

# ИНИЦИАТИВА АКТЕРА

„Для развития художественного творчества обязательно нужна инициатива...“

К. С. Станиславский.

С. МЕЖИНСКИЙ,  
народный артист РСФСР

Перед советским театром стоит задача — создавать высококачественные, подлинно художественные произведения, обладающие мощной силой воздействия на зрителя. Наш зритель, любя театр, не прощает ему спектаклей случайных, аморфных, не удовлетворяется маловыразительной актерской игрой, исполненной бесстрастным, дидактическим, лишенным гармонического сочетания глубокой мысли и яркой эмоциональной насыщенности.

Одним из важных условий роста нашего сценического искусства, на мой взгляд, всегда являлось и является всемерное развитие творческой инициативы актеров и режиссеров. Инициатива эта должна пронизывать всю их деятельность, быть непрерывной и постоянной спутницей их творчества, влиять на всю жизнь театра, находя малейшие возможности для своего проявления, а эти возможности в театре широки и разнообразны! Для актера самостоятельность, инициативность всегда были залогом успешного творчества. Инициатива открывает фантазию артиста, воодушевляет его на поиски, изучает к глубокому самостоятельному анализу своей роли, всей пьесы, делает творчество художника целенаправленным, зовет к всестороннему изучению и правильному пониманию явлений действительности.

Творческая активность во всех ее проявлениях всегда была, есть и будет основой основ творческого процесса каждого советского художника, каждого актера. Она проявляется и в работе актера с режиссером, и в умении прочесть старую классическую роль «нынешними очами», и при встрече с современником в пьесе советского драматурга; она — в творческом освоении системы Станиславского, исключая для актера «зубрежку», механическое применение ее законов; она — в отношении к старым спектаклям, идущим в пятисотый раз на сцене, она — во всей сложной и многообразной жизни театра, во всей жизни актера.

В основе инициативы всего театрального коллектива лежит прежде всего творчество каждого актера — его работа над ролью. Высокая художественная простота, гармоническое сочетание мысли и эмоциональной насыщенности образа, которых добивались великие актеры Малого и Художественного театров, — результат колоссальной работы ума и сердца, опыта, сценической мудрости, прошедшей через горнило их творческих испытаний и мук, тревог и волнений, бесстрашных творческих исканий. Выдающиеся мастера театра всегда были актерами-инициаторами в самом глубоком и действенном смысле этого слова. Они никогда не были унылыми копировщиками уже кем-то созданных ролей, ибо только ремесленник механически повторяет чужое, уже кем-то до него найденное.

Всемерная поддержка каждого проявления инициативы стала драгоценной традицией старейшего русского театра — Малого театра. Эта традиция всегда ревниво оберегалась его мастерами, подхватывалась вновь приходящими актерами. Я мог бы с чувством товарищеской добросовестности подробнейшим образом проанализировать работу многих актеров, сценическую деятельность которых мне приходилось близко наблюдать много лет и чей созидательный труд послужил мне наглядным примером, подтверждающим высокое и принципиальное значение творческой активности.

У всех этих актеров — у кого в большей степени, у кого в меньшей — четко «прощупывался пульс» артистической самостоятельности, ясно был виден путь глубоких самостоятельных «разведок» образа, и никакой возрастной актерский «ценз» не мог ослабить эту их внутреннюю активность. Актеры, прослужившие на сцене десятки лет, сохраняли молодую душу, свежесть и радость творчества, сочетаемую с огромным сценическим опытом.

Ярким примером в этом смысле может служить исполнение Евдокией Дмитриевной Турчаниновой роли жены Гранде в пьесе «Евгения Гранде». С какой огромной силой проводит она заключительную сцену смерти, никогда не снижая напряжения, — и это в каждом спектакле, хотя «Евгения Гранде» прошла уже на сцене Малого театра около пятисот раз.

Очень часто актеры и режиссеры говорят о необходимости включения в репертуар пьес большого звучания, говорят о необходимости актеру оттачивать свое мастерство и в работе над высокой трагедией.

Каждый актер жлет встречи с ролью, в которой с предельной силой могли бы проявиться и его гражданский пафос художника, и его темперамент, и творческая инициатива.

Нам хочется верить, что советские драматурги, создавшие уже немало хороших пьес, дадут театрам новые произведения, и актеры смогут создать в них характеры большой трагедийной силы. Но для этого мастера театра должны держать свой «порок» сухим, должны все время творчески тренируя себя, развивать мастерство, внутреннюю эмоциональность.

Наш советский зритель приходит в театр, чтобы глубоко воспринять мысль произведения, идею драматурга и всем сердцем откликнуться на переживания героев. Он приходит в театр, мечтая о том, что его глубоко потрясает миста трагические, а смешное, веселое в сатирической комедии заставит весело и заразительно смеяться. Словом, он приходит в театр, чтобы эмоционально воспринять все происходящее на сцене. В этом гармоническом сочетании воздействия идеи и глубокой человеческой страсти — сила театра, его могущество.

Холодно, рассудочно, резонерски поданная, даже самая глубокая мысль произведения драматургии не сможет захватить, убедить зрителя. Но чтобы взволновать зрительный зал, покориť его, актер должен обладать способностью эмоционального воздействия. В нем должен биться пульс творческой энергии, страсти, самоотдачи.

Иногда в спектаклях московских театров замечается некоторая эмоциональная приглушенность. Она появляется, вероятно, у некоторых актеров из боязни «переиграть». Такая чрезмерная осторожность заставляет актера хронически «недоигрывать». Актер, привыкающий к такой облегченной манере исполнения, уже не будет в состоянии справиться с ролью трагического плана, когда потребуются могучее актерское «дыхание», вольный актерский ход. Это может стать причиной того, что при встрече с ролью трагического масштаба актер не сможет насытить ее необходимой силой.

Проявления инициативы актера не могут, разумеется, ограничиваться только сугубо профессиональными функциями, обычным местом у «гримировального зеркала». Актер обязан глубоко вникать во все творческие процессы в театре, а их много, и они разнообразны. Широта кругозора всего театрального коллектива, его творческая интенсивность органически рождаются в результате полнокровной созидательной энергии каждого актера и режиссера.

Любой театр, в котором по-настоящему бьется «пульс» творческой инициативы, не будет ограничиваться при построении своего репертуара только узким кругом широко идущих пьес. Он будет активно стремиться к всемерному расширению репертуара, к ознакомлению зрителя с незаслуженно забытыми произведениями классиков, новыми, еще мало известными пьесами советских драматургов. Весьма показательна в этом смысле практика многих периферийных театров, которые не только проявляют самостоятельность в выборе пьес, но и находят свое собственное, свежее решение — свою самобытную форму прочтения произведения драматургии.

Одним из ярких примеров может служить постановка пьесы А. П. Чехова «Чайка» новосибирским театром «Красный факел», которая свидетельствует с настоящей творческой инициативой в этом коллективе. Сложную для работы пьесу театр смело включил в свой репертуар. Не все, конечно, было одинаково хорошо в спектакле, но в основном экзамен на право показа «Чайки» в Москве театр выдержал. Исполнители проникновенно доносили аромат изумительной пьесы до зрителя. Чувствовалась большая, упорная, кропотливая работа, проделанная ими.

Работа с драматургом-современником над новой пьесой — одна из ответственных и интереснейших сторон деятельности актера в театре. Когда пьеса до конца не созрела, не отшлифована автором, когда в ней еще есть недостатки, очень важно уметь помочь драматургу, уметь найти с ним общий язык «доброй творческой воли». Несомненно, радостным событием в жизни театра бывает, когда писатель принимает пьесу, во всех отношениях отвечающую требованиям театра и зрителя. Но мы знаем, что это не всегда так бывает. Мы знаем, что театру приходится довольно часто и очень тщательно помогать дорабатывать пьесу не только молодого драматурга, но и опытного автора. Конечно, исправление пьесы во время репетиций, необходимость доработать ее часто утомляют коллектив, внося излишнюю нервозность, отнимая и без того ограниченное время, отведенное на постановку спектакля. Но если в пьесе есть зерно таланта, театр от помощи драматургу, конечно, никогда не откажется и охотно включится в совместную с ним работу. И вот здесь представляется самая широкая возможность для приложения творческой инициативы актера.

Случается, что автор так долго и тщательно работал над текстом, над каждой репликой, стараясь насытить их теплом жизни, трепетом чувств, так много и кропотливо перерабатывая каждую фразу, что сам уже потерял непосредственность восприятия того, что хорошо в ней, а что неверно выражает сущность образа, его внутреннее состояние. И вот здесь актер, пробующий освоить текст, сделать его доходчивым, может оказать автору большую помощь, поговорить с ним, горячо и убежденно рассказать о своем видении образа, как бы по-новому раскрыв перед автором те грани характера, которые увидел он, читатель и исполнитель пьесы.

Так было с работой над пьесой А. Софронова «Иначе жить нельзя» в Малом театре. В первом варианте пьесы, опубликованном в печати, были некоторые недостатки: речевая ткань порой недостаточно жива и образна, отдельные характеры не до конца доработаны, но в пьесе был яркий и интересный конфликт, некоторые персонажи весьма выписаны автором, пьеса затрагивала волнующую всех нас тему. Софронов стал охотно исправлять недостатки произведения. По «горячим следам» предложений актеров и режиссеров В. Цыганкова и М. Гладкова он вносил изменения, дописывал монологи, отдельные реплики, иногда даже менял архитектонику пьесы. Так в живом и непосредственном творческом общении с автором постепенно рождался новый вариант пьесы, который и был показан зрителю.

Конечно, готовых рецептов применения актером в театре его творческой активности нет и быть не может. Каждый отдельный случай обладает своими, неповторимыми красками, деталями, подробностями, и все они возникают на пути актера в большой, сложной и многообразной жизни театра, возникают на различных этапах творческого процесса, начиная с первого ознакомления с ролью и вплоть до спектакля, идущего в пятисотый раз. Занавес премьеры подводит только как бы первоначальную черту работы над пьесой. Дальше уже начинается работа в присутствии зрителя. Спектакль как бы вверяется актерам, творческая инициатива актера не обрывается, а, наоборот, рождается в новом качестве. Теперь она призвана охранять спектакль от преждевременной «старости» и быстрого увядания.

Актер, обогащенный чувством личной творческой ответственности, всегда будет ревниво следить за своей ролью, за ее сложной сценической кривой, и эти поиски не будут остывать на спектаклях, даже неоднократно повторяющихся. Между актерами, занятыми в спектакле, интуитивно возникает как бы своеобразная «круговая порука» за его сохранность. Это коллективное чувство нередко охраняет спектакль от преждевременной «амортизации» гораздо сильнее и крепче, чем самый строгий режиссерский контроль. В дни, когда идет спектакль «Доходное место» (в котором я играю роль Вышневекого), каждый раз после первого акта, проходя по коридору мимо артистической уборной П. Ильинского (играющего Юсова) и Н. Анненкова (Белогова), я слышу, как Ильинский и Анненков горячо обсуждают сыгранную ими только что сцену в первом акте, внося поправки, уточнения, фиксируя удачно найденное. А ведь роли эти сыграны ими уже много-много раз.

К. С. Станиславский всегда апеллировал к творческой инициативе актера, настаивал на ней, педагогически ее воспитывал, выстраивал, стараясь, чтобы актер выполнял указания режиссера «сознательно, с творческим желанием их выполнить». Система актерской игры Станиславского давно уже стала достоянием многонациональной семьи актеров Советского Союза. Сейчас, вероятно, не найдется ни одного актера, который не пользовался бы уроками Станиславского. Весь путь — от первой попытки понять законы «системы» вплоть до ее практического применения — только тогда бывает продуктивен и целесообразен, когда он освещен творческой инициативой актера, пытливым вникающим во все высказывания, советы, уроки великого художника.

Творческая инициатива помогает творческому самораскрытию актера, она всегда будет освещать его творчество на всех этапах его сценической деятельности, охранять от самоуспокоения, однообразия, застоя, коварно подстерегающих актера на его пути, поможет самопроверке, бдительности, самоусовершенствованию, научит распоряжаться своим творческим «багажом», надолго сохранит творчество его молодым. Актер, воспитывающий свою творческую инициативу, всегда сможет легче выйти из любых затруднений, встречающихся на сценическом пути. Он не будет все время озирается на режиссера, теряясь при малейшей неудаче, при малейшей ошибке.

Основное, в чем должны проявляться новаторство, инициатива, смелость, это — самый процесс работы актера над ролью, процесс рождения образа. Неценимую помощь здесь должен оказать режиссер. «Режиссеру, как я понимаю эту фигуру, важнее всего раскрыть все возможности актера, пробудить в нем его личную инициативу» (Станиславский). Режиссер обязан прежде всего бороться с «изживенческими» настроениями актера, когда он всю тяжесть поисков верного решения образа, сцены, отдельных кусков взваливает на режиссера, сам не проявляя творческой инициативы. В то же время и режиссер, не использующий самым широким образом могучую энергию творческой инициативы актеров, поступает не «по-хозяйски». Это значит, что он недостаточно энергично ищет и использует внутренние ресурсы, тающиеся в «резервуарах» творческой энергии театра. Мобилизуя коллектив на сценическую реализацию своего видения пьесы, режиссер должен с большим вниманием выслушивать предложения, замечания всех участников спектакля, читать ими свою фантазию, иногда даже меняя на ходу и свои первоначальные наброски, решение отдельных образов. Все это ни в какой степени не умаляет его достоинства как художника, а, напротив, говорит только о его гибкости, оперативности, педагогическом таланте.

Особенно важно, чтобы творческая инициатива стала основным законом в работе молодежи. Необходимо начинающих актеров приучать к самостоятельности с первых, самых скромных взлетов фантазии, с самых первых, робких сценических шагов, с первых же репетиций, проб грима, поисков и примерки костюма, отбора всех мелочей реквизита и так далее.

Холодный профессионализм, не согретый пафосом жизни, рождает «ленивую волю». Художественное безразличие, равнодушное отыгрывание нормы спектаклей гасят специальный темперамент, затягивая актера лагуной ремесленного благополучия. Только приближение к жизни, активное участие в ней рождает творческую инициативу, и тогда она становится постоянной и органической спутницей всей работы в театре, занимает центральное место в благородной деятельности актера.

# ИНИЦИАТИВА АКТЕРА

„Для развития художественного творчества обязательно нужна инициатива...“

К. С. Станиславский.

Перед советским театром стоит задача — создать высокоидейные, подлинно художественные произведения, обладающие могучей силой воздействия на зрителя. Наш зритель, любя театр, не прощает ему спектаклей скучных, аморфных, не удовлетворяется маловыразительной актерской игрой, исполнением бесстрастным, дидактическим, лишенным гармонического сочетания глубокой мысли и яркой эмоциональной насыщенности.

Одним из важных условий роста нашего сценического искусства, на мой взгляд, всегда являлось и является всемерное развитие творческой инициативы актеров и режиссеров. Инициатива эта должна пронизать всю их деятельность, быть непременной и постоянной спутницей их творчества, влиять на всю жизнь театра, находя малейшие возможности для своего проявления, а эти возможности в театре широки и разнообразны! Для актера самостоятельность, инициативность всегда были залогом успешного творчества. Инициатива открывает фантазию артиста, воодушевляет его на поиски, приучает к глубокому самостоятельному анализу своей роли, всей пьесы, делает творчество художника целенаправленным, зовет к всестороннему изучению и правильному пониманию явлений действительности.

Творческая активность во всех ее проявлениях всегда была, есть и будет основой творческого процесса каждого советского художника, каждого актера. Она проявляется и в работе актера с режиссером, и в умении прочесть старую классическую роль «нынешними очами», и при встрече с современником в пьесе советского драматурга; она — и в творческом освоении системы Станиславского, исключающем для актера «зубрежку», механическое применение ее законов; она — и в отношении к старым спектаклям, идущим в пятисотый раз на сцене, она — во всей сложной и многообразной жизни театра, во всей жизни актера.

В основе инициативы всего театрального коллектива лежит прежде всего творчество каждого актера — его работа над ролью. Высокая художественная простота, гармоническое сочетание мысли и эмоциональной насыщенности образа, которых добивались великие актеры Малого и Художественного театров, — результат колоссальной работы ума и сердца, опыта, сценической мудрости, прошедшей через горнило их творческих испытаний и мук, тревог и волнений, беспрестанных творческих исканий. Выдающиеся мастера театра всегда были актерами-инициаторами в самом глубоком и действенном смысле этого слова. Они никогда не были унылыми копировщиками уже кем-то созданных ролей, ибо только ремесленник механически повторяет чужое, уже кем-то до него найденное.

Всемерная поддержка каждого проявления инициативы стала драгоценной традицией старейшего русского театра — Малого театра. Эта традиция всегда ревниво оберегалась его мастерами, подхватывалась вновь приходящими актерами. Я мог бы с чувством товарищеской добросовестности подробнейшим образом проанализировать работу многих актеров, сценическую деятельность которых мне приходилось близко наблюдать много лет и чей созидательный труд послужил мне наглядным примером, подтверждающим высокое и принципиальное значение творческой активности.

У всех этих актеров — у кого в большей степени, у кого в меньшей — четко «прощупывался пульс» артистической самостоятельности, ясно был виден путь глубоких самостоятельных «разведок» образа, и никакой возрастной актерской «цензы» не мог ослабить эту их внутреннюю активность. Актеры, прослужившие на сцене десятки лет, сохраняли молодую душу, свежесть и радость творчества, сочетаемую с огромным сценическим опытом.

Ярким примером в этом смысле может служить исполнение Евдокией Дмитриевной Турчиной роли жены Гранде в пьесе «Евгения Гранде». С какой огромной силой проводит она заключительную сцену смерти, никогда не снижая напряжения, — и это в каждом спектакле, хотя «Евгения Гранде» прошла уже на сцене Малого театра около пятисот раз.

Очень часто актеры и режиссеры говорят о необходимости включения в репертуар пьес большого звучания, говорят о необходимости актеру оттачивать свое мастерство и в работе над высокой трагедией.

Каждый актер ждет встречи с ролью, в которой с предельной силой могли бы проявиться и его гражданский пафос художника, и его темперамент, и творческая инициатива.

Нам хочется верить, что советские драматурги, создавшие уже немало хороших пьес, дадут театрам новые произведения, и актеры смогут создать в них характеры большой трагедийной силы. Но для этого мастера театра должны держать свой «порох» сухим, должны все время, творчески тренируя себя, развивать мастерство, внутреннюю эмоциональность.

Наш советский зритель приходит в театр, чтобы глубоко воспринять мысль произведения, идею драматурга и всем сердцем откликнуться на переживания героев. Он приходит в театр, мечтая о том, что его глубоко потрясут места трагические, а смешное, веселое в сатирической комедии заставит весело и заразительно смеяться. Словом, он приходит в театр, чтобы эмоционально воспринять все происходящее на сцене. В этом гармоническом сочетании воздействия идеи и глубокой человеческой страсти — идея театра, его могущество.

С. МЕЖИНСКИЙ,  
народный артист РСФСР

Холодно, рассудочно, резонерски поданная, даже самая глубокая мысль произведения драматургии не сможет захватить, убедить зрителя. Но чтобы взволновать зрительный зал, покорить его, актер должен обладать способностью эмоционального воздействия. В нем должен биться, пульс творческой энергии, страсти, самоотдачи.

Иногда в спектаклях московских театров замечается некоторая эмоциональная приглушенность. Она появляется, вероятно, у некоторых актеров из боязни «переиграть». Такая чрезмерная осторожность заставляет актера хронически «недоигрывать». Актер, привыкший к такой облегченной манере исполнения, уже не будет в состоянии справиться с ролью трагического плана, когда потребуются могучее актерское «дыхание», вольный актерский ход. Это может стать причиной того, что при встрече с ролью трагического масштаба актер не сможет насытить ее необходимой силой.

Проявления инициативы актера не могут, разумеется, ограничиваться только сугубо профессиональными функциями, обычным местом у гримировального зеркала... Актер обязан глубоко вникать во все творческие процессы в театре, а их много, и они разнообразны. Широта кругозора всего театрального коллектива, его творческая интенсивность органически рождаются в результате полнокровной созидательной энергии каждого актера и режиссера.

Любой театр, в котором по-настоящему бьется «пульс» творческой инициативы, не будет ограничиваться при построении своего репертуара только узким кругом широко идущих пьес. Он будет активно стремиться к всемерному расширению репертуара, к ознакомлению зрителя с незаслуженно забытыми произведениями классиков, новыми, еще мало известными пьесами советских драматургов. Весьма показательна в этом смысле практика многих периферийных театров, которые не только проявили самостоятельность в выборе пьес, но и находили свое собственное, свежее решение — свою самобытную форму прочтения произведения драматургии.

Одним из ярких примеров может служить постановка пьесы А. П. Чехова «Чайка» новосибирским театром «Красный факел», которая свидетельствует о настоящей творческой инициативе в этом коллективе. Сложную для работы пьесу театр смело включил в свой репертуар. Не все, конечно, было одинаково хорошо в спектакле, но в основном экзамен на право показа «Чайки» в Москве театр выдержал. Исполнители проникновенно доносили аромат изумительной пьесы до зрителя. Чувствовалась большая, упорная, кропотливая работа, сделанная ими.

Работа с драматургом-современником над новой пьесой — одна из ответственных и интереснейших сторон деятельности актера в театре. Когда пьеса до конца не созрела, не отшлифована автором, когда в ней еще есть недостатки, очень важно уметь помочь драматургу, уметь найти с ним общий язык «доброй творческой воли». Несомненно, радостным событием в жизни театра бывает, когда писатель приносит пьесу, во всех отношениях отвечающую требованиям театра и зрителя. Но мы знаем, что это не всегда так бывает. Мы знаем, что театру приходится довольно часто и очень тщательно помогать дорабатывать пьесу не только молодого драматурга, но и опытного автора. Конечно, исправление пьесы во время репетиций, необходимость доделывать ее часто утомляют коллектив, внося излишнюю нервность, отнимая и без того ограниченное время, отведенное на постановку спектакля. Но если в пьесе есть зерно таланта, театр от помощи драматургу, конечно, никогда не откажется и охотно включится в совместную с ним работу. И вот здесь представляется самая широкая возможность для приложения творческой инициативы актера.

Случается, что автор так долго и тщательно работал над текстом, над каждой репликой, стараясь насытить их теплом жизни, трепетом чувств, так много и кропотливо переделывал каждую фразу, что сам уже потерял непосредственность восприятия того, что хорошо в ней, а что неверно выражает сущность образа, его внутреннее состояние. И вот здесь актер, пробуя оживить текст, сделать его ходячим, может оказать автору большую помощь, поговорить с ним, горячо и убежденно рассказать о своем видении образа, как бы по-новому раскрыв перед автором те грани характера, которые увидел он, читатель и исполнитель пьесы.

Так было с работой над пьесой А. Софронова «Иначе жить нельзя» в Малом театре. В первом варианте пьесы, опубликованном в печати, были некоторые недостатки: речевая ткань порой недостаточно жива и образна, отдельные недостатки не до конца доработаны, но в пьесе был яркий и интересный конфликт, некоторые персонажи свежо выписаны автором, пьеса затрагивала волнующую всех нас тему. Софронов стал охотно исправлять недостатки произведения. По «горячим следам» предложений актеров и режиссеров В. Цыганкова и М. Гладкова он вносил изменения, дописывал монологи, отдельные реплики, иногда даже менял архитектуру пьесы. Так в живом и непосредственном творческом общении с автором постепенно рождался новый вариант пьесы, который и был показан зрителю.

Конечно, готовых рецептов применения актером в театре его творческой активности нет и быть не может. Каждый отдельный случай обладает своими, неповторимыми красками, деталями, подробностями, и все они возникают на пути актера в большой, сложной и многообразной жизни театра, возникают на различных этапах творческого процесса, начиная с первого ознакомления с ролью и вплоть до спектакля, идущего в пятисотый раз. Занавес премьеры подводит только как бы первоначальную черту работы над пьесой. Дальше уже начинается работа в присутствии зрителя. Спектакль как бы вверяется актерам, творческая инициатива актера не обрывается, а, наоборот, рождается в новом качестве. Теперь она призвана охранять спектакль от преждевременной «старости» и быстрого увядания.

Актер, обогащенный чувством личной творческой ответственности, всегда будет ревниво следить за своей ролью, за ее сложной сценической кривой, и эти поиски не будут остывать на спектаклях, даже неоднократно повторяющихся. Между актерами, занятыми в спектакле, интуитивно возникает как бы своеобразная «круговая порука» за его сохранность. Это коллективное чувство нередко охраняет спектакль от преждевременной «амортизации» гораздо сильнее и крепче, чем самый строгий режиссерский контроль. В дни, когда идет спектакль «Доходное место» (в котором я играю роль Вышневецкого), каждый раз после первого акта, проходя по коридору мимо артистической уборной И. Ильинского (играющего Юсова) и Н. Анненкова (Белогобова), я слышу, как Ильинский и Анненков горячо обсуждают сыгранную ими только что сцену в первом акте, внося поправки, уточнения, фиксируя удачно найденное. А ведь роли эти сыграны ими уже много-много раз.

К. С. Станиславский всегда апеллировал к творческой инициативе актера, настаивал на ней, педагогически ее воспитывал, вырабатывал, стараясь, чтобы актер выполнял указания режиссера «сознательно, с творческим желанием их выполнить». Система актерской игры Станиславского давно уже стала достойным многонациональной семьи актеров Советского Союза. Сейчас, вероятно, не найдется ни одного актера, который не пользовался бы уроками Станиславского. Весь путь — от первой попытки понять законы «системы» вплоть до ее практического применения — только тогда бывает продуктивен и целесообразен, когда он освещен творческой инициативой актера, пытливым вникающего во все высказывания, советы, уроки великого художника.

Творческая инициатива помогает творческому самораскрытию актера, она всегда будет освещать его творчество на всех этапах его сценической деятельности, охраняя от самоуспокоения, однообразия, застоя, коварно подстерегающих актера на его пути, поможет самопроверке, бдительности, самоусовершенствованию, научит распорядиться своим творческим «багажом», надолго сохранит творчество его молодым. Актер, воспитывающий свою творческую инициативу, всегда сможет легче выйти из любых затруднений, встречающихся на сценическом пути. Он не будет все время озирается на режиссера, теряясь при малейшей неудаче, при малейшей ошибке.

Основное, в чем должны проявляться новаторство, инициатива, смелость, это — самый процесс работы актера над ролью, процесс рождения образа. Неопытному помощнику здесь должен оказать режиссер. «Режиссеру, как я понимаю эту фигуру, важнее всего раскрыть все возможности актера, проубить в нем его личную инициативу» (Станиславский). Режиссер обязан прежде всего бороться с «наживенческими» построениями актера, когда он всю тяжесть поисков верного решения образа, сцены, отдельных кусков взваливает на режиссера, сам не проявляя творческой инициативы. В то же время и режиссер, не использующий самым широким образом могучую энергию творческой инициативы актеров, поступает не «по-хозяйски». Это значит, что он недостаточно энергично ищет и использует внутренние ресурсы, талящиеся в «резервуарах» творческой энергии театра. Мобилизуя коллектив на сценическую реализацию своего видения пьесы, режиссер должен с большим вниманием выслушивать предложения, замечания всех участников спектакля, питать ими свою фантазию, иногда даже менять на ходу и свои первоначальные наброски, решение отдельных образов. Все это ни в какой степени не умаляет его достоинства как художника, а, напротив, говорит только о его гибкости, оперативности, педагогическом таланте.

Особенно важно, чтобы творческая инициатива стала основным законом в работе молодежи. Необходимо начинающих актеров приучать к самостоятельности с первых, самых скромных взлетов фантазии, с самых первых, робких сценических шагов, с первых же репетиций, проб грима, поисков и примерки костюма, отбора всех мелочей реквизита и так далее.

Холодный профессионализм, не согретый пафосом жизни, родит «ленивую волю». Художественное безразличие, равнодушное отыгрывание нормы спектаклей гасят сценический темперамент, затягивая актера паутиной ремесленного благополучия. Только приближение к жизни, активное участие в ней рождает творческую инициативу, и тогда она становится постоянной и органической спутницей всей работы в театре, занимает центральное место в благородной деятельности актера.