

10. Russian Empire (1885) Hronika [The chronicle]. *Sevastopol'skij sprav. listok – Sevastopol reference leaf*. 99.
11. Kurguzov, V. (1999) Gorod Yalta nachinaetsya s porta [The city of Yalta starts from the port]. *Yaltinskie vesti – Yalta News*. 3.
12. Kurguzov, V. (1992) Stroitel'stvo yaltinskogo mola [Construction of the Yalta pier]. *Krymskaya gazeta – Crimean newspaper*. 22 febr.
13. Russian Empire (1862) Ob obrazovanii Upravleniya morskim vedomstvom i Upravleniya portami: Ukaz ot 27 yanvarya 1860 g. [On the formation of the Management of the Maritime Department and the Management of Ports: Decree of January 27, 1860]. *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii – Complete Collection of Laws of the Russian Empire*. Vol. 35. Saint Petersburg.
14. Shendrikova, S. P. (2019) *Istoriya Kryma v portretah* [The history of Crimea in portraits]. Simferopol: IP Khoteeva L.V.
15. Prohorov, D.A. (2009) *I.I. Kazas – prosvetitel' karaimov i krymskih tatar* [I.I. Kazas – educator of Karaites and Crimean Tatars]. Simferopol.
16. Gankevich, V.Yu. (2000) *Na sluzhbe pravde i prosveshcheniyu: kratkij biogr. ocherk Ismaila Gasprinskogo (1851–1914)* [In the Service of Truth and Enlightenment: a brief biographical sketch by Ismail Gasprinsky (1851–1914)]. Simferopol: Dolya.
17. Denisov, N.G. & Yarchuk M.V. (2021) *Obrazy proshlogo, nastoyashchego i budushchego: k postanovke voprosa o formirovanii memorativnoj kul'tury* [Images of the past, present and future: towards raising the question of the formation of a commemorative culture]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3(82). pp.7–14
18. Shendrikova, S.P. (2011) *Mastera sceny v istorii teatral'nogo iskusstva Kryma XIX–XX vekov* [Masters of the stage in the history of theatrical art of the Crimea of the XIX–XX centuries]. Simferopol: DIAP.
19. Russian Empire (1838) Smes'. *Sevastopol'skij teatr* [Mixture. Sevastopol Theatre]. *Odesskij vestnik – Odessa Herald*. 58.
20. Shendrikova, S.P. (2025) *Krym v tvorcheskikh sud'bah vydayushchihsya predstavitelej otechestvennoj sceny* [Crimea in the creative destinies of outstanding representatives of the national scene]. Simferopol: Arial.
21. Nemirovich, S.N. (2025) *Dom-muzej arhitekтора A.N. Beketova* [House-Museum of the architect A.N. Beketov] *Romanovy i Krym. Nauchnye chteniya v Livadii. Krasnovskie chteniya: nauch. sb. dokladov konferencii* [The Romanovs and the Crimea. Scientific readings in Livadia. Krasnov Readings: scientific collection of conference reports]. Livadia Palace Museum. Simferopol. p. 6–12.

УДК 792.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-50-60

С.В. Михеева, Е.А. Гончарова, А.М. Кирсанова

ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

В статье проанализированы основные аспекты трансформации культуры сценической речи в современном театре. Авторы рассматривают взаимосвязь культуры сценической речи с изменениями самого языка как типологического феномена социального сознания. Исследуя изменения смыслов в процессе трансформации культуры сценической речи, авторы сопоставляют и анализируют противоречия между классическими теоретическими подходами к сценической речи,

включая в это понятие и речь, транслируемую в медиапространстве, и творческую практику современного театра и массмедиа.

Ключевые слова: культура сценической речи, постдрама, верbatim, словесное действие, драматический текст.

Актуальность темы исследования. Рост интереса к театральному искусству неоспоримо подтверждается как статистическими исследованиями, так и увеличившейся многожанровостью самого театра, ставшего неотъемлемой составляющей системы креативных индустрий [1]. При этом исследователи отмечают не только отсутствие единого понимания термина «современный театр», но и глубокие противоречия между лучшими традициями отечественной театральной школы и теории и реалиями театрального искусства нашего времени [2; 3]. Наша статья актуализирует одно из упомянутых выше противоречий, а именно: трансформацию культуры сценической речи в современном театре.

Степень научной разработанности проблемы. Современные исследования по обозначенной нами теме достаточно обширны, но имеют частный или прикладной характер. Авторы сосредоточиваются либо на методике преподавания дисциплины «сценическая речь» в театральных учебных заведениях (В.И. Аннушкин, Ю.А. Васильев, А.М. Бруссер, М.П. Оссовская, Е.В. Ласкавая, В.Н. Галендеев и др.), либо исследуют театральные формы и жанры, в которых сама традиционная культура речи подвергается изменениям (О.А. Бгавина, П.В. Бгавина, С.А. Богданова, П.А. Руднев, В.Н. Скачкова и др.). Однако работ, аналитически сопоставляющих изменения традиционной культуры сценической речи с современным театральным творчеством, явно недостаточно, что, по нашему мнению, также актуализирует тему статьи.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель нашего исследования – аналитическое сопоставление ценностных, традиционных и теоретических аспектов культуры сценической речи в процессе их трансформации в творческой практике современного театра и медийного пространства. Поставленная цель предполагает выполнение следующих задач: характеристику понятия «современный театр», рассмотрение театральных форм, наиболее показательно отражающих заявленные нами трансформации, анализ их смысловых составляющих с точки зрения воздействия на зрителя. Предметом исследования являются трансформации культуры сценической речи.

Научная новизна исследования. В работе не только аналитически сопоставляются традиционные теоретические и практические аксиологические положения культуры сценической речи с реалиями современного театра, но и рассматриваются социокультурные риски их трансформации в сфере драматического текста, его трансляции в социум. В этом состоит научная новизна работы.

Методология и методы исследования. Методология исследования базируется на принципах системности, репрезентативности и объективности анализа рассматриваемых источников. Данные принципы реализуются в синтетическом подходе к проблематике исследования, объединяющем в себе структурно-типологический метод, метод культурологической интерпретации, метод историзма.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Исследование базируется на сравнительном анализе репрезентативных научных статей по обозначенной проблеме, трудах классиков теории театра, фундаментальных отечественных парадигмах культуры речи (Д.С. Лихачев, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман) и теории драмы (А.А. Аникст, С.И. Радциг, А.А. Карягин).

Основная часть. Процессы трансформации современного театрального искусства в настоящее время привлекают внимание исследователей в различных областях научного гуманитарного знания. Так, О.А. Павлова, рассматривая фундаментальные основы данного процесса, обращается к его смысловым, экзистенциальным и аксиологическим

аспектам [1]. На обширном научно достоверном материале автор анализирует трансформационные процессы в их взаимосвязи и взаимодействии с тремя основными факторами – отражением картины мира в постмодернистском восприятии, стремительным развитием новейших технологий и экосистемой креативных индустрий [1. С. 26]. Для нас принципиально важным является утверждение О.А. Павловой, что «словесное творчество – основа традиционного театра» [1. С. 35], так как проблема культуры сценической речи как современного состояния этого творчества чрезвычайно актуализируется в теории и художественной практике современного театра.

В связи с этим охарактеризуем смыслы термина «современный театр». Анализируя лексико-семантическое пространство, формируемое вокруг данного термина в СМИ, в театральной критике и в высказываниях известных театральных деятелей, К.А. Ермолова убедительно показывает множество коннотаций слова «современный» [2]. Так, например, оно может означать в равной степени как постановки, отличающиеся от традиционной классической формы, так и совокупность отдельных стилевых направлений «театрального перформанса нашего времени». Автор приходит к выводу, что в целом понятие «современный театр» в массмедиа содержит «негативную оценку», и задается вопросом о том, каким образом следует сделать эту оценку «позитивной» [2. С. 298–300].

В решении данного вопроса мы солидаризируемся с точкой зрения В.А. Сазоновой, состоящей в том, что русский театр и его великая школа со времени возникновения режиссуры как самостоятельной творческой профессии основаны на объективных законах театрального творчества, открытых К.С. Станиславским [3]. Анализируя состояние современного театра и сопоставляя его принципы с теоретическими положениями системы К.С. Станиславского и выдающихся режиссеров отечественного и зарубежного театра (А.Д. Попова, Г.А. Товстоногова, П. Брука и др.), В.А. Сазонова доказательно приходит к выводу о том, что, при всем разнообразии форм, из современного театра исчезает главное, а именно: сверхзадача спектакля как целостного художественного произведения [3]. Напомним, что под сверхзадачей подразумевается сама художественная идея, духовно-нравственный посыл зрителю, ради которого и создается спектакль.

Ученый справедливо замечает, что тотальное формотворчество, заботящееся при создании театрального действия лишь вопросом «как», совершенно сознательно отвергает вопросы «о чем» и «ради чего» [3. С. 245]. Между тем, именно эти вопросы, объединенные в понятии «сверхзадача», являются центром всей системы, созданной К.С. Станиславским. Не случайно он, уже на склоне лет, в беседе с прославленными мастерами МХАТа, отвечая на вопрос М.Н. Кедрова о том, каким станет театр будущего и в чем непреходящая современность театра, подчеркнул: «Четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие... В этом содержится все: здесь и ансамбль, здесь и хороший актер, и понимание произведения» [4. С. 656].

Не менее важным положением системы К.С. Станиславского является концептуально значимый для нашего исследования тезис о роли слова в театре: «Актер, прежде всего, должен действовать словом. На сцене важно только действенное слово» [5. С. 298]. Заметим, что в рассуждениях о словесном действии К.С. Станиславский решительно отвергает «театральность» в значении штампа и искусственности, напыщенности, пафоса и т.д. Между тем, стремясь к выразительности создаваемого образа роли, которая максимально приближена к поведению и речи человека в реальной жизни, современный театр сознательно или нет нарушает закон художественной условности. В сфере культуры речи это явление получило внутри профессиональной театральной среды ироничное определение «бормотальный реализм». Театральная традиция приписывает эту фразу Л.А. Додину, но, независимо от того, произносил ли ее художественный руководитель Малого драматического театра (Театра Европы) Санкт-Петербурга, данное выражение устойчиво бытует в современном театре.

Суть «бормотального реализма» – в творческом диагнозе сложившейся стилистики и манеры сценической речи. В стремлении к имитации «правды жизни» голос актера звучит тихо и порою неразборчиво, окончания слов «съедаются», вопреки всем законам сценической речи в значении учебной театральной дисциплины, ударения в словах ставятся «как в быту», гласные звуки в окончаниях слов не редуцируются, и, соответственно, сама культура сценической речи становится пассивно бытовой. Иными словами, сам текст перестает быть источником донесения мысли, превращаясь в копирование бытовой речи, при этом зачастую там, где в этом нет художественной необходимости и тем более смысловой нагрузки.

Более того, стилистика многих спектаклей построена на игре актеров, «очищенной от эмоций», где они подчеркнуто произносят односложные реплики приглушенными голосами, улавливаемыми лишь прикрепленными к лицу микрофонами. То, что ранее считалось неуважением к зрителю, возводится в ранг «нового слова в искусстве», при этом «слова» уже не в переносном, а в прямом смысле.

Заметим, что это относится не только к постановкам современной драматургии, но и к спектаклям по произведениям русской классики. При этом зачастую переписывается сам текст произведения, дополняется сценами из пьес других авторов. Это наглядно показано в статье Н. Сивериной «Как Константин Богомолов исследует материнство», посвященной открытию XV Международного театрального фестиваля «Александринский» [6]. Между тем, казалось бы, «азбучной истиной» является профессиональная техника речи актера, при которой даже шепот, оставаясь шепотом, должен быть слышен даже на галерке.

Однако в современных исследованиях эта проблема рассматривается в более широком культурологическом дискурсе. Так, Д.В. Блюдов в статье «Микрофоны в современном драматическом театре» анализирует отнюдь не технические, а, прежде всего, эстетические и даже философские составляющие процесса трансформации культуры сценической речи [7]. Автор видит основу данной трансформации «в мощнейшем воздействии экранной речевой культуры на театральную речь» [7. С. 153]. Действительно, можно согласиться с исследователем в том, что современный зритель привык к комфортному слуховому восприятию не только кинематографа, но и, при использовании личных телевизоров, наушников, к некому слуховому стандарту восприятия речи и музыки в СМИ. И, конечно, звукорежиссура в театре делает все возможное, чтобы обеспечить этот привычный стандарт восприятия для театрального зрителя. Но нас интересует основополагающий тезис статьи Д.В. Блюдова, что «в целом влияние экранной речи на сценическую носит подавляющий характер, во многом угнетающий природу театрального слова» [7. С. 163]. Справедливо объединяя этот вывод с изменением самой театральной эстетики, автор связывает данный процесс с «экспансией того, что принято называть «постдраматическим театром» [7. С. 156], замечая, что в театре «постдрамы» происходит «деконструкция» не только текста пьесы, но речевое и телесное единство самого актера, поскольку режиссер может отчуждать речь при помощи акустических эффектов, выносить видеопроекцию лиц исполнителей на экран и т.д.

В связи с этим нам необходимо обратиться к концепции постдраматического театра, ставшей популярной с момента издания в русском переводе книги Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» в 2013 году. Мы уже анализировали данную книгу [8], поэтому обозначим основные позиции других исследователей. Так, если полярно противоположные мнения П.А. Руднева, позиционировавшего книгу как новый этап в развитии театра [9], и М.С. Неклюдовой, ставившей под сомнение само существование постдраматического театра [10], были созданы под впечатлением от прочтения книги и непосредственной интерпретации теоретических построений ее автора, то в статье П.Б. Богдановой был дан сравнительный анализ художественной практики западных режиссеров постдраматического театра (Х. Геббельса, Б. Уилсона, К. Морталлера и др.)

и отечественных режиссеров 70-х годов XX века, поскольку речь идет об одном и том же историческом периоде [11]. Естественно, что подобное сравнение не сопоставимых по своей сути режиссерских исканий не может свидетельствовать в пользу театра постдрамы.

Таким образом, вполне логичен и обоснован вывод П.Б. Богдановой о том, что вряд ли современной режиссуре следует «гордиться» тем, что она в XXI веке «сблизилась» с западным театром минувших десятилетий, тем более ставшим уже достоянием истории [11]. Более того, автор замечает, что смерть драмы в качестве вербального высказывания – это явление, за которым стоят глобальные процессы, касающиеся «судьбы всей европейской цивилизации» [11. С. 194].

Следует сфокусировать внимание на предисловии к книге «Постдраматический театр», написанное А.А. Васильевым, инициатором перевода и издания этого труда Х-Т. Лемана. Иронично, но недвусмысленно он пишет, обращаясь к молодому читателю: «Так и назовем то, что происходит сейчас на нашей сцене, – не постдраматизмом, а черт-те чем!» [12. С. 8]. Однако вместо «молодого читателя», желающего, по мысли известного советского и российского режиссера, театрального педагога А.А. Васильева, осмыслить пути развития русского театра и этапы этого исторического пути, понятие «постдраматический театр» стало предметом театроведческих и культурологических дискуссий.

В русле рассматриваемой нами проблемы несомненный интерес представляет статья практика и теоретика театрального искусства и драматургии А.В. Рясова, полагающего, что, вместо бесперспективной полемики об утратившем всякую актуальность «постдраматическом искусстве», следовало бы артикулировать проблемы взаимоотношений актера с драматическим текстом, самого процесса трансформации драматургии. По мысли автора, бесконечные эксперименты интерпретаций драматургического текста «усугубили стагнацию жанра» [13. С. 19].

Между тем исследователи вновь и вновь позиционируют эксперименты с текстами драматургической основы спектаклей и, соответственно, с культурой сценической речи в качестве новых направлений современного театрального искусства. Здесь следует обратиться к такому распространенному в современном театре жанру, как «документальный театр» или «вербатим». Так, в философски концептуальном исследовании К.О. Чалышевой при рассмотрении трансформации пространства современного театра инструментом методологии является «концепция гетеротопии Мишеля Фуко» [14. С. 99]. Отталкиваясь от идеи М. Фуко о гетеротопии пространства, в контексте которой оно означает не столько себя само, сколько отсылает к обозначению других пространственно-временных локаций, К.О. Чалышева анализирует симультанную реальность в качестве некоего нового типа реальности сценической. Соответственно, речевую технику «вербатим» (лат. *verbatim* – дословно) автор полагает ведущей в документальном театре как «театре нового типа» [14. С. 100]. Но в данном аспекте мы солидаризируемся с точкой зрения О.В. Журчевой в том, что жанр вербатим изначально лишен литературности [15. С. 85]. Между тем, именно литература является основой театрального искусства.

Монтаж дословно записанной на диктофон речи реальных людей различных социальных групп, субкультур и попытки объединить и воспроизвести речь и образы данных людей на сцене театра активно предпринимались с конца XX века и по настоящее время. Но подобная документалистика, а вернее актуализация социальной позиции, по мнению О.В. Журчевой, привели к тому, что «вербатим» не стал полноценным направлением театрального искусства, поскольку в своем функциональном потенциале более присущ социологии, политике, психологии [15. С. 86].

Что же касается различных и зачастую экстравагантных локаций, выбираемых режиссерами, то данный процесс заслуживает отдельного исследования, но мы в

настоящей статье лишь сошлемся на опыт К.С. Станиславского, пытавшегося декламировать на развалинах античного театра в Помпее. Результатом опыта стало заключение великого практика и теоретика театрального искусства о том, что в этих условиях «совершенно невозможно было переживать духовную жизнь человеческих образов» [16. С. 479].

Иными словами, в документальном театре «вербатим» как бы подменяет жизненной «правдой» правду искусства, или, по справедливому мнению, О.В. Журчевой, субъективный опыт пытается подменить собой опыт художественно обобщенный [15. С. 88]. Эту же принципиально важную особенность отмечает и Н.О. Якубова, подчеркивая, что вербатим документирует не реальность, а «способы высказывания» [17]. По ее мнению, некоторые «эксперименты» с культурой речи в данном жанре следовало бы показывать студентам филологам, этнографам как образцы «полевого исследования» [17. С. 23].

Наша позиция состоит в том, что, не отрицая само направление документального театра и возможностей вербатима, мы обращаем внимание на размывание самого концепта культуры сценической речи в современном театре. Впрочем, не только в театре, но и в массмедиа. Вспомним о том, что пьеса А.М. Горького «На дне» написана не только без единого слова из широкого спектра ненормативной лексики, но и исполнялась актерами МХАТа по всем «канонам» сценической речи, что не помешало спектаклю быть предельно убедительным в отражении жизни маргинальной группы обитателей социального «дна». Однако в настоящее время обценная лексика стала чуть ли не «нормой» в пьесах и спектаклях.

Что касается массмедиа, то жаргонизмы, англицизмы, транслируемые к тому же с неправильным произношением и ударениями даже в словах из русского языка, не могут способствовать не только культуре сценической речи, но и ценностям духовной культуры в целом. Стремление ведущих, журналистов, создателей авторских передач к экспрессивности, «разговорности», обытовлению речи приводит к разрушению эталона речевого контекста. Казалось бы, парадоксально, но в этой ситуации речевой вседозволенности все большим спросом пользуются услуги различных курсов культуры речи и публичных выступлений, студий при частных театрах и т.д.

Парадокс заключается в том, что именно СМИ должны нести вышеупомянутый эталон культуры речи. Рассуждая в статье о современном состоянии сценической речи в культурном пространстве, практики и теоретики актерского мастерства и сценической речи С.А. Алешин и О.В. Алешина иронично замечают, что, когда массмедиа берутся за «тиражирование речевых погрешностей», нередко возникает ситуация, при которой журналист, берущий интервью, выглядит непросвещенным в вопросах культуры речи, в то время как опрашиваемый им человек вполне обладает данными знаниями [18. С. 20]. Авторы, преподаватели одного из ведущих театральных учебных заведений ГОБУК ВО «ВГИИК», замечают, что именно те театры, которые сохраняют традиции отечественного психологического театрального искусства, «театра переживания», являются опорой отечественной театральной школы и ее высокой миссии «воздействия слова на человеческую жизнь» [18. С. 21].

Если об этом пишут практики и теоретики столицы, то какова же ситуация на периферии? Для ответа на этот вопрос мы обратились к исследованию Л.А. Шубиной, в котором на материале театральных коллективов Перми и Пермского края автор рассматривает и сопоставляет взгляды режиссеров на проблемы сценической речи [19]. И здесь автор отмечает парадоксальную ситуацию, при которой все режиссеры, признавая приоритет автора пьесы в решении стиля и жанра спектакля, сценической речи в ее классическом понимании, на деле не придают ей особого значения в своей творческой практике. Так, специалисты по сценической речи не только не принимают участия в творческом процессе, но по просьбе самих актеров вынуждены давать

частные уроки и тренинги. Между тем режиссеры считают культуру сценической речи молодых актеров недостаточной, ссылаются на пример «старшего поколения», но сами считают, что предпочтительной для создаваемых ими спектаклей является «речь живая», «интонируемая» и, если она изобилует дефектами, то «это не имеет значения» [19. С. 62].

Заметим, что столь распространенный ныне в практике режиссуры термин «интонировать» по отношению к актеру потерял свой первоначальный смысл. Как отмечает В.С. Косенко, в отечественной театральной школе само слово «интонация» (от латинского «intono» – «громко произношу») приобрело множество смыслов. В трудах и творческой практике К.С. Станиславского оно включает себя не только тон, мелодику, но и паузы, ударения, темп; предполагает изучение самих знаков препинания авторского текста [20.]. Более того, в воззрениях К.С. Станиславского интонация, как постижение авторского текста, неразрывно связана с подтекстом, «внутренней речью», «внутренним монологом», в которых, по справедливому мнению А.М. Максимова, зарождается сам процесс перевоплощения актера в сценический образ посредством сценического действия как процесса, «протекающего в психофизическом континууме актера» [21. С. 40].

В этом отношении заслуживает особого внимания педагогический процесс подготовки студентов – будущих работников СМИ (репортеров, ведущих, дикторов, создателей и авторов различных медийных проектов и т.д.). В исследовании, посвященном этой проблеме, Н.Х. Князькина в первую очередь обращает внимание на тот факт, что специфика подготовки данных специалистов должна быть основана на прочном фундаменте культуры сценической речи и лучших традициях отечественного театра [22]. Более того, рассуждая о специфике радиовещания, где аудитория слушателей неизвестна и непредставима исполнителю, транслирующему речь, автор видит выход только в базовой основе актерской школы – в том, чтобы сам текст был «присвоен» актером, прошел через его воображение [22. С. 71].

В диссертационном исследовании А.М. Кирсановой, посвященном герменевтическому подходу к преподаванию сценической речи, подчеркивается, что именно порождение смысла, устремленность к поиску данного смысла, являются «имманентным кодом» не только театрального искусства, но русской культуры в целом [23]. Текстовая компетентность, развиваемая на основе герменевтического метода в преподавании сценической речи, предлагаемая в данном исследовании, подтверждает положение о приоритете текста в театральном произведении при его последующих интерпретациях.

Действительно, в самом процессе обучения будущего режиссера, по справедливому заключению А.М. Кирсановой, необходимы не просто технические навыки сценической речи, но постижение смыслов, художественной природы творчества того или иного автора и соответственно – толкование его текста, воплощение его в живом сценическом слове [23]. Иными словами, в современности актуализируются положения, заложенные в системе К.С. Станиславского и его великих последователей, определивших театральную культуру русского театра на протяжении всего XX века.

На научном теоретическом уровне позиционируемая нами культура сценической речи восходит к трудам Д.С. Лихачева, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана в том значении, в котором она рассматривается в поликодовом образовании. Через речь реализует себя культура, а сама речь основана на культуре обобщения и трансляции речевого творчества. Эта взаимосвязь выражена в понятии «текст в тексте», особенно часто встречающемся в работах Ю.М. Лотмана, ориентированных на непреходящие ценности, которые «становятся обязательным признаком всякой художественной речи» [24. С. 155].

Таким образом, культура сценической речи является ценностным эталоном прежде всего для ее носителей – актеров, журналистов, режиссеров, преподавателей театральных учебных заведений и т.д. Именно трансляция этой культуры во всех ее проявлениях в социум способна сохранить и приумножить не только традиционные ценности русской литературной речи, но и активно противостоять негативным тенденциям речевого общения в целостном процессе социальной коммуникации.

Литература

1. Павлова О.А. Трансформация театра в экосистеме креативных индустрий: истоки, смыслы, вектор развития // Культурная жизнь Юга России. 2026. № 1 (100). С. 25–39. DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-25-39
2. Ермолова К.А. Функционирование номинации «современный театр» в языке СМИ и театральной критике // Лекантовские чтения – 2024: материалы Международной научной конференции (г. Москва, 18 ноября 2024 г.) / отв. ред. Е.Н. Орехова. М.: Государственный университет просвещения, 2024. С. 297–301.
3. Сазонова В.А. Театральное наследие К.С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения К.С. Станиславского) // Вестник Тамбовского государственного университета. 2013. № 3 (119). С. 245–252.
4. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство. 1953. 782 с.
5. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 4. М.: Искусство, 1957. 552 с.
6. Сиверина Н. Горькая доля: как Константин Богомолов в Александринском театре исследует материнство. URL: <https://clck.ru/3TQVnH> (дата обращения: 17.04.2026)
7. Блюдов Д.В. Микрофоны в современном драматическом театре // Философия и культура. 2023. № 6. С. 152–156.
8. Найденко М.К., Михеева С.В., Гончарова Е.А., Кирсанова А.М. Постдраматический театр: о новом вызове отечественной театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 73–81. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-73-81
9. Руднев П.А. Что читать: «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана. URL: <http://postnauka.ru/books/34477/>(дата обращения: 17.04.2026)
10. Неклюдова М.С. Существует ли постдраматический театр? URL: <https://clck.ru/3TQY5S> (дата обращения: 17.04.2026)
11. Богданова П.Б. Постдраматический театр // Современная драматургия. 2016. № 2. С. 191–195.
12. Леман Х-Т. Постдраматический театр. М.: ABC, 2013. 312 с.
13. Рясов А.В. Заметки на смерть постдраматического театра // Практики и интерпретации. 2020. Т. 5 (1). С. 18–32.
14. Чалышева К.О. Прием симультанности в современном театре // Вестник МГПУ. Серия: Философские науки. 2025. № 4 (56). С. 98–106. DOI: 1024412/2078-9238-2025-456-98-106
15. Журчева О.В. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. №3 (45). С. 84–89.
16. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 5. М.: Искусство, 1958. 685 с.
17. Якубова Н.О. Вербатим: дословно и дотекстуально // Театр. 2006. № 4. С. 22–40.
18. Алешин С.А., Алешина О.В. Сценическая речь в культурном пространстве // Рефлексия. 2022. № 2. С. 17–21.
19. Шубина Л.А. Проблемы современной сценической речи: пермский режиссерский взгляд // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 59–63.
20. Косенко В. Роль интонации в практике сценической речи // Вопросы театра. 2024. № 1–2. С. 178–191.
21. Максимов А.М. Внутренняя речь как основа подлинности существования актера в образе // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2. С. 39–43.
22. Князькина Н.Х. Педагогический процесс в освоении речевого мастерства на радио и телевидении // Современное педагогическое образование. 2026. № 1. С. 69–71.
23. Кирсанова А.М. Формирование текстовой компетентности будущих руководителей любительского театра в вузе: герменевтический подход: автореф. дис. ... канд. педагогических наук. Армавир, 2025. 26 с.

24. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т.1. Таллин: «Александра», 1992. 478 с.

Transformation of the culture of stage speech in modern theater

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 50–60

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-50-60

Svetlana V. Mikheeva, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: mikheevasvetlana2023@yandex.ru

Elena A. Goncharova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: droznin@mail.ru

Anna M. Kirsanova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: anna_kirsanova_84@mail.ru

Keywords: culture of stage speech, post-drama, verbatim, verbal action, dramatic text.

In this study, the authors analyze, from the point of view of cultural studies, the main transformations of the culture of stage speech in modern theater. The authors reveal the organic interrelation of the culture of stage speech with social changes in language itself – understood as a typological phenomenon of social consciousness – and with the transformation of its semantic structures. The concept of “stage speech” is interpreted by the authors in a broad sense, including not only speech in the theater, but also in the media, in all spheres of the media space. The article analyzes the main contradictions between the traditional values of the theory and practice of Russian theater in the culture of speech and relatively new forms of modern theatrical art. In addition to this comparison, the article examines the socio-cultural risks of transformations in the field of dramatic text and its transmission to society. This is the scientific novelty of the work. Based on representative scientific material, the authors conclude that the culture of stage speech is a value standard primarily for its bearers – actors, journalists, directors, teachers of theater schools, etc. It is the transmission of this culture in all its manifestations to society that can preserve and enhance not only the traditional values of Russian literary speech, but also actively resist the negative trends of speech communication in the holistic process of social communication.

References

1. Pavlova, O.A. (2026) Transformatsiya teatra v ekosisteme kreativnykh industriy: istoki, smysly, vektor razvitiya [The Transformation of the Theatre in the Creative Industries Ecosystem: Origins, Meanings, and Development Vector]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life in the South of Russia*. 1 (100). pp. 25–39. DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-25-39

2. Ermolova, K.A. (2024) Funktsionirovaniye nominatsii “sovremenny teatr” v yazyke SMI i teatral'noy kritike [The Functioning of the Term “Modern Theatre” in Media Language and Theatre Criticism]. In: Orekhova, E.N. (ed.) *Lekantovskiye chteniya – 2024: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Moskva, 18 noyabrya 2024 g.)* [Lekant Readings 2024: Proceedings of the International Scientific Conference (Moscow, November 18, 2024)]. pp. 297–301.

3. Sazonova, V.A. (2013) Teatral'noye naslediyе K. S. Stanislavskogo i sovremenny teatr (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya K. S. Stanislavskogo) [The theatrical legacy of K.S. Stanislavsky and modern theater (on the 150th anniversary of K. S. Stanislavsky's birth)]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Tambov State University*. 3 (119). pp. 245–252.

4. Stanislavsky, K.S. (1957) Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma. [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow: Art.

5. Stanislavsky, K.S. (1955) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 volumes]. Vol. 4. Moscow: Art.
6. Siverina, N. (2024) *Gor'kaya dolya: kak Konstantin Bogomolov v Aleksandrinskoy teatre issleduyet materinstvo* [A Bitter Fate: How Konstantin Bogomolov Explores Motherhood at the Alexandrinsky Theater]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TQVnH> (Accessed: 02.04.2026).
7. Blyudov, D.V. (2023) Mikrofony v sovremennom dramaticheskom teatre [Microphones in a modern drama theater]. *Filosofiya i kul'tura – Philosophy and Culture*. 6. pp. 152–156.
8. Naidenko, M.K., Mikheeva, S.V., Goncharova, E.A. & Kirsanova, A.M. (2022) Postdramaticheskiy teatr: o novom vyzove otechestvennoy teatral'noy kul'ture [Post-Dramatic Theatre: A New Challenge for Russian Theatre Culture]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life in the South of Russia*. 4(87). pp. 73–81. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-73-81
9. Rudnev, P.A. (2014) *Chto chitat': "Postdramaticheskiy teatr" Khansa-Tisa Lemana* [What to read: "Post-Dramatic Theatre" by Hans-Thies Lehmann]. [Online] Available from: <http://postnauka.ru/books/34477/> (Accessed: 17.04.2026).
10. Neklyudova, M.S. (2010) *Sushchestvuyet li postdramaticheskiy teatr?* [Is there a post-drama theater?]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TQY5S> (Accessed: 17.04.2026).
11. Bogdanova, P.B. (2016) Postdramaticheskiy teatr [Post-drama theater]. *Sovremennaya dramaturgiya – Modern drama*. 2. pp. 191–195.
12. Lehman, H-T. (2013) *Postdramaticheskiy teatr* [Post-drama theater]. Moscow: Art.
13. Ryasov, A.V. (2020) Zametki na smert' postdramaticheskogo teatra [Notes on the Death of Post-drama Theater]. *Praktiki i interpretatsii – Practices and interpretations*. V. 5 (1). pp. 18–32.
14. Chalysheva, K.O. (2025) Priyem simul'tannosti v sovremennom teatre [The concept of simultaneity in modern theater]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filosofskiy nauki – Bulletin of the Moscow State Pedagogical University. Series: Philosophical Sciences*. 4 (56). pp. 98–106. DOI: 1024412/2078-9238-2025-456-98-106
15. Zhurcheva, O.V. (2016) Verbatim kak mekhanizm sozdaniya “novoy dokumental'nosti” v noveyshey russkoy drame [Verbatim as a mechanism for creating “new documentary” in contemporary Russian drama]. *Filologiya i kul'tura – Philology and Culture*. 3 (45). pp. 84–89.
16. Stanislavsky, K.S. (1958) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 volumes]. Vol. 5. Moscow: Art.
17. Yakubova, N.O (2006) Verbatim: doslovno i dotekstual'no [Verbatim: literally and pre-textually]. *Teatr – Theatre*. 4. pp. 22–40.
18. Aleshin, S.A. & Aleshina, O.V. (2022) Stsenicheskaya rech' v kul'turnom prostranstve [Stage Speech in the Cultural Space]. *Refleksiya – Reflection*. 2. pp. 17–21.
19. Shubina, L.A. (2022) Problemy sovremennoy stsenicheskoy rechi: Permskiy rezhissёрskiy vzglyad [Problems of Modern Stage Speech: A Perm Director's Perspective]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya – Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History*. 2 (16). pp. 59–63.
20. Kosenko, V. (2024) Rol' intonatsii v praktike stsenicheskoy rechi [The Role of Intonation in Stage Speech Practice]. *Voprosy teatra – Theatre Questions*. 1–2. pp. 178–191.
21. Maksimov, A.M. (2021) Vnutrennyaya rech' kak osnova podlinnosti sushchestvovaniya aktora [Inner speech as the basis of an actor's authenticity]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye – Society. Wednesday. Development*. 2. pp. 39–43.
22. Knyazkina, N.Kh. (2026) Pedagogicheskiy protsess v osvoyenii rechevogo masterstva na radio i televidenii [The pedagogical process in mastering speech skills on radio and television]. *Sovremennoye pedagogicheskoye obrazovaniye – Modern pedagogical education*. 1. pp. 69–71.

23. Kirsanova, A.M. (2025) *Formirovaniye tekstovoy kompetentnosti budushchikh rukovoditeley lyubitel'skogo teatra v vuze: germeneyticheskiy podkhod* [Formation of Textual Competence of Future Amateur Theatre Leaders at a Higher Education Institution: A Hermeneutical Approach]. Abstract of Pedagogical Cand. Diss. Armavir.

24. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannyye stat'i: v 3 tt.* [Selected Articles: in 3 volumes]. V. 1. Tallinn: “Alexandra”.

УДК 304.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-60-66

С.Г. Дюкин

РОК-ГРУППА КАК ЕДИНИЦА БИОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье обоснована возможность изучения творческого пути рок-группы в рамках биографического метода культурологического исследования. В исследовании использованы методы полуструктурированного интервьюирования и включенного наблюдения. Рок-группа рассматривается как целостный и недифференцированный организм на основе специфического жизненного стиля, аксиосферы и системы идентичностей, формирующихся в пределах рок-культуры. Таким образом данный тип коллектива становится монолитным творческим субъектом.

Ключевые слова: биографический метод, рок-культура, образ жизни, аксиосфера, идентичность

Актуальность темы исследования. Рок-культура представляет собой достаточно широко изученный феномен. К данному объекту исследования обращаются культурологи, социологи, музыковеды, литературоведы. Однако из исследовательского поля обычно ускользает базовая единица данной формы культуры – рок-группа. Данная модель творческого коллектива обладает рядом специфических характеристик, которые позволяют рассматривать подобное образование в качестве нерасчлененного единого субъекта, в отношении которого может применяться биографический метод исследования.

В нашем случае предлагается обратиться к расширенному модернизированному варианту биографического метода: личность заменяется творческим коллективом. Однако речь не идет о простом механическом, экстенсивном способе, позволяющем расширить субъект, введя в биографию возможность частичной верификации и внося элементы количественного исследования. В данном случае объектом изучения становится рок-группа как особый тип малого творческого коллектива, который может рассматриваться в качестве монолитного субъекта и изучаться на основе биографического метода.

Данная возможность предопределяется статусом рок-культуры как особой культурной формы. Для данного сегмента современной культуры характерны особая аксиосфера и система идентичностей, сочетание которых, в свою очередь, порождают специфический жизненный стиль, формирующий внутри себя обновленную систему социальных отношений, основанную на творческом потенциале личности и ее харизматичности. Ментальным ядром обозначенного жизненного стиля являются эмос свободы и стремление к внутренним переменам, к перманентному обновлению ценностно-нормативных и идентификационных оснований существования индивида.

Обозначенная стилевая конфигурация становится субстанцией, на которой формируется особый тип коллективности в рок-культуре, – творческий коллектив, называемый рок-группой. Обращение к данному варианту объединения творческих единиц, актуальность темы предопределяется особой ролью, которую рок-культура реализует на протяжении последних шестидесяти лет. И сегодня, несмотря на