

На правах рукописи

БЛЮДОВ Даниил Владимирович

**РЕЧЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ТЕАТРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ XX–XXI ВЕКОВ:
ПУТИ ВЗАИМНОГО ВЛИЯНИЯ**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2025

Диссертация выполнена на кафедре сценической речи федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»

Научный руководитель: *Черкасский Сергей Дмитриевич*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры актерского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Официальные оппоненты:

Мельникова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой драматургии и киноведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»;

Двизова Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры сценической речи федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова».

Защита состоится 25 июня 2025 года в 15 часов 30 минут на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/11/dis0011text.pdf>.

Автореферат разослан ____ апреля 2025 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Ольга Валериевна Грызунова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. С момента прихода звука в кинематограф экранная актерская речь и сценическая (театральная) речь вступили в сложные взаимоотношения, которые продолжаются до сих пор. С одной стороны, кинематограф опирается на смежные искусства, заимствуя и переплавляя под свои нужды достижения театральной режиссуры, сценографии, музыки, актерского ремесла, живописи и др. С другой стороны, являясь массовым искусством и обладая огромным влиянием, кино привносит в театр элементы своего языка. Взаимное влияние искусств проявляется в том числе и в творчестве артиста. Очевидно, что как театральная традиция оказывала и оказывает значительное влияние на актерское существование в кадре¹, так и принципы работы актера перед камерой влияли и продолжают влиять на его сценическое существование. Важно отметить, что в СССР, а затем и в России не существовало и не существует строгого разделения на актеров кино и театра. Появившаяся на заре существования кинематографа концепция «натурщиков» не получила развития², а примеры отдельных артистов, посвятивших себя исключительно театру или исключительно кино, лишь доказывают правило: в подавляющем большинстве случаев на сцене и на экране действуют и говорят одни и те же люди.

Очевидные на эмпирическом уровне тесная взаимосвязь и взаимное влияние кинематографической и театральной речи до сих пор не были в достаточной степени изучены. Устранить существующий пробел и научно обосновать наличие такого взаимного влияния важно как для более полного понимания эволюции актерской речи в отечественном театре и кинематографе, так и для решения практических педагогических задач по воспитанию синтетического артиста, оснащенного в равной мере для работы в кадре, у микрофона и на театральных подмостках.

Кроме того, сегодняшнее театральное искусство обогащает свой художественный язык новыми выразительными средствами, которые заимствует в том числе у экранных искусств. Теоретическое осмысление влияния новых медиатехнологий на театральную эстетику и актерскую технику представляется актуальным. Но если, например, использование проекции и экранов в театре изучалось и изучается искусствоведческой наукой, то

¹ См.: *Чахирьян Г.* О специфике актерского творчества в кино // Вопросы киноискусства. Вып. 3. М., 1959. С. 151–182; *Ждан В.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1986. 16 с.

² См.: *Сахновский-Панкеев В.* Соперничество — содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979. С. 92–100.

феномен «микрофонного» звучания актерской речи в современном драматическом театре до сих пор мало затрагивался в исследованиях отечественных театроведов. В диссертации проанализированы функции и принципы использования микрофонного усиления сценической речи в театре XXI века, а также исследована проблема модификации зрительского восприятия театральной речи под влиянием экранных искусств.

В диссертационном исследовании речевой аспект творчества актеров театра и кинематографа изучен в историческом контексте. Последовательно рассмотрено бытование сценической и кинематографической речи в трех историко-культурных периодах: эпоха становления советского звукового кино, время «оттепели», современный этап. Научная разработка темы позволила осмыслить специфику актерского существования в современных сценических и экранных искусствах, проследить эволюцию речевой техники и речевого стиля в кино и театре, выявить закономерности взаимодействия и взаимовлияния сценической и кинематографической актерской речи.

Степень разработанности темы исследования. Феномен звукового кинематографа отечественные исследователи начали осмыслять и анализировать еще до появления первого советского звукового фильма. На рубеже 1920–1930-х годов появились труды Б. Шумяцкого, Н. Анощенко, И. Соколова, В. Сольского³. Важную часть исторического материала составляют специальные сборники 1930-х годов по вопросам звукового кино⁴. Классические киноведческие работы Р. Юренева, С. Фрейлиха, Ж. Садуля⁵ позволяют вписать исследуемые фильмы и актерские работы в исторический контекст.

Важную часть исторической базы исследования составляют размышления о специфике актерской профессии в кино и в театре режиссеров-практиков: Г. Товстоногова, М. Захарова и других⁶.

³ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов: Опыт анализа. М., 1935. 377 с.; Анощенко Н. Звучащая фильма в СССР и за границей. М., 1930. 104 с.; Соколов И. Как сделаны звуковые фильмы. М., 1930. 31 с.; Сольский В. Звучащее кино. М.; Л., 1929. 95 с.

⁴ Звучащее кино: Кинотехнический сборник. Выпуск 1. Л., 1930. 30 с.; Звуковое кино: Сборник статей. М., 1930. 109 с.

⁵ Юренив Р. Краткая история советского кино. М., 1979. 232 с.; Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. 359 с.; Садуль Ж. Всемирная история кино. М., 1961. 626 с.

⁶ Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988. 270 с.; Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971. 254 с.; Товстоногов Г. Современность в современном театре. Л.; М., 1962. 102 с.; Товстоногов Г. Театр и кино // Вопросы киноискусства. Вып. 8. М., 1964. С. 73–85; Трауберг Л. Фильм начинается... М., 1977. 327 с.

Тема актерской речи в кино и театре до последнего времени почти не была исследована, как и более широкая тема работы артиста на сцене, в кадре и у микрофона. Советские исследователи в разные годы писали об актерском творчестве в кинематографе⁷, однако подавляющее большинство этих трудов ограничивалось жанром актерского портрета. Ряд диссертаций⁸, посвященных проблеме актерского искусства в кинематографе, были защищены в 1970–1980-х годах во ВГИКе, но с проблематикой настоящего диссертационного исследования они почти не сопрягаются. Несколько работ посвящены взаимодействию театрального и кинематографического искусства⁹. В. Сахновский-Панкеев заметил, что «не может не остаться некий отпечаток на технологии, психологии творчества человека, который днем снимался, а вечером играет в спектакле»¹⁰. Впрочем, автор лишь заявил проблему, но в своем исследовании в основном уделит внимание общим закономерностям взаимодействия искусств. Диссертационные исследования К. Матвиенко и С. Смагиной¹¹ тоже посвящены не столько вопросам актерской техники, сколько проблемам взаимодействия искусств.

Получить представление о начальном этапе звукового советского кинематографа помогают исследования Л. Кагановской и Е. Марголита¹².

⁷ *Бейлин А.* Актер в фильме. М.; Л., 1964. 225 с.; *Белоусов Ю.* Мастерство киноактера. М., 1964. 85 с.; *Иезуитов Н.* Актеры МХАТ в кино. М., 1938. 119 с.

⁸ Диссертация А. Юренева посвящена истории воспитания киноактеров во ВГИКе (*Юренив А.* Киноактер: Инструмент или художник (Вопросы истории и методологии воспитания киноактера): Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1973. 22 с.); диссертация Б. Ардова — отдельным элементам «системы» Станиславского в контексте работы киноартиста (*Ардов Б.* Система Станиславского и профессиональная практика актера кино: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1985. 27 с.); диссертация Л. Ельниковой — экранными героям и их соотносительности с духом времени (см.: *Ельникова Л.* Экранное творчество актера как выражение ведущих тенденций времени: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1982. 25 с.); диссертация Л. Унгурияну — узкой теме национального театра и кинематографа Молдавии (см.: *Унгурияну Л.* Актеры молдавского театра в кино (к проблеме единства и различий в актерском творчестве на сцене и на экране): Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1979. 28 с.).

⁹ *Взаимодействие и синтез искусств.* Л., 1978. 272 с.; *Горницкая Н.* Кино — литература — театр: К проблеме взаимодействия искусств: Учебное пособие. Л., 1984. 71 с.

¹⁰ *Сахновский-Панкеев В.* Соперничество — содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979. С. 102.

¹¹ *Матвиенко К.* Кинофикация театра: История и современность: Автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2010. 31 с.; *Смагина С.* Влияние театральной культуры на отечественный кинематограф второй половины 1960–1980-х гг.: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2013. 30 с.

¹² *Кагановская Л.* Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928–1935. СПб., 2021. 319 с.; *Марголит Е.* Проблема многоязычия в раннем советском звуковом

О театре и кинематографе времени «оттепели» подробно писали П. Богданова, Л. Укадерова, Л. Зайцева, Т. Хлопьянкина¹³, а также авторы сборника «Я могу говорить: Кино и музыка оттепели»¹⁴.

В 2015 году появилась книга «Голос как культурный феномен»¹⁵. В сферу интересов автора попала, в числе прочего, и история «электрического голоса» на протяжении XX века. О. Булгакова сделала вывод о ключевой роли кинотехнологии и выделила три этапа истории голоса в кино: 1930–1940-е (оптическая запись), 1950–1980-е (магнитная запись), современный этап.

Несколько исследований стали источниками методологических подходов к анализу актерской речи. В. Галендеев¹⁶ провел стилистический анализ аудиозаписи В. И. Качалова. И. Промптова¹⁷ проанализировала на материале аудиозаписей речевую интонацию театральных артистов. А. Попов¹⁸ системой графических знаков фиксировал ритмическую структуру речи, расстановку смысловых ударений и интонацию, исследовал особенности орфоэпии, дикции, дыхания, тембра. В сборнике «Русское сценическое произношение»¹⁹ лингвисты детально проанализировали (в том числе инструментальными средствами) произношение отдельных актеров.

Объект исследования: сценическая и кинематографическая речь в кинематографе и театре России XX–XXI веков.

Предмет исследования: взаимное влияние сценической и кинематографической речи в России с 1930-х годов до современности в контексте взаимодействия театра и экранных искусств.

кино (1930–1935) // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб., 2006. С. 378–386; *Марголит Е.* Феномен агитпрофильма и приход звука в советское кино // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 255–266; *Марголит Е., Филимонов В.* Происхождение героя («Путевка в жизнь» и язык народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 74–98.

¹³ *Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. 169 с.; *Укадерова Л.* Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. 306 с.; *Зайцева Л.* Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб., 2017. 339 с.; *Хлопьянкина Т.* Застава Ильича. М., 1990. 81 с.

¹⁴ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. 360 с.

¹⁵ *Булгакова О.* Голос как культурный феномен. М., 2015. 568 с.

¹⁶ *Галендеев В.* Работа В. И. Немировича-Данченко над авторским словом: Дис. ... канд. искусств. Л., 1976. 174 с.

¹⁷ *Промптова И.* «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. М., 2016. С. 57–170.

¹⁸ *Попов А.* Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей): Дис. ... канд. искусств. СПб., 2009. 149 с.

¹⁹ Русское сценическое произношение. М., 1986. 240 с.

Цель исследования: выявить закономерности взаимного влияния актерской речи в театре и в кинематографе.

Задачи исследования:

1. Изучить средствами слухового и инструментального анализа речевые фонограммы ранних советских звуковых кинофильмов, фильмов и спектаклей периода «оттепели», современных фильмов и драматических спектаклей.

2. Изучить процесс взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в 1930–1940-х годах.

3. Определить специфику подхода к звучащей речи на начальном этапе существования звукового кинематографа.

4. Выявить изменения речевого стиля в театре и кинематографе периода «оттепели».

5. Установить связи между изменениями речевого стиля в кинематографе и процессами в сценической речи в период «оттепели».

6. Исследовать феномен «микрофонной речи» в современном драматическом театре.

7. Проанализировать взаимное влияние современной сценической и кинематографической речи.

Научная новизна исследования. В диссертации впервые сделана попытка комплексно проанализировать процесс взаимного влияния актерской речи в отечественном театре и кино в период с 1930-х годов до современности, вписать исследуемые процессы в общеевропейский контекст. Впервые в отечественном искусствоведении основным материалом исследования стали речевые фонограммы фильмов и видеозаписей драматических спектаклей. Для анализа актерской речи применен как слуховой, так и инструментальный анализ с использованием специального программного обеспечения (программы «Transcribe», «Speech Analyzer», «Adobe Audition»). В рамках диссертационного исследования предложены новые дефиниции объективных параметров сценической и кинематографической речи («дикционная дифференциация», «акустическая адекватность звучания», «динамический репертуар», «звуковысотный репертуар»), впервые выявлены и описаны выразительные приемы «звукового роя», «звукового мазка», «реплики-титра», «речевого события», а также предложен для введения в научный оборот термин «кросс-диегезис».

Теоретическая значимость работы. Результаты диссертационного исследования способствуют комплексному пониманию процессов взаимного влияния театра и кинематографа, которые изучены и прослежены

в рамках значительного исторического периода. В диссертации проанализированы противоречивые диалектические отношения между поведением артиста на сцене и перед камерой в контексте смены и борьбы эстетических состояний театра и кино. Научная разработка темы позволяет глубже осмыслить специфику актерского существования в современных сценических и экранных искусствах, проследить эволюцию речевой техники и речевого стиля в кино и театре, выявить закономерности взаимодействия и взаимовлияния сценической и кинематографической актерской речи.

Разработанный и апробированный в диссертации комплексный инструментально-слуховой анализ речевых фонограмм заключается в измерении объективных параметров речи (темп, амплитуда, динамика, модуляция основного тона) в сочетании с аналитическим описанием эстетических параметров (тембр, ритм, характерность, эмоциональная окраска и другие). Приемы инструментально-слухового анализа могут быть использованы в исследованиях, связанных с изучением аудиозаписей, радиоспектаклей, кино и видеозаписей театральных спектаклей, кино и телефильмов. Выводы, сформулированные в диссертационном исследовании, могут послужить основой для разработки как темы речевого творчества актеров кино и театра, так и более широкого круга тем, связанных со спецификой актерского существования в разных видах искусства.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов диссертации в лекционных курсах по истории отечественного театра и кинематографа, в специальных курсах по проблемам истории актерского искусства, в курсах, посвященных процессам и закономерностям развития искусства и отдельных его видов. Результаты диссертационного исследования могут использоваться и для обновления программы речевого воспитания актеров. Непосредственным практическим результатом исследования стала разработка рабочей программы дисциплины «Работа артиста в процессе озвучания», планируемой к внедрению в Российском государственном институте сценических искусств.

Материалы исследования: 1) речевые фонограммы кино, телефильмов и телеспектаклей; 2) речевые фонограммы кино и видеозаписей театральных спектаклей; 3) аудиозаписи радиотрансляций и радиоспектаклей; 4) актерская речь (в том числе «микрофонная») в современных драматических спектаклях; 5) мемуаристика, рецензии на кино и телефильмы, рецензии на театральные спектакли; 6) практический опыт автора.

Методология и методы исследования. Специфика темы диссертационной работы, множественность ее аспектов обусловили методологию исследования, сочетающую теоретические и эмпирические методы.

Процессы взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в историческом контексте рассмотрены с помощью сравнительно-исторического метода, опирающегося на традиции отечественной искусствоведческой науки и, прежде всего, ленинградской (гвоздевской) школы театроведения. Формально-стилистический метод позволил на материале речевых фонограмм кинофильмов и спектаклей проследить эволюцию речевого стиля на протяжении XX–XXI веков. В процессе анализа речевых фонограмм кинофильмов использовался также описательно-аналитический метод, а также структурно-семантический подход. Сравнительно-сопоставительный метод, использованный при анализе двух редакций спектакля Г. А. Товстоногова «Эзоп» («Лиса и виноград»), позволил выявить и проанализировать изменения в актерской речевой технике и в речевом стиле. Искусствоведческий подход применялся при точных инструментальных измерениях параметров речевой фонограммы (модуляция основного тона, амплитуда, динамика) с помощью специального программного обеспечения. Кроме того, для определения артикуляторного темпа речи был использован статистический анализ.

Основу искусствоведческого осмысления природы звукового кинематографа и специфики актерского творчества в кино составили программные работы С. Эйзенштейна, А. Пиотровского, Вс. Пудовкина, Л. Кулешова²⁰. Особый интерес представляет «Заявка» («Будущее звуковой фильма») С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и Г. Александрова²¹. Киноведческие труды З. Кракауэра, Л. Козлова, В. Ждана, И. Иоффе и др.²² содержат фундаментальные сведения о природе и поэтике киноискусства, специфике отдельных его выразительных средств. Классические сочинения С. Волконского, К. Станиславского, В. Всеволодского-Гернгросса²³ важны для понимания

²⁰ *Эйзенштейн С.* За кадром: Ключевые работы по теории кино. М., 2016. 727 с.; *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. 511 с.; *Пудовкин В. И.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. М., 1974. 440 с.; *Кулешов Л.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1987. 448 с.

²¹ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.

²² *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. 424 с.; *Козлов Л.* Изображение и образ. М., 1980. 288 с.; *Ждан В.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1986. 496 с.; *Иоффе И.* Избранное: 1920–1930-е гг. СПб., 2006. 517 с.; *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. 328 с.

²³ *Волконский С.* Выразительное слово. М., 2019. 216 с.; *Станиславский К.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М., 1955. 502 с.; *Всеволодский-Гернгросс В.* Теория русской речевой интонации. Пг., 1922. 128 с.

существовавших к моменту прихода звука в кинематограф традиций сценической речи. Общие теоретические представления о речевой интонации изложены в фундаментальных трудах Б. Асафьева и Л. Сабанеева²⁴.

Положения, выносимые на защиту:

1. В первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» сделана попытка уйти от существовавшей традиции сценической речи и разработать новый, исключительно кинематографический подход к звучащему слову. Авторы фильма создали мозаичный речевой ландшафт, в котором почти отсутствует чистый смысловой диалог.

2. В 1930–1940-х годах советская кинематография пошла по пути разборчивого внятного диалога как основного элемента речевой фонограммы. Основываясь на речевой стилистике Малого театра, артисты кино модифицировали речевую технику в сторону динамической выравненности, звучности, вокализации гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных.

3. В 1930-х годах и сценическая речь, и зрительское восприятие изменились под влиянием сформировавшегося речевого стандарта в кино. В театре утвердилась парадигма звучности, звонкости и предельной разборчивости актерской речи.

4. В кинематографе периода «оттепели» под влиянием технологического прогресса произошла смена речевого стиля в сторону большей индивидуализации и психологической дифференциации, что, с одной стороны, потребовало модификации речевой техники артистов кинематографа, с другой, сформировало новый стандарт зрительского восприятия и преобразило театральную (сценическую) речь.

5. Влияние кинематографической речи на сценическую в современном драматическом театре носит всеобъемлющий характер и идет сразу по нескольким направлениям: эстетическому, эстетико-психологическому и направлению, связанному с психофизиологией зрительского восприятия.

6. Влияние сценической речи на кинематографическую сегодня осуществляется лишь косвенно, через театральную школу, единую для артистов театра и кино.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования обеспечена как большим массивом привлекаемых источников, так и применением инструментального анализа фонограмм наряду со слуховым анализом.

²⁴ Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965. 136 с.; Сабанеев Л. Музыка речи: Эстетическое исследование. М., 1923. 194 с.

Диссертация поэтапно обсуждалась на заседаниях кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств. Основные положения диссертации отражены в девяти статьях, в том числе в пяти публикациях в рецензируемых изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России. Результаты исследования были представлены в докладах на XLIII Межвузовской научно-практической конференции «Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе» (Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, 23 апреля 2020 года), Межвузовской научной конференции «Текст и речь в современном медиапространстве» (Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 8 декабря 2020 года), Всероссийской конференции «Слово. Действие. Сцена» (Пермский государственный институт культуры, 7 мая 2021 года), XV Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь» (Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2022 года), XV Всероссийской конференции «Феномен актера: Профессия, философия, эстетика» (Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 5 октября 2022 года), XVI Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь» (Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2023 года), VII Ежегодном форуме «Научная весна» (Государственный институт искусствознания, Москва, 26–28 апреля 2023 года), Международной научно-практической конференции «Слово. Действие. Сцена. Театр в меняющемся мире» (Пермский государственный институт культуры, 4–5 мая 2023 года).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и приложений (текстовых и графических).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обоснован выбор темы, значимость и актуальность научной проблематики, проанализирована степень изученности проблемы, сформулированы цели и задачи, определены объект и предмет исследования, его методология, охарактеризованы теоретическая и практическая значимость работы, изложены положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Голоса раннего звукового кинематографа»** исследован период становления советской кинематографической речи. Рассмотрены два противоположных пути, по которым могла пойти советская кинематография в области речи: победивший в результате путь разборчивого

внятного диалога и иной путь, где голос и речь играли бы не информативную, но скорее музыкальную роль в звуковой партитуре фильма.

В первом параграфе первой главы «Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка “Путевка в жизнь”» проанализирована специфика речи в первом советском звуковом фильме.

С использованием инструментально-слухового анализа изучены поэтический пролог и эпилог в исполнении В. И. Качалова, сделан вывод о том, что артист здесь выступил в своей ипостаси чтеца-декламатора, при этом речевой стиль пролога-эпилога и основной части фильма соотносятся по принципу контраста. Монументальная, вокализованная речевая манера Качалова противопоставлена рваной, экспрессионистской речевой эстетике других героев фильма.

В ходе анализа речевой фонограммы фильма в массовых сценах выявлен выразительный прием, находящийся на стыке шума, речи и музыки (в диссертации предложено называть его *звуковым роєм*). Используя этот прием, создатели фильма дали зрителю расслышать несколько обрывков фраз, но часть реплик при этом записана почти на уровне шума носителя и совершенно неразличима. При этом ритмическая и тембральная партитура пёстрого звукового роя музыкально выверена: это хор голосов.

Также подробно проанализирована яркая особенность звукового оформления фильма: говорящий почти всегда находится вне кадра. Такой принцип асинхронности, продиктованный во многом техническими сложностями, спровоцировал артистов на особую речевую выразительность. Произнесение реплики в тот момент, когда на экране — другой персонаж, ставит перед актером задачу переключить зрительское внимание и создать образ исключительно речевыми средствами, то есть заставляет исполнителя звучать сверхвыразительно. Особо выразительные реплики в диссертации определены как «*речевые события*»: они представляют собой поворотные узлы, в которых голос артиста направлен не столько на партнера, сколько сквозь экран — напрямую к кинозрителю.

Проанализирован также ряд закадровых комментирующих реплик, звучащих в исполнении невидимого бестелесного голоса, голоса идеологии (предложено называть их *репликами-титрами*).

В ходе анализа речевой фонограммы выявлен еще один выразительный прием, названный в диссертации приемом «эмоционального речевого мазка»: рассмотрен ряд реплик, в которых эмоциональное содержание важнее буквального смысла произносимого текста; эти реплики записаны с намеренными искажениями, практически неразборчивы, но воздействуют

на зрителя эмоционально и музыкально. Проанализировано активное использование в фонограмме фильма стонов, криков, икоты, кашля и других неречевых фактур как выразительного средства.

Также выявлена психологическая обусловленность изменений в речевом образе главного героя в исполнении Н. Баталова. Сделан вывод о том, что особый характер звучания актерской речи в фильме Н. Экка определяется художественно-эстетическими задачами режиссера.

Вариативность способов соединения изображения и звука потребовала от артистов обостренного чувства ритма, способности к быстрым переключениям, высокой речевой эмоциональности и небытовому существованию. В фильме практически отсутствует чистый смысловой диалог. Даже то, что кажется диалогом, построено почти всегда как столкновение звучаний. В ленте Н. Экка оказались реализованы многие принципы «Заявки» Эйзенштейна-Пудовкина-Александрова, в дальнейшем почти не получившие развития в советском кинематографе.

Во втором параграфе первой главы «Формирование речевого стандарта в советском звуковом кино» осуществлен инструментально-слуховой анализ фонограммы сцены из картины Я. Протазанова «Бесприданница» (1936). Для этого определены основные параметры звучащей речи (темп, динамика, модуляция основного тона, акустическая адекватность звучания, тембр, ритм, особенности орфоэпии, смысловые ударения, характерность, эмоциональная окраска). Сделан вывод о том, что в раннем советском звуковом кино появился свой речевой стандарт — с вокализированными, ровными гласными, богатыми модуляциями, звонкостью, внятной дикционной дифференциацией. Основой для такой техники во многом стал речевой стиль Малого театра.

В третьем параграфе первой главы «Выводы по главе I» сформулированы итоги первой главы исследования. Несмотря на экспериментальный подход к звучащей речи в звуковом фильме «Путевка в жизнь», советская кинематография в дальнейшем пошла по другому пути, пути разборчивого внятного диалога как основного элемента речевой фонограммы фильма. Необходимость преодолеть несовершенство звукозаписывающей аппаратуры потребовала от артистов модификации речевой техники для работы в кино в сторону динамической выравненности, звучности, вокализации гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных.

Утвердившийся на два с половиной десятилетия речевой стандарт в кино, несомненно, оказал влияние как на зрительское восприятие, так и на технику сценической речи. Например, Московский Художественный театр долгие годы вел поиски нефорсированного, камерного, достоверного зву-

чания, но к середине 1930-х годов речевой стиль МХАТа эволюционировал в сторону звучности и максимальной разборчивости. Сценическая речь невольно начала соотносить себя с мощными, звонкими и предельно разборчивыми кинематографическими голосами.

В 1930-х годах начался сложный процесс взаимного влияния речи сценической и речи экранной. В первом звуковом фильме Н. Экк попытался найти сугубо кинематографические выразительные речевые средства, отдалившись от предшествующего театрального опыта. Однако, путь этот не получил развития. Методом проб и ошибок утвердился иной стандарт звучания актерской речи в кино, во многом опирающийся на классические театральные традиции Малого театра. В то же время, кино как массовое искусство сформировало новую модель восприятия речи у широкого круга зрителей. Установившийся стандарт экранной речи стал формировать новый речевой стиль в театре, начался процесс обратного влияния экранной актерской речи на речь театральную. В советском театре вплоть до середины 1950-х годов утвердился канон внятного, звучного, разборчивого, весомого и вокализированного слова.

Во второй главе «Голоса “оттепели”» проанализирован новый речевой стиль, сформировавшийся одновременно в кинематографе и театре периода «оттепели» и благодаря массовости и всеохватности киноискусства ставший новым речевым стандартом и для кино, и для театра.

Первый параграф второй главы «Экранная речь “оттепели” (на материале фильма М. Хуциева “Мне двадцать лет”) посвящен подробному анализу речевой фонограммы одного из ключевых фильмов эпохи.

Исследовано многообразие использования в фильме вербальной (озвученной) внутренней речи: вербальные внутренние монологи, параллельно звучащие внутренние монологи нескольких героев, внутренние диалоги, «неслучающийся» диалог (один герой что-то доказывает другому, а тот отвечает ему, но только про себя). Отмечена близость тембров трех главных героев, объясняющаяся сознательным намерением режиссера создать образ коллективного героя, образ поколения.

На многочисленных примерах проанализировано использование приема, названного в диссертации «*субъективным микрофоном*», в рамках которого режиссер все время выбирает для зрителя разную позицию слушателя, выстраивает путешествие зрителя по разным акустическим пространствам (часто независимо от плановости и монтажа изобразительного ряда). В этом случае характер звучания речи продиктован режиссерским решением, фокусом слухового внимания. В результате формируется сквозное пространство, которое следовало бы назвать «*кросс-дизегезисом*».

Также в главе исследована реализация документального начала в речевой фонограмме фильма (стремление к документальности характерно как для кинематографа «оттепели», так и, например, для французского кинематографа «новой волны»). В художественную ткань фильма режиссером включены несколько эпизодов, в которых речь актеров оказывается вписанной в *реальный речевой ландшафт* (такова, например, сцена поэтического вечера в Политехническом музее).

В диссертации рассмотрен характерный прием организации диалогов (предложено назвать его *речевым потоком*): реплики звучат на высокой скорости, голоса сняты с опоры, разговор превращается в непрерывное речевое «журчание», фразы накладываются друг на друга, обрываются. Так создается иллюзия подслушанного разговора, диалога «между делом».

Подробно рассмотрен обновленный речевой стиль, в рамках которого существуют почти все герои фильма. Этот стиль характеризуется не только высоким темпом и меньшим звуковысотным репертуаром, но и сниженной дикционной дифференциацией, граничащей с дикционной небрежностью. Этот стиль «мимикрирует» под речь бытовую, жизненную, при этом сохраняя разборчивость, удерживаясь на тонкой грани между игрой в естественность и бытовой необязательностью речи. Такая «снятая» эстетика актерской речи наследует и перекликается со сценической речью на подмостках театра «Современник».

Второй параграф второй главы «Две редакции “Эзопа” в БДТ: Смена речевого стиля в театре» посвящен сравнительному анализу актерской речи в двух редакциях спектакля БДТ «Лиса и виноград» («Эзоп») в постановке Г. Товстоногова. В спектакле 1957 года (киноверсия 1960) главные роли Ксанфа и Эзопа исполняли Н. Корн и В. Полицеймако, во второй редакции (1967) — О. Басилашвили и С. Юрский. Для анализа выбрана одна и та же сцена в двух редакциях спектакля.

Проведен сравнительный анализ дикционной составляющей актерской речи. Речь В. Полицеймако и Н. Корна характеризуется выраженной дикционной дифференциацией, предельной выпуклостью и разборчивостью. Во второй редакции спектакля дикционная дифференциация существенно снижается, в особенности у Ксанфа — О. Басилашвили. Нередко пропадают окончания, из-за повышенного темпа речи гораздо чаще происходит стяжение, существенно деформирующее ритм, и т. д. В сравнении с речью В. Полицеймако и Н. Корна произношение и С. Юрского, и (особенно) О. Басилашвили сразу обнаруживает иное качество, устремленность к жизненному, бытовому стилю.

С применением инструментально-слухового анализа исследована интонационно-мелодическая организация речи в двух редакциях спектакля (в приложениях к диссертации даны нотные расшифровки). Артисты в первой редакции спектакля существуют в той же *рече-музыкальной* системе координат, что и В. И. Качалов в прологе «Путевки в жизнь»: почти каждый ударный гласный у них попадает в чистый музыкальный тон. В ходе исследования отмечены большой звуковысотный диапазон (более двух октав), скачкообразные изменения основного тона в соседних гласных (вплоть до большой децимы), плавная модуляция в пределах одного гласного (глиссандо), нисходящая мелодика в конце почти каждой реплики.

Совсем в иных координатах с точки зрения мелодики существуют артисты во второй редакции. Их речь в большей степени стремится к разговорному звучанию. Уменьшается звуковысотный репертуар, реже возникают скачкообразные изменения основного тона, они осуществляются на меньшие интервалы. Перестает господствовать нисходящая мелодическая конструкция, завершающаяся терцией/квартой в финале реплики — в новой редакции превалирует незавершенность мелодики в конце фразы.

Особенности обновленной речевой эстетики, о которых сказано в связи с фильмом «Мне двадцать лет», реализованы и во второй редакции «Эзопа»: это повышенный темп, дикционная «смазанность», снятые с вокальной позиции голоса, незавершенность интонаций, камерность звучания, смещение внимания из области слова в область *за* словом.

В третьем параграфе второй главы «Выводы по главе 2» сформулированы итоги второй главы исследования. Ввиду фактического отсутствия разделения в СССР на актеров кино и актеров театра (сохраняющегося до сих пор) опыт работы в обновленном кинематографе периода «оттепели» изменил актерскую технику в театре: кинематографические требования к достоверности стали определять и существование артиста на сцене.

В театре и на экране установился новый стандарт звучания актерской речи, которая стала гораздо более стремительной, в меньшей степени дифференцированной дикционно и мелодически, гибкой и вариативной с точки зрения дыхания, индивидуализированной. Несмотря на то, что процесс обновления эстетики звучащего слова, порожденный масштабными историко-культурными переменами в жизни СССР, зарождался параллельно в театре и в кинематографе, именно массовое искусство кино сыграло решающую роль в формировании нового стандарта, установило ощущаемое и публикой, и практиками театра новое представление о естественности речи. С середины 1950-х годов под влиянием кинематографа процесс обновления речевой эстетики происходил неумолимо: монументальность, техно-

логическое совершенство и звучность сценической речи 1930–1940-х годов где-то быстрее, где-то медленнее сменились актерской речью более индивидуализированной, вариативной, подвижной. Театральное слово вслед за словом экранным начало движение в сторону слова жизненного.

Третья глава «Голоса современности» посвящена процессам, происходящим с кинематографической и сценической речью в наше время.

В первом параграфе третьей главы «“Микрофонная речь” в современном драматическом театре» выявлены причины, приведшие к повсеместному применению микрофонов в театре: компенсация недостатков акустики, активное использование музыкальных фонограмм, повышение уровня комфортной громкости у зрителя.

Еще один важный фактор — изменение зрительского восприятия сценической речи под влиянием речевого стандарта акустически крупной, динамически скомпрессированной кинематографической речи. Микрофонное усиление «подгоняет» сценическую речь под экранный стандарт.

На многочисленных примерах из современных российских и европейских спектаклей рассмотрены варианты художественного применения микрофонного звучания: от локальных (использование авторского комментария, вербальных внутренних монологов, приема звукового шока, подражания кинематографической эстетике) до радикальных, связанных с феноменом постдраматического театра. Приведены примеры полной деконструкции, «отделения» голоса от артиста, когда, например, спектакль целиком играется под заранее записанную речевую фонограмму. При этом современный артист, совмещающий работу в театре со съемками в кино и телефильмах, неизбежно несет в театр любого эстетического направления «шлейф» своего экранного «естественного» существования и звучания.

Во втором параграфе третьей главы «Категория естественности в экранной и сценической речи» сделан вывод о том, что «естественность» актерской речи — понятие условное. В театре это непрерывно обновляющийся негласный договор о том, что считать естественным. Это компромисс, баланс между «гулом» текущей эпохи, реальными акустическими условиями площадки и найденной в спектакле природой существования.

Эстетика звучания кинематографической речи сегодня тоже определяется рядом условных стандартов. Во-первых, это обязательный акустический крупный план (независимо от того, на каком расстоянии от камеры находится говорящий). Во-вторых, существенная динамическая обработка речевой фонограммы (компрессия), создающая эффект плотного, насыщенного звучания. В-третьих, это студийное, «стерильное», очищенное звучание актерской речи (этот стандарт сформировался вследствие обилия филь-

мов, полностью озвученных в студии, а также дублированных фильмов). Таким образом, можно говорить только об относительной естественности как кинематографической, так и сценической речи.

В третьем параграфе третьей главы «Функции “микрофонной речи” в Малом драматическом театре — Театре Европы» подробно рассмотрен опыт театра, последовательно отказывающегося от постоянного микрофонного усиления речи. В спектаклях Л. Додина микрофон всегда является частью режиссерского замысла, никогда не появляется из технической необходимости. Большинство спектаклей МДТ существуют без микрофонного усиления. Это продиктовано художественной установкой руководства театра, стремлением строить театр, основанный на актерском ансамбле.

В последних спектаклях Л. Додина («Братья Карамазовы», «Чайка») все герои почти непрерывно находятся на сцене, все всё видят и слышат, между персонажами как будто бы натянуты нити драматического напряжения. Сохранение подлинного акустического звучания — попытка не разорвать эти нити, не разрушить реальное общение, выстроить непрерывность диалога. Натуральное звучание без использования микрофонов работает на достоверность (затягивает зрителя, фокусирует внимание и заставляет артистов постоянно учитывать присутствие зрителя, акустически существовать в большом круге). Парадоксальным образом спектакль без микрофонов оказывается гораздо более «направленным» на зрителя, чем спектакль с микрофонами. При этом работа без микрофонной поддержки требует от артистов особой речевой техники: мощного и объемного дыхания, большой полетности звука, выпуклых согласных.

В четвертом параграфе третьей главы «Выводы по главе 3» подводятся итоги последней главы диссертации. Сегодня речь сценическая и речь кинематографическая, оставаясь явлениями фундаментально различными, влияют и взаимно проникают друг в друга. Влияние кинематографической речи на сценическую в современном театре идет по нескольким направлениям. Первое — эстетическое, проявляющееся в музыкализации драматического действия и речи, в «отделении» голоса от артиста посредством микрофонов. Второе — эстетико-психологическое: утвердившийся в телевизионном кино бытовой речевой стиль оказывает существенное влияние на сценическое слово. Третье направление связано с психофизиологией зрительского восприятия: привыкшие к плотному, акустически крупному звучанию речи в экранных искусствах, зрители невольно переносят эту модель слухового восприятия на спектакль.

Обратный процесс, — влияние сценической речи на экранную, — осуществляется сегодня только через театральную школу. И в рамках театраль-

ного обучения назрела необходимость обновления существующей программы речевого воспитания будущих артистов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В **заключении** сформулированы основные выводы диссертационного исследования. В процессе исследования средствами слухового и инструментального анализа изучены речевые фонограммы ранних советских звуковых кинофильмов, фильмов и спектаклей периода «оттепели», современных фильмов и драматических спектаклей. Комплексно рассмотрена эволюция экранной и театральной актерской речи с 1930-х годов до современности, выявлены основные закономерности взаимного влияния актерской речи в отечественном театре и кинематографе.

Изучен процесс взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в 1930–1940-х годах, определена специфика подхода к звучащей речи на начальном этапе существования звукового кинематографа. Установлено, что создатели первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» новаторски подошли к звучанию актерской речи, создав особое мозаичное звуковое пространство, в котором господствует принцип асинхронного звучания речи, преобладают такие средства выразительности, как «речевые мазки», «речевые события», «реплики-титры», «звуковой рой», неречевые звуки и другие. Была предпринята попытка создать новый подход к звучащей речи, в слабой степени наследующий существующему театральному опыту, сводящий к минимуму чистый смысловой диалог. Но этот эксперимент остался единичным явлением, получившим развитие только в 1970–1980-х годах в авторском кинематографе А. Германа, А. Сокурова и других. А в 1930–1940-х годах советская кинематография, отчасти из технической необходимости, отчасти под влиянием идеологических требований, сделала внятней и разборчивый диалог ключевым элементом фонограммы фильма (в профессиональной среде звукорежиссеров это представление господствует и сегодня). Ограниченные возможности звукозаписывающей техники потребовали от артистов перенастройки речи в сторону динамической выравненности, звучности, вокализованных гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных. Эта речевая техника во многом наследовала традиции Малого театра. Так на начальном этапе существования звукового кинематографа сценическая речь повлияла на речь в кино. В свою очередь, сформировавшиеся в 1930-х годах представления о кинематографической речи повлияли и на зрительское восприятие, и на сценическую речь, в которой более чем на два десятилетия утвердился стандарт разборчивости, внятности, звонкости и звучности.

В середине 1950-х годов общественные изменения в СССР совпали с радикальным усовершенствованием техники и технологии кинематографа. В процессе анализа речевой фонограммы фильма «Мне двадцать лет» установлено, что кинематограф периода «оттепели» обогатился новыми средствами выразительности, в частности, стал вариативно использовать озвученные внутренние монологи и диалоги героев, а также получил возможность за счет приема «субъективного микрофона» формировать особое пространство кросс-диегезиса, выстраивая перемещение зрителя между разными акустическими пространствами.

Установлено, что наряду с этим в кинематографе «оттепели» произошел слом речевого стиля в сторону большей индивидуализации и психологической дифференциации, предельного внимания к подтексту. Это потребовало модификации речевой техники артистов: увеличился темп речи, уменьшился объем согласных, снизилась дикционная дифференциация, исчезла вокализация, стали более вариативными дыхание и интонационно-мелодическая организация речи. Речевой стиль, возникший одновременно в театре «Современник» и на киноэкране в середине 1950-х годов, сформировал новый стандарт зрительского восприятия и преобразил театральную речь. Кинематографическая достоверность, камерность звучания слова стала безусловным ориентиром для театра. В диссертации подробно проанализирован слом стиля сценической речи в период «оттепели» на материале двух редакций спектакля Большого драматического театра «Лиса и виноград» («Эзоп») 1957 и 1967 годов. Таким образом, в исследовании выявлены изменения речевого стиля в театре и кинематографе периода «оттепели», установлены связи между изменениями речевого стиля в кинематографе и процессами в сценической речи.

Непрерывное совершенствование кинотехнологии (появление цифровой записи звука, систем шумоподавления, узконаправленных микрофонов, петличных микрофонов и т. д.), начиная с 1950-х годов, все более снимало для артиста кино техническую необходимость модификации, «перезарядки» речи. Экранное слово все более приближалось к слову жизненному: обеднялся звуковысотный репертуар, снижалась дикционная дифференциация. Условная «естественность» речи, сформировавшаяся в кинематографе «оттепели», стала все больше стремиться к бытовой необязательности. Появление телевидения и требований технического контроля сформировало новую акустическую условность речи в экранных искусствах: утвердился стандарт очищенного, выравненного, динамически плотного слова, звучащего на крупном плане вне зависимости от физического положения артиста в кадре. Большое количество дублированных кинокартин

и почти повсеместный выбор создателями кино и телефильмов студийного озвучания вместо чистой записи звука на съемочной площадке утвердили этот новый акустический стандарт. Таким образом, актерская речь в экранных искусствах, с одной стороны, все более стремится к жизненной речи с точки зрения дикции, орфоэпии, мелодики, тембра, с другой стороны, в результате применения инструментов обработки очищается от помех, становится динамически плотной и акустически крупной, то есть все больше приближается к уху слушателя.

В диссертации исследован феномен «микрофонной речи» в современном драматическом театре и проанализировано взаимное влияние современной сценической и кинематографической речи. Установлено, что влияние кинематографической речи на речь сценическую носит сегодня всеобъемлющий характер. С одной стороны, артисты невольно несут на сцену тот почти бытовой речевой стиль, который зачастую требуется от них при работе в кадре. С другой стороны, зритель, привыкший к плотной, крупной, комфортной для восприятия речи, громкость которой он при этом может регулировать, распространяет свою слуховую привычку на восприятие театрального действия. В стремлении соответствовать этому зрительскому запросу театр все больше полагается на микрофонное усиление речи. В то же время, микрофонное звучание органично вошло в эстетику постдраматического театра: режиссеры пользуются возможностями микрофонов и приборов обработки для «отделения» голоса от артиста, существования под заранее записанную речевую фонограмму, озвучивания авторского комментария и внутренних монологов героев, вольного формирования акустических пространств в спектакле.

Таким образом, влияние экранной речи на сценическую сегодня идет сразу по нескольким направлениям: эстетическому, психологическому и по направлению, связанному с психофизиологией зрительского восприятия. Обратный же процесс, — влияние сценической речи на кинематографическую, — осуществляется лишь косвенно, через театральную школу, единую для артистов театра и кино. В рамках этой школы безусловной является необходимость обновлять и расширять программу речевого воспитания, готовя будущих артистов драматического театра и кино к звучанию и на сцене, и в кадре, и у микрофона.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России

1. *Блюдов, Д. В.* Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь» / Д. В. Блюдов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — № 3. — С. 89–105. (1 п.л.).

2. *Блюдов, Д. В.* Микрофонная речь в Малом драматическом театре / Д. В. Блюдов // КАНТ: Social science & Humanities. — 2023. — № 3 (15). — С. 102–107. (0,4 п.л.).

3. *Блюдов, Д. В.* Микрофоны в современном драматическом театре / Д. В. Блюдов // Философия и культура. — 2023. — № 6. — С. 152–166. (0,9 п.л.).

4. *Блюдов, Д. В.* Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» / Д. В. Блюдов // Человек и культура. — 2023. — № 4. — С. 121–128. (0,5 п.л.).

5. *Блюдов, Д. В.* Две редакции «Эзопа» БДТ: Смена речевого стиля / Д. В. Блюдов // Философия и культура. — 2023. — № 11. — С. 12–31. (1,25 п.л.).

Прочие публикации

6. *Блюдов, Д. В.* Эстетика восприятия вокальных партий в музыкальных фильмах с синхронной записью вокала / Д. В. Блюдов // Неделя науки и творчества-2013, 15–27 апреля 2013 г.: Материалы научных и творческих конференций СПбГУКиТ. — Санкт-Петербург: Издательство СПбГУКиТ, 2013. — С. 123–124. (0,1 п.л.).

7. *Блюдов, Д. В.* Опыт упражнения «Дубляж» на занятиях по сценической речи / Д. В. Блюдов // Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе: Материалы XIII Межвузовской научно-практической конференции. — Москва: ГИТИС, 2020. — С. 34–43. (0,6 п.л.).

8. *Блюдов, Д. В.* Опыт анализа актерской речи в раннем звуковом кинематографе / Д. В. Блюдов // Слово. Действие. Сцена. Речь в пластике, пластика в речи. Сборник статей всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов театральных вузов и ссузов. — Пермь: РИО УНИД, 2021. — С. 54–62. (0,5 п.л.).

9. *Блюдов, Д. В.* «Откуда, кто они...»: О первых звучащих словах в советском кино / Д. В. Блюдов // Феномен актера: Профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года / Ред.-сост. Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург: Изд-во РГИСИ, 2023. — С. 34–43. (0,5 п.л.).