**[[1]](#footnote-1)Астахова Дарья Денисовна**

студентка II курса кафедры aкадемического хора СПбГИК

Научный руководитель: зав. кафедрой aкадемического хора СПбГИК, доцент, заслуженный работник культуры РФ **Яруцкая Лариса Николаевна**

**Взаимосвязь в обучении хорового дирижёра и артиста театра**

**(по системе К. С. Станиславского)**

***«Энергия, согретая чувством, начиненная волей,***

***направленная умом, шествует уверенно и гордо,***

***точно посол с важной миссией»¹***

***К.С. Станиславский.***

В 2021 году исполнилось 83 года со дня смерти К. С. Станиславского – выдающегося актера, режиссёра, педагога, создателя уникальной актерской системы, театра МХАТ и Оперного театра студии (Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).

Школа актерского мастерства Станиславского ориентирована не только на воспитание актера драматического театра, но и на творческое воспитание артиста-музыканта. Так как Константин Сергеевич указывает на универсальность своего подхода к воспитанию артиста и утверждает, что изложенные в системе положения относятся к органической природе всех людей артистического склада и звучат одинаково актуально в любую эпоху в любой стране, то в данной статье я хотела бы рассказать о взаимосвязи в обучении хорового дирижёра (в классе дирижирования) и артиста театра, основываясь на системе К. С. Станиславского.

«Двигателями психической жизни»[[2]](#footnote-2) актера, по Станиславскому, являются ум, воля и чувство. Эти же качества необходимы и дирижеру. Основная творческая задача дирижера - донести до слушателя музыкально-художественный замысел композитора в его понимании художественного содержания произведения. Исходные позиции театральной и дирижерско-хоровой педагогики оказываются близкими друг к другу, и эта близость обусловлена, прежде всего, стремлением передать правду человеческих переживаний.

По системе К.С. Станиславского актерское искусство делится на три главных направления: сценическое ремесло, искусство представления и искусство переживания³.

Рассмотрим первое направление и как это связано с обучением хорового дирижёра в классе дирижирования.

Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры, так называемыми актерскими штампами. Это очень примитивное, формальнее, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых, а потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это самое простое передразнивание. Штампы присутствуют и в балете, и в опере, и в дирижёрской профессии. В наш век всеобщего стандарта многие студенты-дирижеры даже не стремятся к самостоятельному изучению авторского текста, а отталкиваются от того, как принято исполнять данное сочинение, воспроизводя некие «эталоны». Но условные штампы не могут заменить собственного понимания и переживания. Такое творчество может быть внешне красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно, так как в нем внешняя форма интереснее внутреннего содержания.

Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут волновать зрителей. Для этого нужны какие-то дополнительные возбудители, и такими возбудителями являются особые приемы, которые называются актерскими эмоциями, что также, на мой взгляд, связано с обучением дирижёра. В данном случае я хочу сказать не о настоящей, пережитой эмоцией, а о наигранной, которая не является подлинной эмоцией, подлинным художественным переживанием, а по системе К.С. Станиславского есть «искусственное раздражение периферии тела».⁴ Можно внешне, механически метаться и волноваться с холодной душой, беспричинно – вообще. Точно так и в дирижировании, можно эмоционально активно изображать исполнение произведения, при этом даже не осознавая и не переживая внутреннего содержания (что называется «игра нутром»[[3]](#footnote-3)), спрятать свои технические навыки за внешней эмоцией. Сами исполнители этого типа часто бывают уверены, что служат подлинному искусству, не осознают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом, дилетантством.

Согласно К. С. Станиславскому, в ученике необходимо воспитывать умение правильно переживать и чувствовать, а также воплощать переживание на сцене. Итак, перейдём к искусству представления. Это такой тип актеров, которые стремятся пережить роль лишь однажды, на репетиции или же при самостоятельном занятии, для того, чтобы изучить внешнюю форму проявления чувства, а затем на спектаклях механически воспроизводить эту внешнюю форму выражения чувств. Этот тип актерского искусства в сопоставлении с работой над художественным, идейным замыслом хоровой партитуры и ее мануальном освоении я считаю самым распространённым. Студенты, как правило, определяют для себя форму в осмыслении произведения, находят для каждой части тот или иной характер, идею, стараются отобразить это в мануальной технике, и далее, создав для себя, однажды и навсегда, наилучшую форму этого произведения, учатся естественно воплощать его механически, отрабатывая в классе дирижирования.

Данная технология опасна тем, что у исполнителя уже есть раз и навсегда установленные формы, которые не дают места импровизации и лишают исполнение свежести и непосредственности. В рамках предмета «Дирижирование» это допустимо, но так как дирижёрская техника включает в себя не только работу над мануальной техникой и постановкой дирижёрского аппарата, а целый комплекс специальных навыков, которые необходимы дирижеру для передачи собственных внутренних музыкальных представлений исполнителям, то безусловно данная технология должна сопровождаться внутренним пониманием и переживанием, поэтому мы переходим к последнему, самому важному направлению «Искусство переживания».

Актёр искусства переживания стремится переживать роль (то есть испытывать чувства исполняемого лица) каждый раз на каждом спектакле. Там, где нет живого чувства, там не может идти речи о подлинном творчестве. Нет подлинного чувства без переживания.

Работа над дирижёрской техникой не должна являться самоцелью, совершенствование технических навыков и приёмов должно рассматриваться как художественно-исполнительская работа.

Дирижирование есть процесс эмоционального переживания музыки.

Учиться переживать роль (произведение) не только в отдельные моменты, а все время, пока вы передаёте жизнь изображаемого лица (исполняемого произведения). Этим, по системе Станиславского, вы поможете себе уйти от «игры нутром» и приобщитесь к искусству переживания.

Сам К.С. Станиславский был приверженцем искусства переживания, он утверждал, что если актёр на основе текста драматурга в предлагаемых пьесой обстоятельствах будет «логично, последовательно, по-человечески»[[4]](#footnote-4) мыслить и действовать на сцене, он неизбежно начнёт жить чувствами своего героя. Хоровой дирижёр в работе над произведением также напрямую связан с литературным текстом, но художественная задача дирижёра, на мой взгляд, является не в том, чтобы «жить чувствами героя», а в том, чтобы передать эти чувства исполнителям, а далее слушателям, посредством собственного понимания и переживания музыки. Важным этапом в работе над произведением является его детальная проработка, с постепенным проникновением в эмоционально-образное содержание произведения, формирование его исполнительского замысла.

Станиславский утверждал, что основная, главная цель, ключевой элемент всей системы – сверхзадача. Призвание (миссия) артиста заключается в том, чтобы найти в тексте сочинения и воплотить

в процессе сценического творчества «... сверхзадачу, аналогичную с замыслами писателя»[[5]](#footnote-5). Воплощение музыкального содержания, то есть сверхзадача, не может рассматриваться как отдельная конструкция. Ее суть раскрывается в непрерывном развёртывании. Для обозначения этих понятий Станиславский ввел новый термин «линия сквозного действия»[[6]](#footnote-6), которая должна соединить все элементы системы и направить их к общей сверхзадаче.

Константин Сергеевич предлагает детально разработанную систему элементов внутреннего сценического самочувствия, или психотехнику. Все элементы, все звенья этой системы тесно переплетены, иерархически взаимосвязаны между собой. В схематичном виде их можно представить в следующем виде (авторская терминология сохранена):

1. «предлагаемые обстоятельства», «если бы»;

2. психоэмоциональные ресурсы;

3. триумвират Ум-Воля-Чувство;

4. свобода исполнительского аппарата;

5. чувство правды и вера;

6. сквозное действие;

7. сверхзадача.

Закономерным становится вопрос о том, какие же приёмы способны обеспечить убедительность интерпретации и художественную емкость исполнения.

Рассматривая приёмы, которые могут помочь в обучении молодого хорового дирижёра, я бы хотела начать с процесса *освобождения мышц.*

По мнению К. С. Станиславского – «Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия»[[7]](#footnote-7).

Одной из важнейших проблем современного хорового дирижирования является проблема мышечной свободы. Этой проблеме посвящено множество научных трудов.

Константин Сергеевич в своей системе утверждает, что ослаблять мышцы необходимо постоянно, как на сцене, так и в жизни, он предлагает нам постоянно и неустанно вести борьбу с этим недостатком, развить в себе «наблюдателя или контролера». Процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведён до «механической бессознательной приученности»[[8]](#footnote-8). Его надо превратить в привычку, в естественную потребность не только для спокойных моментов в произведении, но, «главным образом, в минуты высшего нервного и физического подъема»[[9]](#footnote-9). Эта привычка должна вырабатываться не только в классе по дирижированию и домашних занятиях, но и в простой жизни.

Станиславский в своей системе предлагает систематические тренировки и упражнения. Одно из упражнений заключается в том, чтобы «лечь на спину на гладкой жесткой поверхности (например, на полу) и подмечать те группы мышц, которые без нужды напрягаются. При этом для более ясного осознания своих внутренних ощущений можно определять словами места зажима и говорить себе: «Зажим в плече, в шее, в лопатке, в пояснице». Замеченные напряжения надо тотчас же ослаблять, одно за другим, ища при это все новые и новые.».[[10]](#footnote-10)

Мышечная свобода признаётся как первейшее условие, как необходимая предпосылка для выработки дирижёрской техники.

Важной задачей дирижёра при работе над музыкальным произведением является раскрытие его идейно-образного содержания. Большое значение здесь приобретает выбор того или иного приема для достижения определенных творческих задач. Обратимся к воображению.

Воображению Станиславский отводил ведущую роль в исполнительском искусстве.

При обучении хорового дирижёра развитие творческого воображения находится в прямой зависимости и от метода работы, и от воспитания внимания. Это очень важно, ведь порой студент вынужден искать образ «внутри себя», среди неясных, неоформившихся представлений. В данном случае решающее значение Станиславский предавал инициативности ученика, его творческой воле. Ведь весь материал, изложенный автором (композитором), должен быть дополнен и углублен самим учеником под руководством педагога. На уроках необходимо добиваться **детализированного** осознания образа учеником. Станиславский был убежден, что каждое слово, каждое движение на сцене должно быть результатом высокого творческого тонуса воображения.

Последовательное претворение в жизнь этого принципа позволит избежать **психологического** и физического дискомфорта или же свести их к минимуму; в итоге сокращается время работы над музыкальным сочинением; изнуряющие занятия превращаются в захватывающее и вдохновляющее «исследование» музыки.

Поскольку работа воображения часто подготавливается сознательной, умственной деятельностью, то наиболее плодотворным представляется следующий метод занятий. Необходимо предложить ученику интересную, увлекательную задачу, непосредственно связанную с изучаемой пьесой (произведением); способную разбудить воображение, преодолеть его вялость и некоторую пассивность. Существует множество педагогических приемов, призванных инициировать активное погружение ученика в художественный мир композитора, в атмосферу эпохи создания сочинения. Для этой цели могут быть использованы такие действенные методы работы над изучаемым произведением, как:

1. прослушивание внутренним слухом;
2. дирижирование без сопровождения, ориентированное на активизацию внутреннего слуха;
3. иллюстрирование учеником на бумаге основных художественных образов сочинения и, по возможности, сюжетного ряда в его развитии;
4. вербализация (**Вербализация** сознания — **это** процесс трансформации бессознательного компонента психики, а также эмоционального, неоформленного содержания сознания, в словесно-логические формы.) содержания музыкального содержания и др.

В обучении хорового дирижёра возможно использование метода К. С. Станиславского «Куски и задачи»[[11]](#footnote-11). Станиславский предлагает для работы над ролью стандартную технику решения задач: разбивать сложную задачу на более простые подзадачи, их - на еще более простые, и так вплоть до "тривиальных" - с которыми ясно, что нужно делать. А именно, он предлагает разбивать пьесу на "куски".

Станиславский утверждает, что умение достигать высоких целей приобретается учеником только в процессе практики, в процессе творческой жизни на сцене. Между тем, несомненно, что на качестве сценического исполнения самым непосредственным образом сказывается качество учебного процесса как в классе под руководством педагога, так и во время самостоятельных занятий.

Таким образом, резюмируя изложенные в статье соображения, можно утверждать, что взаимосвязь в обучении хорового дирижёра и артиста театра является очевидным.

При более подробном изучении методологии Станиславского и его психотехники можно выявить гораздо больше возможностей в методике обучения, которые позволят достичь значимых и устойчивых результатов

**Список литературы:**

* 1. Моя жизнь в искусстве / Константин Сергеевич Станиславский. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 388с. – (Эксклюзив: Русская классика).
  2. Работа актера над собой в творческом процессе переживания / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - (Эксклюзив: Русская классика).
  3. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / Константин Сергеевич Станиславский. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 401с. – (Эксклюзив: Русская классика).
  4. <http://radugahor.ru/f/samostoyatelnaya_rabota_uchashchihsya.pdf>

1. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-1)
2. ³ Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - (Эксклюзив: Русская классика).

   ⁴ Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. 47стр. - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-2)
3. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. 33 стр. - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-3)
4. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. 29 стр. - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-4)
5. [↑](#footnote-ref-5)
6. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. см. стр. 422 - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-6)
7. [↑](#footnote-ref-7)
8. [↑](#footnote-ref-8)
9. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - см. со стр. 168 (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-9)
10. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - см.стр. 173 (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-10)
11. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. - Москва : Издательство АСТ, 2018. - 480 с. - (Эксклюзив: Русская классика). [↑](#footnote-ref-11)