

Георгий
Товстоногов

ЛИЦО и ЗЕРКАЛО

М ЕН ЕЕ всего нам будут полезны быстрые покаяния (как плохо мы работали вчера!) и быстрые радости (взгляните, какие смелые и прекрасные постановки появляются одна за другой!). В искусстве всегда работали люди, которым нечего стыдиться. Иное дело, как платит художник за способность оставаться со своей натурой с глазу на глаз, идти в глубь ее, ничего из тревог, порождаемых этим погружением, ни от себя самого, ни от других не скрывая. Разом и ставя диагноз, и боля всеми болями времени. Известно, как платит.

Да нет, не в том смысле, что его «тиранят» критикой и запретами. Просто он работает в искусстве сердцем, а сердцу трудно выдержать расхождение между идеалом, которым живет художник, и тем, с чем идеал не столь, к сожалению, редко сталкивается в ходе творческого вдумывания в действительность.

Когда мы в Большом драматическом театре ставили «Дядю Ваню», то Чехов не потому ли увлекал нас, что говорил о суете и беде человеческого существования, разошедшегося с идеалом или утратившего доверие к нему? Жизнь без высших целей — разве не повергает она совестливых людей в отчаяние?

Мы знаем по газетам об экономических последствиях того, что называется расхождением слова и дела. (Впрочем, смешно сказать: знаем по газетам. Это касается всех нас весьма практически). Искусство осмысливает то же расхождение слова и дела на ином уровне: осмысливает как расхождение идеала и существования. Это расхождение, с которым художнику неминуемо примириться. И как раз те, кто сполна принадлежит жизни энергически-безыдеальной, громче всех высказывают художнику свои обиды: дескать, где же наш персональный светлый образ?

К примеру, как режиссер я не берусь — не тянет ставить Людмилу Петрушевскую. Есть рубежи времени, рубежи стили — эти рубежи неодолимы. Но я понимаю, что время, которое мы так хотим назвать отжитым, в чем-то существенном было поймано «на перо» и осмыслено именно в гротескном натурализме талантливой писательницы.

Спешить ли сейчас ставить ее пьесы, благо такая возможность сегодня реальнее, чем была вчера и позавчера. Вот опять как все не просто! Казалось бы, прав критик, который вздыхает: хорошо, что разрешили, но сегодня это уже не про нас, это почти история... История? А куда она успела деться, эта жизнь растительная, которая боится помирающей ее жизни хищной и просто понятия не имеет о жизни иной и истинной?

Русская литература и русский театр всегда давали русской публике беспощадную возможность самопознания. Впрочем, не о том ли говорит и Гамлет у Шекспира? «Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — нисколько и каждому веку истории — его неприкрашенный облик».

Стыд театру, если зеркало сцены лживо и искажительно. Но не стыдно ли публике, которая в сущности так часто готова бросить зеркальце под лавку, если не слышит желанного ответа на вопрос: «Я ль на свете всех милее, всех румяней...»

О чем важно сказать сегодня со сцены и столь же важно сказать себе самому? Надо разобраться в странной и опасной привычке ставить едва ли не знак равенства между законами нравственности и тем, про что говорят: «так принято», «так делают все», «что тут такого». Еще лет десять — двадцать назад иной поступок не афишировался бы, а сейчас — отчего же!

В 1955 году шла пьеса Виктора Розова «В добрый час!». Я по-прежнему нахожу ее хоро-

За Г. А. Товстоноговым — народным артистом СССР, лауреатом Ленинской премии, Героем Социалистического Труда — десятки превосходных спектаклей. За ним классика: «Горе от ума», «Идиот», «Варвары», «Мещане», «Холстомер», «Тихий Дон», «На всякого мудреца довольно простоты»... За ним спектакли по пьесам А. Володина, А. Вампилова, В. Тендрякова, В. Шукшина... За ним театр — Ленинградский Большой драматический, которым он руководит вот уже тридцать лет и со сцены которого зрители слышат слова правды.



шей пьесой, но ее сейчас нельзя играть. Там отец мальчика, поступающего в вуз, криком кричит, узнав, что жена рискнула попросить у их друга какой-то поблажки сыну на экзаменах. Кульминационная сцена — когда разоблачают парня, у которого, оказывается, есть зацепка и он-таки собирается ею при поступлении в МИМО воспользоваться. В глазах юношей выпуска 1955 года — это позор, скандал. В глазах приемных комиссий и абитуриентов 1986-го — в порядке вещей. Ведь не взятку же предлагают. Действительно знакомы — вот и звонят. Звоним... «Так принято».

Еще раз вернемся к Шекспиру. «Каждое нарушение меры отступает от назначения...» Принятым становится то, чего душа, знающая истинную норму, принять не может.

Разумеется, и мораль подвижна, но все же мораль — не область моды, где смешно быть чопорным и сердиться, когда юбки коротки. Одеваться, вероятно, следует так, чтобы было «всегда по моде и к лицу», нравственные установления кажутся мне чем-то более долговечным и общеобязательным.

Слова «правило» и «норма» слишком часто соединяются в нашем разговорном обиходе с эпитетами — ложные, стесняющие, неизвестно кем установленные. «Внутренний редактор», который призывает нас держать этих норм, в тех же разговорах персонаж комедийно-отрицательный. Мне кажется, давно пора сказать слово в защиту этого самого высмеянного «внутреннего редактора». Правила и чувство нормы держат человека там, где по той или иной причине он не ощущает «категорического императива», указывающего житейской практике, что хорошо и что плохо, к добру или ко злу направлено твое действие. Душа и ум тоже могут и сбиться, и потерять ориентиры — тут и выручают правила, сознание нерушимой общей нормы. В сущности, «внутренний редактор» — это как бы честный служащий нравственного «категорического императива», он работает от имени и по поручению его.

Человек должен знать на всю жизнь: вот этого делать нельзя. Скажем, нельзя брать себе больше, если решено делить поровну; нельзя брать себе раньше, если решено, что все получают одновременно. И не нужно ждать, когда мы окажемся на какой-нибудь унесенной в океан лодке, где придется делить единственную фляжку пресной воды. В экстремальной ситуации срывает, уверен, наше лучшее. Но мы — и как этому не радоваться — долгое время живем в неэкстремальной ситуации; наши нравственные испытания — испытания не столько на прочность от ударов, сколько на то, не разбьдают ли нас какие-то житейские кислоты...

Вспомню волею Шукшина: «Что же это с нами делается?». Он не вопрошает: «Что это с

вами делается?». Нет, с себя первого он спрашивает.

Тут одна из важнейших проблем жизни художника, его взаимоотношений с предметом, то есть с действительностью, когда она не возвышена и не радостна. Мне кажется, что у Шукшина и у Тендрякова (с этими авторами, с их художественной природой меня теснее, чем с другими, сводил опыт спектаклей «Три мешка сорной пшеницы» и «Энергичные люди») была точнейшая мера слитности и неслитности со своими героями. Шукшин, кажется, ни в чем не отделял себя от своих персонажей, самых смешных и дурных, каждой клеточкой понимая их, но при этом в нем самом был тот закон, которого не знали, забыли, заиграли, черт знает куда закинули эти люди.

Закон, живущий в художнике, всегда так или иначе ощущим для его публики и составляет основу притягательности и влияния его.

В «Чайке» Дорн полутьма, но и полувсерьез говорит Полине Андреевне, раздраженной тем вниманием, каким окружена Аркадина: «Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм».

Слово «идеализм» тут не имеет философского смысла. Артистов любят больше, чем купцов, потому что кажется: артисты живут в большой близости к высокому и идеальному. Но ведь это не только кажется, так и должно быть. Все-таки профессия артиста-художника — профессия особенная, таинственная, прекрасная. В «Чайке» Чехов говорит о мучительном положении: искусство тут как бы разорвано, актерский и писательский талант — у Аркадиной и Тригорина, а близость к идеальному, духовение человеческой особенностью — у Треплева и Нины. Отсюда неполнота жизни у тех и других.

Мы напрасно соглашаемся — свыкаемся с такой неполнотой. Принимаем талант без внутреннего закона. Тут опять можно сказать: «так принято», «что тут такого», «люди театра такие же люди, как все». Но с той минуты, как мы согласимся, что нам не больше всех нужно, общество вправе относиться к нам не иначе, чем к купцам...

Мне много раз приходилось говорить в разных аудиториях о том, что представляется мне одной из главных опасностей в театре: о нехватке лидеров. Чаще всего я при этом имел в виду объективные условия, которые появлению лидеров мешают, и не беру своих слов назад. Готов снова повторить, что внутри сколько-нибудь успешно работающего театра новому лидеру не вырасти («двум медведям в одной берлоге не уживаться»), что необходимо спокойнее относиться к тому, что по мере возникающих, а затем исчерпывающих себя теат-

ральных идей создавались бы и распускались студии. Но сейчас о нехватке лидеров мне думается и в другом повороте. Не хочу обольщаться — вот, мол, на пороге множество лидеров, которым, если дать возможность, то они непременно скажут свое. Я имею в виду не то, что мало талантливых людей, но в тех действительно одаренных людях, которых я знаю, маловато того, что называют «театрообразующим началом». Для того чтобы вокруг тебя захотели на сколько-нибудь долгий срок соединиться люди, нужна «длинная мысль», как говорил Достоевский. Нужна творческая задача, не в один прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И — едва ли не главное — нужна притягательность самой личности, той, вокруг которой образуется театр. Ее масштаб, ее, если хотите, обаяние.

И еще — у того, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий «запас поручений», который — мнится — сама жизнь дала этому человеку, никакому другому не решаешь их доверить. А чтобы этот запас поручений не остался втуне, художнику нужен еще и запас прочности.

И еще. Очень важно, чтобы при ясности целей в искусстве у лидера не было бы иных, глубоко внехудожественных целей. Они ведь всегда ощутимы — ощутил я их в статье театрального критика, сравнительно недавно прочитанной мной на страницах той же уважаемой газеты, куда сейчас пишу. Одна из целей автора была в том, чтобы обрушить неприятности на редактора, который не принял книги, написанной этим автором.

Лидер без внутреннего закона — вещь опасная, притом что вероятная. Вполне возможна картина, когда группу молодых «обаяет» и поведет за собой мастер без искры божьей, но с корыстным знанием цели, которая практически лежит вне интересов общества и вне художества. Дельцы от искусства живут везде — и на Западе, и у нас. Там они, ничего не чураясь, выколачивают деньги, а у нас стремятся еще и к общественному признанию. Бывает, что это им удается.

Лидеру необходимо ясно ощущать, что именно нужно сегодня, в чем острая недовольства, которую он и собравшиеся вокруг него люди обязаны восполнить.

Может быть, искусство должно сегодня дать жизни образец того, что такое завершенность, законченность, безупречность исполнения. (Тяп-ляп, абы как, всяческая «незавершенка» — как от этого устали люди в быту). Может быть, искусство способно приманить и стать примером, показывая образец любви к делу, предлагая как бы поэзию умений, поэзию индивидуального мастерства, то есть поэзию самоотдачи.

Так или иначе, лидер должен дать нечто, за что к художникам в обществе можно относиться не так, как к купцам...

Искусство возвращает себе свое влияние, когда в его созданиях видишь ту высоту и простоту, которую не может не принять любой чувствующий человек.

Совершенство мастерства, художественная красота могут и не сполна идти (требуется культура восприятия, готовность к новому; Пушкин замечал, что у народа есть здравый смысл, но далеко не всегда есть вкус), но если произведение рождается совестью художника и адресуется совести зрителя, трудно представить себе, что такое искусство не примут и не примут (хотя и тут играет роль уровень культуры — культуры души).

Художнику нужно упорство, потому что в конечном счете ответственность все равно лежит на нем. Упорство художника должно опираться на мощные правила и на создание того, что его труд необходим. Я против морализирования, оно сушит, ведет к дидактике; но я за идеал: если уходит нравственная основа — это катастрофа.

Художнику нужно упорство. — повторим. Он должен быть последователен, стоек, должен уметь бороться за свое — не бывает таких времен, когда эти качества были бы не нужны. Самим признанием художник осужден изо дня в день работать в присутствии идеала — в присутствии обжигающем и прекрасном.

- 6 СЕН 1986

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Георгий
Товстоногов

ЛИЦО И ЗЕРКАЛО

М ЕНЬЕ всего нам будут полезны быстрые покаяния (как плохо мы работали вчера!) и быстрые радости (взгляните, какие смелые и прекрасные постановки появляются одна за другой!). В искусстве всегда работали люди, которым нечего стыдиться. Иное дело, как платит художник за способность оставаться со своей натурой с глазу на глаз, идти в глубь ее, ничего из тревог, порождаемых этим погружением, ни от себя самого, ни от других не скрывая. Разом и ставя диагноз, и болея всеми болями времени. Известно, как платит.

Да нет, не в том смысле, что его «тиранит» критикой и запретами. Просто он работает в искусстве сердцем, а сердцу трудно выдержать расхождение между идеалом, которым живет художник, и тем, с чем идеал не столь, к сожалению, редко сталкивается в ходе творческого вдумывания в действительность.

Когда мы в Большом драматическом театре ставили «Дядю Ваню», то Чехов не потому ли увлекал нас, что говорил о суете и беде человеческого существования, разошедшегося с идеалом или утратившего доверие к нему? Жизнь без высших целей — разве не повергает она совестливых людей в отчаяние?

Мы знаем по газетам об экономических последствиях того, что называется расхождением слова и дела. (Впрочем, смешно сказать: знаем по газетам. Это касается всех нас весьма практически). Искусство осмысливает то же расхождение слова и дела на ином уровне: осмысливает как расхождение идеала и существования. Это расхождение, с которым художнику немилосердно примириться. И как раз те, кто сполна принадлежит жизни энергически-безыдеальной, громче всех высказывают художнику свои обиды: дескать, где же наш персональный светлый образ?

К примеру, как режиссер я не берусь — не тянет ставить Людмилу Петрушевскую. Есть рубежи времени, рубежи стили — эти рубежи неоодолимы. Но я понимаю, что время, которое мы так хотим назвать отжитым, в чем-то существенном было поймано «на перо» и осмыслено именно в гротескном натурализме талантливой писательницы.

Спешить ли сейчас ставить ее пьесы, благо такая возможность сегодня реальнее, чем была вчера и позавчера. Вот опять как все не просто! Казалось бы, прав критик, который вздыхает: хорошо, что разрешили, но сегодня это уже не про нас, это почти история... История? А куда она успела деться, эта жизнь растительная, которая боится пожирающей ее жизни хищной и просто понятия не имеет о жизни иной и истинной?

Русская литература и русский театр всегда давали русской публике беспощадную возможность самопознания. Впрочем, не о том ли говорит и Гамлет у Шекспира? «Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости и каждому веку истории — его неприкрашенный облик».

Стыд театру, если зеркало сцены льежливо и искажительно. Но не стыдно ли публике, которая в сущности так часто готова бросить зеркальце под лавку, если не слышит желанного ответа на вопрос: «Я ль на свете всех милее, всех румяней...»

О чем важно сказать сегодня со сцены и столь же важно сказать себе самому? Надо разобраться в странной и опасной привычке ставить едва ли не знак равенства между законами нравственности и тем, про что говорят: «так принято», «так делают все», «что тут такого». Еще лет десять-двадцать назад иной поступок не афишировался бы, а сейчас — отчего же!

В 1955 году шла пьеса Виктора Розова «В добрый час!». Я по-прежнему нахожу ее хоро-

За Г. А. Товстоноговым — народным артистом СССР, лауреатом Ленинской премии, Героем Социалистического Труда — десятки превосходных спектаклей. За ним классика: «Горе от ума», «Идиот», «Варвары», «Мещане», «Холстомер», «Тихий Дон», «На всякого мудреца довольно простоты»... За ним спектакли по пьесам А. Володина, А. Вампилова, В. Тендрякова, В. Шукшина... За ним театр — Ленинградский Большой драматический, которым он руководит вот уже тридцать лет и со сцены которого зрители слышат слова правды.



шей пьесой, но ее сейчас нельзя играть. Там отец мальчика, поступающего в вуз, криком кричит, узнав, что жена рискнула попросить у их друга какой-то поблажки сыну на экзаменах. Кульминационная сцена — когда разоблачают парня, у которого, оказывается, есть зацепка и он-таки собирается ею при поступлении в МИМО воспользоваться. В глазах юношей выпуска 1955 года — это позор, скандал. В глазах приемных комиссий и абитуриентов 1986-го — в порядке вещей. Ведь не взятку же предлагают. Действительно знакомы — вот и звонят. Звоним... «Так принято».

Еще раз вернемся к Шекспиру. «Каждое нарушение меры отступает от назначения...» Принятый становится то, чего душа, знающая истинную норму, принять не может.

Разумеется, и мораль подвижна, но все же мораль — не область моды, где смешно быть чопорным и сердиться, когда юбки коротки. Одеваться, вероятно, следует так, чтобы было «всегда по моде и к лицу», нравственные установления кажутся мне чем-то более долговечными и общеобязательными.

Слова «правило» и «норма» слишком часто соединяются в нашем разговорном обиходе с эпитетами — ложные, стесняющие, неизвестно кем установленные. «Внутренний редактор», который призывает нас держаться этих норм, в тех же разговорах персонаж комедийно-отрицательный. Мне кажется, давно пора сказать слово в защиту этого самого высмеянного «внутреннего редактора». Правила и чувство нормы держат человека там, где по той или иной причине он не ощущает «категорического императива», указывающего житейской практике, что хорошо и что плохо, к добру или ко злу направлено твое действие. Душа и ум тоже могут и сбиться, и потерять ориентиры — тут и выручают правила, сознание нерушимой общей нормы. В сущности, «внутренний редактор» — это как бы честный служащий нравственного «категорического императива», он работает от имени и по поручению его.

Человек должен знать на всю жизнь: вот этого делать нельзя. Скажем, нельзя брать себе больше, если решено делить поровну; нельзя брать себе раньше, если решено, что все получат одновременно. И не нужно ждать, когда мы окажемся на какой-нибудь унесенной в океан лодке, где придется делить единственную фляжку пресной воды. В экстремальной ситуации работает, уверен, наше лучшее. Но мы — и как этому не радоваться! — долгое время живем в неэкстремальной ситуации: наши нравственные испытания — испытания не столько на прочность от ударов, сколько на то, не разъедают ли нас какие-то житейские кислоты...

Вспомою воль Шукшина: «Что же это с нами делается?». Он не вопрошает: «Что это с

нами делается?». Нет, с себя первого он спрашивает.

Тут одна из важнейших проблем жизни художника, его взаимоотношений с предметом, то есть с действительностью, когда она не возвышена и не радостна. Мне кажется, что у Шукшина и у Тендрякова (с этими авторами, с их художественной природой меня теснее, чем с другими, сводил опыт спектаклей «Три мешка сорной пшеницы» и «Энергичные люди») была точнейшая мера слитности и неслитности со своими героями. Шукшин, кажется, ни в чем не отделял себя от своих персонажей, самых смешных и дурных, каждой клеточкой понимая их, но при этом в нем самом был тот закон, которого не знали, забыли, заиграли, черт знает куда закинули эти люди.

Закон, живущий в художнике, всегда так или иначе ощущим для его публики и составляет основу притягательности и влияния его.

В «Чайке» Дорн полусулит, но и полусерьез говорит Полине Андреевне, раздраженной тем вниманием, каким окружена Аркадина: «Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм».

Слово «идеализм» тут не имеет философского смысла. Артистов любят больше, чем купцов, потому что кажется: артисты живут в большей близости к высокому и идеальному.

Но ведь это не только кажется, так и должно быть. Все-таки профессия артиста-художника — профессия особенная, таинственная, прекрасная. В «Чайке» Чехов говорит о мучительном положении: искусство тут как бы разорвано, актерский и писательский талант — у Аркадиной и Тригорина, а близость к идеальному, дуновение человеческой особенности — у Треплева и Нины. Отсюда неполнота жизни у тех и других.

Мы напрасно соглашаемся — свыкаемся с такой неполнотой. Принимаем талант без внутреннего закона. Тут опять можно сказать: «так принято», «что тут такого», «люди театра такие же люди, как все». Но с той минуты, как мы согласимся, что нам не больше всех нужно, общество вправе относиться к нам не иначе, чем к купцам...

Мне много раз приходилось говорить в разных аудиториях о том, что представляется мне одной из главных опасностей в театре: о нехватке лидеров. Чаще всего я при этом имел в виду объективные условия, которые появлению лидеров мешают, и не беру своих слов назад. Готов снова повторить, что внутри сколько-нибудь успешно работающего театра новому лидеру не вырасти («двум медведям в одной берлоге не уживаться»), что необходимо спокойнее относиться к тому, что по мере возникающих, а затем исчерпывающих себя теат-

ральных идей создавались бы и распускались студии. Но сейчас о нехватке лидеров мне думается и в другом повороте. Не хочу обольщаться — вот, мол, на пороге множество лидеров, которым, если дать возможность, то они непременно скажут свое. Я имею в виду не то, что мало талантливых людей, но в тех действительно одаренных людях, которых я знаю, маловато того, что называют «театрообразующим началом». Для того чтобы вокруг тебя захотели на сколько-нибудь долгий срок соединиться люди, нужна «длинная мысль», как говорил Достоевский. Нужна творческая задача, не в один прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И — едва ли не главное — нужна притягательность самой личности, той, вокруг которой образуется театр. Ее масштаб, ее, если хотите, обаяние.

И еще — у того, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий «запас поручений», который — мнится — сама жизнь дала этому человеку, никакому другому не решаясь их доверить. А чтобы этот запас поручений не остался втуне, художнику нужен еще и запас прочности.

И еще. Очень важно, чтобы при ясности целей в искусстве у лидера не было бы иных, глубоко внехудожественных целей. Они ведь всегда ощутимы — ощутил я их в статье театрального критика, сравнительно недавно прочитанной мной на страницах той же уважаемой газеты, куда сейчас пишу. Одна из целей автора была в том, чтобы обрушить неприятности на редактора, который не принял книги, написанной этим автором.

Лидер без внутреннего закона — вещь опасная, притом что вероятная. Вполне возможна картина, когда группу молодых «обаяет» и поведет за собой мастер без искры божьей, но с корыстным знанием цели, которая практически лежит вне интересов общества и вне художества. Дельцы от искусства живут везде — и на Западе, и у нас. Там они, ничего не чураясь, выколачивают деньги, а у нас стремятся еще и к общественному признанию. Бывает, что это им удается.

Лидеру необходимо ясно ощущать, что именно нужно сегодня, в чем острая недовольства, которую он и собравшиеся вокруг него люди обязаны восполнить.

Может быть, искусство должно сегодня дать жизни образец того, что такое завершенность, законченность, безупречность исполнения. (Тяп-ляп, абы как, всяческая «незавершенка» — как от этого устали люди в быту). Может быть, искусство способно приманить и стать примером, показывая образец любви к делу, предлагая как бы поэзию умений, поэзию индивидуального мастерства, то есть поэзию самоотдачи.

Так или иначе, лидер должен дать нечто, за что к художникам в обществе можно относиться не так, как к купцам...

Искусство возвращает себе свое влияние, когда в его создании видишь ту высоту и простоту, которую не может не принять любой чувствующий человек.

Совершенство мастерства, художественная красота могут и не сполна дойти (требуется культура восприятия, готовность к новому; Пушкин замечал, что у народа есть здравый смысл, но далеко не всегда есть вкус), но если произведение рождается собою художника и адресуется совестью зрителя, трудно представить себе, что такое искусство не поимут и не примут (хотя и тут играет роль уровень культуры — культуры души).

Художнику нужно упорство, потому что в конечном счете ответственность все равно лежит на нем. Упорство художника должно опираться на мощные правила и на создание того, что его труд необходим. Я против морализирования, оно сушит, ведет к дидактике; но я за идеал: если уходит нравственная основа — это катастрофа.

Художнику нужно упорство — повторю. Он должен быть последователен, стоек, должен уметь бороться за свое — не бывает таких времен, когда эти качества были бы не нужны. Самим призыванием художник осужден изо дня в день работать в присутствии идеала — в присутствии обжигающего и прекрасного.