

Начну с Гоголя. Николай Васильевич как-то сказал: «Обращаться со словом нужно честно. Оно есть высший подарок бога человеку»... (2, т 7 стр. 197)

90-е годы XX-го века. Время свободы и демократии. Висит в городе такой лозунг-призыв, этакий девиз: «Бери от жизни всё!». Красивым шрифтом, цветной, бросающийся в глаза плакат... Стоп! Остановимся!.. Вдумаемся!.. «Всё» — это что? Это что — «всё»? Бери... А это — что? Не давай!.. А бери!.. А кто будет давать? А что в «их» понимании жизнь? Человека? В понимании тех, кто сочинил этот плакат? Это ведь не безобидная забава повседневной жизни. И если это начать всем делать, т.е. брать, брать, брать всё? Что же это за бесовщина? Пустота... А многие с удовольствием стали брать. Кто что смог... Тащи? Воруй? Хапай?

А ведь многим нашим детям в 90-е было по шестнадцать, семнадцать... двадцать лет! И вот эту цель им поставили. Это наше будущее. Из них вырастут учителя, инженеры, ученые, врачи, актёры, рабочие и служащие. Наш народ. Вы скажете: Ну, не все же воспримут этот плакат как цель своего бытия. А те, кто воспримет? Ведь это же как вирус, который начинает размножаться. И пошло... поехало... Один мудрец сказал: «Дети больше походят на свое время, чем на своих родителей».

А вот начало XIX века. Другой текст. Другой уровень разговора:

*Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!*
(6, т 1 стр. 37)

Или:

*Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
.....
На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.*
(6, т 3 стр. 203)

Согласны, что это нечто иное?.. По духу! По совести!

Ценность человека измеряется не тем, сколько он взял, а тем, сколько он отдал. И слова «льются» какие! Сердце, свобода, честь, отчизна, душа, прекрасный порыв, любовь, самостоянье, величие, человек... За каждым словом — океан ассоциаций, смыслов, глубин, боли и радости, раздумий, надежд, пластов, рассуждений, дум. И — опять Пушкин: «Думы долгие в душе моей питаю»

Я не случайно сопоставила эти два текста — высказывания. Один — размашистый, наглый, наполненный предельным эгоизмом, грубый, как будто бы даже обращенный, если и к человеку, то рассчитанный на то, что главное для него потреблять, брать, т. е. на человека-потребителя... Как же так? А то, что у человека кроме тела есть душа? Забыто... А у Пушкина?.. Да что говорить!.. Пушкин обращается к человеку, к человеку-творцу. Вспомните, как Пушкин обращается к человеку, к его душе:

*Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит»*

И далее

*«Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.
(6, т 3 стр. 340)*

Вы скажите, что нельзя сравнивать гения с идеологами нового времени?! Да гения убили те нелюди...

И, возвращаясь к разговору о ценностях. Мы не сможем переварить новую цивилизацию, если у нас не будет своих серьезных внутренних ориентиров...

Моя цель в педагогике определить эти внутренние ориентиры, заострить внимание студентов — будущих артистов оперы, будущих руководителей хора, оркестра, будущих исполнителей русских народных песен — нашу творческую молодежь — на негативных, на не созидательных, на не профессиональных подступах к делу, которому они будут служить...

На чём же следует основываться при определении этих внутренних ориентиров в художественном творчестве? Это конечно, разговор серьезный и объемный. И в рамках обозначенной темы его можно и должно конкретизировать. В начале XXI века, во времена, когда возникла «принципиально новая ситуация в культуре, связанная с многоаспектными процессами глобализации», (7, стр. 58) остро встают проблемы нравственных и культурных ориентиров. Появляются новые взгляды, установки, определения, новая мораль, новые открытия в сценическом пространстве, появляются новые идеи, разрушаются границы дозволенного. Этот список можно продолжать. В обществе сейчас преобладает страсть к цивилизации, а не к культуре.

И «животворящая святыня» для людей творческих — это конечно творческое наследие мастеров театральной школы В.И. Немировича-Данченко и К.С. Станиславского — их поиски, программы, утверждения, их подходы к художественному творчеству, к художественной правде, к искусству сцены и к воспитанию творческой личности.

С самого начала своей деятельности К.С. Станиславский видел в артисте носителя высоких гражданских, этических принципов. Благодаря Станиславскому и А.П. Чехову, который был его автором, русская театральная школа навсегда вошла в сокровищницу мировой культуры.

Отдельная тема — Станиславский и опера. В 1918 г. после приглашения Управления государственных академических театров в лице Еле-

ны Константиновны Малиновской Станиславский принимает решение работать с артистами Большого театра. Цель — повысить сценический уровень оперных постановок Большого театра, поставить на должную высоту драматическую сторону в оперных спектаклях.

Началась занятая с конца 1918 года, а в 1919 году в квартире Станиславского в Каретном ряду организуется оперная студия, в которой работают многие артисты Большого театра с участием молодых актёров-певцов. В студии певцы, говорил Станиславский, «могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодёжь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс» (8, т. 1 стр. 383).

Молодая студия поставила себе задачи: 1. Искания в области вокально-драматического искусства. 2. Обновление застаревших оперных традиций. 3. Создание новых приемов игры, на основе так называемой системы Станиславского. 4. Слияния музыки, пения, слова, ритма, движения при подлинном творческом переживании. (8, т. 6, стр.415).

И началась работа. Станиславский определил сценические законы оперного спектакля. Цитирую полностью: «1. Каждое сценическое представление есть действие, является активным — отсюда обозначение — акт. 2. Выявление заключающейся в музыке действия и превращение этой звуковой картины в драматическую, т. е. в зрительную. Это нужно для того, чтобы превратить костюмированный концерт («концерт ряженных певцов» — по выражению Немировича) в настоящее драматическое зрелище. 3. Главным выразителем действия является певец-артист, а не дирижёр, от которого часто ускользает смысл драматического действия. 4. Дирижёр — музыкальный режиссёр, который организует действие на сцене соответственно смыслу музыки. 5. Хорошо поставленный голос, который позволяет петь не только гласные, но и согласные. (Знаменитый певец Баттистини обязан силой своего голоса уметь усиливать тон через согласные.) 6. Правильная и выразительная речь. 7. Организация действия соответственно внутреннему смыслу, а не внешним эффектам» (8, т. 6 стр. 320, 321).

И особое внимание слову.

«Так как я считаю оперу коллективным творчеством многих искусств, то слово, текст и дикция должны быть, по возможности, хорошо разработаны у певца. Публика должна понимать всё, что происходит на сцене» (8, т.6. стр. 214).

Так Станиславским были сформулированы законы оперного спектакля и задачи студии. И цель — поставить на должную высоту *драматическую* сторону в оперном спектакле. Да, в основе любой оперы лежит драматургия. Драма, комедия, трагедия. Нужен актёр, который может не только спеть, но и сыграть. Но ведь у оперного артиста могут быть прекрасные вокальные данные и никаких актёрских данных, или очень ограниченные. В театральную школу из 200 человек абитуриентов поступает от силы 20. Отбор очень тщательный. Воспитание актёра драмы — это огромный труд. Перед К.С. Станиславским стояла сложная творческая задача, т. к. он стал учить драматическому искусству оперных певцов Большого театра и, впоследствии, — молодёжь оперной сцены, которые только — ПЕЛИ. Великий режиссёр обращал их в свою веру, пробуждал в них «хотение» действовать на сцене, а не просто транслировать вокальный текст.

Не всё шло гладко. Станиславский говорил: «Я не могу жаловаться на отношение ко мне артистов: оно было очень внимательным. Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали без ложного актёрского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя

бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения. Те, которые увлеклись занятиями и продолжали их, сделали успех и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики» (8, т. 1, стр. 384).

А в работе с молодыми он внушал:

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается с одной стороны трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность в самом процессе изучения трех искусств, но, если они восприняты, певец получает такие большие разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имели мы, драматические артисты. Ведь три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое — мешать этому воздействию, то результат получается нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Что касается сценической части, то многие не только не изучают её, но нередко относятся к ней пренебрежительно. Как бы гордясь тем, что они певцы, а не просто драматические актёры. Однако, это не мешает многим восхищаться Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене.

Большинство певцов думают только о «звучке», как они сами называют хорошо взятую и пущенную в публику ноту» (8, т. 1, стр. 385, 386).

В области вокального дела помимо самого пения и стиля исполнения, было обращено большое внимание на дикцию и слово. Он говорил так: «в большинстве случаев красота пения портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенное пропадает. Между тем, слово — тема для творчества композитора, а музыка — его творчество, т. е. переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово — *что*, музыка — *как*» (8, т. 1, стр. 386).

Надо сказать, что сегодня эти слова К.С. Станиславского так же злободневны, как и 100 с лишним лет назад. Для того чтобы привести музыку, слово и действие к единству, оперному артисту требуется внутренний духовный темпо-ритм, техника, и творческое самочувствие. А это — труд, а трудиться — лень. И опять всё сводится к «звучку»...

Но, надо быть справедливым, не всегда и не у всех.

Уже тяжело больной Станиславский сказал: «Может быть книга об этике — самая нужная, но... не успею написать». Это как раз то, что и меня сегодня беспокоит и с чего я начала эту статью. Воспитание. Этика. Дисциплина. Они должны быть фундаментом актёра-творца. И если актёр на сцене хочет быть, а не казаться, то это у него должно быть в крови. А то многие хорошо *говорят* о ролях, но плохо их *изучают*. Лучшее средство быть благородным на сцене в своей роли — это быть благородным в действительности, в собственной жизни.

Воспитать и достучаться до каждого, чтобы актёры-певцы знали, что «голос и пение — разные вещи. Голос инструмент, пение — искусство. Оперное пение — действенное актёрское искусство. Поэтому ставить вопрос «или — или» — бессмысленно» (4, стр. 250). К слову, интересно высказывание по поводу «или — или» известного итальянского режиссёра, одного из основателей миланского «Пикколо театро» Джорджо Стрелера: «Опера, — говорит он, — это восхитительное недоразумение, которое дается уже века и которое подарило человечеству множество шедевров... С одной стороны, она бескорыстно абстрактна, как и положено музыке, с другой корыстно конкретна и целенаправленна, т. к. она пьеса, воплощающая сюжетную интригу. Чем надо руководствоваться, ставя оперу — текстом или музыкой? Все дело в том, что не нужно руководствоваться ни музыкой в ущерб слову, ни словом в ущерб музыке.

Синтез должен быть осуществлен уже априори. Если перед нами встает проблема предпочтения одного другому, это значит, нам не удалось достичь художественного равновесия» (3, стр. 164, 165).

Показательны, поучительны, интересны беседы К.С. Станиславского, записанные его ученицей Конкордией Антаровой — оперной певицей, педагогом, потом и писателем. Их тридцать этих бесед. Они — сущность Станиславского — педагога. Внимание к каждой летящей минуте! К каждой встрече! Развивать лучшие качества своего характера и на первом месте — легкость, веселость и бодрость! Трагическая мина — устарелая театральная дребедень. В этом — Станиславский. Для начала творчества — говорит он — нужны: «внимание (внешнее и внутреннее), доброжелательство, полный мир и спокойствие в самом себе, и бесстрашие» (1, стр. 34).

А как вам это? Надо самому уметь раскрыть своё сердце, тогда тебе в ответ откроются сердца. А по поводу решения образа? «Так надо войти в жизнь образа, чтобы не было Татьяны Лариной, как исполняемой роли, а, чтобы была такая — то женщина — актриса-певица, живущая мыслями, понятиями Татьяны Лариной» (1, стр. 48).

К.Е. Антарова вспоминает: «Каждому человеку, который хочет стать артистом надо ответить на 3 вопроса: 1. Что такое он подразумевает под словом искусство? Если в нём он видит только себя, в каком-то привилегированном положении и хочет строить себе путь к жизни, как фигуре заметной и видной, если он не ищет в себе того, что его беспокоит в душе, как едва осознаваемое — такой подход к искусству — гибель и самого человека, и искусства. 2. Зачем входит человек, выбравший какое-либо искусство — драму, оперу, камерную эстраду и т. д. — в артистическую отрасль. Он с первых шагов должен знать, что только труд — до конца не только внешней «карьер», но труд до смерти — будет путем, который он себе выбирает. Этим должны быть наполнены мозг, сердце и нервы. 3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, которые встанут перед ним? Если есть, тогда можно найти гибкость актёрской воли, свободное сочетание глубокого понимания основы — зерна роли — и сквозного ее действия» (1, стр. 37, 38).

Вот как вспоминает К.Е. Антарова о работе Станиславского над оперой «Евгений Онегин».

«Станиславский: «Как надо создавать себе план роли? С чего начинаете вы изучение вашей роли? Вы прочли Пушкина. Вы прочли либретто. Вы изучили текст оперы наизусть. Вы ясно поняли, что хотел подчеркнуть композитор в образе, но это не значит, что вы выбросили из памяти образ Пушкина. Когда вы разбирали образ Чайковского, вы нашли отражение пушкинского образа Онегина в музыке. Теперь не Пушкин и Чайковский перед вами, не вы Иванов, Петров, Сидоров, вы — Онегин. Если я Онегин, как приезжаю я к Лариным первый раз? Надо помнить, что Онегин уже живет в деревне, что кроме общения с Ленским, ему интересно познакомиться со всеми окружающими его, с семьей его невесты; их надо внимательно физически рассмотреть при первом входе» (рассмотреть, а не показывать мне, что вы рассматриваете — Р. Мюрисеп) (1, стр. 68).

То, о чем я сейчас говорю, на чем останавливаю ваше внимание — очень важный и необходимый аспект. Именно так скрупулёзно надо работать над ролью, над каждым событием, арией, речитативом, дуэтом или трио... А то... «Да, да, я сделаю. Завтра сделаю, я все понял, на спектакле всё будет». «Ни завтра, ни через неделю, ни на спектакле ничего не будет. Это плохой актёр, у него нет священного дела, это так... «звучок». Из таких выходит толпа неудачников» (1, стр. 69).

А посмотрите, что сказал К.С. Станиславский актёру оперного театра. «Я вам всегда говорю, что опера легче драмы. В опере ритм готов. Вы должны только понять, почему композитор написал арию на 3/4, а

не на 6/8, почему он сделал те, а не эти слова ударными, и далее ввести своё физическое и психическое начала в готовый ритм композитора» (1, стр. 82).

И далее. «Все трюки — это всегда бедность внутренней жизни. Если бы богатство внутренней жизни было огромно, не надо было бы ни грима, ни костюмов, ни обстановки, нужен был бы творящий человек, от богатства и силы мыслей и силы внимания которого, лилась бы волна захватывающего обаяния и потрясала бы зрителей. Все моменты театра как зрелища — только помощь нам, артистам, для более лёгкого приспособления своих творящих сил» (1, стр. 100).

Я люблю зрительный зал, когда он остаётся после спектакля, пустой и тихий. Как актёр, он снял яркие одежды и приходит в себя от только что пережитого волнения. Сцену освещает только тусклая дежурная лампа. «Кулисы в полутьме. Ряды партера покрыты огромным серым чехлом — похоже на волнистую мглу облаков... Тишина... Где-то читала, что ночью в пустом зрительном зале любил сидеть Станиславский. Что влекло его в эту тишину? О чём он думал? Мечтал? Может быть, что-то важное открывал для себя, для нас? Может с кем-то полемизировал в тишине? Может быть, искал нечто, что ещё не выразил словом? Может это?

«Как актёр будет играть, и понимать свою роль — дело не моё. Я буду рад, если мне удастся внушить и объяснить тот настоящий, подлинный творческий путь, который обязателен для всех без исключения артистов — людей, без которого не может быть нормального творчества. Эта область беспредельна» (8, т. 6 стр. 246). Или это? «Можно ли ждать от певца, который кричит благим матом, до потери голоса и чувства, что бы он давал тонкие нюансы в своем пении, чтобы он художественно толковал исполняемые им романсы или арии? Всё идет в одну силу, в одну краску, как у маляров, которые красят заборы. Как далеко им до художника, который умеет соединением красок и линий говорить о своих ощущениях» (8, 1, стр. 171). Или. «Одних знаний мало! Необходимо воспитывать самые чувства людей, их души. Одно из главных человеческих чувств, отличающего его от зверя и приближающее его к небу, — эстетическое чувство. Это та частичка бога, которая вложена в человека». Это наброски 1917 г. (5, стр. 203).

А если это? Из письма К.С. Станиславского Нине Васильевне Тихомировой (заслуженной артистке РСФСР, актрисе МХАТа с 1924 г.). «Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал слова. Нашёл. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите у меня: в чем счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант!

Выше этого счастья нет!

А успех?

Бренность.

Какая скука, принимать поздравления, отвечать на приветствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью.

Нет. Лучше сидеть дома и следить, как внутри создается новый художественный образ» (20 января 1933г.) (8, т. 8 стр. 324).