и губ при артикуляции звука: сравнить, как есть и как должно быть. Отталкиваясь от известной системы согласных звуков

²⁵² Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности / под ред. и с комментариями Г. К. Баммеля. М.: Соцэкгиз, 1935. С. 327.

²⁵³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. М.: ADCdesign, 2013. С. 243.

²⁵⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Канон+, 2015. С. 231.

²⁵⁵ Кислер Ю., Раштеттер К. Работа с текстом в современном театре. // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 107.

²⁵⁶ Запись Е. В. Двизовой лекции для аспирантов ГИТИСа профессора кафедры истории зарубежного театра Д. В. Трубочкина «Античная драма и театр XX века» от 25.10.2018.

²⁵⁷ Серова С. П. От текста молчащего к речи звучащей // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей. / Сост. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2006. С. 23.

по месту образования, поочередно заостряет внимание на Б, П, М, Бь, Пь, Мь²⁵⁸ (звуки, которые произносятся только губами); В, Ф, Вь, Фь (звуки, произносимые с помощью губ и зубов); С, З, Сь, Зь (зубноязычные нижние) и Ц (сложносоставной); Т, Ть, Д, Дь, Л, Ль, Н, Нь (переднеязычные); Ш, Щ, Ж (звуки, когда язык в верхней позиции и ни к чему не прикасается); Ч (смычно-щелевой, переднеязычный); Р, Ё (звуки, в которых напрягается середина языка); Рь (звук, в котором напрягается и вибрирует кончик языка); К, Кь, Г, Гь, Х, Хь (заднеязычные). После подробного анализа студенты начинают как бы печатать тексты языком и губами беззвучно, затем подключают голос, «особенности каждого часто требуют не подчинения общему закону, а нахождения индивидуальных приспособлений»²⁵⁹. Через осознание телесности молодые актеры изучают, познают себя. Этому процессу помогает подключение образов. Кропотливая работа с образной звукописью текста присутствовала в копилке актера и режиссера М. А. Чехова. Увлеченность теософией Р. Штайнера и личное знакомство с поэтом-символистом А. Белым подогревали его интерес к поиску взаимосвязей физического и психического. Не от физиологии, а от образа предлагал идти к звуку, к слову М. А. Чехов. Известное упражнение «Звукообраз»²⁶⁰ отвечает этому устремлению. Студент подбирает к предложенной чувственной характеристике речевой звук и выражает его пластически, что помогает расширить представление о самом звуке. Он может быть кислым, сиреневым, шерстяным, бархатным, обволакивающим, липким и т. д. Задание нацеливает на внимание к речевым характеристикам, встречающимся в авторских текстах. Сопряженность пластики и звучания помогает наметить путь к работе над *речевой характерностью*.

На тему звуковых образов Н. А. Латышева разработала упражнение «Воздушные пузырьки». Студент представляет, что погружается в теплую воду с головой; округляя губы и выдыхая воздух в воду, произносит «МУ!-МО!-МА!-МЭ!-МИ!-

²⁵⁸ Здесь и далее представлен авторский способ грамматической записи речевых звуков и звукосочетаний.

²⁵⁹ Брусникина М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 85.

²⁶⁰ Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. М.: Гранита, 2014. С. 50–51.

МЫ!»²⁶¹ сначала отрывисто, затем слитно. Следит за тем, «как серебристые пузырьки уходят вверх, соскальзывая, щекоча кончик носа»²⁶².

Упражнение «Звуковой образ картины» описала В. С. Косенко. Задача — «прочувствовать и воплотить в звуке атмосферу, созданную художником»²⁶³. В зависимости от сюжета студенты воспроизводят шум волны, ветра, скрип корабля, звук удара весел о воду и т. п. Через звукообразную игру развивается слуховая чуткость.

В таких науках, как психология и физиология, помимо физиологических, присутствуют и эстетические характеристики речевых звуков, опирающиеся на кожно-тактильные, слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения. Очевидно, что телесность звука без образа не существует, как и образ — без телесности, это взаимозависимые аспекты. Как через способность «услышать» телесность звука актер может прийти к его психическому образу, так и верно найденный звукообраз придает звучанию объем, благозвучность, яркость, то есть насыщает звук необходимой телесностью. Ход от одного к другому через разные катализаторы — слух и воображение.

Осознание телесности может происходить и при поддержке *жеста*. Движения кистей рук используются для совершенствования дикции. А. Н. Петрова, через опыт работы с глухонемым ребенком, открыла для себя возможности «*звуко-жестов-движений*». Педагог описала серию упражнений, в которую входят помогающие жесты, способствующие наглядному представлению процесса артикуляционного уклада²⁶⁴. Например, во время произнесения «л-ль» актер как будто вкручивает электрическую лампу, находящуюся под потолком; «й» — прокалывает указательным пальцем небо, «э-е» — разводит в стороны театральный занавес.

²⁶¹ Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей. М.: ГИТИС, 2006. С. 72.

²⁶² Там же.

²⁶³ Косенко В. С. Опыт одного экзамена: упражнение «Звуковой образ картины» // Искусство сценической речи: Выпуск III. М.: ГИТИС, 2018. С. 77.

²⁶⁴ Петрова А. Н. Искусство речи для радио- и тележурналистов. 2-е изд., испр. и перераб. М: Аспект Пресс, 2017. С. 88–94.

С учетом направленности факультета театра кукол педагоги Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева активно включают в дикционный тренинг мелкую моторику. Натренированные на мастерстве актера руки «легко и разнообразно откликаются на озвучивание резких, взрывных звуко сочетаний»²⁶⁵. Тренировка ведется в условиях творческой задачи: звуки хлещут, подстегивают, колют, ранят, перекликаются, как звенящие колокольчики. Визуализированные жестом образы помогают придать звуку сценичность.

Звукосочетания. Общая техническая задача работы со звуковыми цепочками — отработка точного звучания, увеличение нагрузки на речевой аппарат. Автор диссертации проанализировал развитие данного материала во времени, выявил способы его усложнения.

В элементарном виде звукосочетания представлены у С. М. Волконского в «Выразительном слове» (СПб., 1913) — «АПА, АБА ... ТЕ, ТИ, ТЮ, ТЯ»²⁶⁶. И хотя о речевой нагрузке речь еще не идет, задан принцип работы тренировки дикции по линейке гласных.

В. К. Сережников в пособии «Техника речи» (М., Петроград, 1924) предложил тренировать «основные» гласные и-э-а-о-у-ы на одном дыхании, меняя первоначальный звук, но сохраняя общий порядок; вести тренировку твердых согласных по линейке [ы-э-а-о-у], мягких — по звукоряду [и-е-я-ё-ю]. Материал, предложенный В. К. Сережниковым, имеет следующие принципы:

- соблюдение алфавитного порядка: «бу, ву, гу... аб (=ап), ав (=аф)...»²⁶⁷;
- всевозможные сочетания из одного набора звуков: «кпт. кпт. кпт. кпт...; ктп. ктп. ктп. ктп...; пкт...; птк...; тkp...; тпк...»²⁶⁸ (исполнение такой цепи требует повышенной сосредоточенности, наличие точки после каждого звена говорит об отсутствии внимания к перспективе речевого высказывания);

²⁶⁵ Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Сценическая речь в театре кукол: учебное пособие. Изд. 2-е. СПб.: СПбГАТИ, 2014. С. 80.

²⁶⁶ Волконский С. М. Выразительное слово: опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: Тип. "Сириус", 1913. С. 58, 61.

²⁶⁷ Сережников В. К. Техника речи. Искусство художественного чтения. Вып. 2-ой. М.-Петроград, «МАРКИЗ», 1924. С. 76, 77.

²⁶⁸ Там же. С. 81.

- акцентировка на удвоенном звучании согласных: «ггы, ггэ, гга, гго, ггу»²⁶⁹;
- тренировка как открытых, так и зеркальных закрытых слогов.

Среди сложных сочетаний В. К. Серезникова: «билири, вилири, гилири...»²⁷⁰.

Е. Ф. Саричева в учебниках «Техника сценической речи» (М.-Л., 1934, 1939, 1948) добавляет в линейку для тренировки твердых согласных гласный [И], меняет положение звука [Ы] — [И-Э-А-О-У-Ы]. Йотированная линейка совпадает с линейкой В. К. Серезникова. Педагог рекомендует идти от неоднократной беззвучной тренировки звуков к подключению голоса. Далее тренинг идет на материале открытых слогов и движется от простейших «би, бэ, ба, бо, бу, бы»²⁷¹ к более сложным комбинациям, например «фти-дди-фте-дде-фтя-ддя, фтё-ддё, фтю-ддю»²⁷².

Материал, предложенный Е. Ф. Саричевой, выстроен по принципу:

- соблюдения оппозиций звонкий/глухой, твердый/мягкий, например «ки, кэ, ка, ко, ку, кы; ги, гэ, га, го, гу, гы ... сь-зь, с-з, сь-зь, с-з, сь-зь, с-з...»²⁷³;
- зеркального расположения звуков, например «рли-лри, рлэ-лрэ, рла-лра, рло-про, рлу-лру, рлы-лры»²⁷⁴;
- переноса ударения («менять акцентировку»²⁷⁵) при произнесении каждого последующего звукового пучка.

Е. Ф. Саричева останавливает внимание на тренировке сдвоенных согласных в середине звена: «пибби, пэббэ, пабба, поббо, пуббу, пыббы»²⁷⁶. Самое сложное по артикуляционному набору сочетание автора содержит четыре согласных звука подряд: «зждри, зждрэ, зждра, зждро, зждру, зждры»²⁷⁷. Материалом Е. Ф. Саричевой пользуются на занятиях по сценической речи и сегодня.

²⁶⁹ Там же. С. 82.

²⁷⁰ Там же. С. 84.

²⁷¹ Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. 2-е изд., перераб. и доп. М.-Л.: Искусство, 1948. С. 28.

²⁷² Там же. С. 32.

²⁷³ Там же. С. 28, 42.

²⁷⁴ Там же. С. 39.

²⁷⁵ Там же. С. 21.

²⁷⁶ Там же. С. 30.

²⁷⁷ Там же. С. 27.

Е. А. Корсакова и А. В. Прянишников в пособии для театральных кружков «Техника речи» (М., 1938) описали процесс «исправления порочных согласных»²⁷⁸ по линейкам гласных В. К. Сержникова и Е. Ф. Саричевой: [Ы-Э-А-О-У], [И-Е-Я-Ё-Ю]; [И-Э-А-О-У-Ы], к последней цепочке предложили зеркальный вариант [Ы-У-О-А-Э-И]. С одной стороны, авторы ввели в тренировку сочетания, не встречающиеся при написании, но встречающиеся при произношении, например «жы, жэ (...)»²⁷⁹; [жымаласт'] — «жимолость», [жэн'щ'ина] — «женщина». Связь орфоэпии и дикции отразилась в направленной практической тренировке. С другой стороны, противоречия самим себе, они включили в тренировку сочетания, которых нет в русском произношении: «же, жя (...)»²⁸⁰.

В учебном пособии по сценической речи Е. И. Леонарди «Дикция и орфоэпия» (М., 1967) вновь после В. К. Сержникова появляются звуковые сочетания с закрытыми слогами, например, «ас, ос, ус, ыс»²⁸¹. Автор вносит в тренировку дикции ритмический рисунок, например «зйзй|зи-зи-зи-зй|зйсь»²⁸². Звуковые сочетания автора записаны в столбик, что ведет к опасности скандирования.

У И. П. Козляниновой в книге «Произношение и дикция» (М., 1977) сочетания представлены без дефисов, как одно слово — «рарарарараррр»²⁸³, это задает импульс для целостного речевого высказывания.

М. А. Введенская и Л. Г. Павлова в труде «Культура и искусство речи. Современная риторика» (Р. н/Д., 1985) усложняют тренировку (по В. К. Сержникову), предлагая ритмичную смену всевозможных комбинаций из одного набора звуков: «птк, пкт, ктп, кпт, тkp, ткп»²⁸⁴, что требует нового уровня внимания.

²⁷⁸ Корсакова Е. А. Прянишников А. В. Техника речи: пособие для театральных кружков. М.: Полиграфкнига, 1938. С. 14.

²⁷⁹ Там же. С. 10, 19.

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия Сборник упражнений по сценической речи: Учебное пособие. М.: Просвещение, 1967. С. 81.

²⁸² Там же. С. 82.

²⁸³ Козлянинова И. П. Произношение и дикция. 2-е изд., доп. М.: ВТО, 1977. С. 122.

²⁸⁴ Введенская А. В., Павлова Л. Г. Культура и искусство речи: современная риторика. 2-е изд. Р.н / Д.: Феникс, 1995. С. 356.

Учебное пособие педагога Школы-студии МХАТ «Упражнения по дикции» (М., 1988) Т. И. Васильевой интересно предложением тренировки согласных звуков с учетом их фонетического (способ образования, тип звука, сила, длительность) и фонологического (взаимовлияние рядом стоящих звуков друг на друга) аспектов. Во введении педагог пишет: «Техника должна быть не формальной, а творческой»²⁸⁵ с использованием игровых приемов, движений, предметов. Однако за систематическим описанием упражнений отсутствует сам импульс для работы воображения, не высказываются предположения о возможном характере творческого поиска.

Н. М. Почикаева в учебном пособии «Основы ораторского искусства и культуры речи» (Р. н/Д., 2003) определяет как сложные сочетания с присоединением к гласному звуку двух согласных — с одной и с другой стороны: «БИМ, БЭМ, БАМ, БОМ, БУМ БЫМ»²⁸⁶. Но как показывает исследование, сочетания, предложенные еще в 1939 году Е. Ф. Саричевой, требуют гораздо большей координации и не трактуются автором как сложные: «лр́и-рли, лр́э-рлэ, лр́а-рла, лр́о-рло, лр́у-рлу, лр́ы-рлы»²⁸⁷. Очевидно, что понимание сложности звукового сочетания носит субъективный характер.

Дикционные сочетания как способ тренировки дикции прочно заняли свое место в практике сценической речи. Тренировочный материал разнообразно представлен в методической литературе: Э. М. Чарели «Как развивать дыхание, голос и дикцию» (Екатеринбург, 2000. С. 78–120); А. М. Бруссер «Основы дикции: (практикум)» (М., 2005. С. 14–74); А. М. Бруссер, М. П. Оссовская «104 упражнения по дикции и орфоэпии (для самостоятельной работы)» (М., 2005. С. 56–97); В. Я. Жуковский «Сценическая речь в театральном вузе» (Красноярск, 2012); М. В. Смирнова «Скороговорки в речевом тренинге» (СПб., 2009. С. 25–49), (СПб., 2018. С. 52–62); Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева «Сценическая речь в театре кукол»

²⁸⁵ Васильева Т. И. Упражнения по дикции: (Согласные звуки): учебное пособие по курсу «Сцен. Речь» для актерских факультетов театральных вузов. М.: ГИТИС, 1988. С. 9.

²⁸⁶ Почикаева Н. М. Основы ораторского искусства и культуры речи. Р. н/Д.: Феникс, 2003. С. 135.

²⁸⁷ Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. М.-Л.: Искусство, 1939. С. 32.

(СПб., 2014. С. 81–83); Л. Д. Алферова «Артистизм и речевая выразительность оратора» (СПб., 2016. С. 58–108); Е. Г. Игнатова «Тренировка дикции у лиц публичных и творческих профессий» (М., 2015. С. 43–149); А. Н. Петрова «Искусство речи для радио- и тележурналистов» (М., 2017. С. 57–94).

Новая волна работы над дикцией на материале звуковых сочетаний началась в 1980 – 1990 годах, когда педагог кафедры сценической речи ЛГИТМиКа В. Н. Галендеев по звукоряду гласных [У-О-А-Э-И-Ы], [Ю-Ё-Я-Е-И] стал *действительно* нагружать звуковые сочетания согласными, с годами педагогической практики усложняя предлагаемый материал:

– «унгмунтлу, онгмонтло, ангмантла, энгментлэ, ингминтли, ынгмынтлы»²⁸⁸ (2005);

– «шфнуну-жвнуну, шфноно-жвноно, шфнана-жвнана, шфнэнэ-жвнэнэ, шфнини-жвнини, шфныны-жвныны»²⁸⁹ (2007);

– «фуфулупрктнусту-вувулубргднузду, фофолопрктносто-воволобргдноздо, фафалапрктнаста-вавалабргдназда, фэфэлэпрктнэстэ-вэвэлэбргднэздэ, фифилипрктнисти-вивилибргднизди, фыфылыпрктнысты-вывылыбргднызды»²⁹⁰ (2019).

Процесс речевого воспроизведения затрудняется с увеличением количества и порядка артикуляционных переключений, приходящихся на одно звено. Длина первого звукокомплекса составляет 54 звука (из них 36 согласных и 18 гласных), второго — 72 звука (48/24), последнего — 180 звуков (120/60). Под руководством педагога студенты произносят звуковую цепочку на одном дыхании, удерживают заданную ритмомелодическую структуру, имеют право свободно и пластично «дирижировать» свою речь руками по принципу жесторегулирования. Внимание тренирующегося переносится на движение руки и кисти, что способствует освобождению от речедвигательных зажимов. Помимо мышечной разминки «настойчивое повторение определенных комплексов согласных звуков разминает определенные

²⁸⁸ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб., 2006. С. 310.

²⁸⁹ Открытый урок выпускного курса профессора Л. А. Додина. Театральная академия СПб. Педагог по речи В. Н. Галендеев, 2007 год. "ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ". [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/uPvbWeHrUJw> (дата обращения 24.04.2020).

²⁹⁰ Запись Е. В. Двизовой занятия по сценической речи В. Н. Галендеева (РГИСИ, третий курс актерского факультета, мастерская С. Д. Черкасского) от 17.05.2019.

участки мозга»²⁹¹, — считает В. Н. Галендеев. Через нервные окончания сигнал поступает к мозговым и далее — к двигательным структурам тела.

Весьма важно, что педагог начинает активно присоединять к технической задаче творческую. Упражнение стало выполняться в кругу в условиях взаимодействия, в диалогическом общении. Студенты сочиняют актерские этюды с образами животных, музыкальных инструментов, каких-либо механизмов, озвучивая их труднопроизносимыми сочетаниями.

Как видим, с годами увеличивалась потребность усложнять тренировочный материал, что реализовывалось за счет выявления новых принципов его построения. Помимо этого, сфокусировалось внимание на комплексе технических и творческих задач.

Считалки, чистоговорки, скороговорки, трудноговорки, длинноговорки.

Данный текстовый материал имеет разный уровень сложности, но единый источник — жанр русского фольклора.

Считалка — произносимый нараспев стишок, с помощью которого распределяются действия участников. Считалки делятся на категории по лексическим особенностям: считалки-числовки, заумные считалки, считалки-заменки, определяет Ю. А. Васильев. Они привлекательны звуковой организацией текста, эмоциональной стихией. Например: «*О́ бар, бо́ бар за́ бор зи́ о́ бар, бо́ бар кур*»²⁹² (заумная считалка).

Ю. А. Васильев на материале детских считалок разработал дикционный тренинг, включающий разминку, настройку, тренаж. Цель — преодоление трех уровней психофизической перестройки «физиологического механизма дикции» (побуждающего, формирующего, реализующего). Помимо считалок автор использует прибаутки, загадки, докучные сказки, голосастики. Их игровая основа позволяет сосредоточиться на целенаправленности речевого поведения.

²⁹¹ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб., 2006. С. 311.

²⁹² Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции: На материале детских считалок: учеб. пособие / Ю. А. Васильев. СПб.: Царскосел. фил. С.-Петербур. акад. театр. искусства «Интерстудио», Междунар. мастерская театра синтеза и анимации. 1997. С. 31.

Чистоговорка — короткий текст, объединяющий в себе группу согласных звуков для отработки правильного произношения: сонорные, свистящие, шипящие и т. д. Цель — выработка и автоматизация звука с опорой на фонетическую ритмику, например: «Ла-ла-ла — быстро вертится юла»²⁹³.

Скороговорка — быстро проговариваемая фраза с подобранным набором труднопроизносимых звуков, например: «На дворе — трава, на траве — дрова»²⁹⁴. Скороговорка, по определению М. В. Смирновой, содержит игру фонем, которые «дразнят и предлагают смельчакам испытать свою память, сообразительность, качество дикции и активность артикуляции. Игровой природе скороговорки присущи краткость, емкость, динамичность, ритмичность и, конечно, юмор»²⁹⁵. В этом определении представлен спектр, возможностей работы со скороговоркой с технико-творческой точки зрения.

Трудноговорка — это скороговорка, «при речевой реализации которой возникают чрезмерные препятствия для речевых органов»²⁹⁶. Термин возник в результате развития работы речевых практик, когда функциональная сложность скороговорки оказалась недостаточной. Например: «Из-под пригорка из-под подвыподверта зайчик приподвыподвернулся»²⁹⁷.

Длинноговорка — это скороговорки и трудноговорки, объединенные в один текст. Длинноговорка развивает выносливость мышц артикуляционного аппарата, длинное дыхание, умение работать с развитием фразы, в которой есть перечисление, противопоставление, уточнение и т. д. Например: «На дворе Российского государственного института сценических искусств — трава, вдоль двора Российского государственного института сценических искусств — трава, вширь двора Российского государственного института сценических искусств — трава, под двором

²⁹³ Мусова И. Б. Логопедические чистоговорки. М.: Гном-Пресс, 1999. С. 22.

²⁹⁴ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / Российская АН; Российский фонд культуры; 3-е изд. М.: АЗЪ, 1996. С. 714.

²⁹⁵ Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге: учебное пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Российского гос. ин-та сценических искусств, 2018. С. 5.

²⁹⁶ Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: народные скороговорки (из собрания Вл. И. Даля): учебное пособие. 2-е ириацизд. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 11.

²⁹⁷ Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства, 2009. С. 10.

Российского государственного института сценических искусств — трава, не вместит двор Российского государственного института сценических искусств дров, надо выдворить дрова Российского государственного института сценических искусств на дровяной двор»²⁹⁸ (автор В. Н. Галендеев). Классическая скороговорка получила развитие. Функциональность материала увеличилась, как минимум, на 54 звука [с], из них 12 сдвоенных.

Характерно, что с годами текст длинноговорок удлинялся. К примеру, в книге Е. И. Леонарди «Дикция и орфоэпия» (1967) они представлены в количестве от 151 до 529 знаков без пробелов, а в учебно-методическом пособии А. М. Бруссер «Основы дикции: (практикум)» (2005) — достигают уже 1786 знаков без пробелов. Тенденция усложнения говорит, что повышается необходимость решать в комплексе более трудные задачи, это лишний раз подтверждает популярность упражнения «Скороговорка в круге». Скороговорку разделяют на слова или речевые такты. Задача участников, помимо дикционной чистоты звучания, — добиться того, чтобы не возникало неуместных пауз между словами, не обрывалась перспектива мысли, подхватывалась тональность. Формой еще большего усложнения является запуск в круге двух и более скороговорок одновременно. Здесь требуется «регулирующий» рассредоточения внимания, например, мяч.

Варианты работы со скороговоркой — богатый материал для тренировки выносливости и ловкости мышц артикуляционного аппарата, а также навыка словесного действия в условиях скоростного речевого потока.

Предмет. Использование предмета помогает снять фиксацию с «цели», перенести внимание на «средство» (стул, мяч, гимнастическая палка, скакалка, обруч, гантели и т. п.). Метод «циркизации театра» относительно биомеханики применял еще В. Э. Мейерхольд, что, по его мнению, помогало ощутить полноту возможностей тела и сценического пространства. Работа с предметом естественным образом вошла в процесс речеголосовой тренировки.

²⁹⁸ Международный культурный форум – 2016 года. Санкт-Петербург. Показ экзамена по сценической речи. Спектакль по пьесе П. К. Мариво «Двойное непостоянство», режиссерско-педагогическая работа В. Н. Галендева.

В авторском тренинге Ю. А. Васильева, в основу которого легла триада «ощущение → движение → звучание»²⁹⁹, главным действующим лицом является теннисный мяч. В контексте тренинга мяч игровой и беззаботный, выпрыгивающий и ушмыгивающий, скользящий и ускользающий, радостный, праздничный — одним словом, не бездушный. Он провоцирует актера раздробить текст на слова-удары, подчеркнуть одно слово в ущерб внятности других. Преодоление такого сопротивления закаляет речевой аппарат актера, способствует прочному усвоению навыков работы с текстом.

В авторском тренинге И. А. Автушенко, получившем развитие от тренинга М. Б. Александровской («Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века»), используется гимнастическая палка. Работа с ней методически охватывает три раздела: дыхание, голос, дикция. Вступая во взаимодействие с предметом, актер согревает его горячим дыханием, прозвучивает, стремится уловить общую вибрацию, ищет баланс, вращает, перебрасывает. Заданные педагогом обстоятельства, вынуждают разрывать бытовую связь между речью и движением, устремляя актера к сценической выразительности. В результате одновременно вырабатываются решимость и ловкость, особенно необходимые в кульминационных моментах роли.

Тренировка дикции в условиях работы с предметом приобретает опосредованный характер, помогает снимать зажимы, в первую очередь артикуляционные. При взаимодействии актера с предметом возникает игра, диалог, что помогает эффективнее решать проблему воспитания выразительности дикции.

Ритм объединяет все подходы к тренировке дикции, поворачивая ее в творческое русло. Так, имеющая утилитарное название «гимнастика речевого аппарата» благодаря ритмическим рисункам превращается в ансамблевый перепляс. Скученность согласных во время тренировки звуковых стечений легче преодолевается в настойчивом внимании к присутствию ритма. Преобразованная

²⁹⁹ Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство» и по направлению подготовки «Театральное искусство». СПб.: СПбГАТИ, 2009. С. 11.

воображением и ритмом, гимнастическая палка вкручивается в водоворот согласных, мяч ведет активный диалог с ладонью, скакалка мерцает, гантели рассекают, дисциплинируя артикуляционные переключения. На младших курсах задаются несложные условные ритмические модели, на старших — предлагается увеличить скорость произносимого текста, усложнить ритмический рисунок.

Ритм сам по себе вызывает эмоциональный отклик, приводит в бодрое состояние весь организм, рождает пластическую импровизацию звуковых образов. Смена скорости в едином речевом потоке оправдывается внутренним содержанием. «Ритм — живая жизнь в рамках конструкции, ее дыхание, которое подчиняется логике и смыслу»³⁰⁰, — пишет Е. И. Чёрная. С одной стороны, ритм — усложнение, с другой — провокатор азарта, легкости тренировки. Прицелом становится не просто техника, а техника актера.

Комплексные упражнения. В практике сценической речи существуют упражнения, которые включают в себя сразу несколько задач, такие упражнения можно назвать комплексными. Помимо наличия ряда технических задач, комплексность обусловлена присутствием творческих. Вот как систематизирует творческие условия Н. Л. Прокопова:

- « — “этюдный метод” в голосоречевом тренаже;
- подключение в процессе работы над техникой речи актерского воображения;
- действенность и целенаправленность речевых поступков (тренинговое упражнение как поступок);
- взаимодействие, контактность, партнерские отношения;
- музыкальность как один из аспектов голосоречевого тренинга;
- эмоциональность тренинга: радость творчества, игра (атмосфера игры, игровые ситуации в тренинге);
- темпо-ритмы как возбудители актерской психотехники»³⁰¹.

³⁰⁰ Чёрная Е. И. Опыт соединения слов посредством ритма // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 156.

³⁰¹ Прокопова Н. Л. Становление современной школы сценической речи: Из опыта Санкт-Петербургской театральной школы: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. Театральное искусство. СПб., 1999. С. 113.

В сближении тренинга по технике сценической речи с основами актерского мастерства лежат дополнительные возможности воспитания голосоречевой выразительности. При этом педагоги учитывают, что «метод должен быть творческим, а результат техническим»³⁰².

К комплексным дикционным упражнениям можно отнести *работу со сложными звуковыми цепочками в кругу*. По В. Н. Галендееву, такое упражнение содержит тренировку сценического дыхания, навыка таргетирования (прицеливание), фонематического слуха, координации слуха и артикуляции, речеслуховой памяти; тренировку навыка работы с ритмом, речевой перспективой, со словесным действием и взаимодействием, а также привычку справляться с сопротивлением и умение отключать постороннее. «Всё это включает в себя — дикция»³⁰³, — подтверждает В. Н. Галендеев в интервью автору диссертации. Содержательность данного упражнения высвечивает феномен дикционной выразительности актера.

Упражнение «*На плечах мастеров*» введено в практику сценической речи ГИТИСа И. Ю. Промптовой. Его возможности исследованы И. А. Автушенко в ракурсе развития эмоционального слуха. Приглашая идти по пути сравнительно-слухового анализа, упражнение развивает эмоциональный и фонематический слух, пробуждает эмоциональную память, активизирует видения, воспитывает навык работы с текстом — «осознаются механизмы, которыми достигается выразительность речи»³⁰⁴. Помимо этого, упражнение укрепляет навык дикционной выразительности. Для того чтобы воспроизвести образцовую речь мастера, нужно скоординировать слух и артикуляцию. При чутком слухе у студента формируются новые вариации артикуляционных арабесков, которые, благодаря способности эмоционально-мышечной памяти, остаются в его собственном арсенале. Одно из важных условий данного упражнения — полное личное подключение. Как заметил

³⁰² Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором Школы-студии МХАТ А. Н. Петровой от 24.10.2017.

³⁰³ Галендеев В. Н., Двизова Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности» (Интервью с В. Н. Галендеевым) // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: ГИТИС, 2021. С. 109. (Интервью от 06.01.2018).

³⁰⁴ Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. С. 103.

Л. Д. Работнов, применительно к вокальной педагогике, «больше пользы будет подражать слуховому образу, чем внешним его формам»³⁰⁵.

Осваивая все «пригорки и ручейки, студенты обретают хорошую актерскую смелость, изучают сценическую и жизненную биографию мэтров»³⁰⁶. Проанализируем в качестве примера несколько строк в исполнении К. А. Райкина стихотворения Д. С. Самойлова «Дописывая этот стих»³⁰⁷, которое молодые актеры часто берут в работу.

«И вдруг взревел, и вдруг запел
Всей глоткой, всем волнистым нёбом».

Словом «взревел» [взр'ив'эл] актер как бы обрушивается на зрителя звонкими щелевыми и сонорными согласными, между которыми полноводно разливаются гласные, в особенности ударный [э]. В глаголе «запел» [зап'эл] гласный [э] почти пропеваётся, как бы плывет по течению реки, подталкивая следующий за ним согласный [л]. «Глоткой» [глоткай'] — звучание рождает образ раскачивающейся тяжелой качели от заднеязычного [г] к переднеязычному [л] и обратно — от переднеязычного [т] к заднеязычному [к]. В слове «нёбом» [н'обам] главной опорой для исполнителя явился смычный носовой [н], актер произнес его с подчеркнутым носовым оттенком, что отсылает воображение к физическому месту рождения звука [н], которое совпадает с семантическим значением самого слова «нёбо».

Дикционная выразительность была рождена действенностью речи К. А. Райкина и способствовала передаче художественного образа произведения.

Подражание мастерам сцены помогает молодым актерам услышать, как выразительность дикции выявляет смысл.

Существуют и другие комплексные упражнения: «Речевые картины», «Телепередачи» и т. д. В самом маленьком задании можно организовать комплексность,

³⁰⁵ Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.: Музгиз, 1932. С. 135–136.

³⁰⁶ Запись Е. В. Двизовой занятия по сценической речи профессора И. Ю. Промптовой (ГИТИС, первый курс факультета музыкального театра, мастерская А. Б. Тителя и И. Н. Ясуловича) от 21.02.2020.

³⁰⁷ Прочитано К. А. Райкиным на юбилее А. М. Смелянского в МХТ им. А. П. Чехова, 2012.

многое зависит от педагога. Такая работа предваряет встречу с текстом. «Уколи партнера окончанием слова — [т]», или «дотянись до зрителя этим ударным гласным — [а]», или «фыркни на партнера первым звуком — [ф]», подсказывает действие педагог. Когда речевые звуки становятся для исполнителя жизненно необходимыми, то и их техническая сторона быстрее отвечает требованиям к профессиональной дикции актера. Но нужно помнить, что такому счастливому соединению предшествуют длительные тренировки.

Анализ и систематизация приемов воспитания дикционной выразительности позволяет констатировать, что в этом поле деятельности накоплен внушительный опыт, но по-прежнему серьезным препятствием в работе с актерами являются речевые дефекты. Алгоритм их исправления представлен в таких учебных пособиях, как «Сценическая речь» (ГИТИС), под редакцией И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой; «Речевой тренинг: дикция и произношение», автор Л. Д. Алферова (СПбГАТИ); «Искусство речи» (ГИТИС), Н. П. Вербовая, О. М. Головина, В. В. Урнова; «Культура звучащей речи: дикция» (ЧГАКИ), Л. Д. Игнатьева и во многих других. К написанию текстов, посвященных вопросам речевых дефектов, были привлечены и логопеды: Н. В. Погосова, А. Э. Белик. Оба специалиста при описании дефектов речи пользуются профессиональными терминами: «дислалия» и «дизартрия». Так, Н. В. Погосова в 1995 году писала: «Мы будем говорить о нарушениях речи, связанных с деятельностью артикуляционной системы и проявляющихся в дефектах звукопроизношения, которые получили название **дислалий**»³⁰⁸. Дислалия — это «нарушение звукопроизношения при нормальном слухе и сохранной иннервации речевого аппарата»³⁰⁹. При дислалии нарушения звукопроизношения определяются как негрубые, но весьма устойчивые. Основные виды дислалий: ламбдацизм — неточность произношения звуков (л-л'); ротацизм — (р-р');

³⁰⁸ 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. 352. Глава впервые была опубликована в 1995 году.

³⁰⁹ Логопедия: учебник для студентов дефектологических факультетов педагогических высших учебных заведений / [Л. С. Волкова и др.] Изд. 5-е, перераб. и доп. М.: ВЛАДОС, 2008. С. 33.

сигматизм — (ш-ж-ч-щ) и (с-с', з-з', ц)³¹⁰. У А. Э. Белик в 2018 году появилась потребность вести разговор о **дизартрии**: «У взрослых людей чаще наблюдается дизартрия в той или иной степени проявления, поэтому в пособии мы уделим внимание дизартрии <...> Дизартрия — это нарушения произносительной стороны речи, которое обусловлено органическим поражением центральной нервной системы»³¹¹.

Смена акцентов связана с изменившимся характером дикционных нарушений, сложно поддающихся исправлению. В сентябре 2018 года театральным логопедом М. С. Новиковой были продиагностированы первокурсники ГИТИСа. С нормой произношения не оказалось никого. Сводные сведения:

Таблица 1 — Результаты диагностики первокурсников (2018).

Продиагностировано 118 студентов-первокурсников	Общее количество страдающих звуков
[с]	42
[с']	34
[з]	25
[з']	28
[ц]	25
[ш]	28
[ж]	24
[щ]	19
[ч]	13
[т']	17
[д']	15
[л]	17
[ф]	3
[в]	3
[р]	4
[р']	2
близко к норме	32

Среди продиагностированных 44 студента имели отклонения от нормы произношения, включающие *звуки из разных классификационных групп*, например: щелевые/смычно-щелевые/дрожашие или смычные/щелевые/смычно-проходные и т. д. У 36 из 44 страдали звуки из 2-х разных групп, у 8 студентов — из 3-х.

³¹⁰ Сценическая речь: Учебник для студентов театральных учебных заведений / Под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой, 2018. С. 360–370.

³¹¹ Белик А. Э. Эффективные способы постановки свистящих и шипящих звуков у взрослых // Искусство сценической речи: Выпуск III. М.: ГИТИС, 2018. С. 190.

Примерно такая же картина наблюдалась у абитуриентов-актеров ГИТИСа, дошедших до последнего этапа конкурса на режиссерский факультет (курс Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова), июнь 2019. Сведения собраны педагогом И. А. Автушенко и аспирантом Е. В. Двизовой.

Таблица 2 — Статистика дикционных недостатков будущих актеров (2019).

Прослушано 88 абитуриентов-актеров, дошедших до последнего этапа конкурса	Общее количество страдающих звуков
[с]	46
[с']	32
[з]	4
[з']	3
[ц]	11
[ш]	23
[ж]	13
[щ]	23
[ч]	5
[т]	4
[д]	1
[л]	13
[ф]	2
[в]	1
[р]	5
[р']	6
близко к норме	28

Подробные статистические данные в **Приложении А**. Статистика дикционных недостатков будущих актеров (2019) (Таблица А).

Среди прослушанных абитуриентов 4 имели по 6 страдающих звуков; 6 по 5; 7 по 4; 9 по 3; 19 по 2; 15 по 1 (в том числе из разных классификационных групп).

В обеих сводных таблицах дефектный звук представлен из разных стечений и в разной степени устойчивости. То есть звук в потоке речи не стабилен, хотя в изолированном виде актер, может быть, и способен произнести его верно.

Другой факт, указывающий на сложность проблемы: 9 из 14 студентов факультета эстрады ГИТИСа, занимавшихся тренировкой дикции в факультативной группе³¹² с аспирантом Е. В. Двизовой (2018/19 учебный год), в детстве получали

³¹² Факультативная группа эстрадного факультета: мастерская В. Б. Гаркалина, педагог по сценической речи Н. В. Гольяпина и мастерская В. Н. Панкова, педагог Л. Г. Кайдалова.

логопедическую помощь, но пришли в вуз с неавтоматизированными звуками. Специалисты-логопеды считают, что ребенок с нормальным устройством речевого аппарата, занимавшийся с логопедом и не сумевший автоматизировать звук, скорее всего, «имеет на это причины не периферического, а центрального характера»³¹³ (проблема кроется не в вялости мышц, а в неслаженной работе структур головного мозга и нервных связей).

Ситуация усугубляется расширением числа студентов на курсе. К примеру, в ГИТИСе на актерском факультете в мастерской Н. В. Петрова набор 1954 года составлял 23 человека, и даже это считалось много. На этом же факультете набор 2018 года в мастерской С. И. Яшина составил 37 человек. Неблагоприятное влияние имеет и потеря в ходе оптимизации образовательного процесса педагогических часов, отведенных педагогу по сценической речи для посещения занятий по актерскому мастерству. Ранее из 600 учебных часов, предназначенных для занятий сценической речью, 200 часов (1/3 часть) отводились на посещение мастерства актера. В сложившемся расписании педагогу весьма сложно развить в студенте техническую речевую оснащенность, а студенту непросто самостоятельно «перенести» речевые навыки в занятия по актерскому мастерству.

Анализ авторских и традиционных практических приемов формирования дикционной выразительности актера помог:

- установить наличие их разнообразия;
- систематизировать приемы по принципу воздействия на речевую деятельность и по принципу последовательности процесса работы;
- зафиксировать типы условий дикционного тренинга. Среди технических:
 - а) движение артикуляционного аппарата, б) движение артикуляционного аппарата в контакте с тренажером, в) движение тела, г) движение тела в контакте с

³¹³ Маннова Е. М., Козлова М. В. Научно-практическая конференция «Апробации нейро-дикционного тренинга» на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации департамента здравоохранения города Москвы» от 22.05.2019.

предметом. Среди основных творческих: а) действенное общение, б) соревновательная игра;

- изучить принципы развития тренировочного текстового материала;
- проследить потребность его усложнения с течением времени;
- проиллюстрировать феномен сценической дикции за счет рассмотрения механизма работы определяющих факторов и детализации параметров комплексных упражнений.

На основании анализа статистики дикции абитуриентов и студентов ГИТИСа зафиксирован стремительный рост и устойчивый характер дикционных проблем молодого поколения, что диктует необходимость глубже искать причины сложившейся ситуации и переосмыслить *условия* для воспитания выразительности дикции актера.

2.2. Принцип «рассогласования» в формировании сценической дикции³¹⁴

Возникновению речевых расстройств способствуют разные *причины* (органические, функциональные, психоневрологические, социально-психологические). Все они, по утверждению М. Е. Хватцева³¹⁵, тесно взаимодействуют между собой. Отметим некоторые из них.

Внутренние причины

1) *Неблагоприятное течение внутриутробного развития, родовые и послеродовые травмы, кесарево сечение.* Мозг ребенка начинает развиваться в утробе матери, он должен созреть, чтобы быть способным совершить важные движения и повороты, «сообщить» о своей готовности появиться на свет, проделать нелегкий путь по родовым путям. «Если весь этот “мозговой ансамбль” не будет “сыгран” к

³¹⁴ Основные положения данного и следующего раздела отражены в публикации автора: Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию дикции актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2019. – № 3. – 191. (С. 164–184).

³¹⁵ Хватцев М. Е. Логопедия.: книга для преподавателей и студентов высших педагогических учебных заведений: в 2 книгах. Книга 1. М.: ВЛАДОС, 2009.

моменту начала родов, неизбежна родовая травма»³¹⁶. Нейропсихологи утверждают, что в современном мире с родовыми травмами рождается «около 60–70% детской популяции»³¹⁷.

2) В череде нарастающих за последние 20–30 лет отклонений, непосредственно влияющих на речевой процесс, нейропсихологи отмечают обилие мышечных дистоний, существенно искажающих артикуляцию, а также гиперактивность, как следствие нарушения работы определенных отделов головного мозга.

3) Все чаще встречается «незрелость корковой ритмики и изменение/искажение порога слуховой чувствительности»³¹⁸, вот почему у подростков и молодежи наблюдается «страсть к шуму», оглушающей музыке, что в то же время «помогает им вытеснять рефлексивность»³¹⁹, пишет лауреат Нобелевской премии по физиологии и медицине Конрад Лоренц.

Внешние причины

4) «Сенсорный голод». Вся сенсомоторная база речи закладывается в детстве. Вспомним подвижные игры детей, так популярные до технологического бума: «Жмурки», «Вышибалы», «Лапта», «Классики», «Резиночка» и т. д. Эти игры являлись *естественной компенсацией* неблагоприятных психических течений, в том числе речевых, как активизаторы межполушарного взаимодействия головного мозга и «детектора ошибок»³²⁰. С развитием электронных технологий у человека снизилась физическая активность: «В наши дни мышечная энергия в общем энергетическом балансе мира составляет всего 1%!»³²¹. В итоге адекватный диалог между мозгом и телом отсутствует.

³¹⁶ Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2017. С. 38.

³¹⁷ Семенович А. В. Введение в нейропсихологию детского возраста. 5-е изд. М.: Генезис, 2017. С. 23.

³¹⁸ Там же. С. 27.

³¹⁹ Лоренц К. Обратная сторона зеркала. Сборник трудов. Philosophical arkiv, Sweden, 2016. С. 39.

³²⁰ Бехтерева Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни. М.: АСТ, 2013. С. 93.

³²¹ Черных А. А. Психофизическая сопряженность в воспитании артиста на уроках сценического движения // Аспекты выразительности тела актера: сборник статей /РГИСИ, Кафедра пластического воспитания. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 17.

5) Дефицит общения. Когда ребенок учится говорить, подкорковые структуры направляют свое влияние в левое полушарие. Если в этот момент с ребенком мало разговаривают, то аналогичные нейрофизиологические процессы «уходят» в правое полушарие. Тем самым развивается и закрепляется асимметрия мозга, то есть начинаются сбои в генетически заданном сценарии его работы.

6) Чрезмерно раннее обучение детей счету, буквам, чтению и т. п. приводит к раннему созреванию подкорковые системы мозга. Усваивая искусственно объемную информацию, они угнетают своим гиперактивным развитием другие структуры, особенно те, которые в этот момент имеют активный процесс роста. Данное обстоятельство приводит к губительному дисбалансу: задержке «запуска» межполушарных взаимодействий, к задержке формирования психических функций.

7) Дефицит чтения и речевой практики в школьном возрасте, на смену которым пришла система тестов, обедняет содержательный и эмоциональный фон ребенка, что ведет к более позднему выявлению проблемных звуков.

8) Свою особую роль в нарушении произношения играет зеркальность речи. Этому способствует активная миграция населения. Кроме того, динамично развивается инклюзивная форма образования. Дети в детских садах и школах быстро перенимают говоры и акценты, особенности произношения звуков.

9) Разрушение системы логопедической помощи. Если по статистическим данным в 1990-х годах 60% детей имели разного рода речевые проблемы, то сегодня эта цифра достигла уже 80%³²².

10) Современные школьники и молодые люди находятся во власти компьютерной субкультуры, где довлеет «новояз», происходит «вымывание» классического русского языка не только из повседневной жизни, но и из образовательного процесса. Это ведет к искажению речевых форм, страдает ясность изложения.

³²² 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; Москва: Кабинетный ученый, 2020. С. 24, 26. (Интервью с А. Н. Семенович от 07.07.2019).

11) Плохой экологический фон в разных регионах страны. Неправильное питание. Ученые констатируют, что при серьезном недостатке йода в организме нарастают проблемы со слухом, речью, двигательной и интеллектуальной функциями.

Круг причин гораздо шире, мы обозначили лишь некоторые. Многие из указанных причин речевых/дикционных проблем связаны с работой головного мозга, что является областью исследования нейропсихологии.

Речевой процесс с учетом важности работы ансамбля всех высших психических функций (мышление, движение, память, восприятие, эмоции и т. п.) изучали Л. С. Выготский, А. Р. Лурия, Т. В. Ахутина, Э. Г. Симерницкая, Н. К. Корсакова, Е. Д. Хомская, Л. С. Цветкова, А. В. Семенович, Б. А. Архипов и другие. Нас заинтересовали труды кандидата психологических наук, известного нейропсихолога А. В. Семенович, автора более сотни научных и учебно-методических публикаций и многих книг. А. В. Семенович пишет, что, возможно, многие педагоги уважаемых вузов посчитают «излишними» знания этой науки, но профессиональный функционал реализовать легче, если педагог «не исключает возможности нахождения ключевых точек соприкосновения, которые позволяют рассмотреть феномен речевого онтогенеза (индивидуального развития. — *Е. Д.*) без узкодисциплинарного “игнорирования”»³²³. Возможность получить живой комментарий самой А. В. Семенович к прочитанным текстам автора³²⁴ существенно облегчила и укрепила исследовательский процесс.

В 1990-х годах обнаружилось, что традиционная система нейропсихологической коррекции в детском возрасте стала менее действенной и эффективной, это заставило предпринять новую попытку в изучении мозга современного ребенка. В норме развивающийся мозг работает по определенному сценарию. Основные векторы мозговых процессов отражают модель: «снизу-вверх» (от подкорковых образований к коре головного мозга), «сзади-наперед» (от задних к лобным отделам

³²³ Семенович А. В. Введение в нейропсихологию детского возраста. С. 22.

³²⁴ Семенович А. В. Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ: I. Таланты детского мозга, IV. Речевая компетентность. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2017; Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза: Учебное пособие. 11-е изд. М.: Генезис, 2018.

правого и левого полушарий), «справа-налево» (от правого полушария к левому), «сверху-вниз» (от корковых отделов правого и левого полушарий к субкортикальным образованиям)³²⁵. Оказалось, что сценарий работы мозга современного ребенка — **нарушен**. Сегодня таких детей «подавляющее большинство, даже по сухим данным статистики <...> именно они составят в недалеком будущем большинство взрослой популяции»³²⁶. Выводы специалистов зафиксированы в практических клинико-психологических исследованиях³²⁷. Данные отклонения приводят к различным нарушениям речевого развития:

- к дизартрическим проявлениям (общей речевой невнятице),
- вялости артикуляционного аппарата,
- дыхательным и фонематическим проблемам,
- интонационной бедности,
- речевым запинкам,
- скандированию,
- аритмии и другим сбоям.

Нужно отметить, что перечисленные проблемы являются насущными и для педагогики сценической речи. Чтобы выйти на новый уровень их решения, необходимо, как писал В. Я. Брюсов в статье «Театр будущего», не противопоставлять «под влиянием ложной мысли»³²⁸ науку и искусство, а найти между ними связь. Нейропсихологи предлагают для совершенствования речевых процессов опереться **на взаимодействие** «талантов головного мозга».

Таланты разных отделов левого полушария:

– фонематический слух, объем слухо-речевого восприятия и памяти, процесс восприятия и распознавания логико-грамматических конструкций, называние (словарный запас) — **импрессивная речь**;

³²⁵ Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. С. 33.

³²⁶ Семенович А. В. Введение в нейропсихологию детского возраста. С. 28.

³²⁷ В исследованиях, которые проводились на основе подтвержденных клинически материалов Института нейрохирургии Российской академии медицинских наук им. Н. Н. Бурденко, приняли участие: Семенович, Архипов, 1995; Семенович, Архипов, Фролова, Исаева, 1997; Семенович, 2000, 2002. (Семенович А. В. Введение в нейропсихологию детского возраста. С. 33).

³²⁸ Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 185.

– кинестетическая (артикуляция одного звука) и кинетическая (переключаемость от одного звука на другой) функции, связанность речевого высказывания — **экспрессивная речь.**

Таланты разных отделов правого полушария:

– совокупность невербальных эквивалентов как экспрессивной, так и импресивной речи.

Как видим, в формировании полноценной речевой компетенции задействованы таланты правого и левого полушарий. Речь опирается на постоянный их диалог, на активное межполушарное взаимодействие. Вердикт нейропсихологов следующий: для эффективности наращивания любых психофизиологических способностей, в том числе речевых, необходимо выстраивать процесс работы таким образом, чтобы он четко соответствовал генетически заданному (в норме!) маршруту работы головного мозга. Запрограммированный мозг «даже при самом неблагоприятном типе развития “помнит”, как он должен развиваться в идеале»³²⁹. Другими словами, мозг нужно переобучить. «Ведь любая текущая вредность все равно слабее, чем генетически заложенный фундамент. И любого человека можно дотянуть до его максимального генетически заложенного идеала. <...> Именно личного. “Потолок” у всех разный»³³⁰. При этом важно понимать, пишет А. В. Семенович, что потенциал будет успешно реализован тогда, когда есть «запрос извне».

В результате в 1990 – 1997 годах командой специалистов³³¹ была создана уникальная технология. В ее основе лежит активизация межполушарного взаимодействия с помощью упражнений, которые используют одновременную перекрестную работу обоих полушарий при участии психомоторных координаций. Цель — раскрыть максимальный запас индивидуальных возможностей человека. Технология

³²⁹ Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. С. 43.

³³⁰ Двизова Е. В., Семенович А. В. «В моей нейропсихологической технологии нет ничего чужеродного для театральной методики» // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: вып. 1: Сценическая речь в театральной школе. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 26.

³³¹ Семенович, Умрихин, Цыганок, 1992; Семенович, Цыганок, 1995; Семенович, Архипов, 1995; Гатина, Сафронова, Серова, 1996; Архипов, Гатина, Семенович, 1997; Семенович, Воробьева, Сафронова, Серова, 2001; Семенович, 2002, 2004, 2005. (Семенович А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза. С. 7).

показана как детям, так и взрослым, как для коррекции, так и для совершенствования, ведь «законы развития мозга едины для нормы, субнормы и патологии»³³².

Роль психомоторных координаций в работе с речью. Интерес к пальчиковой гимнастике в таких областях, как логопедия, дефектология, образовательная кинезиология, возник давно по причине того, что закон нейрофизиологии/нейропсихологии гласит: «Кисть руки является вторым артикуляционным аппаратом»³³³. Нейрофизиологи доказали, что смежность артикуляционной и мелкомоторной зон (1/3 часть двигательной зоны занимает проекция кисти) в головном мозге обуславливает их взаимостимуляцию. Вступая в одновременную работу, зоны начинают не просто взаимодействовать, а максимально влиять друг на друга. Получается синергетический эффект, когда 1+1 это больше, чем 2.

В основе речевой компетентности лежит психомоторная система языка, губ, рук, ног, глаз, пальцев, которые должны работать как единый отлаженный механизм. Прицельное формирование устойчивых автоматизированных крупно- и мелкомоторных **координаций**, регулярная работа с ними способствует *самокоррекции* речевых недостатков. Это обстоятельство представляет особый интерес для педагогики сценической речи, которая не имеет возможности заниматься медико-педагогической коррекцией звукопроизношения.

Психомоторные координации делятся на два типа. Первый, давно используемый в школе сценической речи, — *согласованные* движения тела. Второй, ранее не был в поле внимания, — *рассогласованные* движения. Рассогласованные — это одновременные разнотипные, разнонаправленные движения, когда одна часть тела делает одно движение, другая — другое, или когда одноименные части тела движутся в разных направлениях.

Приведем несколько примеров упражнений с использованием рассогласованных движений в нейропсихологии. Исходное положение — стоя, во всех представленных ниже упражнениях.

³³² Семенович А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. С. 31.

³³³ Кольцова М. М. Ребенок учится говорить; Пальчиковый игротренинг / М. С. Рузина. СПб.: САГА, 2002. С. 155.

Глазодвигательное упражнение: рот открыт, язык высунут, глаза следят за перемещающимся предметом (например, карандаш), язык движется в противоположном от предмета направлении³³⁴.

Крупномоторное упражнение: рисование в воздухе спиралей и кругов, сначала одно-, затем разнонаправленно³³⁵.

Мелкомоторное упражнение: одна кисть показывает «зайчика», выставляя из кулака средний и указательный пальцы, одновременно другая кисть показывает «козу», выставляя мизинец и указательный; по команде происходит смена «поз»³³⁶.

Все представленные упражнения объединяет принцип **рассогласования**. В первом случае координируется работа языка и глаз, во втором — правой и левой руки, в третьем — разноименных пальцев правой и левой руки. Упражнения, основанные на принципе рассогласования, максимально активизируют работу межполушарного взаимодействия. На этом основании нейропсихологи утверждают, что эффективные психомоторные координации — базовое условие речевой компетентности. Поэтому правомерным будет дополнить группу психофизиологических факторов дикционной выразительности, представленную в разделах 1.1. и 2.1., фактором **активизации межполушарного взаимодействия**. Это расширит представление о содержании актерской дикции.

Итак, мы интегрируем базовое условие речевой компетентности — *эффективные психомоторные координации* в дикционный тренинг актера. Данное условие в методике сценической речи сформулировано не было и целенаправленно не учитывалось.

Целесообразность применения этой технологии в сфере искусства обусловлена и исследованиями конца прошлого века о пластичности мозга. Под нейропластичностью мы понимаем способность мозга создавать новые нейронные связи. Эти исследования показали, что потенциал нейропластичности особенно высок у

³³⁴ Семенович А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза. С. 267.

³³⁵ Семенович А. В. Речевая компетентность. Часть 4 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. С. 82.

³³⁶ Там же. С. 84.

детей и творческих людей. Еще В. Э. Мейерхольд, И. Э. Кох, Н. В. Карпов вели исследовательскую работу с рече-двигательными координациями и имели высокие практические результаты. Современная школа сценического движения продолжает поиски в этом направлении.

Адаптируя упражнения нейропсихологии, включающие психомоторные координации, к задачам предмета «Сценическая речь», мы активно подключаем прежде всего *речь* и ведем работу на материале звуко сочетаний, скороговорок, стихов, текстов фольклорных игр.

Работая в содружестве с предметом «Актерское мастерство», используем элементы актерской техники (простая действенная задача, предлагаемые обстоятельства, взаимодействие).

Учитывая общепринятый «метод игры», устанавливаем правила, которые придают процессу дух соревновательности.

Таким образом, заимствованные нейронаработки получают развитие в театральном пространстве.

2.3. Актуализация принципа «рассогласования» в актерском дикционном тренинге

Разработанный *дикционный комплекс упражнений* получил название «Психомоторные координации — Дикция» (ПМК-Д)³³⁷. ПМК-Д — это целенаправленная тренировка сценической дикции в условиях рассогласованных движений тела и действенного общения с поэтапным усложнением.

³³⁷ В апробации приняли участие студенты ГИТИСа: третий курс факультета эстрады, мастерская В. Н. Панкова (набор 2016/20); второй курс факультета эстрады, мастерская В. Б. Гаркалина (2017/21); первый курс факультета музыкального театра, мастерская А. Б. Тителя и И. Н. Ясуловича (2019/23); первый курс режиссерского факультета, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019/23). Разработанные упражнения, в том числе прошли апробацию на научно-практической конференции, которая состоялась на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» от 22 мая 2019 года. В апробации приняли участие педагоги по сценической речи ГИТИСа, студенты мастерской В. Н. Панкова и специалисты Центра. Протокол, подписанный главным врачом ГБУЗ ЦПРиН ДЗМ Р. А. Черемным, в архиве Е. В. Двизовой.

Первый этап содержит координационную артикуляционную гимнастику; тренировку стечений *гласных* в условии рассогласованных *крупномоторных* координаций; стечений *согласных* в условии рассогласованных *мелкомоторных* координаций, а именно пальцевых комплексов, имеющих *две* возможные комбинации. Материал: звукосочетания и скороговорки.

Второй этап включает в себя продолжение тренировки стечений *согласных* звуков в условии рассогласованных движений пальцев, имеющих уже *более двух* возможных комбинаций, а также мелкой моторики стоп. Материал: длинноговорки, тексты фольклорных игр, стихи с аллитерациями и ассонансами.

Координационная артикуляционная гимнастика — это пластический сюжет, в котором рассогласованно двигаются язык, губы, пальцы и глаза. В речевом наговоре педагог использует образы. Это способствует расслаблению мышц, не участвующих в процессе работы. Сюжеты могут быть самые разные. Мы задействовали прогулку вдоль берега моря, встречу на балу, рисование на холсте. Предлагаемые обстоятельства подключают фантазию и воображение, активизируют ощущения.

Таблица 3 — Артикуляционный комплекс упражнений с элементами координации. Иллюстративный материал к нему в **Приложении Б**. Устранение дикционных недостатков по методу ПМК-Д. Смотреть **Приложение Б. 1**. Координационная артикуляционная гимнастика (фотоматериал).

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения
1	Язык вращается по кругу между губами и зубами (Рисунок Б.1.1)	Растираем ладони до ощущения тепла (Рисунок Б.1.1)
2	Сомкнутые и расслабленные губы вибрируют за счет выдыхаемого воздуха (Рисунок Б.1.2)	Трясем кистями рук (Рисунок Б.1.2)
3	Губы собираем в «хоботок» и крутим ими по кругу вправо (Рисунок Б.1.3)	Руки вытянуты вперед, ладони совершают вращательное движение влево (Рисунок Б.1.3)
Меняем направление движений губ и ладоней на противоположное		
4	Кончиком языка попеременно стремимся коснуться носа, подбородка, пытаемся дотянуться до правого, левого уха (Рисунок Б.1.4)	Ритмично и поочередно прикасаемся подушечкой большого пальца к остальным подушечкам, но при этом одна кисть начинает движение от мизинца, а другая — от указательного пальца (Рисунок Б.1.4)
По принципу непрерывности музыкальной гаммы идет переключение пальцев		

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения
5	Язык высунут и спокойно лежит на нижней губе (Рисунок Б.1.5)	Ладони открыты (Рисунок Б.1.5)
6	Языком последовательно выполняем пять разных позиций: грибок, чашечка, трубочка, мостик, поворот языка на бок (Рисунок Б.1.6)	Делаем самомассаж пальцев (Рисунок Б.1.6)
	Синхронизируем массаж одного пальца с удержанием одной позиции языка. Продельваем все то же самое с другой рукой	
7	Снова сомкнутые и расслабленные губы вибрируют за счет выдыхаемого воздуха (Рисунок Б.1.7)	Снова трясем кистями рук (Рисунок Б.1.7)
8	Медленно опускаем нижнюю челюсть вниз (Рисунок Б.1.8)	Массируем уши от верхней части к мочке и проглаживаем нижнюю открытую челюсть (Рисунок Б.1.8)
9	Стараемся вызвать энергетический зевок (Рисунок Б.1.9)	Потягиваемся (Рисунок Б.1.9)

Кисти рук на этом этапе выполняют *однотипные* движения, уровень сложности еще невысок. Исключение составляет упражнение 4, в котором движения пальцев правой и левой кистей *рассогласованные*. Пошаговое усложнение материала помогает решить проблему его освоения: 1) *согласованные* движения пальцев правой и левой руки; 2) *рассогласованные* движения *одноименных* пальцев правой и левой руки; 3) *рассогласованные* движения *разноименных* пальцев правой и левой руки. Напряжение чередуется с расслаблением.

Следующий комплекс артикуляционной гимнастики с музыкальным сопровождением был представлен на зачетах 1 курса, 1 семестра, в мастерских А. Б. Тителя, И. Н. Ясуловича (факультет музыкального театра) и Е. Б. Каменьковича, Д. А. Крымова (режиссерский факультет, актерская группа), ГИТИС, 2019 год.

Таблица 4 — Комплекс координационной артикуляционной гимнастики.

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Движения глаз	Музыка
1	Язык вращается по кругу с сомкнутыми губами; сначала в одну сторону, затем в другую	Активно растираем ладони до ощущения жара. Массируем каждый палец, уделяем качественное внимание каждой фаланге	—	«Игра в лошадки»

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Движения глаз	Музыка
2.1	Поочередный подъем верхней губы и опускание нижней с обнажением зубов	–	–	«Мазурка»
2.2	«Натягиваем» губы на зубы	–	–	
3	Губы в трубочку, вращаем поочередно сначала в одну сторону, затем в другую	Руки вытянуты перед собой. Обе кисти, синхронно вращаются в противоположную сторону от губ	–	«Вальс»
	Необходимо следить за тем, чтобы одно вращение губами соответствовало одному повороту кистей и подбородок оставался неподвижен		–	–
4	Язык совершает движение крестом. Высовывается максимально: верх, вниз, влево, вправо	Подушечка большого пальца правой руки совершает прикосновения ко всем остальным, начиная с указательного. В левой кисти — начиная с мизинца	Глаза совершают движения в противоположном направлении от движений языка. Язык вверх – глаза вниз, язык влево – глаза вправо и т. д.	«Марш деревянных солдатиков»
	Необходимо следить за ритмичностью и одновременностью всех трех переключений			–
5.1	Язык расслаблен, лежит на нижней губе	Кисти напряжены до предела, пальцы растопырены в разные стороны	–	«Баба-Яга»
5.2	Язык — «чашечка»	Кисти «завяли, стекают» расслабленные пальцы вниз		
5.3	Язык расслаблен	Кисти напряжены		
5.4	Язык — «трубочка»	Кисти завяли		
5.5	Язык — расслаблен	Кисти напряжены		
5.6	Язык — «грибок»	Кисти завяли		
5.7	Язык — расслаблен	Кисти напряжены		
5.8	Язык — «горка»; Раскачка горки	Кисти завяли		
	Необходимо следить за тем, чтобы язык не дрожал и не трясся во время расслабления. Чтобы кисти, действительно, были расслаблены, в то время как язык напряжен			

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Движения глаз	Музыка
6	Рот открыт. Язык, как жало, высунут вперед, синхронно движется в противоположную сторону от указательного пальца	Руки вытянуты перед собой. Указательные пальцы направлены вверх. Перемещаем правую кисть от центра вправо, возвращаем обратно. Затем левую кисть от центра — влево, возвращаем обратно	Глаза следят за движением указательного правого, затем левого пальцев	«Неаполитанская песенка»
	Необходимо следить за тем, чтобы подбородок оставался неподвижен и все три переключения работали синхронно и равномерно			

Музыкальное сопровождение — темы из «Детского альбома» П. И. Чайковского.

Как видим, в представленном комплексе используется психомоторная система глаз, которая ранее на занятиях по сценической речи не была задействована.

Вариации упражнения 4, представленного в таблице:

- язык двигается «крестом» по часовой стрелке (вверх, вправо, вниз, влево), глаза двигаются «крестом» в противоположном направлении;
- язык двигается «крестом» по часовой стрелке, глаза так же двигаются «крестом» по часовой стрелке, но отстают на одну позицию;
- то же, только глаза опережают язык на одну позицию;
- язык совершает подробное круговое движение по часовой стрелке (облизываем варенье с губ), глаза вращаются синхронно, но в противоположном направлении (следим за осой).

Вариации упражнения 6:

- язык и глаза следуют в противоположную сторону от движения указательного пальца;
- язык следует за движением указательного пальца, а глаза — в противоположном направлении.

Координация рассогласованно двигающихся глаз, языка и пальцев обеспечивает работу сразу трех частей речевой системы, адресно стимулирует мозговые связи, увеличивает физическую нагрузку. Количество задействованных органов прибавляется постепенно.

В каждом маленьком упражнении значение имеет действенный глагол, в нем магический секрет двигающей силы.

Музыка не только задает ритм и увеличивает нагрузку, но и вызывает эмоциональный отклик, побуждает к движениям неформальным. Когда вся гимнастика проходит во взаимодействии и игре, появляется возможность комплексного воздействия на речевую функцию.

Тренировка стечений гласных в сочетании с крупномоторными координациями. После артикуляционной гимнастики в дикционном тренинге традиционно следует переход к тренировке звуков и звуковых стечений. Тренировка гласных и их скоплений (зияний) осуществляется в сочетании с *рассогласованными крупномоторными* движениями.

Зияние (также хи́атус, ги́атус от лат. *hiātus*) — это скопление подряд нескольких гласных звуков внутри слова и на стыке слов. Их произношение требует определенной сноровки артикуляционного аппарата. Во время проработки зияний необходимо следить за тем, чтобы переход от одного гласного к другому проходил слитно, плавно, без разрыва дыхательной паузой. Образы «переката через взгорок» или «вращение мельницы» помогут ощутить и зафиксировать объем гласных. Здесь важно контролировать работу диафрагмы, свободу всего тела и плавное раскрытие не только нижней челюсти, но и приоткрытие верхней, следить за тем, чтобы дикционная тренировка гласных проходила в строгом соответствии с законами орфоэпии и подключением резонаторов.

Зияния бывают ударные и безударные. Пример ударных зияний: «по́эма», «у́Оли». Пример безударных зияний: «авиали́нии», «ба́ба обу́ла». Зияние может содержать подряд более двух гласных звуков. Например: «орхидеи и аза́лии»,

«оперение у аистов». Для тренировки ударного зияния удобно использовать более крупное рассогласованное движение, для безударного — более мелкое.

Тренировка стечений гласных в сочетании с крупномоторными координациями на материале звукосочетаний. Предлагается во время произношения зияний действовать рассогласованными крупномоторными движениями вращательного характера, что способствует закреплению артикуляционного навыка в мышечной памяти.

Проработка ударного зияния

1. Лили́лие, лилиэ́лие, лилиа́лие, лилио́лие, лилиу́лие, лилиы́лие.

Движение: стоя, руки свободно свисают, производим одновременные разнонаправленные круговые движения рук.

Проработка безударного зияния

2. Издаа́миту, издааэ́миту, издааа́миту, издаао́миту, издаау́миту, издааы́миту.

Движение: стоя, совершать одновременные разнонаправленные вращательные движения плечами.

Проработка зияния, содержащего три гласных звука

3. Астаа́йст, астааэ́ст, астааа́ст, астаао́ст, астаау́ст, астааы́ст.

Движение: небольшое плие, одновременные разнонаправленные круговые движения: левая стопа чертит круг по полу, правое плечо совершает вращение. В работу включились разноименные части тела.

Проработка близко стоящих ударного и безударного зияний

4. Ауло́йттия, аулоэ́йттия, аулоа́йттия, аулоо́йттия, аулоу́йттия, аулоы́йттия.

Движение: стоя, в момент произнесения безударного зияния (всегда повторяющегося [ау]) левая стопа делает перекал с пятки на мысок, правая, наоборот, — с

мыска на пятку. На момент встречи с ударными зияниями руки, согнутые в локтях, совершают одновременные вращательные движения в разном направлении.

Если ударное и безударное зияния в звуковых пучках находятся близко друг к другу, то одно движение будет как бы настигать другое. Рассогласованные движения могут быть самые разнообразные. Упражнение выполняется в круге или в парах в условиях взаимодействия, когда жизнь тела, голоса и актерского намерения — едины.

Тренировка стечений гласных в сочетании с крупномоторными координациями на материале скороговорок. Предлагаются скороговорки, содержащие зияния, в момент встречи с которыми выполняются рассогласованные крупномоторные движения.

5. У Ангелины на окне растет маленький *э́бн*ум и огромный платицирум, а у *Э́льзы* — *и́рис* бородатый и *аи́р* болотный.

Движение: небольшое плие, совершаются разнонаправленные зигзагообразные движения рук и ног (в стиле восточных танцев).

6. *Э́дова* *а́рфа* в честь бога *Э́ла* струи́тся и льется у *о́зера* *Э́ванс*.

Движение: небольшое плие. В момент встречи с ударным зиянием правая и левая руки двигаются в разных плоскостях: левая рука совершает круговое движение от локтя, вытянутого в сторону, правая — от плеча по направлению спереди-назад; безударное зияние сопровождается одновременными разнонаправленными движениями коленей.

Акцентируем внимание на действенности высказывания: гласные — подвижные, разноцветные, горячие — звучат как полноводные реки, вливаются в один поток, подхватываются движением тела. В поиске рассогласованных комбинаций молодые актеры проявляют инициативу и изобретательность, подключают к работе предметы, организуются в группы.

«Трюндель» (тренировка стечений гласных).

Можно комбинировать звуковые цепочки и скороговорки по принципу схожести звуков. В наших трехчастных историях первая часть — звуковая цепочка, вторая часть — скороговорка, третья — повтор первой части (отсюда название — «Трюндель»). Все зияния сопровождаются рассогласованными движениями.

7. Аулойття, аулоэття, аулоаття, аулооття, аулоуття, аулоыття... не по тропинке, **а о́коло** катилось **О и о́хало. О о́хало, О о́кало**, не по тропинке, **а о́коло**... Аулойття, аулоэття, аулоаття, аулооття, аулоуття, аулоыття.
8. Ира и **Й**нга, **Й**ра и **Э**мма, **Й**ра и **А**ня, **Й**ра и **О**ля, **Й**ра и **У**ля, **Й**ра и **я** обсудили у остановки эксклюзивное интервью с геологом **Л**ио и биологом **Л**ео, и после расстались Ира и **Й**нга, **Й**ра и **Э**мма, **Й**ра и **А**ня, **Й**ра и **О**ля, **Й**ра и **У**ля, **Й**ра и **я**.
9. Бойвоэгоадоу, боивоэгоадоу, боивоэгоадоу, боивоэгоадоу... **О**кул бабу обул, и **О**кула баба обула и отправила из **ау**ла ... бойвоэгоадоу, боивоэгоадоу, боивоэгоадоу, боивоэгоадоу.


Техническая заготовка преобразуется в сценическую мини-историю, у которой есть завязка, кульминация и развязка. Соответственно, развиваются и речевой рисунок, и лексика рассогласованных движений.


Тренировка стечений согласных в сочетании с мелкомоторными координациями основана на подключении нейроритмических пальцевых комплексов. Нейроритмический пальцевый комплекс — это ритмично организованные рассогласованные движения пальцев и кистей рук. Пальцевые экзерсисы могут быть самыми разнообразными. Автор воспользовался жестосимволами из электронной энциклопедии эмодзи³³⁸ и сочетал их по принципу *противопоставления*. Типы противопоставлений: 1) тыльная — ладонная сторона; 2) сжатие — разжатие; 3)


³³⁸ Эмодзи — графический язык из смайликов и идеограмм, который сегодня активно используют на мобильных и стационарных платформах. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.emojilo.com/ru/> (дата обращения 19.06.2019).

растяжка — переkreщивание; 4) разноименные пальцы. Чем больше заложено противопоставлений и задействовано пальцев, особенно не социально активных, тем сложнее комбинация для исполнения. Для удобства пальцевые комплексы получают условные названия.

Тренировка стечений согласных в сочетании с мелкомоторными координациями на материале звуко сочетаний. Предлагается одновременно с произнесением каждого звена звуковой цепочки воспроизводить нейроритмический комплекс пальцевых движений (всего шесть переключений):

10. Стриндлик, стрэндлэк, страндлак, строндлок, струдндлук, стриндлык
 «Позвони мне-есть вопрос».

11. Лифифлипип-лививлибип, лэфэфлэпэп-лэвэвлэбэп, лафафлапап-лававлбап, лофофлопоп-лововлобоп, луфуфлупуп-лувувлубуп, лыфыфлыбып-лывывлыбып +  «Рожки-ножки».

12. Дирлир-тирлир, дэрлэр-тэрлэр, дарлар-тарлар, дорлор-торлор, дурлур-турлур, дырлыр-тырлыр +  «Зайчик-охотник».

Предложенный тип нейроритмических пальцевых комплексов содержит *две возможные комбинации*. Автоматизация движений помогает справляться со сложными артикуляционными переключениями. Пальцы выразительные, они как бы аккомпанируют рисунку текста. Действие и соревновательность помогают усилить психический импульс к звуку. Не забываем о свободе плечевого пояса, колени чуть согнуты, пружинят, тело не теряет ощущения вертикали. «Гармонизация движений — двигательная мелодия, ловкость, точность и меткость — залог многих дальнейших достижений»³³⁹.

³³⁹ Семенович А. В. Речевая компетентность. Часть 4. С. 43.

Тренировка стечений согласных в сочетании с мелкомоторными координациями на материале скороговорок. Предлагается скороговорка, выбирается пальцевый комплекс, определяется тренируемый звук. В момент его произнесения переключаем пальцы.

Договариваемся, что:

– нейроритмический комплекс *не* выполняется для предлогов, так как они в русском языке произносятся слитно;

– одно слово всегда будет синхронизироваться не более чем с одной пальцевой комбинацией, даже если в этом слове встречаются два и более тренируемых звука (не «шинкуем» слово).

Необходимо добиваться точности, легкости и органичности выполнения задания. Примеры:

13. [С — с — с] Седой сверчок совсем ослеп, сквозь слезы просит он на хлеб.

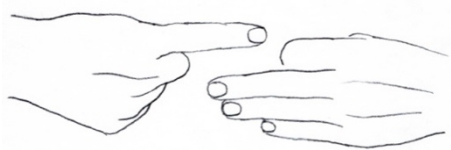


Рисунок 1.1

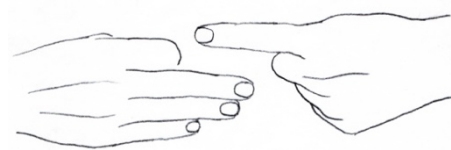


Рисунок 1.2

«Пазлы» (вариант 1)

На занятии молодые актеры искали варианты словесного действия этой скороговорки: призывали объединиться для помощи бедному сверчку; предупреждали о том, что сверчок имитирует слепоту; утверждали закономерность сложившейся ситуации.

14. [Ш — ш — ш] 1666 пирогов из сыворотки из-под простокваши.

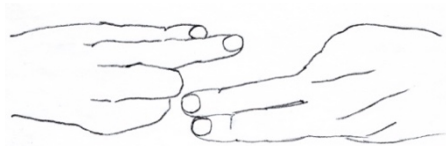


Рисунок 2.1



Рисунок 2.2

«Пазлы» (вариант 2)

В речи молодых актеров с позиции торговцев звучала реклама своему товару, с позиции кулинаров — хвастовство искусством выпекать, с позиции пирогов — самолюбование.

15. [Ц — ц — ц] Ах, герцогиня, герцогиня! Цепляете вы, как глициния, годеция и гиацинт, но стоит вам прицыкнуть: «Цыц, цыпириктиц-ципириктиц-ципириктиц-ципириктиц!», — как глянцем на лице горчица, да дерзость эта мне простится.

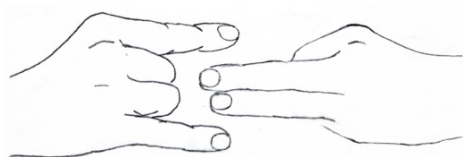


Рисунок 3.1

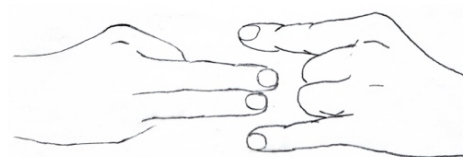


Рисунок 3.2

«Пазлы» (вариант 3)

Принцип последовательного переноса ударения усложняет данное сочетание. Текстовый материал скороговорки открывает большие возможности для актерского существования: от комедии до трагедии.

«Трюндель» (тренировка стечений согласных).

Правила игры те же. В третьей части может подключаться хор речевых голо-сов в сочетании с синхронным танцем пальцевых переключений. Творческая задача помогает преемственности всех частей.

16. [Б — б — б] Мфубулубулуф-мфоболоболоф-мфабалабалаф-мфэбэлэб-элэф-мфибилибилиф-мфыбылыбылыф... Камбала болтает без умолку о бакланах и баклажанах, о бранденбургцах и бирменгемцах. Ее рот набит всякой бессмысленной мфабалабалафью... Мфулубулубулуф-мфоболоболоф-мфабалабалаф-мфэб-элэбэлэф-мфибилибилиф-мфыбылыбылыф.

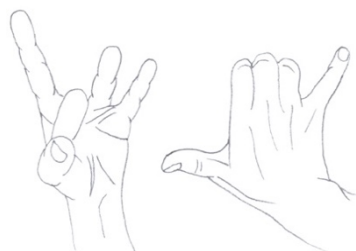


Рисунок 4.1

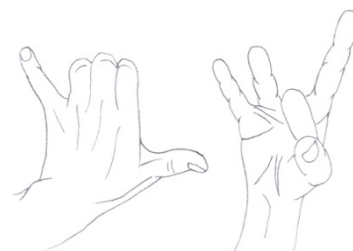


Рисунок 4.2

«Птеродактиль — стрекоза»

В пробах молодых актеров высмеивался вздор рассуждений рыбы, поощрялось ее болтливое настроение, оценивался диапазон ее интересов.

Загадка

17. [бавагада] Шел Оскар из Упсалы в Оксфорд, а навстречу ему бавагада, бавáгада, бавага́да, бавагада́. Возвращался Оскар в Упсалу из Оксфорда, повстречал бавагаду́, бавага́ду, бавáгаду, бавагаду. Сколько бавагад встретил Стакрат? (ответ «0») + 🤞👎-👎🤞 «Ракета-комета».

Переключения пальцев выполняются на каждую «встречу» со звуковым сочетанием «бавагада». Подвох, спрятанный в загадке, требует вдумчивого повторения текста в поиске ответа.

18. [Пух] Винни-Пух, Винни-Пох, Винни-Пах, Винни-Пэх, Винни-Пих, Винни-Пых... Винни-Пух толстобрюх, мягкоух, остроух от укусов пчел пожух: нос разбух, глаз опух, но не тух Винни-Пух. Не терял пухлявый дух и пел песню про лопух: Винни-Пух-пух-пух-пух, Винни-Пох-пох-пох-пох, Винни-Пах-пах-пах-пах, Винни-Пэх-пэх-пэх-пэх, Винни-Пих-пих-пих-пих, Винни-Пых-пых-пых-пых. Сколько пухов в скороговорке про Винни-Пуха? (ответ «12», включая вопрос задачи) + 👍🤞-🤞👍 «Лисичка-зайчик».

Переключения пальцев выполняются при произнесении сочетания «пух». Наличие какой-либо «закавыки» в задании вносит юмор и оживление.

Дразнилка/ода

Тем, кто успел побыть пионером, наверняка, знакома детская игра-дразнилка:

Дядя Коля всех поколет, переколет, выколет.

Тетя Валя всех повалит, перевалит, вывалит и т. д.

Текст строится по принципу присоединения приставок по-, пере-, вы-.

Студентам было предложено сочинить про своего однокурсника дразнилку, если целью является что-нибудь высмеять, или оду, если целью является что-то воспеть. В обоих случаях присутствовала добрая шутка. Пример:

19. *Григорий Альбертович, Григорий Альбертович всех погригориальбертовичит, перегригориальбертовичит, выгригориальбертовичит, потому что Умник-Григорий Альбертович читает Константина Сергеевича и, читая, почитывая, перечитывая, в ремесле своем совершенствуется, сверхсовершенствуется и сверхсамосовершенствуется!*³⁴⁰ + «Камень-ножницы-бумага».



Рисунок 5.1



Рисунок 5.2



Рисунок 5.3

«Камень — ножницы — бумага»

Если при тренировке дикции на материале звуковых цепочек выполнялись пальцевые комплексы, имеющие только *две возможные комбинации*, то при произношении дразнилки/оды студентам предлагается использовать пальцевые комплексы, содержащие *более двух возможных комбинаций*.

Переключения пальцев выполняются при произнесении:

– имени и отчества (единое);

³⁴⁰ Автор текста Николай Яцкевич, стажер кафедры режиссуры ГИТИСа, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019/21). Ода посвящена студенту мастерской – Григорию Семикашеву.

– всех слов, с которыми затеяна игра («слова-метаморфозы»).

Слова, на которые приходятся переключения пальцев, выделены курсивом.

Что касается предложенного нейроритмического комплекса, он выполняется по принципу всем известной детской игры: «Камень — ножницы — бумага» с опережением на одну позицию. Если правая кисть выкидывает камень, то левая — ножницы. Со следующим звуковым пучком правая кисть как бы догоняет левую и выкидывает ножницы, левая — не дает себя догнать и уже показывает бумагу и т. д. Всего *три* возможные комбинации. Каждый находит свой способ освоения упражнения. Так, студентка Дарья А. сообразила, как легче справиться с каноном движений. Она предложила мысленно фотографировать позицию кисти, которая движется с опережением, а отстающей кистью воспроизводить этот снимок. Дарья обратила внимание на возможности фотографической памяти.

Еще один пример оды/дразнилки:

20. *Елена Викторовна, Елена Викторовна всех поеленавикторовнит, переленавикторовнит, выеленавикторовнит, а кто не задедлайнил, неведедлайнил и додедлайна дикцию не выполнил, не довыполнил, не перевыполнил, зияния не прозиял, перезиял и не вызеял, то Сверх-Елена Викторовна всех проассистирует, переассистирует, выассистирует!*³⁴¹ + «Рондо».

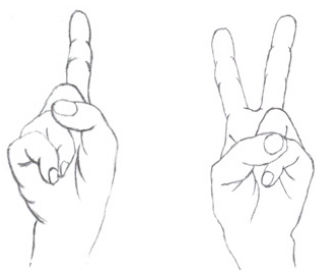


Рисунок 6.1

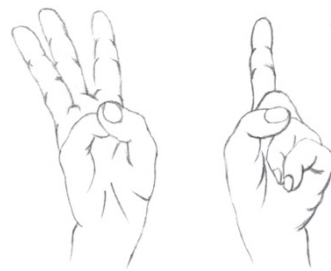


Рисунок 6.2

³⁴¹ Автор текста Никита Шевцов, студент режиссерского факультета ГИТИС, мастерская Е.Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019/23). Ода посвящена аспиранту Елене Двизовой.

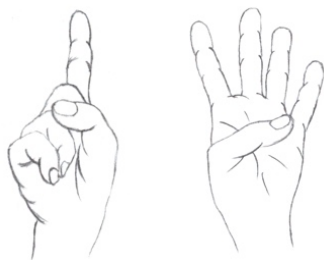


Рисунок 6.3

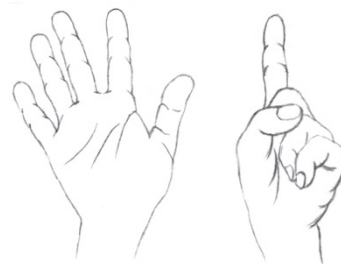


Рисунок 6.4

«Рондо»³⁴²

Предложенный нейроритмический комплекс имеет **четыре** возможные комбинации, математически связанные между собой. Особенность его исполнения заключается в том, что рефрен (выкидывание указательного пальца) остается неизменным, а эпизод моделируется.

21. *Борис Романович, Борис Романович всех поборисромановичит, переборисромановичит, выборисромановичит*, потому что в первом семестре не сдал *речь — сценречь — сценическую речь*, из-за этого *Ирина Анатольевна, Ирина Анатольевна* его *поуринаанатольевнила-поуринаанатольевнила* и *переуринаанатольевнила*, и пока *Борис Романыч не сдал, не досдал, не пересдал речь — сценречь — сценическую речь, Борис Романыч, Борис Романыч был недоречист — недосценречист — недосценически речист*, а когда он наконец-то *сдал, досдал, пересдал речь — сценречь — сценическую речь*, то приблизился к тому, чтобы стать *артистом — супердрамартистом — суперкинодрамматическим артистом!*³⁴³ + 🖐️👊 «Автозамена».

Нейроритмический комплекс «Автозамена» имеет **пять** возможных комбинаций. Исходное положение кулак/раскрытая ладонь. Открывая палец из кулака правой кисти, необходимо одновременно «прятать» одноименный палец раскрытой

³⁴² Рондо — (от фр. *rondeau* — «круг», «движение по кругу») — музыкальная форма, в которой неоднократные (не менее 3) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами, этот принцип использован в данном нейроритмическом комплексе.

³⁴³ Автор текста Валерия Столбикова, студентка режиссерского факультета ГИТИС, мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (2019/23). Дразнилка посвящена студенту курса Борису Яновскому.

ладони левой руки. Когда все пальцы сработают, то можно продолжать в обратном направлении — по принципу непрерывной гаммы.

Дополнительные возможности упражнения — тренировка произношения далеко предупредных и заударных гласных, а также стяженного варианта имен и отчеств.

Благодатным материалом для дикционного тренинга могут быть и другие детские игры на речевое внимание: «Я садовником родился», «Я знаю 5», «Вы поедете на бал?» и т. д.

Работа над дикцией в сочетании с нейроритмическими пальцевыми комплексами мгновенно пробуждает весь организм. Использование рассогласованных движений пальцев способствует более быстрому запоминанию звуковых структур. Сложная комбинаторика пальцев помогает исполнителю вести мысль, каким бы парадоксальным это не казалось.

Тренировка стечений согласных в сочетании с мелкомоторными координациями на материале длинных фраз с применением тренажера «резиночка».

Анкетирование студентов ГИТИСа показало, что в детстве они мало играли в подвижные игры. Соответственно, не получали естественной компенсации неблагоприятных речевых процессов. Некоторым совсем не знакомы такие игры, как: «Цепи кованые», «Ножички», «Веревочки на пальцах», «Хали-хало стоп». Так, например, из 57 опрошенных 18 (1/3 часть) — слышали об игре «Резиночка» от родителей, 11 — пробовали скакать в школьном возрасте, но ни один не был увлечен этим занятием. (Подробные сведения о результатах анкетирования студентов ГИТИСа в архиве Е. В. Двизовой).

На этом этапе для тренировки дикции подключаем мелкую моторику стоп, используя детскую игру «Резиночка»³⁴⁴. Необходимо безошибочно выполнять рисунок прыжковой комбинации и одновременно действовать текстом скороговорки. Это требует максимальной концентрации внимания, так как быстрый ритмический

³⁴⁴ «Резиночка» – детская игра из прыжковых комбинаций через натянутую резинку.

рисунок ног и осмысленный речевой рисунок не совпадают по ритму. Рассогласование заключается в управлении двумя ритмами одновременно. Дополнительно укрепляется дыхательная мускулатура. Иллюстративный материал к упражнению с применением тренажера «резиночка» в **Приложении Б. Смотреть Приложение Б. 2. Схемы прыжковых комбинаций** (графический материал).

Этюд

Два игрока становятся «в резиночку». Третий игрок действует длинноговоркой, с точностью прыгая *любую* из разученных комбинаций. Необходимо следить за 1) произношением, 2) правильностью прохождения прыжковых комбинаций, 3) отсутствием скандирования и 4) распределением дыхания. Как только прыгающий ошибается, в активную игру вступает другой.

Гамма

«Гамма» от «этюда» отличается тем, что прыжковую комбинацию и длинноговорку задает педагог. Прыгающему необходимо точно распределиться в заданном рисунке. Например:

1) скороговорку

«Мы ломали день делами — день делами мы ломали!

Мы ломали пень ломами — пень ломами мы ломали!

Мы ломали тень телами — тень телами мы ломали!

Мы ломали лень плетями — лень плетями мы ломали!»

уложить в комбинацию «Ленивые часики» (Приложение Б.2. Рисунок Б.2.1);

2) сделать остановку и проговорить:

«У Кольки колун, у Николки колун!

Колко колет Николка — Колька колет не колко:

Колькин колун — не колкий, —

Колкий колун Николкин»

последние три слова этой скороговорки уложить в комбинацию «Крестики-нолики» (Приложение Б.2. Рисунок Б.2.2);

3) скороговорку

«Шишкосушильщик Саша, сушкосушильщица Глаша сушили шишки да сушки, сушки да шишки — да не высушили ни шиша ни Саша, ни Глаша»

уложить в первую часть комбинации «Часики» (Приложение Б.2. Рисунок Б.2.3);

4) скороговорку

«Шишкосушильщик Саша в шашки шарашит не хуже Пашки, а шишкосушильщик Пашка машет шашкой получше Сашки»

уложить во вторую часть комбинации «Часики»;

5) начало скороговорки

«Шишкосушильщик Саша да свечкотушильщик Паша...»

уложить в третью часть комбинации «Часики»;

6) финал скороговорки

«... — сушат да тушат, тушат да сушат, тушат да сушат, сушат да тушат»

уложить в две комбинации «Ручеек» (Приложение Б.2. Рисунок Б.2.4);

В предложенном варианте длиннговорки молодому актеру необходимо:

– трехдольный размер комбинации «Ленивые часики» уложить в четырехдольный размер текста скороговорки «Мы ломали день делами»;

– договорить все окончания [т], [к], которые во время прыжков пропадают;

– успеть проговорить скученность шипящих звуков;

– преодолеть путаницу при произнесении созвучных специализаций (шишкосушильщик, сушкосушильщица, свечкотушильщик);

– быть точным при произнесении имен персонажей, которые выписаны по-разному (Саша/Сашка; Паша/Пашка).

Как видим, в тренинге «Психомоторные координации — Дикция» одновременно активно задействованы *тело, мозг и психика*. Синтез этой работы заложен в формульном определении, предложенном нами в разделе 1.1.

Выразительность дикции актера — это сбалансированная работа воспитанного тела, мозга и психики в условиях действенной задачи.

Любая дикционная тренировка — это не только необходимость «быть в форме», но и «обязательно приобретение нового, ранее не существовавшего качества, новой возможности»³⁴⁵.

Тренировка речевой перспективы через создание мысленного образа двумя руками одновременно сначала на бумаге, затем — с помощью движений кистей и пальцев в пространстве. На этапе перехода к авторскому тексту мы предлагаем молодым актерам визуализировать свои видения с помощью техники — *рисование двумя руками поочередно и одновременно*. И далее, раздвигая границы условий согласования, визуализировать видения с помощью *жестов*. И рисунок, и жесты носят *ассоциативный* характер. Эта работа проходит на материале стихов с аллитерацией (повторение одинаковых согласных) и ассонансом (повторение одинаковых гласных).

Для того чтобы проникнуть в стихию стиха, студенту приходится пройти длинный путь: авторская идея, логика, образы, ритм должны слиться воедино и организовать работу исполнителя. «Слово поэтическое — объемно и выпукло, рельефно и многозначно, оно содержит в себе не только прямые, но и переносные значения, оно глубоко, многопланово»³⁴⁶. Все многообразие звуковой структуры стиха, насыщенной ассонансами и аллитерациями, можно не только услышать, но и увидеть через личные ассоциации, выраженные в образных движениях

³⁴⁵ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. СПб., 2006. С. 273.

³⁴⁶ Смирнова М. В. Что нужно знать о стихах: стихия стихов: учебное пособие. Изд. 3-е. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2012. С. 10.

графических линий, жестов и пальцев, которые уже достаточно подготовлены благодаря ПМК-Д.

Настройка

Необходим чистый лист и два фломастера. Черный — для ведущей руки, любой другой — для непреобладающей. Актер читает стихотворение и *одновременно* рисует все, что приходит в голову, прислушиваясь к своим ощущениям, эмоциям, сосредоточиваясь на линиях, их форме, изгибах, пересечениях. Рисунок — это своеобразный язык, на котором рассказывается стихотворение.

Ассоциативные рисунки актеров 3 курса мастерской В. Н. Панкова (набор 2016/2020), выполненные в технике рисования двумя руками поочередно и одновременно с подключением речевой деятельности:



Рисунок 7

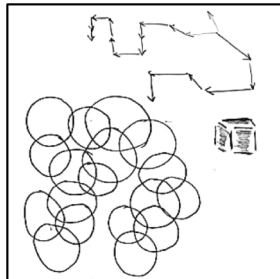


Рисунок 8



Рисунок 9



Рисунок 10

«Ассоциативные рисунки»

Рисунок 7 – Ф. К. (от 31.10.2018).

Рисунок 8 – Д. А. (от 20.10.2018).

Рисунок 9 – И. К. (от 31.10.2018).

Рисунок 10 – И. М. (от 28.09.2018).

Зрительные образы — крепкие информационные конструкции, емкие и объемные; мы пользуемся ими не меньше, чем речевыми моделями, поэтому они являются для нас привычным инструментом. Когда зрительный образ привязан к какой-либо ситуации, то эффективность решения интеллектуальных и творческих задач повышается. Используя обе руки во время настройки, мы снова запускаем в

одновременную работу левое полушарие (последовательность, логика, структура) и правое (воображение, образы, интуиция). Заставляем действовать сообща основные речевые центры: глаза, пальцы, артикуляционный аппарат. Звучащая в момент рисования речь приобретает неожиданные рельефы как будто помимо воли говорящего. Практика показала, что содержание рисунка, выполненного по данной технике, всегда отражает ритм речи и стиха, выявляет внутренние движения и повороты, авторские акценты. Когда линия соединяется с чувственным восприятием актера, то рождаются неожиданные моменты: бывает, что рисунок начинается и заканчивается в одной и той же точке; линиям становится тесно в рамках листа, и они стремятся преодолеть его границы; возникает графическая символичность, которая не планировалась специально; бывает, что слово закончилось, а линия продолжает мысль, появляется особая тишина, в которой шуршание фломастера по бумаге — музыка. Когда актер действительно занят делом, голос свободно льется, появляются красивые обертоны, слово становится выразительным.

Тренаж

Когда рисунок выполнен, можно приступать к поиску ассоциативных жестов. Помимо тонких движений пальцев и кистей, подключается все тело актера.

Приведем пример работы студентки Илари Л. (третий курс В. Н. Панкова, факультет эстрады, ГИТИС, 2019) по стихотворению Ю. Мориц «С чем стихи?.. С капустой, с мясом...» (рисунок 11; 12.1; 12.2).

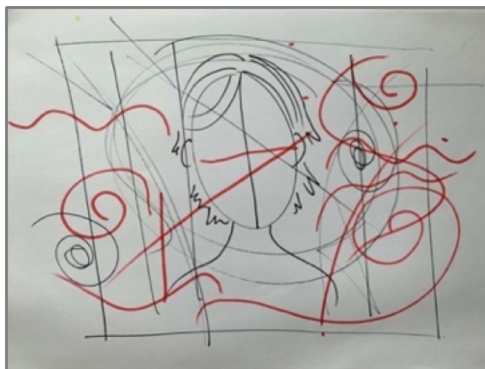


Рисунок 11

Ассоциативный рисунок («С чем стихи?» Ю. Мориц)



Рисунок 12.1



Рисунок 12.2

Ассоциативные жесты («С чем стихи?») Ю. Мориц

Подбирая образные жесты к «начинкам», актриса, опираясь на свой опыт, проникала в суть каждой. В результате избежала речевого однообразия в длинном перечислении, добилась передачи уникальности содержимого каждого пирога. Сопоставляя разнообразие начинок со своей человеческой природой и с проблемой поиска себя, Илария вышла на личностное эмоциональное включение. И если первая часть стиха стала для нее «я есмь», «я привыкла», «я себя гармонично ощущаю» ванилью, лимоном, корицей и т. д., то вторая часть стиха — это сопротивление, которое для нее заключалось в преодолении отчаяния от постоянного непопадания в ожидания других, в попытке отстоять свои идеалы. Для выражения протеста Илария использовала красный фломастер.

Наблюдение за выполнением упражнения позволило отметить: жесты рождались от смысла и углубляли его, точно найденный жест вдруг отсылал к самой сути слова. Ассоциативное движение усиливало эмоциональный импульс, помогало выделить главное, даже когда руки оставались в покое, они продолжали действовать.

Соотношение мысли, слова и жеста усиливает энергию словесного действия, в котором актер «сам есть скопление энергии»³⁴⁷, и оказывает несомненное влияние на дикционную выразительность.

При работе с предложенным комплексом упражнений ПМК-Д необходимо спровоцировать у студента желание преодолевать трудности. То, что современному мозгу нужны соответственные времени нагрузки, подтверждает педагог и режиссер Л. А. Додин: «Учиться молодые люди должны на самом сложном <...> я думаю, что молодежь нуждается в перегрузках. В перегрузках интеллектуальных, душевных, физических <...> Мы будущим артистам зачастую облегчаем жизнь, а мне кажется, надо сразу задать какой-то масштаб, расстояние, которое может быть даже и невозможно перепрыгнуть, но пусть возникнет желание это совершить»³⁴⁸. Практика показывает, что сложные задачи двигают студента с фонтанной силой вперед, активизируют «работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для мысли»³⁴⁹.

Онлайн домашнее задание. Высокая динамика жизни, а также набравший популярность принцип цифровизации образования в постиндустриальном обществе³⁵⁰ и в то же время ограниченное количество часов, отведенных на занятия в группе, требуют обновления приемов обучения актера. В этой связи с октября 2018 года (еще до объявления режима самоизоляции в Москве в марте 2020) автор диссертации регулярно организовывал *WhatsApp-союз* для студентов, продолжающих заниматься совершенствованием выразительности дикции удаленно в свободное от занятий время. Отработанное речевое задание выкладывалось в чат в виде аудио или видео-сообщения до установленного срока. Выполнение онлайн домашнего задания заставляет пересматривать, переслушивать, сопоставлять и анализировать

³⁴⁷ Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии / В. М. Бехтерев. М.: Наука: ИФ «Наука-философия, право, социология и психология», 1994. С. 350–351.

³⁴⁸ Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. С. 264, 283.

³⁴⁹ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 70.

³⁵⁰ Новиков А. М. Постиндустриальное образование: публицистическая полемическая монография. М.: Эгвес, 2008. С. 44.

комментарий педагога. Ответственность перед чат-аудиторией дисциплинирует, рождает дух соревнования.

Тест ПМК-Д. Изучая проблему диагностики дикции актеров театральной школы, мы обнаружили, что в отечественной методической литературе по сценической речи этот вопрос разработан крайне мало. Нам удалось найти одну брошюру «Профессиональные диагностические карты по технике речи. Для студентов специализации “Актер драматического театра и кино”», Челябинск, (1997). Автор Е. В. Проскурякова пишет: «Профессиональные диагностические карты дают возможность проверить и оценить различные параметры голоса, наметить главные направления голосовой тренировки, проследить за их эффективностью»³⁵¹ и предлагает карты для I–II курсов: «Голос», «Голосо-речевое напряжение», «Резонанс», «Произношение», «Речевой слух», «Эффективность голосовой тренировки»; для III–IV курсов: «Профессиональные качества голоса и речи». Всего разработано семь речевых карт. Система оценки «тяжести нарушений» во всех картах: норма (1 балл), легкое (2), умеренное (3), тяжелое (4), очень тяжелое (5).

Карта «Произношение» Е. В. Проскуряковой выявляет наличие говора, дефектных звуков, состояние артикуляционного аппарата. Дикция оценивается по следующим параметрам: 1) двигательный диапазон органов артикуляции; 2) чистота и точность выполнения движений; 3) плавность и легкость движения; 4) умение длительно удерживать определенную форму речевого уклада; 5) умение быстро и четко переключаться с одного определенного движения на другое; 6) выносливость; 7) дефекты произношения. Такое подробное изучение и оценка физиологических компонентов дикции актера требует значительного количества времени и, в сущности, для сценической педагогики нецелесообразно. Возможно, по этой причине тема диагностики осталась невостребованной в школе сценической речи.

³⁵¹ Проскурякова Е. В. Профессиональные диагностические карты по технике речи для студентов специализации «Актер драматического театра и кино». Челябинск: Челябинский государственный институт искусства и культуры, 1997. С. 2.

Автор диссертации предлагает взглянуть на проблему с иного ракурса: тестировать **способность** речевого самосовершенствования. Дикционный потенциал определяется степенью развития трех основных психофизиологических компонентов: 1) фонематический слух и слухоречевое внимание; 2) объем слухоречевой памяти; 3) мелкомоторные координации. Оценка их развития покажет общий уровень нейропластичности молодого актера. В этом контексте приведем утверждение В. Н. Галендеева, который говорит, что на занятиях по сценической речи занимается «развитием нейропластичности, только этим. Что такое тот или иной звук? Это результат нейропластики»³⁵².

Тест на *выявление уровня индивидуальных психофизиологических возможностей* совершенствования дикции.

Таблица 5 — Шаблон теста ПМК-Д.

Тест «Психомоторные Координации — Дикция»			
Ф. И.			
Возраст			
Название пробы	Результат пробы		
	1 балл	2 балла	3 балла
Фонематический слух и речевое внимание	—	—	—
Объем слухоречевой памяти	—	—	—
Мелкомоторные координации	—	—	—
Некорректные звуки	—		
Итог	—		

Главная задача теста — «выявить базовый, первичный дефект»³⁵³, препятствующий полноценной дикционной выразительности, чтобы подобрать индивидуальные средства тренировки.

³⁵² Галендеев, В. Н., Двизова, Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности» (Интервью с В. Н. Галендеевым) // Искусство сценической речи: Выпуск 4. М.: ГИТИС, 2021. С. 106.

³⁵³ Семенович А. В. Нейропсихологическая диагностика и коррекция в детском возрасте. С. 6.

Таблица 6 — Содержание теста ПМК-Д.

Название пробы	Материал пробы		
	Материал первой сложности	Материал второй сложности	Материал третьей сложности
1. Фонематический слух и речевое внимание	паб-бап-бап-паб	мнлук-млнук-мнлук-мнлук	сфнуну-пыр, звнуну-пыр, звнуну-сфнуну-звнуну-пыр
2. Объем слухоречевой памяти	Включим, свёкла, танцовщица, усугубить, банты	Афинянка, кухонный, валёжник, кашлянуть, катарсис, у двери	Избалованный, жизнеобеспечение, расщедрился, гротесковый, ходатайство, шарфами, за стену
3. Мелкомоторные координации («Делай как я»)	 Делает <i>одно</i> безошибочное переключение в медленном темпе	 Делает <i>два</i> безошибочных переключения в быстром темпе	 Делает <i>три</i> безошибочных переключения с закрытыми глазами
Некорректные звуки	Испытуемый читает текст любой прозы наизусть, педагог фиксирует звуки		
Итог	Общее количество баллов, проблемные звуки		

Если испытуемый не справился с пробой, то получает 0 баллов. Баллы суммируются. Для чистоты эксперимента текстовый материал теста можно записать на аудионоситель.

Таблица 7 — Ключ к тесту ПМК-Д.

Уровень психофизиологических возможностей				
низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
0-3	4-7	8-11	12-15	16-18

Для того чтобы высветить значение предложенных параметров теста, приведем пример. Студент Г. А. в пробе «фонематический слух» показал 1 балл из 10 (изначально тест был разработан по 10-балльной шкале, со временем пришли к 3-балльной системе оценки). Через полгода усердной работы его результат вырос до 6 баллов из 10, что все-таки не дотягивало до профессиональной нормы. Это объяснялось низкими показателями по остальным пробам теста, вследствие чего тормозилась возможность компенсации.

Приведем другой пример. Студентка И. Л. в пробе на фонематический слух показала 1 балл из 10, а к концу курса подняла результат до 10 из 10. Сработали высокие показатели по всем остальным пробам теста.

Оба примера доказывают зависимость дикционной выразительности от совокупности основных психофизиологических факторов, при этом немаловажное значение имеет мотивация. В этой связи заметим, что мотивационно-личностные отклонения сегодня весьма нередки, они зависят от функционирования лобных долей головного мозга. Условия современной жизни не требуют частого включения последних в активную работу, так как многое в жизни человека происходит, образно говоря, «на автопилоте». Поэтому сочетание индивидуальных возможностей должно поддерживаться потребностью в достижении успеха.

Результаты внедрения подхода ПМК-Д. Аспирант кафедры сценической речи ГИТИСа Е. В. Двизова вела регулярные занятия по методике ПМК-Д со студентами ГИТИСа под руководством научного руководителя, кандидата искусствоведения, доцента кафедры сценической речи И. А. Автушенко.

Критерием оценки результата работы явился профессиональный слух специалистов кафедры сценической речи ГИТИСа. Чуткий слуховой аппарат опытного педагога настроен на восприятие и способен распознавать различные оттенки речевого звучания, улавливать отсутствие или динамику роста в развитии дикционной выразительности студента. Исследователь эмоционального слуха, И. А. Автушенко, применившая понятие «эмоциональный слух» (ЭС) к театральной педагогике и проводившая измерения показателей ЭС с помощью запатентованного теста В. П. Морозова, в своей диссертации пишет, что ни один самый замечательный измерительный прибор не заменит человеческое восприятие.

В течение 6 месяцев 2018/19 учебного года группа студентов факультета эстрады ГИТИСа занималась дикцией по разработанному подходу (третий курс мастерской В. Н. Панкова, педагоги по сценической речи Л. Г. Кайдалова, О. В. Шубина и второй курс мастерской В. Б. Гаркалина, педагог по сценической речи

Н. В. Гольяпина). Результат отражен в сжатой таблице (максимальная оценка по каждой пробе в этой и последующих таблицах 10 баллов).

Таблица 8 — Результат работы по методу ПМК-Д на факультете эстрады (2018/19 учебный год).

Ф.И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Психомоторные координации, работоспособность
	Проба	Результат	Проба	Результат	
А.А.	10 из 10	10 из 10	с, с', з, з', ц, ш, ж, в, в', ф, ф', р'. Смягченные ш, ж. Смазанные щелевые	Проблемные звуки ушли. Звук р' не автоматизирован	Высоко развитая мелкая моторика способствовала процессу развития речевой моторики. Освоил 16 дикционных историй (д. и.)
А.Д.	10	10	ф, ф', в, в', с, з, ц, ж, ш, щ, р'. Смягченные ш, ж	Справилась со всеми дефектами. В бытовой речи иногда смягчает звук [ж]	Трудолюбивая. Освоила 16 д. и.
Б.М.	10	10	ш, щ	«Больные» звуки ушли, но при отсутствии тренировок имеют тенденцию снова возвращаться	Работал не стабильно. Освоил 14 д. и.
Г.А.	1	6	с, с', з, з', ц, ш, щ, ж, ч, в, в', ф, ф'	Общее впечатление от произношения проблемных звуков во многом улучшилось, но до профессиональной речи актера все же не дотягивает	Повышенная тревожность. Освоил 10 д. и.
И.Л.	1	10	в, ф (в начале слова)	Успешно справилась со всеми проблемами	Стала лидером в группе. Освоила 18 д. и.
Г.Я.	10	10	р'	Звук р' автоматизировал	Пропускал занятия. Освоил 14 д. и.
К.Ф.	10	10	с, с', ф, ф', в, в'	Ушли проблемы со свистящими. Частично осталась проблема со смычными в начале слова	Работала не стабильно. Освоила 11 д. и.
Л.А.	7	10	с, с', ц	Проблема со свистящими ушла частично. В тренировочном длинном, быстром, загруженном речевом потоке не может справиться	Работал, но не в полную силу. Освоил 14 д. и.

Ф.И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Психомоторные координации, работоспособность
	Проба	Результат	Проба	Результат	
М.И.	10	10	с, с', з, з', ц	«Больные» звуки ушли	Работа давалась легко. Освоил 16 д. и.
М.И.	10	10	ф, ф', в, в', ж	Все звуки стали сценичными. Появился вкус к яркости звучания	Работала стабильно и с азартом. Освоила 16 д. и.
Н.И.	9	10	ф, ф', в, в', л, р, р' Глокает звуки из-за супербыстрого темпа речи	Справилась со всеми дефектами. Ушел скороговорочный темп речи на сцене	Полюбила справляться с трудностями. Освоила 16 д. и.
Н.С.	9	10	с, с', щ. Брекеты. На звуке [л] язык проскакивает между зубами	«Больные» звуки ушли. В длинном, быстром, загруженном потоке может проскакивать язык между зубами на звуке [л]	Стал лидером группы. Освоил 17 д. и.
П.О.	10	10	ф, ф', в, в', с, з. Плохо разборчива речь в быстром темпе	Справилась со всеми дефектами. Речь в быстром темпе стала внятной	Трудилась и проделала большую работу. Освоила 16 д. и.
У.Г.	6	8	с, с', ц, ш, щ, ж, ч, к', г'	Ушли проблемы с шипящими и смычными	Старательный, но работал не стабильно. Освоил 10 д. и.

Подробные сведения в **Приложении В**. Статистика устранения дикционных недостатков по методу ПМК-Д. Смотреть **Приложение В. 1**. Статистика 2018/19 учебного года. (Таблица В.1.1.1 – В.1.1.14).

Данный эксперимент нельзя еще считать чистым, так как, помимо факультативных занятий по дикции, студенты занимались сценической речью с педагогами курсов. Тем не менее активная динамика дикционного роста студентов была зафиксирована на контрольных уроках (5.04.2019 и 4.05.2019). Приведем выдержки из письменных отзывов педагогов:

— «Студенты, с учетом индивидуальных возможностей каждого, максимально скорректировали произношение проблемных звуков, повысили контроль за их произношением» (Н. В. Гольдяпина);

— «Участники группы повысили показатели диагностической пробы по фонематическому восприятию, артикуляционной моторике, уточнили произношение

отдельных проблемных звуков. По окончании курса обнаружена общая положительная динамика группы в работе над речевыми недостатками» (Л. Г. Кайдалова).

Апробированная на факультативных занятиях методика ПМК-Д была представлена на совместной научно-практической конференции для логопедов, дефектологов, медицинских психологов учреждений здравоохранения города Москвы и педагогов кафедры сценической речи ГИТИСа на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации департамента здравоохранения города Москвы»:

- доклад Е. В. Двизовой «Дикционный тренинг на основе “ручной речи”»;
- показ и обсуждение дикционного тренинга студентов ГИТИСа (факультет эстрады, 3 курс, мастерская В. Н. Панкова).

После того как Е. В. Двизова получила одобрение специалистов Центра и педагогов курсов, на которых проводилось исследование, то уже не факультативно, а ритмично и методически подробно приступила к работе в мастерской режиссерского факультета и факультета музыкального театра, 2019/20 учебный год (первый курс мастерской Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова, актерская группа режиссерского факультета, педагог по сценической речи И. А. Автушенко; первый курс мастерской А. Б. Тителя и И. Н. Ясуловича факультет музыкального театра, педагоги по сценической речи И. Ю. Промптова, И. А. Автушенко). Окончательная чистота эксперимента была установлена в период самоизоляции, объявленной в Москве в конце марта 2020 года. Аспирант Е. В. Двизова занималась тренингом ПМК-Д со студентами удаленно, в то время как другие занятия по сценической речи не проводились. Благодаря видео-архивации заданий, стало возможным зафиксировать точный рост показателей. Результаты представлены в сводной таблице.

Таблица 9 — Результат работы по методу ПМК-Д на музыкальном факультете (2019/20 учебный год).

Ф.И.	Фонематический слух и речевое внимание		Проблемные звуки		Психомоторные координации, работоспособность
	Проба	Результат	Проба	Результат	
Ш. А.	5 из 10	8 из 10	ф, с, с', ж	–	Ушла рассеянность внимания. Психомоторные координации с низкого перешли в средний уровень

Ф.И.	Фонематический слух и речевое внимание		Проблемные звуки		Психомоторные координации, работоспособность
	Проба	Результат	Проба	Результат	
М. А.	5	9	с, с', ж, з, з'	—	Во время карантина особенно увлекся упражнениями с тренажером «резиночка». Координацию максимально повысил
Д. П.	10	10	с, с'	—	Никогда не делает упражнения формально. Перестал быть рассеянным
В. В.	8	10	з, з', ж, с, с', ш	ш	Одним из первых сдавал д/з. От природы хорошая координация. Справился с упражнением «резиночка» лучше многих
Л. Г.	8	10	—	—	Учеба давалась легко
П.П.	7	9	—	—	Повышенная рефлексия. Высокая работоспособность
К. М.	7	8	с, с', ш	с, с'	Не преодолела говор. Речевой слух повысила ненамного
П. М.	10	10	с	—	Самая первая сдавала д/з. Повышенная ответственность. Трудолюбивая
С. Б.	9	9	с, с', ц	с	Повышенная тревожность. Постоянный контроль за собой. Целеустремленная
Б. Е.	7	9	с, с', ц	—	Лидер. Практически все давалось легко
М. Г.	10	10	с, с'	—	Не преодолела говор. Работала много. Координации хорошие
К. Е.	10	10	—	—	Высокая моторика. Сложнее всех далось упражнение «резиночка». Боится не оправдать ожиданий
Р. Т.	10	10	с, с', ц	—	Работал неусердно. Много болел
П. П.	10	10	ц	—	Работала легко и слаженно
А. В.	10	10	—	—	Психомоторные координации на высоком уровне. Собранная
Д. С.	10	10	—	—	Увлеченно работал. Предлагал новое. Проблем с координацией нет
Г. Я.	10	10	з	—	Во время удаленной работы неожиданно раскрылась. Особенно увлеклась упр. «резиночка» и визуализацией видений
П. Ш.	7	9	с, ц,	—	Работала стабильно
Д. Т.	10	10	с, с'	—	Лидер. Брала на себя обязанности дирижера в построении речевого рисунка
В. Б.	5	7	з, з', с, с'	с, с'	Лидер. Организовал отрывок из «Сна в летнюю ночь» в речеголосовом тренинге
А. С.	8	10	с	—	Никогда не выполняет упражнения формально. Остался несколько рассеян
Е. Ч.	6	8	ж, ш, с, с', т'	ж, ш	Остались шипящие звуки, связано с фонематическим слухом
Л. А.	10	10	—	—	Стала собранная

Данная группа динамично улучшила показатели по всем пробам. Этому способствовали три выхода на зрителя с тренингом ПМК-Д: зачет, фестиваль, конференция. Фрагмент зачета 1-ого семестра был показан на сцене учебного театра на VI ежегодном фестивале студенческих работ ГИТИСа, посвященном английскому поэту и драматургу Уильяму Шекспиру п/р профессора И. Ю. Промптовой. Эта же работа была представлена на Всероссийской лаборатории для педагогов сценической речи п/р профессора И. Ю. Промптовой (СТД РФ):

— «Дикционный тренинг. Принципы согласованности и рассогласования. Теория и практика». Доклад и практический мастер-класс проведен совместно с доцентом кафедры сценической речи ГИТИСа, канд. иск. И. А. Автушенко, ст. преподавателем В. С. Косенко, аспирантом Е. В. Двизовой (12.03.2020);

— «Практическое применение принципа рассогласования в дикционном тренинге. Развитие речевой культуры (орфоэпия, видения, музыкальный словарь)». Практический показ зачета по сценической речи 1-го курса ф-та музыкального театра (1-й семестр). Педагоги курса — проф. н. а. РФ А. Б. Титель; проф., н. а. РФ И. Н. Ясулович. Педагоги по сцен. речи: проф. И. Ю. Промптова, доц. И. А. Автушенко, аспирант Е. В. Двизова (13.03.2020).

Таблица 10 — Результат работы по методу ПМК-Д на режиссерском факультете (2019/20 учебный год).

Ф.И.	Фонематический слух и речевое внимание		Объем слухоречевого внимания		Мелкомоторные координации		Проблемные звуки	
	Проба	Результат	Проба	Результат	Проба	Результат	Проба	Результат
М. К.	7 из 10	10 из 10	5 из 10	10 из 10	5 из 10	8 из 10	р, р'	—
С. В.	5	10	4	8	0	10	—	—
З. С.	9	10	4	6	0	9	с, ш, ж	ш
М. И.	6	9	5	9	0	10	—	—
Ш. Н.	5	6	5	7	0	7	с, с', ц, ш, ж, л	ш
Н. К.	8	9	5	6	0	7	с, с', з, з', ш, ж	—
С. Г.	5	8	4	9	2	8	с, с', ш	—
Ц. А.	7	9	5	7	2	7	л	—
В. В.	5	7	6	8	0	6	—	—

Ф.И.	Фонематический слух и речевое внимание		Объем слухоречевого внимания		Мелкомоторные координации		Проблемные звуки	
	Проба	Результат	Проба	Результат	Проба	Результат	Проба	Результат
Я. Б.	4	6	4	5	0	4	с, с'	–
Г. М.	9	10	7	10	0	8	с, с', ц	с
Б. В.	5	7	5	8	0	6	с, с', ц	с, с'
Г. А.	7	8	5	10	8	10	–	–
К. А.	8	10	4	8	9	9	с, с', ш	–
Л. Я.	6	9	3	7	0	5	с, с', ц	–
Е. А.	7	10	5	10	2	10	с, с', ц, ш	–
К. В.	6	8	4	6	2	5	с	–
Б. Л.	1	10	5	10	0	10	с, с', л	–
И. М. (Азербайджан)	3	4	3	6	2	3	с, с', ц, ш, щ, ж, л	с, с', ц, ш, щ, ж
З. М. (Армения)	5	7	3	4	0	5	ш, щ, ж, с, с', ц	ш, щ, с, с', ц

Подробные сведения в **Приложении В**. Статистика устранения дикционных недостатков по методу ПМК-Д. Смотреть **Приложение В. 2**. Статистика 2019/20 учебного года. (Таблица В.2.1).

Основные положения исследования были представлены:

— 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);

— в рамках онлайн-курсов повышения квалификации для актеров русских театров по программе дополнительного образования «Практика сценической речи», ГИТИС, Центр непрерывного образования и повышения квалификации:

а) «Дикционный тренинг» (традиционная и координационная артикуляционная гимнастика). Е. В. Двизова. Онлайн-класс (06.05.2020),

б) «Тренировка дикции на основе метода рассогласования». Е. В. Двизова. Онлайн-класс (07.05.2020);

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

Результаты апробации метода ПМК-Д доказали его своевременность и эффективность. Курс включил в себя интеграцию принципа «рассогласования» в дикционный тренинг актера, с целью создания адекватного сопротивления современным речевым проблемам и ускорения процесса совершенствования дикционной выразительности. Автор разработал этапы тренинга и правила дикционной игры, определяющие соревновательность процесса. Соединение опосредованных подходов к технической и творческой стороне тренинга обеспечило максимальное воздействие на психофизику актера.

Тест ПМК-Д помог определить психофизиологическую причину, препятствующую полноценной дикционной выразительности для каждого индивидуального случая и выбрать тактику тренировки.

Заключение

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. В соответствии с этим предложил формульное определение понятия «выразительность дикции актера», которое содержит проблему тренировки и ориентирует на пути ее решения. Понимание самой формулы открывает простор для новых поисков и предложений.

Анализ литературы по исследуемой теме показал: 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 механического процесса воспитания произношения, позднее — как совершенствование единства голосоречевой деятельности. К. С. Станиславский создал универсальную модель дикционной выразительности на основе слияния ее эстетических и психических параметров. Практиками театра было сфокусировано внимание на зависимости 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.

Характер дикционной выразительности актера на современной сцене проанализирован в диссертации на примере таких спектаклей, как: «Враг народа», МДТ – Театр Европы (Санкт-Петербург), «Кеды» ЦДР (Москва), «Лада, или радость» РАМТ (Москва), «О Любви», Драматический театр им. Мамина-Сибиряка (Нижний Тагил); «Преступление и наказание», Драматический театр им. А. С. Пушкина (Красноярск); «Курьер», Областной драматический театр (Калуга).

Анализ и систематизация приемов формирования дикционной выразительности актера показали их техническое и творческое разнообразие. На основе изучения принципов развития тренировочного текстового материала установлена потребность его усложнения с течением времени. Зафиксированы типы технико-творческих условий дикционного тренинга. Рассмотрен механизм действия групп факторов дикционной выразительности, высвечена роль каждого содержательного компонента на примерах из опыта педагогов по сценической речи ведущих вузов России. Отмечена открытая позиция отечественной школы сценической речи в вопросе соединения межпредметных и междисциплинарных подходов к речевому воспитанию. Расширяя их спектр, исследователь установил связь между специфической сценической дикцией и научными положениями нейропсихологии, последняя рассматривает речевую деятельность с точки зрения онтогенетического феномена.

Анализ статистики дикционных недостатков молодых актеров заставил изучить внутренние причины речевых проблем на современной сцене. Выявлено, что для любой психической деятельности необходимы межполушарные

взаимодействия, то есть ситуация эффективного и регулярного их диалога. По данным нейропсихологии, обстоятельство модификации онтогенетического процесса ставит активизацию межполушарных связей в разряд первой необходимости. Установлено, что самый доступный способ настроить согласованность правого и левого полушария — упражнения на психомоторную координацию тела, которые используют перекрестную работу обоих полушарий.

Соединяя установки педагогов-предшественников и полученную информацию из научных материалов по нейропсихологии, автор диссертации предложил новый подход к воспитанию дикционной выразительности актера, подходящий для современного этапа развития. Разработан актерский тренинг «Психомоторные координации — Дикция», основой которого с технической стороны является базовое условие речевой компетентности — психомоторные координации; с творческой — действенная актерская задача и соревновательная игра. Обе основы характеризуются опосредованностью воздействия на творческую природу артиста: 1) перенесение внимания актера с исправления дефектных звуков на задачу координировать рассогласованные движения тела помогает избежать риска вторичной проблемы — боязни слова; 2) перенесение внимания с необходимости выговаривать на задачу речевого высказывания в условиях сценического поведения помогает избежать механизированной тренировки. Сочетание технико-творческих условий создает синергетический эффект — максимальная **саморегуляция** организма, основанная на самокоррекции речевых недостатков, выработке пластичного крупного осознанного звучания. Уточнено, что ранее в школе сценической речи психомоторные координации использовались в ракурсе работы с предметом, но принцип не был сформулирован и целенаправленно не применялся в ракурсе рассогласованных движений тела.

Предложенный исследователем механизм тестирования речевого потенциала актера, с психофизиологической стороны, подчеркивает значение базовых компонентов подхода ПМК-Д. Тестирование не больших звуков актера, как это общепринято, а индивидуальных возможностей для совершенствования дикции помогает подобрать сообразные средства тренировки.

Разработанный автором диссертации актерский дикционный тренинг никоим образом не преуменьшает значение существующих практик в методике сценической речи. Накопленный опыт — бесценен. ПМК-Д — это отражение современной модели речевого воспитания, правомерность которой подтверждается растущей популярностью среди специалистов смежных профессий. Апробация тренинга ПМК-Д показала высокую точность воздействия на дикцию актера, что позволяет рекомендовать его внедрение 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.

Список литературы

1. Автушенко, И. А. Рабочая тетрадь по орфоэпии. Методическое пособие / И. А. Автушенко ; [Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова]. – Москва : ВГИК, 2017. – 66 с. – ISBN 978-5-87149-196-6.
2. Автушенко, И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 070301 «Актерское искусство» и другим кинематографическим специальностям / И. А. Автушенко. – Москва : Граница, 2014. – 141 с. – (Театральная педагогика). – ISBN 978-5-94691-649-3.
3. Автушенко, И. А. Как слушать, чтобы слышать // Искусство сценической речи : Выпуск III / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : РИТИ – ГИТИС, 2018. – С. 5–32. – ISBN 978-5-91328-265-1.
4. Аксаков, С. Т. Собрание сочинений : в 4 томах. Том 3: Воспоминания : Статьи, рецензии, заметки. Избранные стихотворения / С. Т. Аксаков ; [Вступ. статья, подгот. и примеч. В. Машинского]. – Москва : Гослитиздат, 1956. – 809 с.
5. Аксаков, С. Т. Собрание сочинений : в 3 томах. Том 2: Воспоминания : Литературные и театральные воспоминания / С. Т. Аксаков ; [коммент. Е. И. Анненковой]. – Москва : Художественная литература, 1986. – 557 с.
6. Алферова, Л. Д. Артистизм и речевая выразительность оратора / Л. Д. Алферова ; Российский государственный институт сценических искусств. – Санкт-Петербург : Береста, 2016. – 271 с. – ISBN 978-5-906670-78-6.
7. Альшиц, Ю. Л. Искусство диалога : Школа, практика, упражнения. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2019. – 252 с. – ISBN 978-5-91328-272-9.
8. Аристотель. Риторика // Античные риторика / под ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва : Изд-во Московского университета, 1978. С. 15–164.
9. Аристотель. Сочинения : в 4 томах. Том 1 / Аристотель ; [ред. и автор предисл. В. Ф. Асмус] ; АН СССР, Ин-т философии. – Москва : Мысль, 1975. – 550 с. – (Философское наследие : ФН). [Т. 65].
10. Аристотель. Сочинения : в 4 томах. Том 2 / Аристотель ; [ред. и авт. предисл. З. Н. Микеладзе] ; АН СССР, Ин-т философии. – Москва : Мысль, 1978. – 685 с. – (Философское наследие : ФН). [Т. 76].
11. Асеев, Б. Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII : Учебник для театральных институтов / Б. Н. Асеев. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Искусство, 1977. – 575 с.
12. Баргман, А. Л. О речи пиши – не опишешь, не выпишешь // Речевое творчество актера : данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л.

- Прокопова. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2017. С. 495–505. – ISBN 978-5-88689-120-1.
13. Белик, А. Э. Эффективные способы постановки свистящих и шипящих звуков у взрослых // Искусство сценической речи : Выпуск III / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018. С. 189–238. – ("ГИТИС" – студентам. Учебники. Учебные пособия). – ISBN 978-5-91328-265-1.
 14. Белинский, В. Г. О драме и театре : в 2 томах. Том 1: 1831–1840 / В. Г. Белинский ; ВНИИ искусствознания, Министерство культуры СССР. – Москва : Искусство, 1983. – 446 с. – (Библиотека русской театральной критики).
 15. Белинский, В. Г. О драме и театре : в 2 томах. Том 2: 1840–1848 / В. Г. Белинский ; ВНИИ искусствознания, Министерство культуры СССР. – Москва : Искусство, 1983. – 488 с. – (Библиотека русской театральной критики).
 16. Белинский, В. Г. Собрание сочинений : в 9 томах. Том 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 - январь 1840 / В. Г. Белинский ; [статья и примеч. В. Г. Березиной]. – Москва : Художественная литература, 1977. – 631 с.
 17. Белинский, В. Г. Собрание сочинений : в 9 томах. Том 7: Статьи, рецензии и заметки (декабрь 1843 – август 1845) / В. Г. Белинский ; [ред. Г. А. Соловьев; статья и примеч. Ю. С. Сорокина]. – Москва : Художественная литература, 1981. – 799 с.
 18. Бехтерев, В. М. Избранные работы по социальной психологии / В. М. Бехтерев ; [Вступ. ст. А. В. Брушлинского, В. А. Кольцовой; Комментар. и примеч. Журавлева А. Л. и др.] ; Рос. АН, Институт психологии. – Москва : Наука : ИФ «Наука-философия, право, социология и психология», 1994. – 398. – (ППМ. Памятники психологической мысли). – ISBN 5-02-013392-2.
 19. Бехтерева, Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни / Н. П. Бехтерева. – Москва : АСТ, 2013. – 383 с.: 16 л. ил. – ISBN 978-5-17-045472-3.
 20. Боборыкин, П. Д. За полвека : (Мои воспоминания) / П. Д. Боборыкин ; Ред., предисл. и прим. Б.П. Козьмина. – Москва ; Ленинград : Земля и фабрика, 1929. – 383 с.
 21. Боборыкин, П. Д. Искусство чтения : (Лекция в пользу слушательниц Пед. курсов, чит. в Александр. гимназии, 14 февр. 1882 г.) / [П. Боборыкин]. – Санкт-Петербург : Тип. В. Демакова, ценз. 1882. – 14 с.
 22. Боборыкин, П. Д. Театральное искусство / [Соч.] П.Д. Боборыкина. – Санкт-Петербург : Тип. Н. Неклюдова, 1872. – II, XII, 366, XXV с.
 23. Бондарко, Л. В. Звуковой строй современного русского языка : [Учеб. пособие для пед. институтов по специальности «Русский язык и литература»] / Л. В. Бондарко. – Москва : Просвещение, 1977. – 175 с.

24. Бродовский, М. М. Искусство устного изложения (чтение вслух, декламация, ораторская речь и проч.) / М. М. Бродовский. – Санкт-Петербург : Книгоиздательство Германа Гоппе, 1887. – 119 с.
25. Бродовский, М. М. Руководство к выразительному чтению (Искусство художественного чтения вслух и декламирования). С приложением Образцовой хрестоматии / М. М. Бродовский. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Издание В. И. Губинского, 1904. – 416 с.
26. Брусникина, М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса // Речевое творчество актера : данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. – Санкт-Петербург : РГИСИ, 2017. – 598. (С. 248–266). – ISBN 978-5-88689-120-1.
27. Васильев, Ю. А. Дикция. Актуальное : монография / Ю. А. Васильев ; Российский государственный институт сценических искусств. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2015. – 299 с. – ISBN 978-5-88689-110-2.
28. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / Ю. А. Васильев. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. – 413 с. – ISBN 978-5-88689-065-5.
29. Васильев, Ю. А. Тренинг сценической дикции : На материале детских считалок : Учебное пособие / Ю. А. Васильев. – Санкт-Петербург : Царскосельский филиал Санкт-Петербургской академии театрального искусства "Интерстудио", Международная мастерская театра синтеза и анимации, 1997. – 197 с.
30. Васильев, Ю. А. Уроки сценической речи : народные скороговорки (из собрания Вл. И. Даля) : учебное пособие / Ю. А. Васильев ; Российский государственный институт сценических искусств. – [2-е изд.]. – Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. – 132 с. – ISBN 978-5-88689-112-6.
31. Васильева, Т. И. Упражнения по дикции : (Согласные звуки) : Учебное пособие по курсу «Сценическая речь» для актер. фак. театр. вузов / Т. И. Васильева ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. Школа-студия (ВУЗ) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. – Москва : ГИТИС, 1988. – 94 с.
32. Введенская, А. В., Павлова, Л. Г. Культура и искусство речи : современная риторика : для высших и средних учебных заведений / А. В. Введенская, Л. Г. Павлова. – [2-е изд.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1995. – 576 с. – ISBN 5-222-00598-4.
33. Виленкин, В. Я. Качалов. / В. Я. Виленкин. – Москва : Искусство, 1976. – 233 с.

34. Винничук, Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Лидия Винничук ; перевод с польского В. К. Ронина. – Москва : Высшая школа, 1988. – 495 с. – ISBN 5-06-001288-3.
35. Волконский, С. М. Выразительное слово : опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене / Кн. Сергей Волконский. – Санкт-Петербург : Типография «Сириус», 1913. – 215 с.
36. Воронов, Е. И. Проект драматического класса при С.-Петербургском театральном училище / Сост. Е. И. Воронов. – Санкт-Петербург : А. Соколов, 1868. – 45 с.
37. Выготский, Л. С. Собрание сочинений : в 6 томах. Том 5: Основы дефектологии / Л. С. Выготский ; сост. М. Г. Ярошевский; вступ. ст. А. Н. Леонтьев ; АПН СССР. – Москва : Педагогика, 1983. – 369 с.
38. Вяземский, П. А. Сочинения : в 2 томах. Том 2: Литературно-критические статьи / П. А. Вяземский ; [Сост., подгот. текста и коммент. М. И. Гиллельсона]. – Москва : Художественная литература, 1982. – 383с.
39. Гален, К. О назначении частей человеческого тела / Перевод с древнегреч. проф. С. П. Кондратьева ; под ред. В. Н. Терновского. – Москва : Медицина, 1971. - 555 с.
40. Галендеев, В. Н. Не только о сценической речи : монография / Валерий Галендеев ; [ред.-сост. Л. Д. Алферова]. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургской государственной академии театрального искусства : Чистый лист, 2006. – 382 с. – ISBN 5-88689-025-4.
41. Галендеев, В. Н. Сценическая речь – школа – театр : избранные работы о сценическом искусстве / Валерий Галендеев ; Российский государственный институт сценических искусств. – Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. – 526 с. – ISBN 978-5-88689-114-0.
42. Галендеев, В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.01 / Галендеев Валерий Николаевич ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1991. – 481 с.
43. Галендеев, В. Н., Двизова, Е. В. «Занимаюсь развитием нейропластичности». (Интервью с В. Н. Галендеевым) // Искусство сценической речи : Выпуск 4 / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : Изд-во ГИТИС, 2021. С. 104–111. – ISBN 978-5-91328-339-9.
44. Галендеев, В. Н., Кириллова, Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс // Сценическая речь : прошлое и настоящее : избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства / [редкол.: Ю. А. Васильев, (ред.-сост.) и др.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. – 430 с. – ISBN 978-5-88689-056-3.

45. Герцен, А. И. Сочинения : в 9 томах. Том 8: Статьи : Художественные произведения 1863–1869 / Под общ. ред. В. П. Волгина [и др.]. – Москва : Гослитиздат, 1958. – 687 с.
46. Гиппиус, С. В. Тренинг развития креативности : Гимнастика чувств / Сергей Гиппиус. – Санкт-Петербург : Речь, 2001. – 346 с. (Психологический тренинг). – ISBN 5-9268-0058-7.
47. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург : Типография Департамента внешней торговли, 1847. – 287 с.
48. Гольяпина, Н. В. Воспитание актера современного музыкального театра // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей / Сост. И. Ю. Промптова. – Москва : ГИТИС, 2006. – 187. (С. 156–185). – 5-7196-0261-5.
49. Гольяпина, Н. В. Материалы зачета по сценической речи на факультете музыкального театра (1 семестр, актерская группа) // Методическое пособие по сценической речи. Вып. 1 под общ. ред. И. Ю. Промптовой. – Москва : ГИТИС, 2007. С. 15–33.
50. Гончаров, А. А. Мои театральные пристрастия : [В 2 книгах] Книга 1: Поиски выразительности / Андрей Гончаров. – Москва : Искусство, 1997. – 334 с. – ISBN 5-210-01384-7.
51. Гончаров И. А. – критик / Вступит. статья и коммент. Е. А. Краснощековой. – Москва : Советская Россия, 1981. – 238 с. – (Библиотека русской критики. БРК).
52. Горчаков, Н. М. Работа режиссера над спектаклем / Н. М. Горчаков. – Москва : Искусство, 1956. – 464 с.
53. Горчаков, Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского : Беседы и записи репетиций / [Вступ. статья: А. Анастасьев]. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Искусство, 1951. – 567 с.
54. Грачева, Л. В. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе : Теория и практика : автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.01. / Грачева Лариса Вячеславовна. Санкт-Петербургская академия государственного искусства. – Санкт-Петербург, 2005. – 494 с.
55. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт ; Пер. с нем. под ред., с предисл. Г. В. Рамишвили. – Москва : Прогресс, 1984. – 397 с. – (Языковеды мира).
56. Двизова, Е. В. Античное происхождение правил звучащей речи // Художественное образование и наука. – Москва : Российская государственная специализированная академия искусств, 2018. – № 3 (16). – С. 24–31. – ISSN 2410-6348.
57. Двизова, Е. В. Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени // Вопросы театра. Proscaenium. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2020. – № 1/2. С. 404–421. – ISSN 0507-3952.

58. Двизова, Е. В., Игнатова, Е. Г. (ГИТИС–РАТИ) Взгляд театрального логопеда на процесс совершенствования дикции актера // Искусство театра : Вчера. Сегодня. Завтра : вып. 11 : Сценическая речь в театральной школе : [сб. статей] / под ред. А. А. Блиновой, Ю. А. Васильева, А. А. Глуханюк. – Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2020. – С. 124–133. – ISBN 978-5-7584-0582-6.
59. Двизова, Е. В., Семенович, А. В. (ГИТИС–РАТИ, МГППУ) «В моей неропсихологической технологии нет ничего чужеродного для театральной методики» // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра : вып. 11 : Сценическая речь в театральной школе : [сб. статей] / под ред. А. А. Блиновой, Ю. А. Васильева, А. А. Глуханюк. – Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2020. С. 23–33. – ISBN 978-5-7584-0582-6.
60. Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности / Под ред. и с комментариями Г. К. Баммеля. – Москва : Соцэкгиз, 1935 (16 тип. треста "Полиграфкнига") – 382 с.
61. Деннисон, П. Е. Гимнастика мозга : книга для учителей и родителей : дополнение к "Гимнастике мозга" : простые упражнения для активизации обоих полушарий / Пол Е. Деннисон, Гейл Е. Деннисон. – Санкт-Петербург : Весь, 2018. – 320 с. – ISBN 978-5-9573-2775-2 .
62. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; [перевод М. Л. Гаспарова ; ред. тома и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев] ; АН СССР, Ин-т философии. – 2-е изд., испр. – Москва : Мысль, 1986. – 570 с. – (Философское наследие : ФН). [Т. 99].
63. Додин, Л. А. Диалоги с миром / Лев Додин ; сост. Анна Огибина. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2013. – 500 с. – ISBN 978-5-903368-76-1.
64. Додин, Л. А. Путешествие без конца : погружение в миры. Чехов / Лев Додин ; [Академический Малый драматический театр (МДТ), Театр Европы]. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 525 с.
65. Егошина, О. В. Театральная утопия Льва Додина // Новое литературное обозрение, Москва. – 2014. – 245 с. – ISBN 978-5-4448-0168-0.
66. Ершов, П. М. Общение на уроке, или Режиссура поведения учителя / П. М. Ершов, А. П. Ершова, В. М. Букатов ; Акад. пед. и соц. наук, Моск. психол.-соц. ин-т. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : МПСИ : Флинта, 1998. – 334 с. – (Библиотека педагога-практика). – ISBN 5-89502-010-0).
67. Жихарев, С. П. Записки современника : [Воспоминания старого театрала] / С. П. Жихарев ; [Ред., статьи и коммент. Б. М. Эйхенбаума]. – Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1955. – 835 с. – (Литературные памятники / Акад. наук СССР).

68. Записки актера Щепкина. Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний; Рассказы М. С. Щепкина в записи и обработке современников. [Изд. подгот. Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдманом]. – Москва : Искусство, 1988. – 380 с.
69. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – Москва : Просвещение, 1978. – 334 с.
70. Захава, Б. Е. О принципах вахтанговской школы // Евгений Вахтангов : Сборник / Сост., комм. Л. Д. Бендровская, Г.П. Каптерева. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. – 583 с.
71. Квинтилиан, М. Ф. Наставление оратору / Марк Фабий Квинтилиан ; [пер. с лат. А. Никольского]. – Москва : Бизнеском. 2013. – 471 с. (Библиотека Генерального Директора. Вечная классика; Т. 7 (LV)). – ISBN 978-5-91663-163-0.
72. Кириллова, Е. И., Латышева, Н. А. Сценическая речь в театре кукол : учебное пособие / Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева ; Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. – [Изд. второе]. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2014. – 156 с. – ISBN 978-5-88689-095-2.
73. Кислер, Ю. Раштеттер, К. Работа с текстом в современном театре // Речевое творчество актера: данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Проколопова. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2017. – 598. С. 94–119. – ISBN 978-5-88689-120-1.
74. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли : В помощь коллективам театр. самодельности / М. О. Кнебель. – 2-е доп. изд. – Москва : Искусство, 1961. – 131 с.
75. Козлянинова, И. П. Произношение и дикция / И.П. Козлянинова. – 2-е изд., доп. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1977. – 152 с.
76. Кольцова, М. М. Ребенок учится говорить / М. М. Кольцова ; Пальчиковый игротренинг / М. С. Рузина. – Санкт-Петербург : САГА, 2002. – 222 с. – ISBN5-901609-10-7 2002.
77. Коровяков, Д. Д. Декламация (статья) // Энциклопедический словарь : в 86 томах. Том 10: Давенпортъ – Десминъ / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон ; [под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского]. – Санкт-Петербург : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893. – 480 с.
78. Коровяков, Д. Д. Искусство выразительного чтения : опыт систематического изложения теоретических основ и примеров преподавания / Д. Д. Коровяков. – Изд. 4-е / Репр. изд. – Москва : URSS : Либроком, 2011. – 158 с. – (Школа сценического мастерства). – ISBN 978-5-397-02646-8.
79. Корсакова, Е. А. Прянишников, А. В. Техника речи : пособие для театральных кружков / Е. А. Корсакова, А. В. Прянишников ; [отв. ред. В. А. Тронин] ; Комитет по делам искусств при СНК СССР, Всесоюз. Дом народ. творчества им. Н. К. Крупской. – Москва : 17-я

- фабрика нац. книги Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига», 1938. – 82. с. – (Мастерство речи; вып. 2).
80. Косенко, В. С. Опыт одного экзамена : упражнение «Звуковой образ картины» // Искусство сценической речи: Выпуск III / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018. С. 76–82. – ISBN 978-5-91328-265-1.
81. Крылов, И. А. в воспоминаниях современников / [сборник / вступ. статья, сост. подгот. текста и коммент. вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. М. Гордина, М. А. Гордина] ; Ред. В. Э. Вацура. – Москва : Художественная литература, 1982. – 503 с. – (Серия литературных мемуаров).
82. Кугель, А. Р. Театральные портреты / подгот. текста, вступ. статья М. О. Янковского. – Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1967. – 382 с.
83. Кузин, Е. И. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная // Речевое творчество актера : данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Проколова. – Санкт-Петербург : Российский государственный институт сценических искусств, 2017. – 598. (С. 481–494). – ISBN 978-5-88689-120-1.
84. Латышева, Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей / Сост. И. Ю. Промптова. – Москва : ГИТИС, 2006. – 187. (С. 156–185). – ISBN 5-7196-0261-5.
85. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. – Москва : ADCdesign, 2013. – 311 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.
86. Леонарди, Е. И. Дикция и орфоэпия : Сборник упражнений по сценической речи : Учеб. пособие для театр. учеб. заведений, культ.-просвет. училищ и ин-тов культуры / Е. И. Леонарди. – Москва : Просвещение, 1967. – 238 с.
87. Литературное наследство / Академия наук СССР, Ин-т литературы, Пушкинский дом. – Москва, 1931. – Том 85 : Валерий Брюсов : [сборник материалов] / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького ; вступ. статья С.В. Шервинского] ; В. Р. Щербина (гл. ред). – Москва : Наука, 1976. – 854 с.
88. Ломоносов, М. В. Полное собрание сочинений : в 11 томах / М. В. Ломоносов. Том 7: Труды по филологии: 1739–1758 / [ред.: В. В. Виноградов, С. Г. Бархударов, Г. П. Блок]. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1952. – 993 с.
89. Лоренц, К. Обратная сторона зеркала. Сборник трудов / Конрад Лоренц; Пер. с нем. А. И. Фета. – Philosophical arkiv, Sweden, 2016. – 635 с. – ISBN 978-91-98073-1-3.

90. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1979. – 815 с.
91. Лосев, А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев; [Предисл. А. Л. Доброхотова]. – Москва : Изд-во Московского государственного университета, 1990. – 269 с. – ISBN 5-211-01092-2.
92. Максимов, Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1976) // Рассказы о русских актерах / [Сост. М. Д. Седых; Авт. предисл. Н. Тодрия]. – Москва : Искусство, 1989. С. 212–225.
93. Марков, П. А. О театре : в 4 томах. Том 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. – Москва : Искусство, 1977. – 638 с.
94. Матанов, Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.00 / Матанов Божидар Ангелов. – Ленинград, 1971. – 192 с.
95. Маяковский, В. В. Собрание сочинений : в 12 томах. Том 11: Статьи, заметки, выступления (1913–1928) / В. В. Маяковский ; Под редакцией В. В. Воронцова [и др.]. – Москва : Правда, 1978. – 415 с. – (Библиотека «Огонек». Отечественная классика).
96. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Том 2. Часть 1: 1891–1917 / сост., ред. А. В. Февральский. – Москва : Искусство, 1968. — 350 с.
97. Муравьев, М. Н. Письма отцу и сестре 1777–1778 годов ; [Публикация Л. И. Кулаковой и В. А. Западова] // Письма русских писателей XVIII века / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука. Ленинградское отделение. – 1980. С. 259–377.
98. Мусова, И. Б. Логопедические чистоговорки : практикум для логопедов и родителей / И. Б. Мусова. – Москва : Гном-Пресс, 1999. – 48 с. – (В помощь логопеду). – ISBN 5-89334-087-6.
99. Надеждин, Н. И. Литературная критика. Эстетика / [Вступит. статья, сост. и коммент. Ю. Манна]. – Москва : Художественная литература, 1972. – 575 с.
100. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра / Ком. М. Н. Любомудрова. – Москва : Правда, 1989. – 575 с.
101. Новиков, А. М. Постиндустриальное образование : публицистическая полемическая монография / А. Новиков. – Москва: Эгвес, 2008. – 136 с.– ISBN 5-85449-105-2.
102. Новикова, Е. В. Зондовый массаж : коррекция звукопроизношения : Науч.-практ. пособие / Е.В. Новикова. – Москва : ГНОМ и Д, 2000. – 495 с. – ISBN 5-296-00058-7.
103. Озаровский, Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Книга 1 / Ю. Э. Озаровский. – Санкт-Петербург : Типография Главного Управления Уделов, 1896. – 124 с.

104. Озаровский, Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Книга 2 : С приложением очерка Б. В. Варнеке: «Античная декламация» : (Глава из истории декламации) / Ю. Э. Озаровский. – Санкт-Петербург : Лештуковская паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1901. – 152, [2], 20 с.
105. Островский, А. Н. Полное собрание сочинений : в 12 томах. Том 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники / А. Н. Островский / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской, под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. – Москва : Искусство, 1978. – 720 с.
106. Петрова, А. Н. Искусство речи для радио- и тележурналистов / А. Н. Петрова. – [2-е изд., испр. и перераб.]. – Москва : Аспект Пресс, 2017. – 144 с.– (Серия "Мастер-класс"). – ISBN 978-5-900020-56-3.
107. Петрова, А. Н. Разговоры о слове / А. Н. Петрова. – Москва : Московский Художественный театр, 2021, – 316 с. – ISBN 978-5-7567-0830-1.
108. Петрова, А. Н. Сценическая речь : [Учебно-методическое пособие для театральных институтов и режиссерских отделений институтов культуры] / А. Н. Петрова. – Москва : Искусство, 1981. – 191 с.
109. Петрова, А. Н., Тимашова, М. А. «В начале было слово. Публикация анкет по теме “сценическая речь”» // Вопросы театра. Proscaenium. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2018. – № 3/4. С. 151–170. – ISSN 0507-3952.
110. Пилюс, А. И. Путь от привычного слова – к профессиональному : техника сценической речи : учебное пособие / А. И. Пилюс. – Москва : ГИТИС, 2012. – 467 с. – ISBN 978-5-91328-125-8.
111. Платон. Сочинения: в 3 томах. Том 1 / Платон ; [ред. тома и авт. вступ. статьи А. Ф. Лосев]. – Москва : Мысль, 1968. – 621 с. – (Философское наследие : ФН). [Т. 31].
112. Погосова, Н. В. Дефекты речи и способы их устранения // Сценическая речь : учебник для студентов театральных учебных заведений / Под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой. 8-е изд., испр. и доп. – Москва : Российский институт театрального искусства, ГИТИС, 2018. С. 350–370. – ISBN 978-5-91328-192-0.
113. Почикаева, Н. М. Основы ораторского искусства и культуры речи : Учеб. пособие для сред. спец. учеб. заведений / Н. М. Почикаева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. – 318 с. – (Серия «Учебники, учебные пособия») (Среднее профессиональное образование). – ISBN 5-222-03999-4.
114. Прокопова, Н. Л. Становление современной школы сценической речи : Из опыта Санкт-Петербургской театральной школы : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Прокопова Наталья Леонидовна ; Санкт-

- Петербургская государственная академия театрального искусства. – Санкт-Петербург, 1999. – 238 с.
115. Промптова, И. Ю. Воспитание речевой культуры режиссера : (Словесное действие) : Лекция для студентов режиссер. фак. театр. вузов / И. Ю. Промптова. – Москва : [б. и.], 1978. – 92 с.
116. Промптова, И. Ю. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи / И. Ю. Промптова. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 536 с. – ISBN 978-5-91328-226-2.
117. Проскурякова, Е. В. Профессиональные диагностические карты по технике речи для студентов специализации «Актер драматического театра и кино» / Е. В. Проскурякова. – Челябинск : Челябинский государственный институт искусства и культуры, 1997. – 16 с.
118. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 томах. Том 6: Критика и библиография; Наброски, записи, конспекты, планы; Заметки на полях; Приписываемое Пушкину / А. С. Пушкин. – Москва : Правда, 1981. – 447 с. – (Библиотека «Огонек»).
119. Работнов, Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов, пр.-доц. – Москва : Музгиз, 1932. – 159 с.
120. Салтыков-Щедрин, М. Е. Собрание сочинений : в 20 томах. Том 5: Критика и публицистика. 1856–1864 / М. Е. Салтыков-Щедрин ; примеч. И. М. Белявской и др. – Москва : Художественная литература, 1966. – 711 с.
121. Саричева, Е. Ф. Техника сценической речи : Гл. упр. учеб. заведений Ком-та по делам искусств при СНК СССР рекомендуется как учебник для театрал. учеб. заведений / Е. Ф. Саричева. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1939 (Москва). – 108 с.
122. Саричева, Е. Ф. Техника сценической речи : [ГУУЗО Ком. по делам искусств при Совете министров СССР рекомендов. в качестве учеб. пособия для театр. учеб. заведений] / Е. Ф. Саричева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1948. – 148 с.
123. Семенович, А. В. Введение в нейропсихологию детского возраста. 5-е изд. / А. В. Семенович. – Москва : Генезис, 2017. – 268 с. – ISBN 978-5-98563-501-0.
124. Семенович, А. В. Нейропсихологическая диагностика и коррекция в детском возрасте : Учебное пособие для высших учебных заведений / А. В. Семенович. – Москва : Издательский центр «Академия», 2002. – 232 с. – ISBN 5-7695-0772-1.
125. Семенович, А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза : Учебное пособие / А. В. Семенович. – 11-е изд. – Москва : Генезис, 2018. – 474 с. – ISBN 978-5-98563-335-1.

126. Семенович, А. В. Речевая компетентность. Часть 4 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ / А. В. Семенович. – Казань : Центр социально-гуманитарного образования, 2017. – 132 с. – ISBN 978-5-60416557-8-2.
127. Семенович, А. В. Таланты детского мозга. Часть 1 / Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ / А. В. Семенович. – Казань : Центр социально-гуманитарного образования, 2017. – 184 с. – ISBN 978-5-6040551-4-4.
128. Серебровская, О. В., Двизова, Е. В. «Исправление звуков – поле медицинской организации» (Интервью с О. В. Серебровской) // Искусство сценической речи : Выпуск 4 / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : Изд-во ГИТИС, 2021. С. 91–103. – ISBN 978-5-91328-339-9.
129. Сerezников, В. К. Техника речи. Искусство художественного чтения. Вып. 2-ой : Пособие для чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов, певцов, композиторов и ораторов / Проф. В. К. Сerezников. – Москва ; Петроград : «МАРКИЗ», 1924. – 144 с.
130. Серова, С. П. От текста молчащего к речи звучащей // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1. Сборник статей / Сост. И. Ю. Промптова. – Москва : ГИТИС, (Люберцы (Моск. обл.) : ПИК ВИНТИ), 2006. С. 7–32. – ISBN 5-7196-0261-5.
131. Симонов, П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П. В. Симонов. – Москва : Книга по Требованию, 2012. – 86 с. – ISBN 978-5-458-31589-0.
132. Симонов, П. В., Ершов, П. М. Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера // Психология художественного творчества : Хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. – Минск : Харвест, 1999. С. 594–613. – (Библиотека практической психологии). – ISBN 985-433-523-2.
133. Сладкопевцев, В. В. Искусство декламации / В. В. Сладкопевцев ; с приложением статей М. С. Эрбштейна, В. В. Чехова, В. В. Сладкопевцева. – Издание журнала «Театр и искусство». – Санкт-Петербург : Типография Санкт-Петербургского Товарищества печатного и издательского дела «Труд», 1910. – 367 с. – (Энциклопедия сценического самообразования; [т.3]).
134. Смелянский, А. М. О Валерии Николаевне Галендееве // Петербургский театральный журнал. – Санкт-Петербург : Изд-во АНО «Петербургский театральный журнал», 2004. – № 2 (36). – 168 с. – ISSN 0869-8198.
135. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства : Из жизни русского театра второй половины XX в. / Анатолий Смелянский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 350 с. – ISBN 5-87334-038-2.

136. Смирнова, М. В. Речевая характерность – помощь в трактовке образа // Искусство сценической речи : Выпуск 4 / Сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – Москва : Изд-во ГИТИС, 2021. С. 44–57. – ISBN 978-5-91328-339-9.
137. Смирнова, М. В. Речевое обучение артистов и режиссеров эстрады / М. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2014. – 84 с.
138. Смирнова, М. В. Скороговорки в речевом тренинге : учебное пособие / М. В. Смирнова ; Российский государственный институт сценических искусств. – [Изд. 3-е, испр. и доп.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2018. – 130 с. – ISBN 978-5-88689-125-6.
139. Смирнова, М. В. Что нужно знать о стихах : стихия стихов : учебное пособие / М. В. Смирнова. Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. – Изд. 3-е. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2012. – 108, [3] с. – ISBN 978-5-88689-081-5.
140. Спивак, С. Я. Театр больше чем слово. Монолог-размышление // Речевое творчество актера : данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2017. С. 516–522. – ISBN 978-5-88689-120-1.
141. Станиславский, К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 / Записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой ; [Общ. ред. и вступ. статья, Ю. С. Калашникова] ; Всероссийское театральное общество. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1952. – 180 с.
142. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1983. – 424 с.
143. Станиславский – реформатор оперного искусства : материалы, документы / Предисл. и коммент. О. Соболевской. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1985. – 384 с.
144. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. Том 2: Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / Ред. тома Вл. Н. Прокофьев, подготовка текста Г. В. Кристи ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Моск. Худож. акад. театр СССР им. М. Горького. – Москва : Искусство, 1954. – 421 с.
145. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. Том 3: Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / Ред. тома Вл. Н. Прокофьев, подготовка текста Г. В. Кристи. – Москва : Искусство, 1955. – 502 с.

146. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. Том 6: Статьи : Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917-1938 / Сост., ред., вступ. статья и коммент. Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи. – Москва : Искусство, 1959. – 466 с.
147. Стрепетова, П. А. Жизнь и творчество трагической актрисы / Сост. Р. М. Беньяш. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1959. – 341 с.
148. Сценическая речь : Учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – [8-е изд., испр. и доп.]. – Москва : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2018. – 560 с. – ISBN 978-5-91328-251-4.
149. Таиров, А. Я. [О театре] : записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров ; коммент. Ю. А. Головащенко и др. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1970. – 603 с.
150. Татаркевич, В. Античная эстетика : перевод с польского / Владислав Татаркевич. – Москва : Искусство, 1977. – 327 с.
151. Товстоногов, Г. А. О профессии режиссера / [Предисл. Б. Львова-Анохина]. – Изд. 2-е., доп. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1967. – 358 с.
152. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений : в 8 томах. Том 3: Война и мир: том 1–2. / Л. Н. Толстой ; [сост. Л. Д. Громовой-Опульской]. – Москва : Лексика, 1996. – 747 с. – (Классики русской и зарубежной литературы). – ISBN 5-7235-0075-9.
153. Ушаков, Д. Н. Краткое введение в науку о языке / Д. Н. Ушаков, профессор Московского университета. – 7-е изд. – Москва : «Работник просвещения», 1925. – 146 с.
154. Фильштинский, В. М. Открытая педагогика / Вениамин Фильштинский. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2006. – 366 с. – ISBN 5-902675-16-2.
155. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – Москва : Международное театральное агентство «Play&Play» – Изд-во «Канон+», 2015. – 376 с. – ISBN 978-5-88373-443-3.
156. Флобер, Г. Собрание сочинений : в 10 томах. Том 7: Письма. 1831–1854 / Под общ. ред. А. В. Луначарского и М. Д. Эйхенгольца. – Москва : Художественная литература, 1933. – 443 с.
157. Хватцев, М. Е. Логопедия: книга для преподавателей и студентов высших педагогических учебных заведений : в 2 книгах. Книга 1 / М. Е. Хватцев ; под науч. ред. Р. И. Лалаевой и С. Н. Шаховской. – Москва : ВЛАДОС, 2009. – 272 с. – (Педагогическое наследие). – ISBN 978-5-691-01732-2.
158. Цицерон, М. Т. Три трактата об ораторском искусстве / Марк Туллий Цицерон ; Пер. с латин. Ф. А. Петровского и др. ; Под ред. М. Л. Гаспарова. – Москва : Наука, 1972. – 471 с.

159. Чарели, Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос / Э. М. Чарели. – 2 изд. испр. и доп. – Екатеринбург : Изд-во Дома учителя, 2000. – 300 с.
160. Черных, А. А. Психофизическая сопряженность в воспитании артиста на уроках сценического движения // Аспекты выразительности тела актера : сборник статей / РГИСИ, Кафедра пластического воспитания ; [ред.-сост. Т. Е. Кузовлева]. – Санкт-Петербург : Российский государственный институт сценических искусств, 2017. С. 14–28. – ISBN 978-5-88689-124-9.
161. Чехов, А. П. Собрание сочинений : в 30 томах. Том 12–13: Пьесы 1889–1991, 1895–1904 / А. П. Чехов ; под ред. Н. Ф. Бельчикова (гл. ред.) [и др.] ; АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1978. – 526 с.
162. Чехов, М. А. Литературное наследие : в 2 томах. Том 2: Об искусстве актера / М. А. Чехов. Сост. И. И. Аброскина и др. – Москва : Искусство, 1986. – 559 с.
163. Чехов, М.А. Путь актера : Жизнь и встречи / Михаил Чехов. – Москва : АСТ [и др.], 2001. – 409 с. – (Мемуары). – ISBN 5-17-004431-X (АСТ).
164. Чёрная, Е. И. Опыты соединения слов посредством ритма // Речевое творчество актера: данность и предчувствие : Коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. – Санкт-Петербург : Российский государственный институт сценических искусств, 2017. С. 152–191. – ISBN 978-5-88689-120-1.
165. Шевченко, Е. Н. «Постдраматический театр» в современном российском и немецком пространстве // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск : ЧГПУ, 2015. – № 1. – С. 312–318. – ISSN 1997-98-86.
166. Шекспир, В. Комедии, хроники, трагедии : в 2 томах. Том 1 / В. Шекспир. – Москва : Художественная литература, 1989. - С. 505–519. – ISBN 5-280-00332-8.
167. Шлейникова Е. Е. Речь персонажей // Новый филологический вестник. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 2011. – № 2 (17). С. 135–139. – ISSN 2410-6348.
168. Щепкина-Куперник, Т. Л. Воспоминания и портреты. Рассказы и очерки. Стихотворения. Драматические переводы / Т. Л. Щепкина-Куперник ; сост. и подгот. к печати А. О. Богуславский и С. Н. Дурьлин. – Москва : Советский писатель, 1954. – 820 с.
169. Якубинский, Л. П. Язык и его функционирование : Избранные работы / Л. П. Якубинский ; Отв. ред. А. А. Леонтьев ; АН СССР, Отделение литературы и языка, Комиссия по истории филологических наук. – Москва : Наука, 1986. – 205 с.
170. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов ; лит. ред. Е. Поповой ; вступ. статья И. Андроникова ; Всерос. театр. общество. – Москва : Искусство, 1958. – 455 с.

Электронные ресурсы

171. 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).
172. Васенина, Е. Нельзя подминать классику под себя. Почему во все времена трудно быть современным // Журнал. Театрал от 4.08.2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/7097/> (дата обращения 05.08.2020).
173. 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).
174. Галендеев, В. Н. Поле битвы – душа артиста. Документальный фильм-интервью. 2017 // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hPg8xhcd83w> (дата обращения 28.06.2019).
175. Греч, Н. И. «Практическая русская грамматика». 2-е изд., исправл. Санктпетербург, в типографии издателя, 1834 // [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/grech_n_i/text_1834_grammatika_oldorfo.shtml (дата обращения 30.04.2020).
176. Григорьев, А. А. «Гамлет» на одном провинциальном театре (Из путевых заметок дилетанта) // [Электронный ресурс]. URL: [https:// lib.ru/Классика:](https://lib.ru/Классика/) (дата обращения 30.04.2020).
177. Егошина, О. В. Интервью с Галендеевым. Петербургский мистер Хиггинс // Театральный зритель / Еженедельный журнал от 17 февраля 2003 г. // [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/inter/inter_ej_galendeev.htm (дата обращения 19.11.19).
178. Зверева, Н. А. Предлагаемые обстоятельства как побудитель к сценическому действию // [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/predlagaemye-obstoyatelstva-kak-pobuditeli-k-scenicheskomu-deystviyu-na-zvereva> (дата обращения 26.01.2020).
179. Кириллова, Е. И., профессор кафедры сценической речи СПбГАТИ. Постановка речи и голоса. Интервью // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.demyanoff.ru/blog/post-anovka-rechi-i-golosa> (дата обращения 02.12.2019).
180. Кичин, В. С. О внятной речи. Российская Газета. 13.11.2018 // [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/11/13/kichin-vniatnaia-rech-v-kino-s-kakoj-to-pory-stala-schitatsianeestestvennoj.html> (дата обращения 02.04.2019).

181. Кони, Ф.А. Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе (Почерпнуто из неизд. Записок С.Н. Глинки и изустных рассказов старожилов) // Пантеон и репертуар, 1840. – Ч. 1. Отд. 2. – С. 94, 95. // [Электронный ресурс]. URL: <http://miky1.narod.ru/text/Koni.htm> (дата обращения 09.05.2019).
182. Открытый урок выпускного курса профессора Л. А. Додина. Театральная академия СПб. Педагог по речи В. Н. Галендеев, 2007 год. "ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ": // [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/uPvbWeHrUJw> (дата обращения 24.04.2020).
183. 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).
184. Филиппов, А. А. Искусство кино 3/4, 2021 // [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/texts/kultura-bormotaniya-pochemu-u-rossiyskogo-kino-i-drugih-iskusstv-problemy-s-rechyu> (дата обращения 04.06.2021).

Список иллюстративного материала

Таблица 1. Результаты диагностики первокурсников (2018).....	106
Таблица 2. Статистика дикционных недостатков будущих актеров (2019).....	107
Таблица 3. Артикуляционный комплекс упражнений с элементами координации.....	118
Таблица 4. Комплекс координационной артикуляционной гимнастики.....	119
Рисунок 1. Пазлы (вариант 1).....	127
Рисунок 2. Пазлы (вариант 2).....	127
Рисунок 3. Пазлы (вариант 3).....	128
Рисунок 4. Птеродактиль-стрекоза.....	129
Рисунок 5. Камень-ножницы-бумага.....	130
Рисунок 6. Рондо.....	131
Рисунок 7-10. Ассоциативные рисунки.....	137
Рисунок 11. Ассоциативный рисунок («С чем стихи?» Ю. Мориц).....	138
Рисунок 12. Ассоциативные жесты («С чем стихи?» Ю. Мориц).....	139
Таблица 5. Шаблон теста ПМК-Д.....	142
Таблица 6. Содержание теста ПМК-Д.....	143
Таблица 7. Ключ к тесту ПМК-Д.....	143
Таблица 8. Результат работы по методу ПМК-Д на факультете эстрады (2018/19 учебный год).....	145
Таблица 9. Результат работы по методу ПМК-Д на музыкальном факультете (2019/20 учебный год).....	147
Таблица 10. Результат работы по методу ПМК-Д на режиссерском факультете (2019/20 учебный год).....	149

Приложение А
(справочное)

Статистика дикционных недостатков будущих актеров (2019)

Сведения о результатах прослушивания абитуриентов-актеров ГИТИСа, поступающих на режиссерский факультет в мастерскую Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова в июне 2019 года. Сведения собраны доцентом И. А. Автушенко и аспирантом Е. В. Двизовой.

Таблица А

№	Ф.И.	Страдающие звуки																Наличие дефекта	Страдающие звуки	Общее количество	Результат поступления
		с	с'	з	з'	ш	ж	щ	ц	ч	в	ф	л	л'	д	т	р				
1	Е.А.	+ ¹	- ²	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, ш, ж, ч	4	конкурс
2	В.Н.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	нет	т'	1	конкурс
3	З.С.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	нет	т'	1	зачислен
4	Ш.А.	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	нет	с, с', ц, ш, ж, л	6	конкурс
5	К.А.	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	нет	с, ц, ж, ш, л	5	конкурс
6	К.Л.	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, ц	2	конкурс
7	Ш.Р.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
8	Э.М.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
9	Ж.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	нет	р, р'	2	конкурс
10	У.Д.	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, щ	2	конкурс
11	З.М.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
12	К.Е.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
13	С.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
14	Л.П.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	зачислена
15	М.И.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	зачислена
16	П.В.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс
17	М.М.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс
18	Д.Е.	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', щ	3	конкурс
19	А.Р.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	нет	с, с', т'	3	собеседование
20	Л.Д.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
21	П.Л.	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с'	1	конкурс
22	М.Д.	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с'	1	конкурс

¹ Условное обозначение «+» означает – есть дефект звука

² Условное обозначение «-» - означает – нет дефекта звука

№	Ф.И.	Страдающие звуки																Наличие дефекта	Страдающие звуки	Общее кол-во	Результат поступления
		с	с'	з	з'	ш	ж	щ	ц	ч	в	ф	л	л'	д	т	р				
23	К.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
24	Н.Е.	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, ж	4	конкурс
25	Н.С.	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, ж	4	конкурс
26	Л.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
27	Б.Г.	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, ш	2	собеседование
28	З.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	нет	л'	1	конкурс
29	К.А.	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш	3	зачислен
30	М.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	собеседование
31	М.К.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	нет	р, р'	2	зачислен
32	С.Ю.	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, ш, л	3	конкурс
33	Г.А.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, с', л	3	конкурс
34	Ш.В.	+	-	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, ш, ж, щ, л	5	конкурс
35	С.Л.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
36	З.И.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
37	Х.А.	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', з, з', ч	5	конкурс
38	Н.И.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс
39	К.Д.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
40	Ц.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	л	1	зачислен
41	Ч.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
42	Б.Д.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, с', л	3	конкурс
43	С.В.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	зачислена
44	Н.Е.	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, з, ж, ш	4	зачислена
45	Н.Л.	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш	3	собеседование
46	С.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
47	П.С.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс
48	Р.В.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	нет	р, р'	2	конкурс
49	П.М.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	нет	р, р'	2	конкурс
50	В.Н.	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, ш	2	конкурс
51	Ю.Д.	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	нет	в, ф	2	конкурс
52	З.Л.	+	+	-	-	+	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, щ, ч	5	конкурс

№	Ф.И.	Страдающие звуки																Наличие дефекта	Страдающие звуки	Общее кол-во	Результат поступления	
		с	с'	з	з'	ш	ж	щ	ц	ч	в	ф	л	л'	д	т	р					р'
53	Щ.С.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	л	1	конкурс
54	К.Е.	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, ж, л	5	конкурс
55	Х.М.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	р, р'	2	конкурс
56	К.В.	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	зачислен
57	К.А.	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	ш, ж	2	конкурс
58	А.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
59	Ш.Н.	+	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, ж, ц, л	6	зачислен
60	А.П.	+	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ц, ч	4	конкурс
61	С.Н.	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	нет	с, с', ш, ж, д', т'	6	конкурс
62	А.А.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс
63	К.Е.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	конкурс
64	Б.Д.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
65	Е.Р.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
66	И.С.	+	+	+	+	+	+	-	+	-	-	-	-	-	з'	-	-	-	нет	с, с', з, з', ш, ж, ц	7	конкурс
67	З.М.	+	+	-	-	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш, ж, ш, ц, ч	6	зачислен
68	З.В.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	нет	р'	1	конкурс
69	Н.А.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	конкурс
70	А.С.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	конкурс
71	М.А.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	конкурс
72	Б.Е.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с	1	конкурс
73	Л.С.	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', з, з'	4	собеседование
74	Б.Л.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	зачислена
75	И.М.	+	+	-	-	+	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	с, с', ц, ш, ж, щ, л	7	зачислена
76	Г.М.	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ц	3	зачислена
77	З.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс
78	Е.А.	+	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	нет	с, с', ц, ш, т'	5	конкурс

№	Ф.И.	Страдающие звуки																Наличие дефекта	Страдающие звуки	Общее кол-во	Результат поступления	
		с	с'	з	з'	ш	ж	щ	ц	ч	в	ф	л	л'	д	т	р					р'
79	Г.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	собеседование	
80	Т.К.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с'	2	конкурс	
81	Г.Д.	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, ш	2	собеседование	
82	С.Г.	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ш	4	зачислен	
83	К.М.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс	
84	Р.Д.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс	
85	Б.Е.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	нет	л	1	конкурс	
86	Л.Я.	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	нет	с, с', ц	3	зачислен	
87	В.К.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс	
88	Л.А.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	да	нет	0	конкурс	
Итого		с 46	с' 32	з 4	з' 3	ш 23	ж 13	щ 7	ц 11	ч 5	в 1	ф 2	л 13	л' 0	д 1	т 4	р 5	р' 6	Близко к приемлемой норме – 26 Отклонение от нормы – 62	-	-	-

Приложение Б
(справочное)

Устранение дикционных недостатков по методу ПМК-Д

Б. 1 Координационная артикуляционная гимнастика (фотоматериал)



Рисунок Б.1.1



Рисунок Б.1.2



Рисунок Б.1.3



Рисунок Б.1.4.1

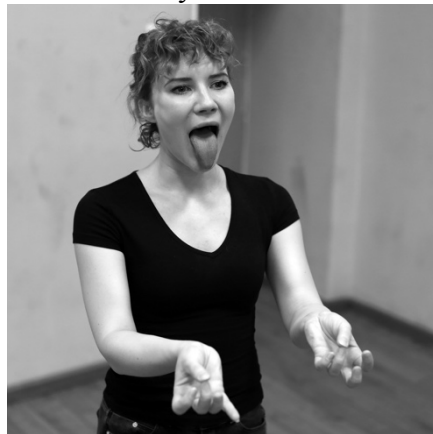


Рисунок Б.1.4.2



Рисунок Б.1.4.3



Рисунок Б.1.4.4

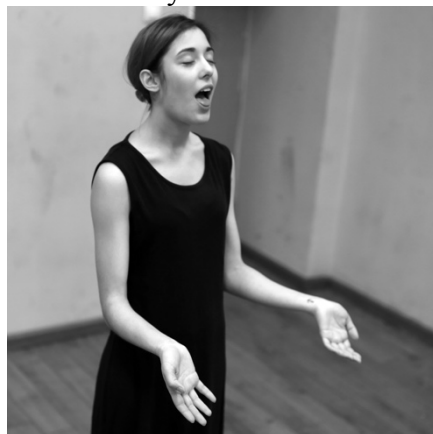


Рисунок Б.1.5



Рисунок Б.1.6.1

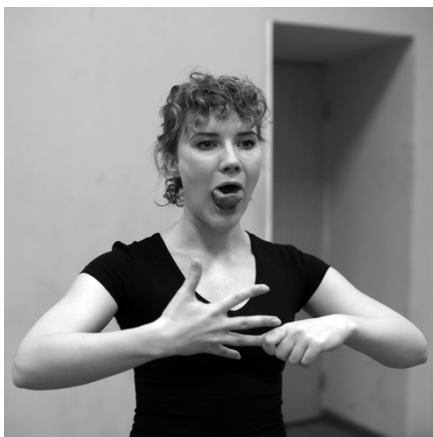


Рисунок Б.1.6.2

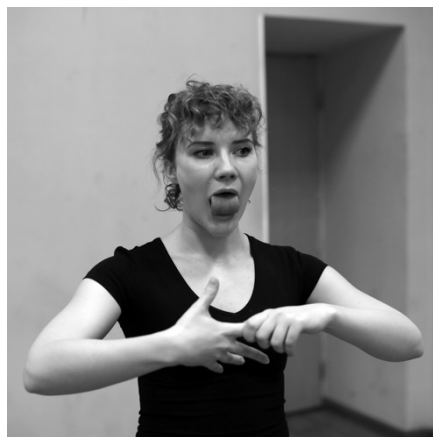


Рисунок Б.1.6.3

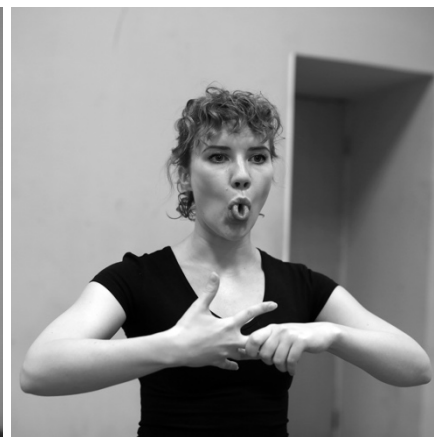


Рисунок Б.1.6.4

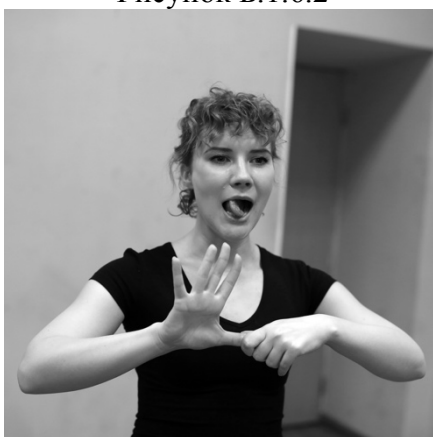


Рисунок Б.1.6.5

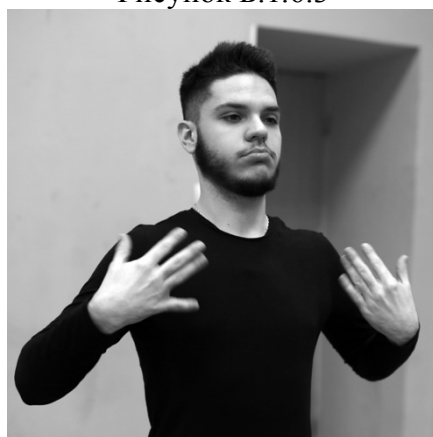


Рисунок Б.1.7

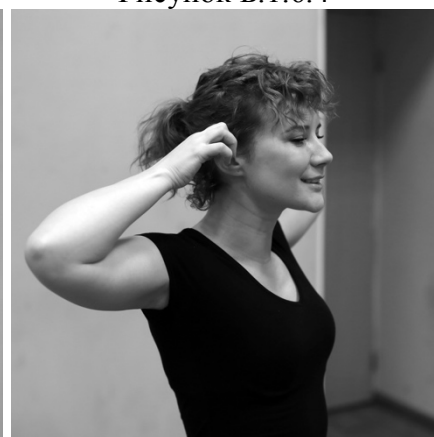


Рисунок Б.1.8.1

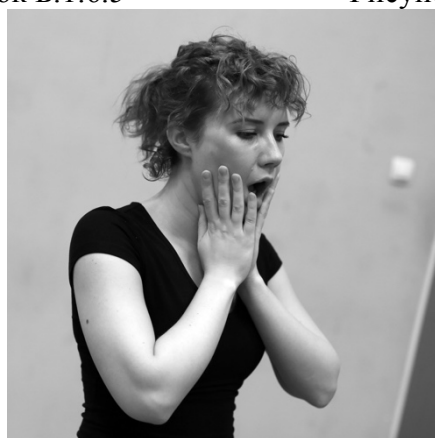


Рисунок Б.1.8.2

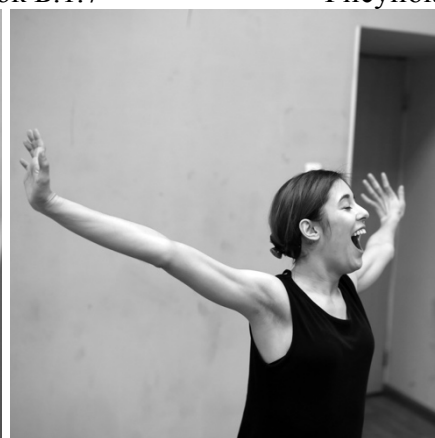


Рисунок Б.1.9

Фото: С. Ю. Сорочинская, 2019 г., из личного архива.

На фото: студенты факультета эстрады (ГИТИС), 3 курс мастерской В. Н. Панкова, набор 2016/20 гг.

Б. 2 Схемы прыжковых комбинаций (графический материал)

«Ленивые часики»

(1-4 по 3 прыжка, 5-8 по 2 прыжка, 9-13 по 1 прыжку)

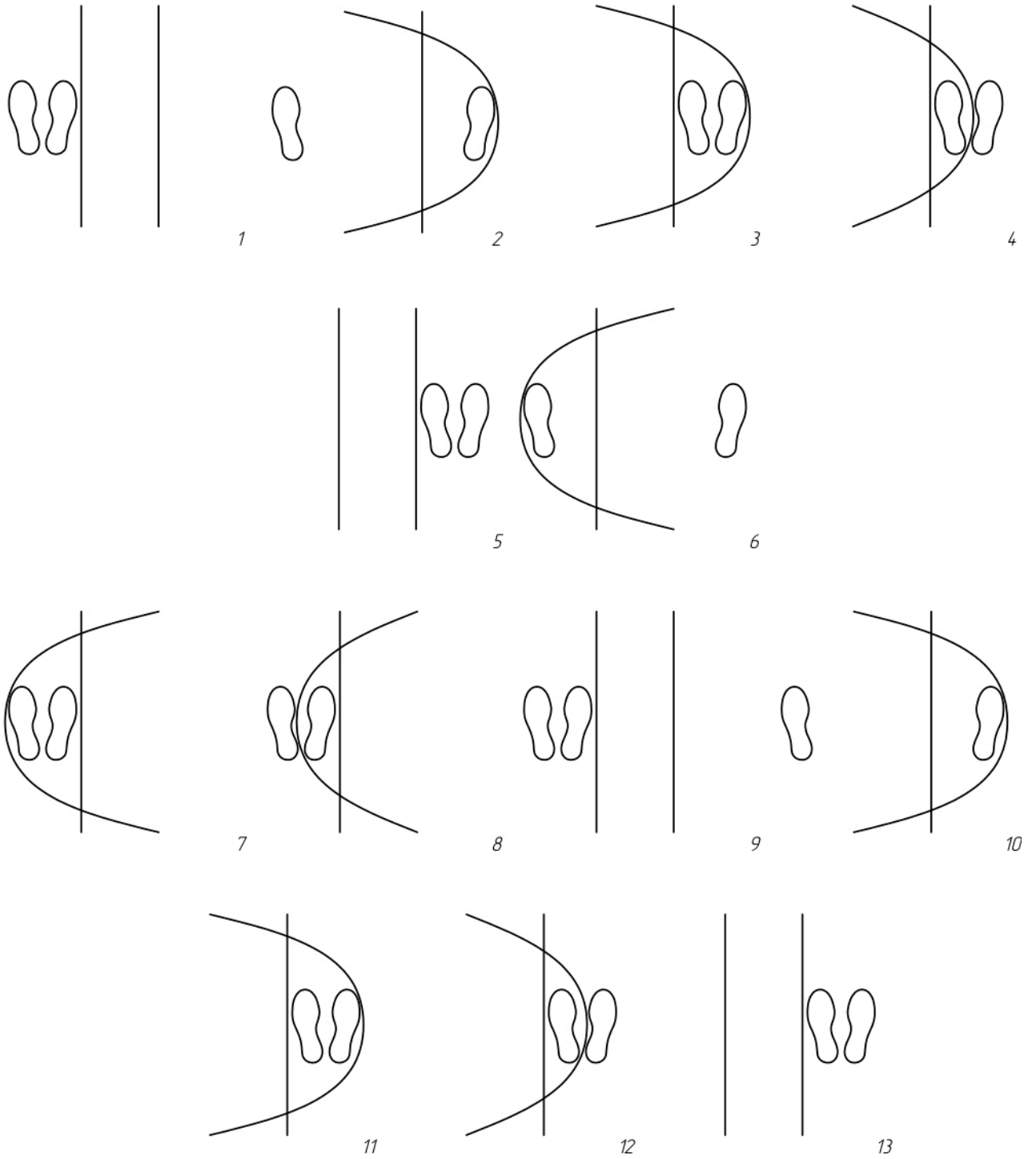


Рисунок Б.2.1

«Крестики-нолики»

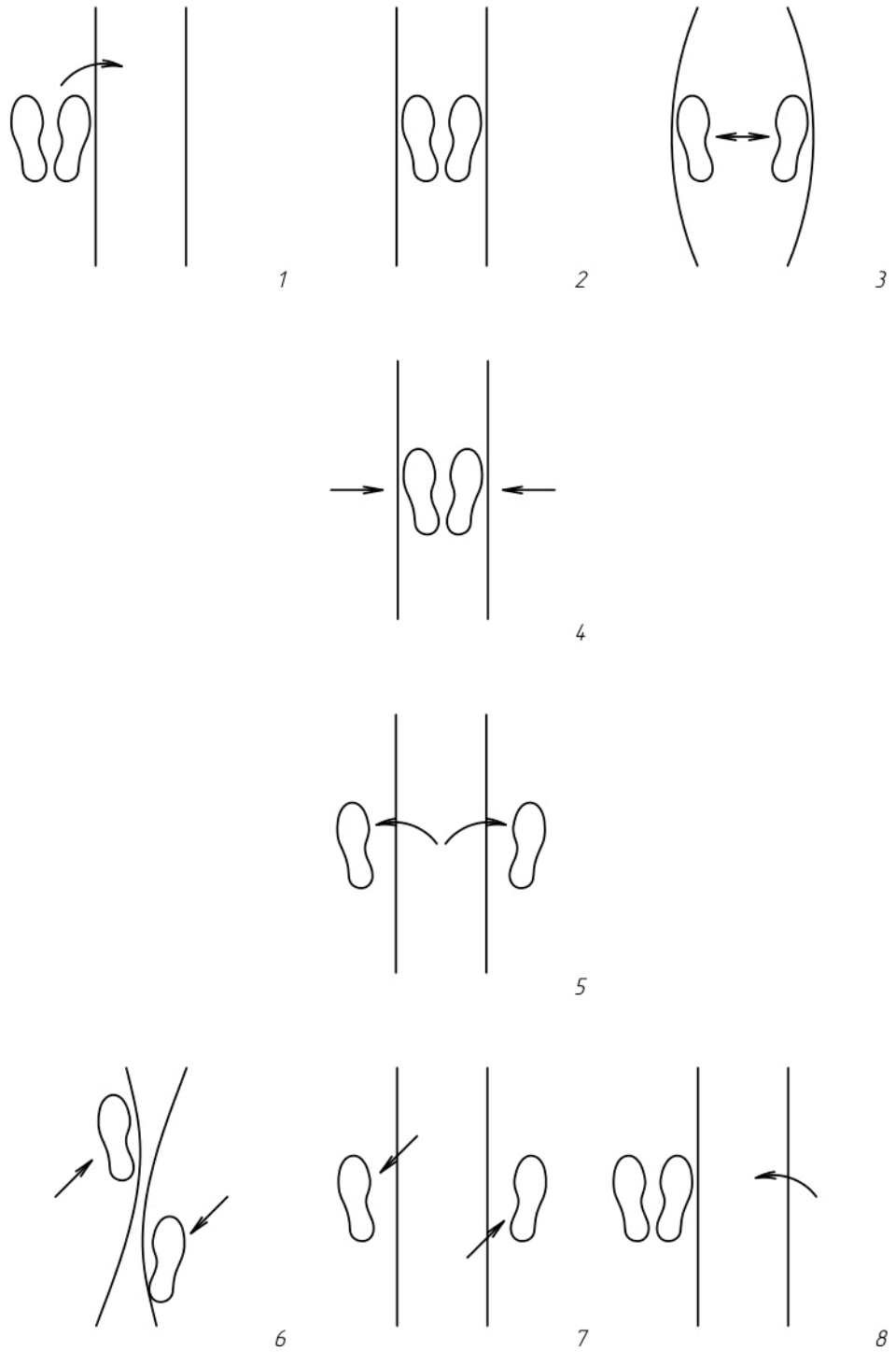


Рисунок Б.2.2

«Часики»

(1-4 по 3 прыжка, 5-8 по 2 прыжка, 9-13 по 1 прыжку)

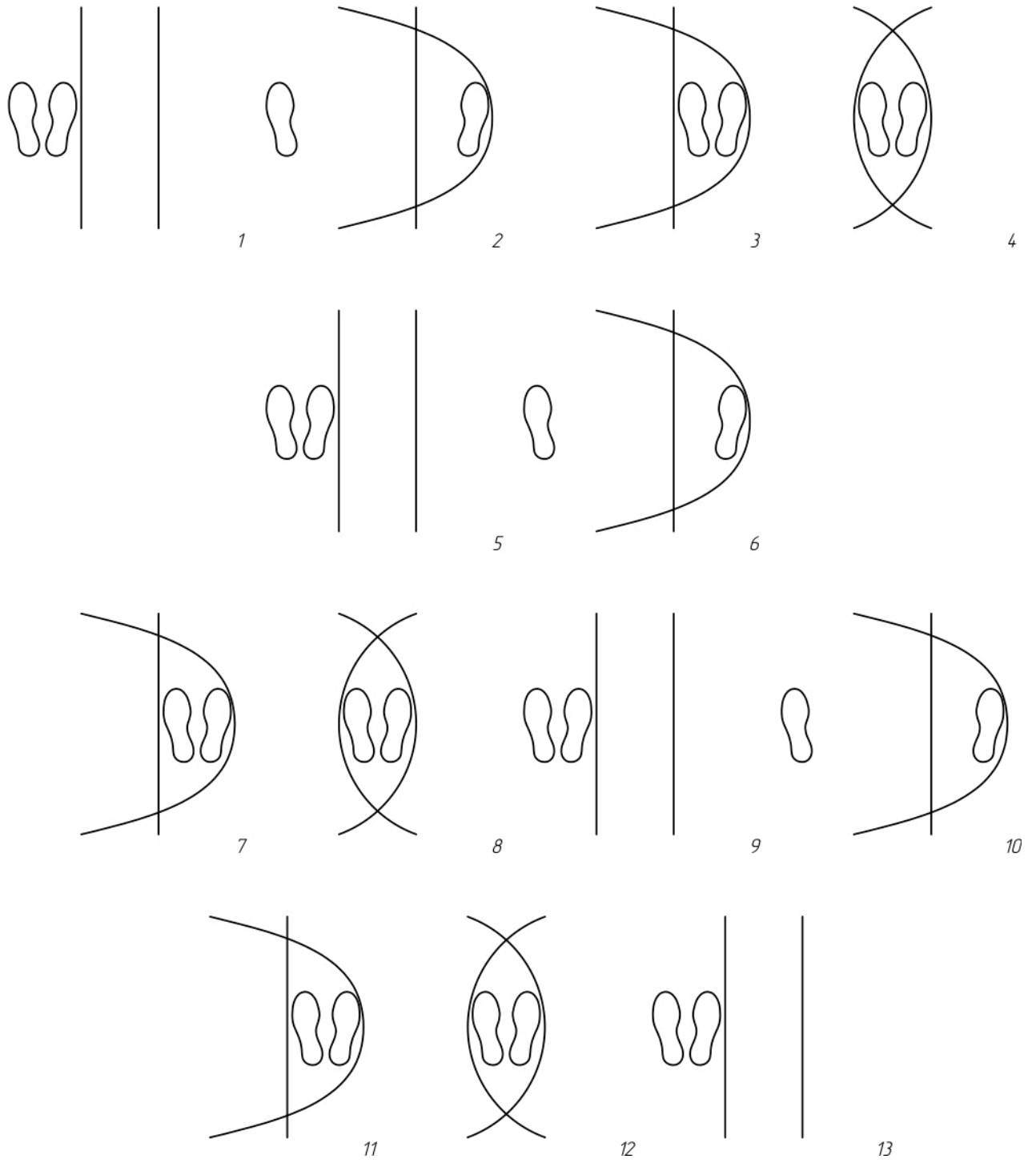


Рисунок Б.2.3

«Ручеек»

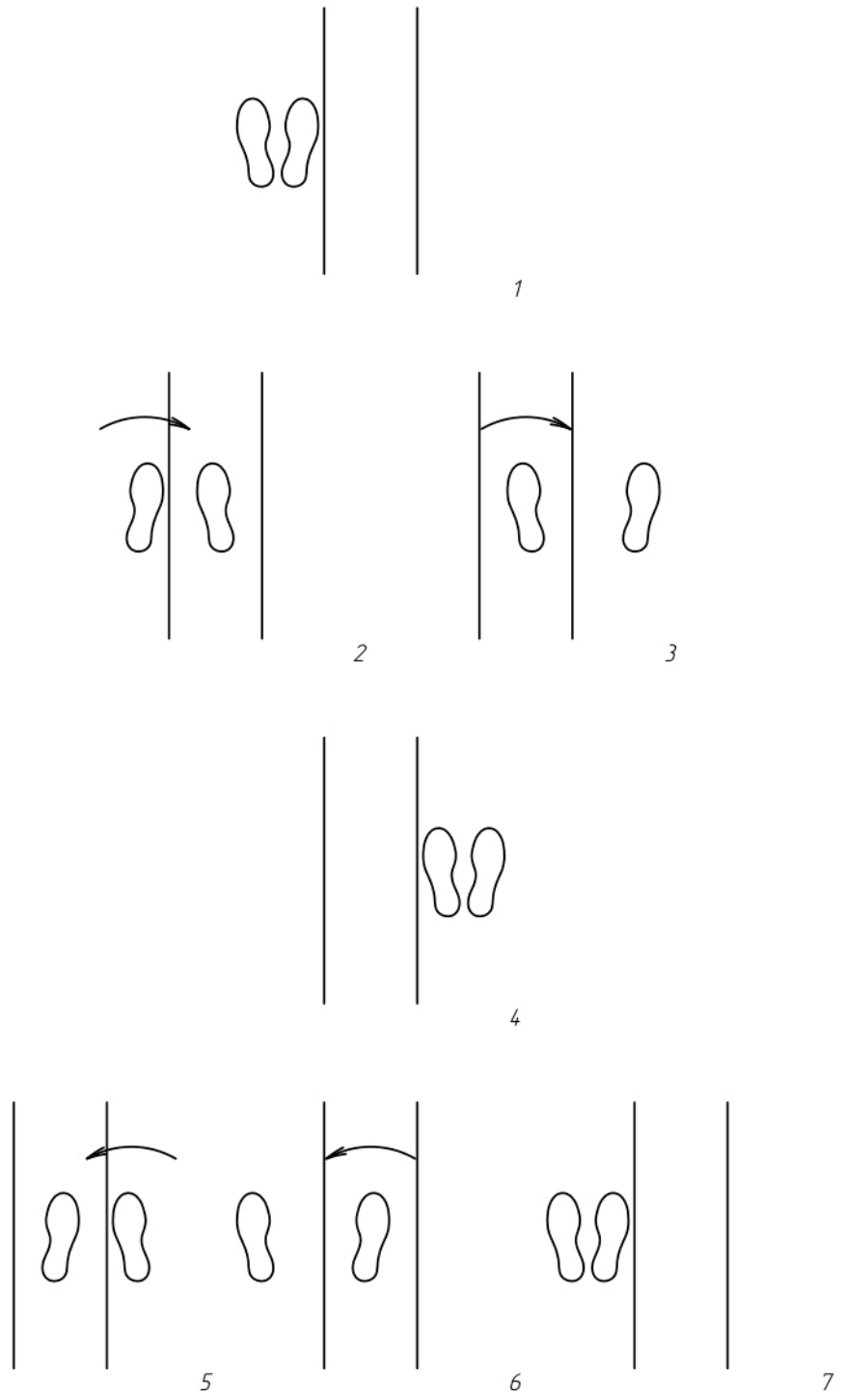


Рисунок Б.2.4

Приложение В
(справочное)

Статистика устранения дикционных недостатков по методу ПМК-Д

В. 1 Статистика 2018/19 учебного года

Сведения о результатах работы по методу ПМК-Д студентов факультативных групп факультета эстрады: 3 курс мастерской В. Н. Панкова, педагог по сценической речи Л. Г. Кайдалова; 2 курс мастерской В. Б. Гаркалина, педагог по сценической речи Н. В. Гольяпина. Факультативную работу в режиме занятий один раз в неделю продолжительностью 1,5 часа провела аспирант Е. В. Двизова. (Таблицы В.1.1 – В. 1.14 содержат условные обозначения: «+» – студент справился; «-» – не справился; «+ -» – выполнено с погрешностями).

Таблица В.1.1 – Студент А. А.

Ф.И.	А.А.					
Возраст	18					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Отличный фонематический слух	Отличный фонематический слух	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	Губы из-за массивности недостаточно активны. Трубочку вращает, но в медленном темпе. Язык большой, неповоротливый. Кончик языка при горизонтальных движениях слабо подвижен. Общая артикуляционная моторика из-за вязкости языка и мясисто-сти губ снижена	Губы приобрели активность и подвижность в сценической речи, общая артикуляционная моторика активизировалась	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*	+				
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [з], [з'], [ц], [ш], [ж], [в], [в'], [ф], [ф'], [р']. Воздушная струя выходит в боковые края языка.	Проблемные звуки перестали «сыпаться в уши». Звук [р'] не успел автоматизировать		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Дыхание короткое. Впечатление «бисерной» речи. Очень хорошо развита мелкая моторика. Способен делать нейроритмические пальцевые комплексы на 5 расогласований (армянин)	Высокоразвитая мелкая моторика способствовала процессу развития речевой моторики. Выучил скороговорку «Лигурия» (423 слова). Запинается, где неточно мыслит. Освоил 16 вариаций упражнения «Трюндель»		
Студент – А. А. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В. Б. Гаркалина / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.2 – Студент А. Д.

Ф.И.	А.Д.					
Возраст	19					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+		Хороший фонематический слух	Отличный фонематический слух
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+ -		Все подвижные части артикуляционного аппарата в норме, но не имеют ловкости переключения. Нужно отметить, что артикуляционная моторика на весьма низком уровне	Хорошо справляется с артикуляционной моторикой в нагруженных формах, в быстром темпе и на длинных периодах. Мышцы выработали выносливость и пластичность. Движения отличаются яркой амплитудой
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+ -			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+	+		
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	-			
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*	+				
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [ф], [ф'], [в], [в'], [с], [з], [ц], [ж], [ш], [щ], [р'] (из Беларуси)		Справилась со всеми дефектами. Время от времени еще смягчает [ж]. Речь стала очень выразительной, появился вкус к яркости звучания, желание преодолеть трудности	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Инициативная, умеет трудиться. При всех природных возможностях не может справиться с длинным речевым потоком, в нем звуки путаются, не поддаются воле		Много трудилась и преодолела мышечную апатию. Звуки сценичные. Выучила скороговорку «Лигурия» (423 слова), говорит в очень быстром темпе и с азартом. Освоила 16 вариаций упражнения «Трюндель». Стала одним из лидеров группы	
Студент – А. Д. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

Таблица В.1.3 – Студент Б. М.

Ф.И.	Б.М.					
Возраст	25					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Хороший фонематический слух	Фонематический слух в хорошей профессиональной форме	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (<i>двигательный диапазон губ</i>). 2) «Усы»* (<i>выносливость губ</i>)	+	+	Слабый кончик языка. Зажата нижняя челюсть. В расслабленном состоянии язык дрожит	Артикуляционная моторика достигла весьма высокой скорости, объемности, способности точно и быстро переключаться	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (<i>двигательная способность и выносливость кончика языка</i>). 2) «Змея»* (<i>двигательная способность спинки языка</i>)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (<i>мышечная сила языка</i>)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (<i>подвижность кончика языка</i> 1) <i>по вертикали</i> / 2) <i>горизонтально</i>)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*					-
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [ш], [щ]	«Больные» звуки ушли. При отсутствии тренировок имеют тенденцию снова возвращаться		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Общее впечатление хороших, но мало воспитанных речевых способностей. Слабо удерживается губной рупор на звуках [у], [йу], [ш], [щ], [ж]. Ленивый, хотя способный и творческий	Появилась пластичность. Речевые звуки стали выразительными. Выучил скороговорку «Лигурия» не полностью; то, что выучил, говорит в быстром темпе. Освоил 14 вариаций упражнения «Трюндель». Работал нестабильно		
Студент – Б. М. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В.Б.Гаркалина / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.4 – Студент Г. А.

Ф.И.	Г.А.					
Возраст	24					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	-	-	Очень слабый фонематический слух. Без текста не может повторить звукосочетание	Фонематический слух чуть ниже профессиональной нормы. Стал способен с ходу повторить довольно сложные сочетания	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	-	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	-	-			
	Ца-са-ца, сац-кас-кас-сац	-	-			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	-	-			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (<i>двигательный диапазон губ</i>). 2) «Усы»* (<i>выносливость губ</i>)	+	+	Все подвижные части артикуляционного аппарата в норме, за исключением кончика языка. Нет способности к быстрому переключению. Наблюдается быстрая утомляемость. Язык расслабить не может. Очень зажата нижняя челюсть	Общая артикуляционная моторика в среднем темпе имеет стабильность. В быстром темпе могут возникать трудности. Проблема кроется не только в заниженном фонематическом слухе, но и в психологической невротизации, которая уменьшилась за 7 месяцев	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (<i>двигательная способность кончика языка</i>). 2) «Змея»* (<i>двигательная способность спинки языка</i>)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (<i>мышечная сила языка</i>)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (<i>подвижность кончика языка</i> 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		-			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [з], [з'], [ц], [ш], [ш'], [ж], [ч], [в], [в'], [ф], [ф'].	Общее впечатление от произношения проблемных звуков во многом улучшилось, но до профессиональной речи актера все же не дотягивает		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Ощущение, что речевой аппарат как бы проридается через колючий терновник. Речь в потоке имеет запинки. Повышенная ответственность и общее состояние тревоги. Речь нервная, извиняющаяся, прерывающаяся	Снятие фиксации с проблемы помогло справиться с речевым потоком. Улучшилась память. Выучил, но недостаточно уверенно скороговорку «Лигурия», говорит в среднем темпе. Освоил 10 вариаций упражнения «Грюндель»		
Студент – Г. А. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В.Б.Гаркалина / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.5 – Студент Г. Я.

Ф.И.	Г. Я.					
Возраст	19					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / –		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Отличный фонематический слух	Отличный фонематический слух	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	Губы из-за массивности недостаточно активны, трубочку вращает, но в медленном темпе. Язык большой, неповоротливым он становится в быстром темпе. Кончик языка при горизонтальном движении слабо подвижен. Выносливость слабая	Губы приобрели активность и подвижность	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			–
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		+			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [p']		Звук [p'] автоматизировал	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Очень заботится о том, как выглядит со стороны. Первое впечатление от речи довольно приятное, но при более глубоком прослушивании слышны запинки в быстром речевом потоке		Пропускал занятия. Не полностью выучил скороговорку «Лигурия», местами говорит в среднем, местами в быстром темпе. Запинается, где неточно видит и мыслит. Освоил 14 вариаций упражнения «Триондель»	
Студент Г. Я. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.6 – Студент К. Ф.

Ф.И.	К. Ф.					
Возраст	22					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+		Хороший фонематический слух	Хороший фонематический слух
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	-	+ -	Ощущение тяжести губ в речевом потоке, особенно верхней губы. Общая мышечная напряженность	Губные мышцы стали более упругими, более выносливыми и подвижными
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+	+		
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+ -			
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*	+				
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)			Проблемные звуки: [с], [с'], [ф], [ф'], [в], [в']. Зажата нижняя челюсть	Ушли проблемы со свистящими. Иногда пропускает смычные в начале слова	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-			Внимание цепкое. Ощущение маленького ротика и мелких звуков. Глотает окончания и пропускает звуки в середине слова	Речь стала более яркой. Появилось внимание к проблемным местам. Фиксирует замечания. Выучила скороговорку «Лигурия», говорит в быстром темпе. Освоила 11 вариаций упражнения «Грюндель». Домашнее задание выполняла не всегда	
Студент – К. Ф. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

Таблица В.1.7 – Студент Л. А.

Ф.И.	Л. А.					
Возраст	18					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	-	Фонематический слух чуть ниже нормы	Фонематический слух в хорошей профессиональной форме	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+ -			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	Слабый кончик языка. Нет выносливости артикуляционных мышц при нагрузке. Воздушная струя рассеивается	Общая артикуляционная моторика достигла высоких показателей	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		-			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [ц]	Проблема со свистящими ушла частично		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Общее впечатление сквозняка в речевом потоке из-за «залипания» свистящих звуков. Скромный, ответственный, часто оценивает себя со стороны, экономит силы.	В сценической речи стал выразительным. Общее впечатление речевой гармонии и ловкости. Выучил скороговорку «Лигурия», говорит в быстром темпе, но спотыкается в некоторых местах. Освоил 14 вариаций упражнения «Трюндель»		
Студент Л. А. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В.Б.Гаркалина / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.8 – Студент Л. И.

Ф.И.	Л. И.					
Возраст	20					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	-	-	Очень слабый фонематический слух. Без наглядной записи не может повторить звукосочетание	Фонематический слух в норме. Стала способна с ходу повторить довольно сложные сочетания	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	-	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	-	-			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	-	-			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	-	-			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (<i>двигательный диапазон губ</i>). 2) «Усы»* (<i>выносливость губ</i>)	+	+	Все подвижные части артикуляционного аппарата в норме, за исключением кончика языка. Нет способности к быстрому переключению	Общая артикуляционная моторика в высоком темпе имеет стабильность	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (<i>двигательная способность и выносливость кончика языка</i>). 2) «Змея»* (<i>двигательная способность спинки языка</i>)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (<i>мышечная сила языка</i>)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (<i>подвижность кончика языка</i> 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		-			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [в], [ф] в начале слова	Успешно справилась со всеми проблемами		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Из-за слабого фонематического слуха чувствует себя неуверенно. Повышенная ответственность. Общее состояние тревоги и обособленности от курса. Чувствует себя белой вороной. Речь разборчивая, но в потоке сбивчивая	Стала лидером в группе. Справилась со всеми проблемами. Проблемы со слухом ушли. Выполнила больше всех творческих заданий. Отлично выучила скороговорку «Лигурия», говорит в высоком темпе. Освоила 18 вариаций упражнения «Трюндель»		
Студент Л. И. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В.Н. Панкова / аспирант Двизова Елена / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.9 – Студент М. И.

Ф.И.	М. И.					
Возраст	18					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+		Высокий фонематический слух	Высокий фонематический слух
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (<i>двигательный диапазон губ</i>). 2) «Усы»* (<i>выносливость губ</i>)	+	+		Слабые боковые края языка	Общая артикуляционная моторика достигла высоких показателей
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (<i>двигательная способность и выносливость кончика языка</i>). 2) «Змея»* (<i>двигательная способность спинки языка</i>)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (<i>мышечная сила языка</i>)	+	+	+		
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (<i>подвижность кончика языка</i> 1) <i>по вертикали</i> / 2) <i>горизонтально</i>)	+	+	-		
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		-			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [з], [з'], [ц]. В изолированном виде все звуки в норме, но в потоке – смазаны. Сдвоенность звуков пропускает		Артикуляционная моторика достигла высокой скорости, способности точно переключаться, объемности. «Больные» звуки ушли	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Трудолюбивый, увлекающийся, желающий добраться до сути, но суетливый. Речь очень бытовая		Появился вкус к сценическому произношению. Научился соединять творческую и техническую задачу. С азартом освоил скороговорку «Лигурия» и 16 вариаций упражнения «Трюндель»	
Студент М.И. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В.Б.Гаркалина / аспирант Двизова Елена / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.10 – Студент М. И.

Ф.И.	М. И.					
Возраст	22					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Хороший фонематический слух	Хороший фонематический слух	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	Все подвижные части артикуляционного аппарата в норме	Способна длинный речевой поток произносить в быстром темпе. Мышцы выработали выносливость	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		+			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)			Проблемные звуки: [ф], [ф'], [в], [в']. Смягчает звук [ж]. Недостаточно ловкая артикуляция. Не соединяет звук с дыханием	Общее впечатление от произносительной стороны речи положительное. Звуки стали сценичными	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-			Трудолюбивая, инициативная. Предпочитает затаиться, хотя и умеет рисковать. Общее впечатление неуверенной речи, зависящей от настроения	Умеет анализировать свои и чужие ошибки. Повысилась самооценка и аппетит к яркому произношению. Выучила скороговорку «Лигурия» в высоком темпе. Освоила 16 вариаций упражнения «Трюндель»	
Студент М. И. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

Таблица В.1.11 – Студент Н. И.

Ф.И.	Н. И.					
Возраст	22					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+		Фонематический слух близок к норме	Фонематический слух в норме
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-пра	+	-			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+ -		Тонкие губы, короткая уздечка. Артикуляционный аппарат подвижный	«Пристроилась» к своим анатомическим особенностям. Выработана артикуляционная выносливость
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	-	-			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	-	+	+		
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*	+				
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [ф], [ф'], [в], [в'], [л], [р], [р']. Часто теряет звуки [п], [б] из-за быстрого темпа речи		Справилась с дефектами до приемлемой нормы	
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Речь не всегда различима, слишком стремительна. Есть манерность. Пропускает звуки в начале и недоговаривает в конце слова. Плохо фиксирует ошибки, суетится. Снижает от замечаний		Не ленилась. Речь стала менее суетливой, но время от времени появляется скороговорение. Выучила скороговорку «Лигурия», освоила 16 вариаций упражнения «Грюндель». Выполняет нейрокомплекс на 5 рассогласований в очень быстром темпе	
Студент Н. И. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

Таблица В.1.12 – Студент Н. А.

Ф.И.	Н. А.					
Возраст	18					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / –		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	–	Хороший фонематический слух	Фонематический слух в хорошей профессиональной форме	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-ца	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	Слабый кончик языка. Зажата нижняя челюсть	Артикуляционная моторика достигла высокой скорости, способности точно переключаться, объемности	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			–
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*	–				
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [ш]. Носит брекеты. На звуке [л] язык проскакивает между зубами	«Больные» звуки ушли. В длинном, быстром, нагруженном потоке иногда проскакивает язык между зубами на звуке [л]		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Общее впечатление хороших, но мало воспитанных речевых способностей. Трудлюбивый, активный, инициативный. Брекеты затрудняют речевую активность, ощущение речевой лености	Речевые звуки стали выразительными. Несмотря на брекеты, артикуляция воспитана. Очень хорошо выучил скороговорку «Лигурия», говорит в быстром темпе. Освоил 17 вариаций упражнения «Трюндель». Предпочитает сложный материал простому. Стал лидером группы		
Студент Н. А. / 2 курс / факультет эстрады, мастерская В.Б.Гаркалина / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – апрель 2019						

Таблица В.1.13 – Студент П. О.

Ф.И.	П. О.					
Возраст	23					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Хороший фонематический слух	Хороший фонематический слух	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	+			
	Ца-са-ца, сац-кас-кас-сац	+	+			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	+	+			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (двигательный диапазон губ). 2) «Усы»* (выносливость губ)	+	+	-	Слабо подвижна верхняя губа. Нужно отметить, что артикуляционная моторика вялая. Выносливость слабая	Хорошо справляется с артикуляционной моторикой в загруженных формах, быстрым темпе, на длинных периодах. Мышцы выработали выносливость и пластичность
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (двигательная способность и выносливость кончика языка). 2) «Змея»* (двигательная способность спинки языка)	+	+	-		
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (мышечная сила языка)	+	+	+		
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (подвижность кончика языка 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+		-		
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		+			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [ф], [ф'], [в], [в'], [с], [з]. Речь слабо разборчивая в быстром темпе	Справилась со всеми дефектами. Звуки стали яркими, выразительными. Четко контролирует проблему звуков [ф] и [в] в начале слова		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		«Мясистые» губы дают общее ощущение вязкости речи. Напористая, целеустремленная. Задает вопросы, анализирует, предлагает	Сделала рывок и преодолела мышечную апатию. Звуки стали сценичными. Выучила скороговорку «Лигурия», говорит в очень быстром темпе и с большим азартом. Освоила 16 вариаций упражнения «Трюндель», завела тетрадь для упражнений		
Студент П. О. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

Таблица В.1.14 – Студент У. Г.

Ф.И.	У. Г.					
Возраст	27					
Исследование сенсомоторного уровня речи						
Название пробы	Материал	Результат пробы + / -		Характеристика пробы	Характеристика результата	
Проверка состояния фонематического восприятия (слушай и повторяй за мной)	Па-ба-ба-па, паб-бап-бап-паб	+	+	Слабый фонематический слух	Фонематический слух в норме	
	Са-ша-ша-са, саш-саш-шас-саш	+	+			
	Аж-жа-аш-ша, жаш-шаж-жаш	+	-			
	Ца-са-ца, сац-цас-цас-ца	+	-			
	Ра-ла-ла-ла-ра, рал-лар-рла-лра	-	-			
Исследование артикуляционной моторики	<u>Губы.</u> 1) «Улыбка – хоботок»* (<i>двигательный диапазон губ</i>). 2) «Усы»* (<i>выносливость губ</i>)	+	-	Медленно крутит трубочку, плохо удерживает ее, что говорит о слабой упругости мышц губ и языка. Кончик языка малоподвижен, боковые края слабые. Воздушная струя рассеянная. Общая сонливость аппарата. Быстро утомляется	Общая артикуляционная моторика в среднем темпе имеет стабильность. На длинной нагруженной дистанции устает, хотя, в общем, много для себя преодолел	
	<u>Язык.</u> 1) «Пропеллер»* (<i>двигательная способность и выносливость кончика языка</i>). 2) «Змея»* (<i>двигательная способность спинки языка</i>)	+	+			
	<u>Уздечка.</u> 1) «Грибок»*, 2) «Чашечка»*, 3) «Трубочка»* (<i>мышечная сила языка</i>)	+	+			+
	<u>Кончик языка.</u> «Болтушка»* (<i>подвижность кончика языка</i> 1) по вертикали / 2) горизонтали)	+	+			-
	<u>Иннервация.</u> «Лопаточка»*		-			
Исследование звукопроизношения	Текст (проза, наизусть)		Проблемные звуки: [с], [с'], [ц], [ш], [щ], [ж], [ч], [к'], [г']. Ощущение вязкости речи. Вялый рупор при произношении [ш], [щ]	Ушли проблемы с шипящими [ш], [ш], [ж] и смычными [к'], [г']. Общее впечатление от произношения во многом улучшилось, но до профессиональной речи еще не дотягивает		
Общая произносительная сторона речи. Характеристика личных качеств	-		Суетливый, тревожный. Хочет сразу сделать на отлично, но делает много ошибок из-за невнимательности. Речь невнятная в быстрых потоках. Запинается, исправляется, снова запинается	Стал меньше делать ошибок, речь сделалась более выразительной. Выучил, но недостаточно уверенно скороговорку «Лигурия», говорит в среднем темпе. Освоил 10 вариаций упражнения «Трюндель». Домашнее задание выполнял на бегу		
Студент У. Г. / 3 курс / факультет эстрады, мастерская В. Н. Панкова / аспирант Е. Двизова / октябрь 2018 – март 2019						

- * «Улыбка – хоботок». Сильно улыбнуться, затем губы «хоботком» вытянуть вперед.
- * «Усы». Зажать трубочку между верхней губой и носом (будто усы), удерживать и произносить: взви-взвэ-взва-взво-взву-взвы.
- * «Пропеллер». Короткий конец коктейльной трубочки вставляем в рот, и с помощью кончика языка начинаем подталкивать его так, чтобы длинный конец снаружи вращался по кругу.
- * «Змея». Зажать коктейльную трубочку между губами так, чтобы оба ее конца оказались снаружи. Удерживая тренажер в таком положении, кончик языка просовывать поочередно между трубочкой и верхней губой, между трубочкой и нижней губой, в быстром темпе.
- * «Грибок». Открыть рот и присосать язык к небу так, чтобы его боковые края прилегали к верхнему зубному ряду³.
- * «Чашечка». Придать языку форму чашечки.
- * «Трубочка». Выложить язык на верхнюю губу и свернуть его в трубочку, приподняв боковые края⁴.
- * «Болтушка». Рот открыть, дотянуться языком до верхней губы и, задевая ее, делать быстрые движения языком влево-вправо⁵.
- * «Лопаточка». Открыв рот, выкладываем язык на нижнюю губу, спокойно лежащей широкой лопаточкой.⁶

³ Сценическая речь: Учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой 8-е изд. испр. и д. п. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018. – 560. С. 355.

⁴ Там же С. 358.

⁵ Там же. С. 356.

⁶ Там же. С. 356.

В. 2 Статистика 2019/20 учебного года

Сведения о результатах работы по методу ПМК-Д студентов актерской группы режиссерского факультета, 1 курс Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова, педагог по сценической речи И. А. Автушенко. Работу провела аспирант Е. В. Двизова (режим: мелкогрупповые занятия 1 день в неделю по 45 минут в период с 11.09.2019 по 30.05.2020).

Таблица В.2.1

Ф.И.	Проба																				
	Фонематическое восприятие (10)		Подвижность кончика языка (10)		Боковые края языка (3)		Иннервация (2)		Объем слухоречевой памяти (10)		Координация пальцев (10)		Координация глаз, языка, пальцев (4)		Слухоречевое внимание (11)		Страдающие звуки		Логопедическая помощь в детстве	Общий балл (60)	
	до	после	до	после	до	после	до	после	до	после	до	после	до	после	до	после	до	после		до	после
М.К.	7	10	1	8	2	3	2	2	5	9	6	10	4	4	9	11	Р, Р'	–	р	36	47
С.В.	5	10	4	10	2	3	2	2	4	9	0	10	3	4	4	11	–	–	–	24	59
З.С.	9	10	1	5	2	3	2	2	4	7	0	8	1	4	3	7	с, ш, ж	ш	с, ш, щ	22	46
М.И.	6	9	8	10	3	3	1	2	5	10	0	10	3	4	8	11	–	–	р	34	59
Ш.Н.	5	6	3	5	2	3	1	2	5	6	0	8	1	4	8	11	с, с', ц, ш, ж, л	ш	р	25	45
Н.К.	8	9	4	9	2	3	1	2	5	8	0	10	2	4	6	11	с, с', з, з', ш, ж	–	с, ш	28	56
С.Г.	5	8	8	10	2	3	2	2	4	9	2	10	1	4	2	8	с, с', ш	–	–	26	54
Ц.А.	7	9	1	6	1	2	2	2	5	9	2	8	3	4	7	11	л	–	–	28	51
В.В.	5	7	5	10	1	2	2	2	6	6	0	8	3	4	8	11	–	–	–	31	50
Я.Б.	4	6	6	8	2	3	2	2	4	6	0	6	2	4	3	7	с, с'	–	п, д, т, г, к, ж, ш	24	42
Г.М.	9	10	3	9	2	3	2	2	7	10	0	10	3	4	9	11	с, с', ц	с	–	35	59
Б.В.	5	7	2	6	1	2	1	2	5	7	0	10	2	4	7	11	с, с', ц	с, с'	–	33	49
Г.А.	7	8	5	7	2	3	2	2	5	10	8	10	1	4	8	11	–	–	л	38	55
К.А.	8	10	4	10	1	3	1	2	4	8	9	10	3	4	10	11	с, с', ш	–	–	31	52
Л.Я.	6	9	6	9	3	3	2	2	3	6	0	8	1	4	10	11	с, с', ц	–	–	31	52
Е.А.	7	10	10	10	3	3	2	2	5	10	2	10	2	4	5	9	с, с', ц	с	–	36	58
К.В.	6	8	5	7	1	2	2	2	4	6	1	10	4	4	9	11	с	–	–	33	52
И.М.	3	4	3	4	2	2	2	2	5	6	2	6	2	4	10	11	с, с', ц, ш, щ, ж, л	с, с', ц, ш, щ, ж	–	29	37
Б.Л.	1	10	10	10	3	3	2	2	3	10	0	10	3	4	8	11	с, с', л	–	–	29	60
З.М.	5	7	2	6	1	3	0	2	3	5	0	8	1	4	10	11	ш, щ, ж, с, сь, ц	–	–	23	46

Комментарии к Таблице В. 2. 1

Фонематическое восприятие (макс. балл – 10)

Содержание

Слушай и повторяй за мной: паб-бап-бап-паб, саш-саш-шас-саш, жаш-шаж-жаш-аш, млук-млук-млук, фкох-фкох-кофх-фкох, цкто-цкто-ктцо-оцк, сац-цас-цас-сац-цас, трли-ртли-трли-ртли, рал-лар-рла-пра-рла.

Система оценки

Точное повторение одной звуковой цепочки оценивается в один балл.

Подвижность кончика языка (макс. балл – 10)

Содержание

Артикуляционное упражнение «Болтушка» горизонтальная.

Система оценки

Результат равен продолжительности динамичных неупомимых движений кончика языка, измеряемых в секундах.

Боковые края (мин. балл – 1; макс. балл – 3)

Содержание

Артикуляционное упражнение «Чашечка».

Система оценки

- 1 – язык не может принять форму чашечки,
- 2 – принимает, но не удерживает,
- 3 – удерживает стабильно.

Иннервация (мин. балл – 0; макс. балл – 2)

Содержание

Артикуляционное упражнение «Лопаточка».

Система оценки

- 0 – язык трясется,
- 1 – язык подрагивает,
- 2 – язык лежит спокойно.

Объем слухоречевой памяти (макс. балл – 10)

Содержание

Слушай и повторяй за мной. Студент повторяет за педагогом сначала одно слово, затем два, три и т. д. Апостроф, жизнеобеспечение, кухонный, ходатайство, кашлянуть, включим, танцовщица, избалованный, свёкла, усугубить.

Система оценки

Количество правильно запомненных и произнесенных слов равно количеству баллов.

Мелкомоторные координации (мин. балл – 0; макс. балл – 10)

Содержание

Левая рука показывает «рожки», направленные вверх, выставляя указательный и средний пальцы, остальные сжимаются в кулаке; одновременно правая рука показывает «ножки», направленные вниз, выставляя указательный и мизинец, остальные пальцы сжимаются в кулаке. По команде происходит синхронная смена позиций⁷

Система оценки

- 0 – ошибается при выполнении исходной позиции,
- 2 – не может сделать безошибочного переключения,
- 4 – делает одно безошибочное переключение в медленном темпе,
- 6 – делает два безошибочных переключения в среднем темпе,
- 8 – делает три безошибочных переключения с закрытыми глазами,
- 10 – выполняет более трех безошибочных переключений с закрытыми глазами по словесным инструкциям (не по показу).

Конвергенция языка, глаз, рук (мин. балл – 1; макс. балл – 4)

Содержание

Исходная позиция. Рот широко открыт. Язык высунули «иголочкой». Руки вытянуты перед собой, указательные пальцы направлены вверх. Глаза смотрят на указательные пальцы.

Пальцы. Начинаем поочередно и медленно перемещать указательные пальцы. Левый указательный перемещаем влево, фиксируем на 1-2 сек. в крайнем положении (45 градусов); возвращаем в исходное положение (напротив переносицы), фиксируем; перемещаем правый указательный палец вправо, фиксируем крайнее положение на 1-2 сек.; возвращаем в исходное положение, фиксируем.

Глаза. Глазами четко следим за движением указательного пальца.

⁷ Семенович, А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза. М.: Генезис, 2018. – 474. С. 387.

Артикуляция. Языком совершаем плавные маятникообразные движения в противоположную сторону от движения указательного пальца, синхронизируем фиксацию языка с пальцем в крайнем положении.

Система оценки

- 1 – не удерживает исходную позицию,
- 2 – две координационные ошибки (например, глаза не удерживают фокус, и язык опережает движение пальца),
- 3 – одна координационная ошибка,
- 4 – все части синхронизированы.

Слухоречевое внимание (макс. балл – 10)

Содержание

Предлагается послушать текст из романа Н. С. Лескова «На ножах» и подсчитать количество встречающихся сочетаний «ст».

«Родители Сашеньки имели про черный день *состояньице*, правда, очень небольшое, но во всяком случае обеспечивавшее их дочери безбедное *существование*. Таким образом Сашенька, которая была недурна собой, очень способна, училась хорошо, нрав имела веселый и кроткий, чем она не *невесма*? Иосаф Висленев молодец собой, имел дом, университетское образование: *стало* быть, чем он не жених? <...> Когда приезжал на каникулы Иосаф Висленев из университета, он и Саша *встречались* друг с другом каждый раз чрезвычайно тепло и нежно, но в то же время было замечено, что с каждой побывкой Висленева домой *радость* свидания с Сашей охладевала. Теней и прежних полудетских ссор теперь, правда, не было, но зато их в молодой девушке заменили сдержанность и самообладание и в речи, и в приемах. Впрочем, было ясно, что эта была только сдержанность, а не измена в *чувствах*. Опытный и зоркий взгляд, наблюдая молодых людей, мог заметить, что они любили друг друга по-прежнему, а Саша еще и больше прежнего. <...> Любовь, самая *чистая*, самая преданная, сказывалась у Саши ко всем *вестям*, касавшимся Висленева, выливалась в *пространнейших* письмах, которые она ему писала аккуратно каждую неделю. Но вот прекратились и письма. Отчего и как?»⁸

Система оценки

Количество услышанных заданных сочетаний равно количеству баллов.

Оценка результатов

⁸ Лесков Н. С. Собр. соч. в 12 т. Т. 8. М.: Правда, 1989. – 480 с. С. 101, 103-104.

До 30 баллов – низкий уровень психофизиологических возможностей для совершенствования дикции,

30-40 – средний,

40-50 – высокий,

50-60 – психофизиологические возможности активизированы.