

УДК 792.071(470)  
ББК 85.334.3(2)6  
С76

Оригинал-макет подготовлен  
издательским центром «НОУФАН»  
nofunpublishing.com  
valery@nofunpublishing.com  
+7 (903) 215-68-69

С76

**Станиславский, Константин Сергеевич.**

Работа актера над собой. Части 1, 2 ; Моя жизнь в искусстве (черная обложка) / Константин Станиславский. — Москва : Эксмо, 2025. — 560 с. — (Библиотека избранных сочинений).

ISBN 978-5-04-196346-0

Константин Станиславский — русский и советский режиссер, педагог, теоретик. Создатель знаменитой актерской системы, которая популярна во всем мире до сих пор. В данную книгу вошли наиболее интересные для каждого читателя и наиболее полезные для профессионалов главы из трудов величайшего теоретика театрального искусства, выдающегося режиссера и актера. Как интерпретировать написанное драматургом, как готовить себя к выходу на сцену, как работать над ролью, чтобы услышать не режиссерское «не верю», а зрительские овации? Станиславский действительно знал секреты успеха — и щедро делился ими.

УДК 792.071(470)  
ББК 85.334.3(2)6

ISBN 978-5-04-196346-0

© ИП Сирота Э. Л. Текст и оформление, 2017  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

# Содержание

|   |     |
|---|-----|
| Константин Станиславский:<br>«Смысл творчества — в подтексте» ..... | 7   |
| Работа актера над собой. Часть 1 .....                              | 9   |
| Работа актера над собой. Часть 2 .....                              | 191 |
| Моя жизнь в искусстве .....   | 377 |
| <br>  |     |
| Константин Станиславский.<br>Избранные афоризмы .....               | 557 |



---

*К. С. Станиславский*  
(1863–1938)

---

# Вопросы, на которые дает ответ эта книга

## **БЕЗ ЧЕГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА?**

Без сценичности и действенности. Даже если актер сидит в кресле, он должен что-то делать и как-то реагировать на происходящее на сцене. *Стр. 12*

## **ДЛЯ ЧЕГО НУЖНЫ ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА?**

Для того чтобы поведение актера на сцене было естественным, логичным, обоснованным, он должен ясно сказать себе, в какой ситуации находится его герой, о чем думает, что чувствует. И тогда любое действие, совершаемое актером на сцене, станет правдивым и интересным. *Стр. 34*

## **ЗАЧЕМ АКТЕРУ УЧИТЬСЯ ОСВОБОЖДАТЬ МЫШЦЫ?**

Находясь на сцене, актер может испытать мышечный зажим, и тогда его тело будет словно деревянное. В таком состоянии, думая только о том, как двигаться, он не сможет переживать нужные эмоции. Но специальные упражнения позволят эффективно с этим справиться. *Стр. 48*

## **КАК СЫГРАТЬ СВОЮ РОЛЬ ПРАВДИВО?**

Нельзя творить то, чему сам не веришь, что считаешь неправдой. Но если сразу поверить в происходящее с героем актеру не удастся, на помощь приходят действия, движения. Их естественность поможет погрузиться в роль. *Стр. 100*

## **ЧТО ТАКОЕ НЕПРЕРЫВНАЯ ЛИНИЯ ДВИЖЕНИЯ И ЗАЧЕМ ОНА НУЖНА АРТИСТУ?**

Искусство рождается тогда, когда создается непрерывная линия звука, рисунка, движения. Пока существуют отдельные звуки вместо музыки, отдельные черточки вместо рисунка, отдельные импульсы вместо движения — не может идти речи ни о музыке, ни о живописи, ни о сценическом искусстве. *Стр. 196*

## **ПОЧЕМУ ТАК ВАЖНА ПРАВИЛЬНАЯ, ГРАМОТНАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ?**

Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют суть пьесы. Зрители напрягают слух, внимание, ум, чтобы следить за происходящим. Если же это невозможно, они начинают нервничать. *Стр. 227*

## **ТЕМПО-РИТМ: В ЧЕМ ЕГО ЗНАЧИМОСТЬ ДЛЯ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ?**

Размеренность слогов, слов в речи, движений, четкий ритм их имеют большое значение для правильного переживания. Не самое действие, а именно темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие. *Стр. 234*

# Константин Станиславский: «Смысл творчества — в подтексте»

**И**мя Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938, настоящая фамилия Алексеев) известно во всем мире. Он не просто реформировал российский театр, не просто воспитал несколько поколений артистов — Станиславский подарил актерам свою особую систему овладения ремеслом, на разработку которой у него ушло несколько десятков лет. В чем ее суть?

Константин Сергеевич считал, что для успешного воплощения роли, какой бы незначительной она ни была, необходимо полностью погрузиться в создаваемый образ. Актер должен пережить чувства и мысли своего героя, должен «влезть в его шкуру» и продемонстрировать зрителю не себя в роли, а живое воплощение своего персонажа. «Не верю!» — эту фразу слышали от Станиславского те, кто считал, что для успеха артисту достаточно зазубрить текст и вовремя подавать реплики.

«Система Станиславского» начала складываться еще в конце XIX столетия, когда Константин Сергеевич совместно с другим режиссером и драматургом, В. И. Немировичем-Данченко, работал над созданием Художественного театра. На его подмостках не было места наигранности, формализму и излишней условности. Станиславский всегда интересовался новыми веяниями в искусстве — но в то же время не советовал увлекаться «мишурой», заменять классическую школу неуместным новаторством.

Константин Сергеевич утверждал, что существуют определенные приемы актерского ремесла, которые в любом случае

помогут создать тот или иной образ. Этими приемами Станиславский всегда охотно делился с учениками. Но одного ремесленничества недостаточно: не подкрепленное подлинным переживанием роли, оно превратит актера в хорошо отлаженный механизм, но не заставит зрителя сопереживать. Также актер должен быть образован, начитан, интеллигентен — невозможно воплощать на сцене образы Шекспира и Данте, но при этом не иметь понятия об истории искусства, традициях и обычаях разных времен...

Литературное наследие Константина Сергеевича довольно обширно, но наиболее известны две его книги — «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой», выдержавшие сотни переизданий по всему миру. В них великий режиссер рассказывает о собственном опыте работы в театре и раскрывает тайны актерской профессии: как развить пластику и улучшить дикцию, как работать над образом, как «прочувствовать» своего персонажа, чтобы наконец услышать заветное «Верю!».

В настоящем издании мы предлагаем вам избранные главы из этих двух книг, в которых представлена самая суть актерского ремесла. Но адресовано оно всем без исключения. Достаточно вспомнить слова Шекспира: «Весь мир — театр...» И независимо от того, планируете ли вы покорять театральные подмостки и киностудии, вы, без сомнения, найдете для себя в этой книге много полезного.

Желаем вам приятного чтения. И дарим еще один совет Станиславского: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве!»

**РАБОТА АКТЕРА  
НАД СОБОЙ.  
ЧАСТЬ 1**

# Действие, «если бы», «предлагаемые обстоятельства»

## Выход на сцену

Сегодня мы собрались в помещении школьного театра — небольшого, но вполне оборудованного.

Аркадий Николаевич вошел, пристально оглядел всех и сказал:

— Малолеткова, выходите на сцену.

Я не смогу описать ужаса, который охватил бедную девочку. Она заметалась на месте, причем ноги ее разъезжались по скользкому паркету, точно у молодого сеттера. В конце концов Малолеткову поймали и подвели к Торцову, который хохотал, как ребенок. Она закрыла обеими руками лицо и твердила скороговоркой:

— Миленькие, голубчики, не могу! Родненькие, боюсь, боюсь!

— Успокойтесь, и давайте играть. Вот в чем заключается содержание нашей пьесы, — говорил Торцов, не обращая больше внимания на ее растерянность. — Занавес раздвигается, и вы сидите на сцене. Одна. Сидите, сидите, еще сидите. Наконец занавес задвигается. Вот и все. Легче ничего нельзя придумать. Правда?

Малолеткова не отвечала. Тогда Торцов взял ее под руку и молча повел на сцену. Ученики гоготали.

Аркадий Николаевич быстро повернулся.

— Друзья мои, — сказал он, — вы находитесь в классе. А Малолеткова переживает очень важный момент своей

артистической жизни. Надо знать, когда и над чем можно смеяться.

Малолеткова с Торцовым вышли на сцену. Теперь все сидели молча, в ожидании. Водворилось торжественное настроение, как перед началом спектакля.

Наконец занавес медленно раздвинулся. Посередине, на самой авансцене сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителей, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала.

Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, но при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробормом. Наступила новая томительная пауза.

Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу.

В конце концов Аркадий Николаевич сжалился над ней, дал знак, и занавес задвинулся.

Я бросился к Торцову и просил его проделать такое же упражнение со мной.

Меня посадили среди сцены.

Не стану лгать — мне не было страшно. Ведь это не спектакль. Тем не менее я чувствовал себя нехорошо от раздвоения, от несовместимости требований: театральные условия выставляли меня напоказ, а человеческие ощущения, которых я искал на сцене, требовали уединения. Кто-то во мне хотел, чтобы я забавлял зрителей, а другой кто-то приказывал не обращать на них внимания. И ноги, и руки, и голова,

и туловище, хотя и повиновались мне, в то же время, против моего желания, прибавляли от себя какой-то плюсик, что-то излишне значительное. Положишь руку или ногу просто, а она вдруг сделает какой-то выверт. В результате — поза, как на фотографии.

Странно! Я всего один раз выступал на сцене, все же остальное время жил естественной человеческой жизнью, но мне было несравненно легче сидеть на подмостках не по-человечески, а по-актерски — неестественно. Театральная ложь на сцене мне ближе, чем природная правда. Говорят, что лицо мое сделалось глупым, виноватым и извиняющимся. Я не знал, что мне предпринять и куда смотреть. А Торцов все не сдавался и томил.

После меня проделали то же упражнение другие ученики.

— Теперь пойдете дальше, — объявил Аркадий Николаевич. — Со временем мы еще вернемся к этим упражнениям и будем учиться сидеть на сцене.

— Учиться простому сидению? — недоумевали ученики. — Ведь вот мы сидели...

— Нет, — твердо заявил Аркадий Николаевич, — вы не просто сидели.

— А как же нужно было сидеть?

Вместо ответа Торцов быстро встал и пошел деловой походкой на сцену. Там он тяжело опустился в кресло, точно у себя дома.

Он ровно ничего не делал и не старался делать, тем не менее его простое сидение притягивало наше внимание. Нам хотелось смотреть и понимать то, что в нем совершалось: он улыбался — и мы тоже, он задумывался, а мы хотели понять — о чем, он заглядывался на что-то, и нам надо было знать, что привлекло его внимание.

В жизни не интересуешься простым сидением Торцова. Но когда это происходит на сцене, почему-то

с исключительным вниманием смотришь и даже получаешь некоторое удовлетворение от такого зрелища. Этого не было, когда на сцене сидели ученики: на них не хотелось смотреть и неинтересно было знать, что происходит у них в душе. Они смешили нас своей беспомощностью и желанием нравиться, а Торцов не обращал на нас никакого внимания, но мы сами тянулись к нему. В чем секрет? Аркадий Николаевич открыл нам его:

— **Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь.** Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так — чтоб показываться зрителям. Но это нелегко, и приходится этому учиться.

— Для чего же вы сейчас сидели? — проверял его Вьюнцов.

— Чтоб отдохнуть от вас и от только что проведенной репетиции в театре.

— Теперь идите ко мне и давайте играть новую пьесу, — сказал он Малолетковой. — Я тоже буду играть с вами.

— Вы?! — воскликнула девочка и бросилась на подмостки.

Опять ее посадили в кресло среди сцены, опять она начала усиленно поправляться. Торцов стоял подле нее и сосредоточенно искал какую-то запись в своей книжке. Тем временем Малолеткова постепенно успокаивалась и наконец застыла в неподвижности, внимательно устремив глаза на Торцова. Она боялась помешать ему и терпеливо ожидала дальнейших указаний учителя. Ее поза сделалась естественной. Сценические подмостки подчеркивали ее хорошие данные актрисы, и я залюбовался ею.

Так прошло довольно много времени. Потом занавес задвинулся.

— Как вы себя чувствовали? — спросил ее Торцов, когда они оба вернулись в зрительный зал.

— Я? — недоумевала она. — А разве мы играли?

— Конечно.

— А я-то думала, что просто сидела да ждала, пока вы найдете в книжке и скажете, что надо делать. Я же ничего не играла.

— Вот именно это-то и было хорошо, что вы для чего-то сидели и ничего не наигрывали, — ухватился Торцов за ее слова. — Что, по-вашему, лучше, — обратился он ко всем нам, — сидеть на сцене и показывать ножку, как Вельяминова, самого себя в целом, как Говорков, или сидеть и что-то делать, хотя бы что-нибудь незначительное? Пусть это мало интересно, но это создаст жизнь на сцене, тогда как самопоказывание в том или другом виде просто выводит нас из плоскости искусства.

**На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера.** Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово *actio*, то самое слово, корень которого — *act* — перешел и в наши слова: «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.

— Извините, пожалуйста, — заговорил вдруг Говорков. — Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позвольте вас спросить, почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.

— Не знаю, действовал ли Аркадий Николаевич или не действовал, — заговорил я с волнением, — но его «бездействие» было куда интереснее, чем ваше «действие».

— Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, — объяснил Аркадий Николаевич. — Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне — физически,

а внутренне — психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: на сцене нужно действовать — внутренне и внешне.

Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства.

## Этюд «Булавка в занавесе»

— Сыграем новую пьесу, — обратился Торцов к Малолетковой. — Вот в чем она заключается: ваша мать лишилась работы — следовательно, и заработка; ей даже нечего продать, чтобы заплатить в драматическую школу, откуда вы завтра будете исключены за невзнос платы. Но ваша подруга пришла на выручку и, за неимением денег, принесла булавку с драгоценными камнями, единственную ценную вещь, которая у нее нашлась.

Благородный поступок друга взволновал и растрогал вас. Но как принять такую жертву? Вы не решаетесь, отнекиваетесь. Тогда подруга воткнула булавку в занавеску и пошла в коридор. Вы за ней. Там произошла длинная сцена уговоров, отнекивания, слез, благодарности. Наконец жертва принята, подруга ушла, а вы возвращаетесь в комнату за булавкой. Но... Где же она? Неужели кто-нибудь вошел и взял ее? В квартире, где много жильцов, это возможно. Начинаются тщательные нервные поиски.

Идите на сцену. Я воткну булавку, а вы ищите ее в одной из складок занавеса.

Малолеткова ушла за кулисы. Торцов же, не подумав втыкать булавку, через минуту приказал ей выходить. Она выскочила на сцену, точно вытолкнутая из-за кулис, добежала до портала, тотчас бросилась назад, схватилась обеими руками за голову и корчилась от ужаса... Потом бросилась в противоположную сторону, схватила занавес и отчаянно трепала его, потом прятала в него голову. Это изображало искание булавки. Не найдя ее, она снова ринулась за кулисы, судорожно прижимая руки к груди, что, очевидно, выражало трагизм положения.

Все мы, сидевшие в партере, с трудом сдерживали смех.

Скоро Малолеткова влетела со сцены в партер с видом победительницы. Глаза ее блестели, румянец заливал щеки.

— Как вы себя чувствовали? — спросил Торцов.

— Голубчики! Так хорошо! Не знаю, как хорошо... Не могу, не могу больше. Я так счастлива! — восклицала Малолеткова, то садясь, то вскакивая и стискивая голову. — Я так чувствовала, так чувствовала!

— Тем лучше, — одобрил ее Торцов. — А где же булавка?

— Ах, да! Я и забыла...

— Странно! — сказал Торцов. — Вы ее так искали и... забыли.

Не успели мы оглянуться, как Малолеткова вновь очутилась на сцене и перебирала складки занавеса.

— Только знайте, — напомнил ей Торцов, — если булавка найдется, вы спасены и можете продолжать посещать школу, если нет — тогда все кончено: вас исключат.

Сразу лицо Малолетковой сделалось серьезным. Она впиалась глазами в занавес и начала внимательно, систематично осматривать все складки материи.

На этот раз искание происходило в ином, несравненно более медленном темпе, и всем верилось, что Малолеткова не теряет времени зря, что она искренне взволнована и озабочена.

— Хорошие мои! Где же? Пропала!.. — твердила она вполголоса. — Нет! — с отчаянием и недоумением воскликнула она после того, как пересмотрела все складки занавеса.

На ее лице выразилась тревога. Она стояла в остолебенении, устремив глаза в одну точку. Мы следили за ней, затаив дыхание.

— Впечатлительна! — вполголоса сказал Торцов Ивану Платоновичу.

— Как вы себя чувствовали сейчас, при втором искании? — спросил он Малолеткову.

— Как я себя чувствовала? — лениво переспросила она. — Не знаю, я искала, — ответила она после паузы раздумья.

— Это правда, сейчас вы искали. А что вы делали в первый раз?

— О! В первый раз! Я волновалась, я ужас что переживала! Не могу! Не могу!.. — с восторгом и гордостью вспоминала она, загораясь и краснея.

— Какое же из двух состояний на сцене было вам приятнее? То ли, когда вы метались и рвали складки занавеса, или теперь, когда вы более спокойно их разглядывали?

— Ну, конечно, когда я в первый раз искала булавку!

— Нет. Не старайтесь убеждать нас в том, что в первый раз вы искали булавку, — говорил Торцов. — Вы о ней и не думали, а вам хотелось только страдать — ради самого страдания. Вот во второй раз вы подлинно искали. Мы все это ясно видели, понимали, верили тому, что ваши недоумение и растерянность были обоснованы. Поэтому первое ваше искание никуда не годится; оно было обыкновенным актерским ломанием. Второе же искание было совсем хорошо.

Такой приговор ошеломил Малолеткову.

— Бессмысленная беготня не нужна на сцене, — продолжал Торцов. — Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. **На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно.**

— И подлинно, — добавил я от себя.

— Подлинное действие и есть обоснованное и целесообразное, — заметил Торцов. — Так вот, — продолжал он, — так как на сцене надо подлинно действовать, то отправляйтесь все на подмостки и... действуйте.

Мы пошли, но долго не знали, что предпринять.

На сцене надо действовать так, чтобы производить впечатление, но я не находил такого интересного действия, стоящего внимания зрителей, и потому стал повторять Отелло,

но скоро понял, что ломался, как тогда, на показном спектакле, и бросил игру.

Пушин изображал генерала, затем крестьянина. Шустов сел на стул в гамлетовской позе и изображал не то скорбь, не то разочарование. Вельяминова кокетничала, а Говорков объяснялся ей в любви, по традиции, как это делается на сценах всего мира.

Когда я взглянул в дальний угол сцены, куда забились Умновых и Дымкова, то чуть не ахнул, увидев их бледные, напряженные лица с остановившимися глазами и одеревеневшим телом. Оказывается, что они там играли «сцену с пеленками» из «Бранда» Ибсена.

— Теперь разберемся в том, что вы нам сейчас показали, — сказал Торцов. — Начну с вас, — обратился Аркадий Николаевич ко мне, — и с вас, и с вас, — указал он на Малолеткову и на Шустова. — Садитесь все на стулья, чтобы я мог лучше вас видеть, и начните чувствовать то самое, что вы сейчас изображали: вы — ревность, вы — страдание, а вы — грусть.

Мы сели и попытались вызвать в себе указанные чувства, но ничего не выходило. Двигаясь по сцене и представляя дикаря, я не замечал нелепости своих действий при полной внутренней пустоте. Но когда меня усадили на место и я остался без внешнего ломания, вся бессмыслица и невыполнимость задачи стала для меня очевидной.

— Как по-вашему, — спросил Торцов, — можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое «творческое действие»? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым

отвратительным актерским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь. Наигрыш страстей, как у Названова, Малолетковой и Шустова, наигрыш образа, как у Пущина и у Вьюнцова, механика, как у Веселовского и Говоркова, — очень распространенные в нашем деле ошибки. Ими грешат те, кто привыкли на сцене представлять, по-актерски лицедействовать, ломаться. Но подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. **Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе.**

— Как же действовать на гладком полу сцены с несколькими стульями? — оправдывались ученики.

— Вот ей-богу, честное слово, если б мы работали в декорации, с мебелью, с камином, с пепельницами, со всякой всячиной!.. Вот здорово бы действовали, — уверял Вьюнцов.

— Хорошо! — сказал Аркадий Николаевич и вышел из класса.

## Не только действовать, но и жить

Сегодня занятия были назначены в помещении школьной сцены, но главная дверь зала оказалась запертой. Однако в определенный час нам открыли другую дверь, ведущую прямо на сцену. Придя туда, мы, к общему недоумению, очутились в передней. За ней была уютно обставленная гостиная. В гостиной были две двери: одна из них вела в небольшую столовую и спальню, а через другую дверь мы попадали в коридор, налево от которого был расположен ярко освещенный зал. Вся эта квартира оказалась выгороженной частью из сукон, частью из стенок разных театральных павильонов. Мебель и бутафория тоже были взяты из пьес репертуара. Занавес оказался закрытым и заставленным мебелью, так что трудно было понять, где находилась рампа и сценический портал.

— Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но и жить, — объявил Аркадий Николаевич.

Не чувствуя подмошток, мы повели себя по-домашнему, по-жизненному. Началось с осмотра комнат, а потом каждый нашел себе уютный уголок, приятную компанию и занялся разговорами. Торцов напомнил нам, что мы собрались здесь не для разговоров, а для школьных занятий.

— Что же нужно делать? — спрашивали мы.

— То же, что и на прошлом уроке, — пояснил Аркадий Николаевич. — Нужно подлинно, обоснованно и целесообразно действовать.

Но мы продолжали стоять не двигаясь.

— Не знаю, право... Как же это так... Вдруг ни с того ни с сего целесообразно действовать, — заговорил Шустов.

— Если вам неудобно действовать ни с того ни с сего, тогда действуйте ради чего-нибудь. Неужели же даже в этой жизненной обстановке вы не сумеете мотивировать свое