
**«КОТОРЫХ МЫ ДОЛЖНЫ ПРИНЯТЬ ЗА ОБРАЗЦЫ»:
ЗАМЕТКИ О СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ
(на материале спектакля МДТ «Дядя Ваня»)**

И.О. Прохорова

Кафедра русского языка медицинского факультета
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Э.В. Колесникова

Кафедра философии
Московский государственный институт
международных отношений (Университет)
пр. Вернадского, 76, Москва, Россия, 119454

В статье рассматриваются особенности сценического произношения на материале спектакля «Дядя Ваня» Малого драматического театра — Театра Европы (сезон 2008—2009 гг.).

Ключевые слова: сценическая речь, орфоэпический образец, современная литературная норма.

Если б не театр, никто бы не знал,
что мы существовали.

Иосиф Бродский

Со времен классической греко-римской риторики, внутри которой и зародилось само понятие ортологии, обучение искусству *хорошей речи* (*ars bene dicendi*) включало две взаимосвязанные и взаимозависимые составляющие: изучение *правил* и следование *образцу*.

Риторика правил представляла, так сказать, теоретическую часть этой дисциплины, риторика образца находилась в области практики — ораторского искусства, глубоко укорененного в культуре и повседневности Греции и Рима. В самом деле, риторика правил без риторики образца оказалась бы подобна мертвому языку, система которого может быть сколь угодно хорошо усвоена учеником, но который по определению находится вне понятия о *свободном владении*. То же касается и ортологии в целом, и орфоэпии в частности: невозможно научиться хорошо говорить, следуя лишь указаниям орфоэпических словарей и не слыша *образцовой* речи вокруг.

Традиционно в русской культуре роль орфоэпического *образца* выполнял театр, играя огромную роль в становлении орфоэпической нормы и, более того, выступая ее законодателем. Сценическая речь считалась фонетически образцовой. Однако в последние десятилетия широко распространяется мнение, что современное сценическое произношение уже не является эталонным. Например, М.В. Панов пишет о том, что причиной «орфоэпического запустения» в обществе, начавшегося в 1917 г., когда «фонетическое единство оказалось поколебленным», стало «от-

существование орфоэпической Горы»: «нет общенародного орфоэпического авторитета, чьи рекомендации определяли бы в речи, что такое хорошо и что такое плохо. Нет Учителя звучащей речи»; «болоту не по чему равняться» [9. С. 17].

Верно ли это и если да, то насколько? Наряду с точкой зрения, высказанной М.В. Пановым, существует и противоположное мнение: театр до сих пор остается орфоэпическим образцом. Об этом пишет, в частности, Р.И. Лихтман: «единственная сфера, где произносительные стили еще, кажется, сохраняются, это сценическая речь» [8. С. 207]. Ср. слова Д.С. Лихачева в одном из последних интервью: «В свое время эталоном русской речи был язык актеров Малого театра. Там традиция была со щепкинских времен. И сейчас надо слушать хороших актеров. В Петербурге — Лебедева, Базилашвили» [7. С. 547].

Между тем как уверенность в отсутствии эталонного сценического произношения, так и противоположное мнение находятся исключительно в области лингвистических гипотез, которые все еще остаются непроверенными. Отечественная лингвистика до сих пор не располагает эмпирическими данными, полученными в результате обследования корпуса звучащей театральной речи. В самом деле, в каждой работе, так или иначе посвященной сценической речи, почти в обязательном порядке присутствуют ссылки на [5], то есть работу, которая — при всей ее безусловной научной ценности — представляет собой лишь наблюдения лингвистов над одним из театральных московских сезонов. На рубеже XX—XXI вв. проблема сценической речи вообще отошла на периферию лингвистических интересов. Последнее из известных нам исследований этой темы было проведено более двадцати лет назад (см. [11]).

Подчас сегодняшнее обращение к проблеме сценической речи носит ретроспективный характер (1): речь идет не о современном театре, не о том, что зритель может слышать сейчас, а о том, что давно отзвучало. (Например, в [3] анализируется речь Малого театра конца XIX — первой трети XX в.; работы театроведов тоже чаще обращены к прошлому сценической речи — см. работу [10], посвященную сценической речи 1900—1970 гг.). Таким образом, вопрос о том, существует ли сегодня орфоэпический эталон и является ли им сценическая речь, до сих пор остается открытым.

Можно ли считать современный театр хранителем орфоэпической нормы, а точнее, традиционного московского произношения? Иными словами, продолжает ли русский театр быть орфоэпическим *образцом*?

В качестве объекта исследования мы выбрали спектакль МДТ — Театра Европы «Дядя Ваня» (режиссер Лев Додин; премьера 29 апреля 2003 г.). Мы полагаем, что додинский «Дядя Ваня» является очень удобным и интересным объектом исследования по целой совокупности причин. Во-первых, в пьесе А.П. Чехова нет ни диалектно, ни просторечно говорящих персонажей (за исключением небольшой роли няни), ни тех, для кого русский язык неродной (таким образом, перед актерами не стоит задача намеренного отступления от нормы литературного языка с целью создания речевого портрета героя). Во-вторых, неоднородный возрастной состав актерского ансамбля (старший 1934 года рождения, младший — 1978-го) позволяет судить об орфоэпическом единстве театра в целом, а не одного поколе-

ния актеров. В-третьих, не все из занятых в спектакле актеров изначально являются носителями литературной нормы, стало быть, речь идет о **выучке** сценической речи (2), а не только об орфоэпических навыках актеров, принесенных ими на сцену. В-четвертых, подавляющее большинство актеров (шестеро из восьми) являются выпускниками СПбГАТИ (бывший ЛГИТМиК) — то есть вуза, в котором речевой подготовке актера уделяется особо пристальное внимание. Актеры прошли школу В.Н. Галендеева, одного из самых авторитетных театральных педагогов в области сценической речи (см. [2]). В-пятых, выбор спектакля петербургского театра дает возможность для исследования еще одной увлекательной темы: соотношения черт московского и петербургского произношения.

Мы просмотрели спектакль на сцене и в видеозаписи (2009 г.). Каждая фонетическая позиция анализировалась после многократного прослушивания.

При анализе полученного материала нас, прежде всего, интересовали те участки фонетической системы, на которых норма неустойчива и может расшатываться. К таким участкам относятся:

I. Гласные.

1. Нейтрализация/различение фонем верхнего и неверхнего подъема: <и> и <э>, <a>, <o> в первом предударном слоге после мягких согласных (экающая/икающая норма).
2. Фонема <a> после твердых шипящих.

II. Согласные.

1. Зубные перед мягкими зубными.
2. Зубные перед мягкими губными.
3. Зубные перед <j>.
4. Губные перед <j>.
5. Твердость/мягкость согласного в возвратных аффиксах глаголов (орфографические «ся» и «сь»).
6. Твердость/мягкость долгих шипящих (фонемы <ж':> и <ш':>).
7. Сочетания [чн], [чт].
8. Заднеязычные в полных прилагательных м. р. Им. п. и в формах глаголов.
9. Губные в конце слова перед орфографическим «ь».

Обсуждение результатов прослушивания

I. Гласные.

1. Для сценической речи участников спектакля характерна московская икающая норма, независимо от твердости/мягкости последующего согласного. Из 1114 проанализированных словоформ икающее произношение отмечено в 1004 случаях. За исключением редких перебивов иканья эканьем — в словах *защ[э]мило*, *н[э] хочется* (Петр Семак), *[jэ]го* (Елена Калинина) — в нейтральной речи наблюдается орфоэпическое единство актеров: *интересно*, *неинтересно*, *лежит*, *отрезвел*, *ревматизм*, *пошлаками*, *десятин*, *жизнь грязна*, *водяные мельницы* (Петр Семак); *несчастья*, *справедливо*, *принадлежали*, *сменить*, *у тебя*, *бездарность* (Сергей Курьшев); *не надо*, *сентябрь*, *не замечали*, *увезите* (Ксения Раппопорт); *уезжают*,

деревней, рябого (Александр Завьялов); *берите, прекрасное, теперь, терти* (Елена Калинина); *прекрасно, разбредутся, деревенской жизни, семьи* (Игорь Иванов), *убеждения* (Татьяна Щуко), *не глядели* (Вера Быкова).

Обращают на себя внимание случаи проявления художественной, по определению Г.О. Винокура, функции сценического произношения как одного из приемов характеристики персонажа. Они касаются в основном второго предупредительного и заударных слогов. К таким случаям относятся:

1) в реплике доктора Астрова (Петр Семак), возмущенного бесосновательным вызовом к Серебрякову, якобы страдающему ревматизмом: *он очень болен ревматизмом*;

2) в иностранных словах из речи ученого Серебрякова (Игорь Иванов): эгоист, эгоизм;

3) в иронической реплике Войницкого (Сергей Курышев) в ответ на слова Астрова о том, что сажать леса интересно: *очень*.

В заударных позициях, вопреки петербургской норме, требовавшей произношения [э], в спектакле последовательно звучал отчетливый и-образный звук: *месяца* (Петр Семак), *тысячи* (Сергей Курышев), *тысячу* (Ксения Раппопорт), *память* (Вера Быкова).

Фонетика заударных флексий (звуки [ъ]и [ь]) нами не рассматривалась, поскольку для этого требуется инструментальный анализ.

Икающую норму отмечали уже в 50-х гг. прошлого века И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, описывая сценическое произношение в московских театрах. Позже, в начале 90-х гг., М.В. Панов писал о том, что в театре «непоследовательно сохраняется» эканье [9. С. 48]. Сейчас по отношению к МДТ мы можем сказать более определенно: в спектакле Додина последовательно реализуется икающая норма. Даже в словах иноязычного происхождения (*эпидемию, эмансипацию, эпизодическое*) актеры произносили и-образный звук.

2. Фонема <a> после шипящих в первом предупредительном слоге последовательно представлена в «Дяде Ване» звуком [ы³]: *к сожалению* (Сергей Курышев); *пожалел* (Вера Быкова); *к сожалению* (Петр Семак); *с сожалением* (Ксения Раппопорт); *шаги* (Елена Калинина); *лошадей, лошади* (Петр Семак). Отчетливое [а] слышалось только в слове *жарища* в эмфатическом произношении Петра Семака.

Для современного петербургского произношения нормативным в этой позиции признается произношение [а], за исключением слов *ржаной, лошадь, жакет, жалеть*, где сохраняется произношение [ы] [4. С. 74].

В московском произношении старшего поколения в этой позиции возможны две реализации фонемы <a>: [ы³] и [ы] (ш[ы]ры, ж[ы³]ра), у младшего поколения наблюдается [а]: ш[а]ры, ж[а]ра [9. С. 48].

Сценическая речь участников спектакля следует в этом вопросе за классической московской нормой.

II. Согласные.

1. Зубные перед мягкими зубными.

Согласно классической московской норме, зубные перед мягкими зубными произносились только мягко. Однако у младшего поколения обнаруживается не-

последовательность. Особенно неустойчиво смягчение [с], [з] перед [л'] (*после, если*). После твердого [л] зубной перед мягким зубным может быть, скорее всего, твердым [9. С. 36, 38]. В отличие от московской нормы петербургская всегда требовала в аналогичных сочетаниях произношения твердого зубного, мягкий допускался лишь в сочетаниях двух переднеязычных зубных [с'т'] и [з'д'], а также в суффиксе -с'т'в' [4. С. 55]. В настоящее время отмечается общая тенденция к замене мягкого зубного твердым [4. С. 86].

Наш анализ обнаруживает устойчивость мягких зубных перед мягкими зубными: из 200 слов в 172 произносится мягкий зубной и лишь в 12 — твердый. В 16 словах не удалось идентифицировать согласный как твердый или мягкий. Характерно, что нарушают устойчивую тенденцию как раз случаи с переднеязычным зубным перед [л'] (*мысль, счастлив, если, после*), а также сочетания [нт'] (*интересно, интересуется*). При этом небольшое число отклонений от замеченной тенденции никак не связано с возрастными различиями артистов труппы. Твердое или полумягкое произношение наблюдалось у носителей как младшей, так и старшей нормы. Такие показатели орфоэпического единства не удивительны: театр всегда сохранял традиционную норму, немного отставая от новой.

2. Зубные перед мягкими губными.

В сценической речи, как, впрочем, и в литературном произношении, зубные перед мягкими губными в отношении твердости-мягкости непоследовательны.

В середине XX в. Р.И. Аванесов писал о том, что согласные [т], [д], [с], [з] перед мягкими губными смягчаются только в тех случаях, когда они во всех словоформах оказываются перед мягкими согласными. Ср.: *ветви, ветвей, ветвистый* [т'], а в слове *в битве* — [т], т.к. есть слово *битва* с твердым [в]. Однако и в этом случае зубной у младшего поколения твердый, у старшего — мягкий [1. С. 82]. В середине 50-х гг. прошлого века И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров подтвердили наличие общей тенденции, характерной для московской орфоэпической нормы и для сценической речи: у старшего поколения зубные смягчаются перед мягкими губными по старой норме. Молодое же поколение артистов усвоило новое произношение с твердыми зубными [5. С. 151—152]. Эту же тенденцию к утрате мягкости зубных перед губными отмечал М.В. Панов, описывая произношение А.А. Реформатского и М.А. Реформатской. У отца «зубной перед мягким губным неукоснительно мягок», у дочери «преобладает уже твердость» [9. С. 68, 75].

Г.О. Винокур исключал твердое произношение зубных в словах *две, четверть, смерть*. В современной речи мягкое произношение почти утрачено. Что касается петербургской нормы, то она и прежде не допускала ассимилятивной мягкости согласных в сочетаниях «зубной + мягкий губной» [4. С. 62].

Сценическая речь актеров «Дяди Вани» частично сохраняет старую московскую норму. Из 39 слов с мягкими зубными произнесено только 10. При этом один и тот же артист, хотя и в разных словах, произносил твердые и мягкие губные. Зафиксированы разные варианты произношения одного и того же слова (*две* — с мягким в речи Веры Быковой и с твердым в речи Ксении Раппопорт). Слово *двести* с твердым начальным зубным произносит Петр Семак. Удивительная орфоэпическая слаженность отмечена в произношении слова *разве*. Артисты Игорь

Иванов, Ксения Раппопорт и Елена Калинина произнесли это слово с твердым зубным. В словах *извините*, *извини*, *извиняться* отмечены мягкие зубные в произношении Петра Семака, Игоря Иванова, Ксении Раппопорт и твердый зубной — у Сергея Курышева (*извиняюсь*). Вера Быкова последовательно произносит мягкие зубные; Александр Завьялов и Татьяна Щуко — твердые, причем Щуко в позиции морфологического шва. Елена Калинина произносит твердые зубные независимо от способа артикуляции зубного (щелевой/смычный) в словах *разве* и *дверь* вопреки существовавшей орфоэпической практике: щелевые зубные чаще мягкие, взрывные — твердые.

3. Зубные перед <j>.

Зубные перед <j> последовательно мягкие. Исключение составляет произношение Ксении Раппопорт в слове *отъезд*.

Из 17 проанализированных слов в 16 зубные перед <j> звучали мягко. Это все позиции в середине слова. И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров также фиксировали мягкое произношение зубных в этой позиции. Об этом же писал и М.В. Панов: зубные, предшествующие йоту, в значительном числе случаев мягкие [9. С. 39].

Незначительный объем материала не позволяет указать, с какими другими дифференциальными признаками согласных связана эта мягкость (смычные-щелевые, глухие-звонкие). И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров в этом вопросе ссылались на наблюдения Д.Н. Ушакова: «младшее поколение москвичей под влиянием письма теряет мягкость согласных в конце приставки перед *j* или неслоговым *и*» [5. С. 153].

4. Губные перед <j>.

Нами проанализировано 22 слова, из них в 20 словах были произнесены мягкие губные, и только Ксения Раппопорт произнесла твердые губно-губные в словах *пьет* и *объяснись*. Другие артисты в словах *пьет*, *пьют*, *пьяный* произносили мягкий губной. Произношение в спектакле более соответствует старой московской норме. Заметим, что петербургская норма требовала в этой позиции твердого *произношения* губных.

5. Согласный в возвратных аффиксах глаголов -ся и -сь.

Согласно старой московской норме, в этих аффиксах произносился твердый свистящий. Но уже в середине XX в. норма расшатывается, укрепляется мягкое произношение, что и отмечает Р.И. Аванесов. Согласно Аванесову, аффикс произносится чаще мягко: а) после гласных, особенно передних; б) в формах деепричастий; в) в причастиях. Твердым остается произношение: а) в форме 2 л. глаголов настоящего времени (*берешься*); б) в форме повелительного наклонения (*утешься*); в) в форме прошедшего времени мужского рода после [л] (*взялся*); г) в инфинитиве на -чься (*увлечься*). При этом Аванесов подчеркивает, что сценическое произношение последовательно придерживается старой нормы [1. С. 124—125].

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров более осторожны и не так категоричны в своих оценках произношения возвратных аффиксов. Они пишут, что сценическая речь отражает колебания, существующие в общелитературном языке, в частности колебания в произношении возвратных аффиксов, но, безусловно, преобладает во всех театрах произношение с твердым [с] [5. С. 147].

Нами обследовано произношение возвратных частиц в 110 словоформах. В результате было выявлено, что в 85 словах произносился мягкий согласный, в 23 словах — твердый. Неясным осталось произношение согласного в словах *выбилась* (Сергей Курышев) и *приходилось* (Петр Семак). Твердый [с] звучал в положении после [л], за исключением трех случаев, и после твердого шипящего. В позиции после [л] твердость согласного всегда считалась наиболее устойчивой. Только при увеличении числа случаев мягкого произношения можно будет делать вывод об окончательном расшатывании старой нормы там, где твердый согласный был наиболее ожидаем. Произношение твердого [с] в словах *занимайся, увидимся*, наряду с мягким [с'] в *вознайся, оглянемся* говорит о неустойчивости нормы в речи даже одного лица (Елена Калинина).

Наши данные показывают, что мягкость согласного в возвратных аффиксах соответствует современному общелитературному произношению, т.е. следует за развитием общелитературной нормы. Вопреки тому, что на сцене норма более консервативна, динамика произносительной нормы в этом случае захватила и театр. (В петербургском произношении нормативным был и остается мягкий [с'] в возвратном аффиксе.)

6. Твердость—мягкость долгих шипящих (фонемы <ж':> и <ш':>).

Классическое московское произношение характеризовалось мягкостью долгого [ж':] на месте орфографических *жж* и *жжж*. Однако уже в середине прошлого века мягкий долгий [ж':] заменяется твердым (*вожжи, ежжу*). Мягкий [ж':] остается лишь характерной чертой старого московского произношения [1. С. 99—100]. И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров указывают, что в театре в этой позиции произносятся, как правило, мягкий долгий шипящий. Театр заботливо хранит старую норму, хотя в разговорном литературном языке встречается и иное звучание [5. С. 146]. Наши данные подтверждают это. В сочетаниях *жж* и *жжж* в «Дяде Ване» произносился только мягкий [ж':]. И это вопреки петербургской норме, регламентировавшей твердые согласные [жж]. В современной московской речи это сочетание в основном произносится твердо.

Мягкий глухой шипящий [ш':], согласно московской норме, произносится на месте орфографических *щ, сч, жч*. Так же он звучит и в спектакле вопреки петербургской норме [шч]. Ср.: *прощайте, несчастна, насчет, мужчины*. В словах *в сущности* (Ксения Раппопорт, Петр Семак, Сергей Курышев) и *изящны* (Елена Калинина) произнесен звук [ш] (по старой петербургской норме в этих словах требовался твердый шипящий). Слова *исчезли, исчезают* Петр Семак произносит в соответствии с московской нормой.

На стыке предлога и корня в произношении Веры Быковой вопреки и старой, и современной норме звучит отчетливое бе[сч]аю (*без чаю*), что может объясняться только умышленным искусственным растягиванием слова — логическим выделением его.

В слове *дождь*, согласно старой московской норме, произносился [ш':], он и сейчас сохраняется у старшего поколения. В Петербурге прочно удерживался до[шт']. В косвенных падежах это слово приобретало, по московской норме, [ж':]:

до[ж':]а, до[ж':]у. В Петербурге использовалась форма до[жд'а]. Современное молодое поколение в Москве, как и в Петербурге, произносит [дошт'] — до[жд'а]. В «Дяде Ване» нами зафиксировано слово *дождь*: как [дош'] (Петр Семак), [дошт'] (Сергей Курышев). В слове *дожди* и *дождик* произносилось сочетание жд' (Сергей Курышев и Елена Калинина). Тот же разнобой отмечали И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров («Дядя Ваня», Театр им. Моссовета, сезон 1954—1955).

7. Сочетания *чн*, *чт*.

По старой московской норме на месте сочетания *чн* произносилось [шн], [ч] звучал только в тех словах, которые имели тот же корень: (ночной — ночь; речной — речка; дачный — дача), а также в словах книжного происхождения (античный, вечный, личный). В современном русском языке произношение [ш] на месте *ч* в сочетании *чн* распространено широко и узаконено нормой: *конечно*, *скучно*. В ряде слов допускается норма *чн* и *шн*. В петербургском произношении последовательно сохранялось *чн* (конечно).

В спектакле «Дядя Ваня» в слове *скучно* и однокоренных с ним словах произносился [ш] согласно московской норме (Ксения Раппопорт и Елена Калинина). Однако число слов с вариантом [шн] уменьшается: Петр Семак в словах *скучна*, *стрелочник*, *порядочных* отдает предпочтение сочетанию *чн*. Вариант с *чн* выбирает и Александр Завьялов в слове *лавочник*.

Сочетание *чт* в слове *что* и однокоренных с ним словах звучит как [шт], за исключением слова *ничто*. Слова *ничто* со звуком [ш] и *ничтожны* со звуком [ч] Сергей Курышев произнес в соответствии с нормой.

8. Заднеязычные в полных прилагательных м. р. Им. п. и в формах глаголов.

Согласно старой московской норме, орфографические сочетания *ки*, *ги*, *хи* произносились с твердыми заднеязычными. Они же были узаконены сценой [1. С. 114—115]. В современном литературном языке закрепилось произношение с мягкими *к*, *г*, *х*. Такое произношение свойственно и петербургской норме. И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров писали, что в 50-х гг. в сценической речи в основном устойчивым было произношение с твердыми *к*, *г*, *х*, причем эту норму выдерживали и старшие, и младшие актеры [5. С. 149]. То же касается и глагольных форм. В сценической речи артистов МДТ замечено только произношение с мягкими заднеязычными как в прилагательных, так и в форме глагола *затягивает*. Все артисты последовательно придерживаются новой нормы.

9. Губные согласные в конце слова перед орфографическим *ь*.

Литературная норма требует произношения в этих условиях мягких губных [1. С. 72—73] вопреки петербургской, идущей от северных говоров и культивирующей твердый согласный. По нашим данным, в спектакле, за исключением одного случая, произносились мягкие губные. Актриса Татьяна Щуко (старшее поколение) произнесла твердый губной в слове *семь*.

Анализ сценического произношения, предпринятый нами спустя 55 лет после выхода знаменитой статьи И.С. Ильинской и В.Н. Сидорова, позволяет увидеть изменения в состоянии сценической речи за это время: упрочение иканья, наличие мягкости в возвратных аффиксах, мягкие заднеязычные в сочетаниях *ки*, *ги*, *хи*.

Как было показано, условно-разговорная стилистически нейтральная речь актеров следует современной кодифицированной норме, но не застывшей московской и уж тем более не старой петербургской. Строго ориентированная на норму, сценическая речь в «Дяде Ване» отражает вместе с тем и узуальные явления, происходящие в современном русском литературном языке. Как мы видели, разные участки фонетической системы оказываются в неодинаковой степени зависимыми от новых произносительных тенденций. Степень такой зависимости удалось установить в отношении гласных и согласных.

Анализ сценической речи в спектакле «Дядя Ваня» позволяет утверждать, что эта речь является эталоном речевой культуры, а МДТ — хранителем образцового произношения. А это значит, что выводы об отсутствии орфоэпического эталона в современном обществе оказались преувеличенными.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Существуют крайне немногочисленные исследования, посвященные частным проблемам современной сценической речи. Например, в [6] рассматривается произношение возвратных аффиксов в театре 70—90-х гг. XX в.
- (2) Например, поступив в ЛГИТМиК, Петр Семак говорил с сильным украинским акцентом. В.Н. Галендеву стоило огромного труда добиться того результата, который мы видим сегодня: речь Семака фактически не отличается от речи Ксении Раппопорт, выросшей в высококультурной семье потомственных петербуржцев.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. — М.: Учпедгиз, 1954.
- [2] *Алферова Л.Д., Галендеев В.Н.* Диалоги о сценической речи. — СПб.: СПбГАТИ, 2008.
- [3] *Барышева С.Ф.* «Эканье» и «иканье» в речи артистов Малого театра конца XIX — первой трети XX века // Жизнь языка: Сб. ст. к 80-летию М.В. Панова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 133—138.
- [4] *Вербицкая Л.А.* Давайте говорить правильно. — М.: Высшая школа, 1993.
- [5] *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах // Вопросы культуры речи. — Вып. 1. — М.: АН СССР, 1955. — С. 143—171.
- [6] *Кузнецова Л.Н.* Заметки о произношении актеров в последней четверти XX века // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С.И. Ожегова. — М.: Индрик, 2001. — С. 231—241.
- [7] *Лихачев Д.С.* «Я живу с ощущением расставания...» // Культура русской речи. — М.: НОРМА, 2000.
- [8] *Лихтман Р.И.* К вопросу о произносительных стилях русского литературного языка // Жизнь языка: Сб. ст. к 80-летию М.В. Панова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 197—210.
- [9] *Панов М.В.* История русского литературного произношения XVIII—XX вв. — М.: УРСС, 2002.
- [10] *Попов А.В.* Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей): Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — СПб.: СПбГАТИ, 2009.
- [11] Русское сценическое произношение. — М.: Наука, 1986.

THE MODERN RUSSIAN THEATRICAL SPEECH

I.O. Prokhorova

Russian Language Department
Medical Faculty
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

E.W. Kolesnikowa

Philosophy Department
Moscow State Institute of International Relations (University)
Vernadskogo av., 76, Moscow, Russia, 119454

The modern Russian theatrical speech is discussed in this article.

Key words: Russian scenic speech, orfoepic sample, modern literary norm.