

Г. А. Товстоногов

Зеркало сцены

Том 2

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
Г11

Г11 **Г. А. Товстоногов**
Зеркало сцены: Том 2 / Г. А. Товстоногов – М.: Книга по Требованию, 2013. –
378 с.

ISBN 978-5-458-31599-9

Статьи записи репетиций

ISBN 978-5-458-31599-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Призвание театра

Как найти кратчайший путь к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать для того, чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

Все мы, конечно же, хорошо понимаем, в чем состоит призвание и назначение театра и что от него, театра, ждет зритель. Но каждая осень — начало очередного сезона — неумолимо ставит те же извечные вопросы и требует поиска новых ответов.

Такова природа театра: сегодня ему тесны вчерашние рамки, а завтра будут не впору сегодняшние. Каждая пьеса может пройти и сто и тысячу раз, однако невозможно создать «театр повторного спектакля». Общение живых людей с живыми людьми — а только при этом условии может состояться театральное представление — уникально и неповторимо, как сама жизнь.

Поэтому и новая пьеса, и новый сезон, и новый зритель — всегда чистый лист бумаги, ждущий иного уровня знаний, иной свежести восприятия мира, иной глубины обобщений. Хотя, казалось бы, вот уже не одно тысячелетие неизменны компоненты, из которых складывается спектакль. Но ведь и великие поэты, заново открывающие мир, пользуются всего-навсего словами.

В последнее время участились сеговования на то, что, отказавшись от былых штампов, театр оброс свежими. В доказательство приводится целый реестр: отсутствие занавеса, условное оформление, кинопроекция, вертящийся круг.

Действительно, за минувшие несколько лет утвердилась некая униформа театрального зрелища, что, с одной стороны, свидетельствует о поиске современных средств выразительности, а с другой стороны, подтверждает известную истину: новация нередко порождает эпигонство. Появился удачный спектакль, скажем, без занавеса, и иные ремесленники, решив, что секрет успеха именно в этом, запускают чужую находку в «серийное производство».

Но мы-то, профессионалы, обязаны разобраться в сути явления, дать себе отчет: в плохих спектаклях нас раздражает отсутствие не занавеса, а большой гражданской мысли, самостоятельного художественного замысла. Если бы беда заключалась в занавесе, проблема решалась бы куда как просто: взяли несколько метров плюша да и завесили от неглубокого взгляда серьезные пробелы сценического зрелища.

Нельзя исследовать достоинства формы изолированно от содержания. Выразительные средства сами по себе ни хороши и ни плохи: их качества определяются только соотношением с идеей пьесы, со смыслом, заложенным в произведении, со строем мыслей, особенностями мироощущения и поэтики данного автора.

Условные декорации или «всамделишные» березы, вертящийся или статичный сценический круг сами по себе не способны превратить спектакль в новаторский или старомодный, в яркий или серый. Штамп произрастает там, где спектакль появляется на свет без четкого и глубокого идейного замысла и собственного художественного решения.

Ремесленничество неизбежно, если театр не озабочен поиском правды и поэзии живой жизни, если художник не идет от наблюдений и размышлений над действительностью, а пользуется вторичными литературными ассоциациями.

У театра есть «враг». Разбудите среди ночи любого режиссера, и он, не открывая глаз, назовет вам этого «врага»: драматургия.

Вот уже две с половиной тысячи лет, то есть ровно столько, сколько существует театр, драматургия мешает ему шагать к вершинам. Она вечно «отстает», «не поспевает за бегом времени», она постоянно «в большом долгу», она «идет не в ногу», она «плетется в хвосте».

Так и сейчас. Если бы ко мне или к любому из моих коллег явился Дед Мороз и спросил, какой подарок достать из волшебной сумы, мы ответили бы хором и без запинки: хорошую пьесу. Ту, заветную, единственную, где словам тесно, а мыслям просторно. Которая поможет театру и людям сделать еще один шаг навстречу красоте и гармонии человеческого духа. Которую нельзя не поставить.

И все-таки мне хочется хоть один раз нарушить эту добрую многовековую традицию. Конечно, куда приятнее в разговоре о путях современного театра выпустить очередную обойму в сторону секции драматургов Союза писателей. Нас, мол, театров, много, а пьес — мало; мы — яркие, а пьесы — серые; мы — разные, а пьесы — одинаковые.

Представим себе такую невероятную картину: в каждой литературной части ждут своей очереди, ну, скажем, три современные пьесы, равные по художественным достоинствам «Чайке» и «Оптимистической трагедии». Сможем ли мы тогда свалить все

пустующие кресла в партерах и галерках на головы драматических писателей?

Очень трудно не повторяться, делая театр.

Еще сложнее избежать цитат и банальности, размышляя о театре. А может, и не надо претендовать на оригинальность?

Не следует, на мой взгляд, в искусстве хвастаться «таким-то количеством спектаклей на такую-то тему». Стремиться следует к торжеству мастерства, подлинного, идейного. Ибо ничто так не компрометирует мысль, идею, как серые, неточные, фальшивые слова. Слова — одежда фактов, сказал Горький. Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, но и как сказать.

Минули или почти минули времена, когда всякий разговор об образности объявлялся чуть ли не проповедью формализма. Злободневность темы перестает служить спасательным поясом для авторов. Усердного копииста постепенно сменяет театр поэтический, многокрасочный, полимерный.

Однако здесь неумолимо действует и обратная связь. Самая великолепная форма ничего не стоит, если она не подчинена масштабной идее. Не к месту применяемые вращения сценического круга не в состоянии заменить сложных психологических поворотов, а световой занавес — блеска авторской мысли. В сегодняшней практике такие примеры, к сожалению, найти можно.

Уж слишком просто стало иной раз прослыть новатором.

Берется пьеса, можно новая, но лучше всего известная. Изучается — очень приблизительно — история ее сценической жизни. Потом выворачивается наизнанку драматург (почему и удобнее брать покойного писателя — он не пожалуется). Потом создается действие с единственной сверхзадачей: «Чтобы не как во МХАТе». Причем выбор способов ниспровержения авторитетов безграничен, особенно если казна театра так же богата, как и фантазия постановщика.

Пусть многим зрелище не понравится. Некоторые все равно изрекут: «Свежо! Необычно!» Искомый результат достигнут: произведение объявляется спорным. Теперь режиссер может ложиться спать спокойно: лавры Колумба у него в кармане.

Дабы не быть неправильно истолкованным, спешу оговориться: я не против полемичности в самом искусстве и вокруг него. Наоборот, я — за. Лишь бы спорность возникла от существа, а не от желания быть заметным.

Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ни был ловко и ладно сколочен спектакль, зритель рано или поздно обнаружит внутреннюю пустоту его строителей. Вне большой мысли нет художественного образа, а ложная идея ничуть не лучше безыдейности.

Такие тенденции не только оказывают вредное, а то и губительное влияние на отдельные талантливые судьбы и художественные вкусы. Опасно другое: слишком модные (они же — псевдоспорные) произведения смещают порой эстетические критерии. Не знаешь, как поступить. Откровенно не примешь, не пойдешь на компромисс — прослынешь ретроградом, да не просто прослынешь, а вроде и в самом деле станешь. Бедь автор-то, явно одаренный, бунтует против рутины (что всегда хочется от всей души поддержать), стремится к непроложенным тропинкам (а если завели они его не туда, это, как говорится, другой вопрос). Не выразишь своих сомнений — согрешишь против собственной совести, против объективности.

Так и остаешься перед дилеммой: с одной стороны так, с другой — эдак. А ведь не должно существовать взаимоисключающих сторон!

В кардинальных вопросах советские художники исповедуют единую веру, стоят на одной идеологической платформе. Социалистический реализм, истинная, а не декларативная партийность творчества — вот наша общая вера. Призывая к художественному многообразию, к процветанию разных жанров и стилей, нетождественных индивидуальностей, мы не имеем права сдавать те принципиальные позиции, на которых стояло и будет стоять отечественное реалистическое искусство. Наш спор о выборе изобразительных средств ни в коей мере не должен восприниматься как личные обиды, переходить в распри.

Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Неразумно изобретать самому серп, когда давно придуман комбайн. Глупо и расточительно каждый раз начинать с нуля, пренебрегая уже открытым, завоеванным, понятным.

Из спектакля, где режиссер — самодержец и деспот, уходит тот кислород, тот целебный источник, откуда во все времена черпал свои живительные силы русский и — позднее — советский театр. Ни одна из проблем поиска новых выразительных средств, ни один из методов современной режиссуры не обретет реальности, не принесет плодов, если не будет выявлен через актера. Почему так внимательно, вдумчиво следят за нашими премьерными зарубежные коллеги? Потому что в лучших наших постановках режиссерский замысел и образный ход, сколь бы самобытным и ярким он ни был, всегда помножены на неравнодушное сердце актера, на его гражданское мироощущение, на психологию.

Сошлюсь на примеры из собственной практики. Мне трудно судить о месте Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького в сегодняшнем сценическом искусстве, но я убежден: «Идиот» и «Горе от ума» не завоевали бы такого признания, если бы к зрителю не вышли такие крупные, мысля-

щие, чувствующие личности, как Кирилл Мавров, Евгений Лебедев, Ишхокентий Смоктуновский, Сергей Юрский и другие — не исполнители, нет! — а равноправные соавторы спектаклей.

Уход некоторых пынешних спектаклей от Станиславского — еще не истребленная реакция на ту догму, в какую одно время волею обстоятельств превратили гениальное учение реформатора русского театра (на нем, кстати, зиждется все мировое прогрессивное сценическое искусство, да и кинематограф тоже без него развиваться сегодня не может). Существовавшая в ту пору практика не во всем подтверждала тезисы, провозглашаемые с кафедр. Возникало несоответствие между теорией и практикой, подрывающее авторитет самого учения. Тогда дело доходило прямо-таки до курьезов. Ретивые, но невежественные директора вывешивали за кулисами примерно такие распоряжения: «С 10 февраля приказываю всем артистам играть по системе Станиславского».

В этом меньше всего виноват сам Станиславский. Теперь, кажется, нам окончательно пора понять: отказываться следует не от Станиславского, ибо открытые им законы воспроизведения жизни человеческого духа вечны, а от вульгарных способов пользования им, от фарисейского толкования его методологии. Само собой разумеется, что это не освобождает нас от поисков, ибо всякое учение сильно, если оно развивается, если оно — в пути.

Нас волнует — не может не волновать — вечный вопрос художников всех эпох: что современно? Каждый прокладывает свою дорогу к истине. Основные принципы реализма не разрушаются, а укрепляются, если их открывать вновь и вновь.

Да, современность сегодня не в декларативности, не в иллюзорном правдоподобии. Ищутся и уже обозначились некоторые черты лица современного театра, стремящегося к поэтической правде жизни. Лаконизм, максимальная очищенность и конкретность выразительных средств, «говорящая» деталь, вырастающая в реалистический символ, интеллектуализм актерского исполнения. Но все эти признаки в конце концов все равно обернутся ремесленничеством, если произведение несовременно в самом главном, если автор его не участвует в битвах своей эпохи. Идейная направленность, воздух времени, которым дышат твои современники, — вот откуда начинается (или не начинается) искусство.

Здесь я вынужден все-таки нарушить благородное обещание, данное в начале пастоящих заметок. Нет, никак не обойтись без обращения к писателям ни в самом нашем деле, ни в беседе о его нуждах и болезнях.

Театр может существовать — худо-бедно — без денег, без молодой героини и даже без главного режиссера (увы, такие случаи наблюдаются). Но без пьесы — пикогда, как ваятель — без гипса, как хлебороб — без земли и семян. Может, театр

действительно начинается с вешалки, но только тот, у которого есть пьеса.

Современная пьеса и хорошая пьеса — понятия далеко не всегда тождественные. Здесь, как в каждом большом деле, главенствующая роль принадлежит мастерству.

Несовременность по самой сути, а не по внешним приметам — вот что, на мой взгляд, делает пьесу неинтересной зрителю. Человек второй половины XX века, хочет он этого или нет, ежедневно получает огромное количество информации — из газет, книг, радио, кино, телевидения, да просто из окружающей его жизни. Драматурги же почему-то эту осведомленность зрителя не учитывают, поэтому их произведения порой антиинтеллектуальны, хотя речь часто в них идет о делах сегодняшних.

Герои многих пьес, принадлежащих подчас даже перу маститых и признанных драматургов, порой заняты разрешением конфликта хоть и реального, но уже ликвидированного или во всяком случае замеченного партией и государством. Искусство может влиять на жизнь, если оно проникает вглубь, угадывает тенденции скрытые; если же оно идет вслед событиям, оно, по моему, теряет кровную связь с жизнью народа, становится в лучшем случае плакатом, инструкцией.

Меня очень беспокоит часто встречаемое упрощенное понимание функций искусства в обществе.

— Хорошо, что вы поставили Горького, — говорят некоторые. — Но когда же выйдет спектакль, помогающий нашему зрителю решать злободневные вопросы?

По моему, так утилитарно рассматривать пользу театра нельзя. Трудно требовать, чтобы, посмотрев спектакль, наутро человек побежал на службу воплощать преподанные со сцены уроки.

Сегодняшний зритель завоевал право на подлинную сложность. Если можно с ходу сказать, про что написана пьеса, значит, она не отличается особым богатством содержания. В самом деле, разве можно определить «Войну и мир» как произведение только о патриотизме? Ведь тем самым мы выхолащиваем, обкрадываем суть, смысл творчества Толстого.

Искусство — пропаганда в высшем смысле слова. Без этого высшего смысла нет искусства. Оно не может ограничиваться выполнением чисто познавательных и популяризаторских функций (для этого существуют другие формы пропаганды). Оно перестает быть искусством, если не проникает в сложные сферы мышления, если глубинная философия подменяется простой моралью, инструкцией.

Чем привлекательны лучшие литературные, сценические герои прошлых лет, почему так щедро обогатили они наш душевный опыт, надолго стали верными и нужными спутниками? Очевидно, прежде всего потому, что в их внутреннем мире отразилась и сконцентрировалась эпоха, их породившая. Ведь из-

вестно, что абстрактных героев не бывает, и только тот воссозданный искусством характер сохраняет свое гражданское, нравственное влияние, способность воздействовать на людей последующих поколений, который связан со своим временем тысячелетних неразрывных нитей, несет в себе характерные его черты. Общечеловеческое без конкретно-исторического не существует.

Но случается, в какой-то момент этот характер, именно в силу своей значительности, жизненности, столь прочно овладевает нами, что мы, порой для себя незаметно, начинаем ожидать, требовать не появления новых героев такой же силы и наполненности, а копирования эталонов. В художественной практике такая инерция мышления приводит к попыткам, впрочем предпринимаемым обычно с наилучшими намерениями, вырвать героя из контекста одной эпохи, нарушив при этом их сложные и многообразные взаимосвязи, и механически пересадить в другую. В результате и герой и эпоха оказываются чрезвычайно обедненными. Время не стоит на месте, и герой советской драматургии (будем сейчас говорить о ней), увиденный в реальной действительности, сохраняя преемственность в вещах главных, основополагающих, развивается, изменяется во времени, что-то теряя, от чего-то избавляясь, многое накапливая и приобретая. Причем он, герой этот, должен развиваться быстрее, чем когда бы то ни было: наше общественное устройство создает наилучшие условия для всестороннего раскрытия человеческой личности, и произведения драматургии, естественно, запечатлевают эти жизненные процессы.

Сохраняя в поле зрения непреходящее, общее, искусство обязано улавливать такие вот изменения, осмысливать их — только тогда мы создадим произведения, которые достойно и истинно художественно представили бы наше сегодня.

Естественно, создание на театральной сцене характера, выражающего время в его развитии, — сложнейшее дело, самое, может быть, сложное в нашей работе. Часто не хватает таланта, умения мыслить на заданном современностью уровне. Легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить то, что действительно прочно и основательно входит в жизнь. Говорить о подобных ошибках необходимо, и оценивать их следует нелицеприятно, руководствуясь единственно верными марксистско-ленинскими эстетическими принципами. Желание искусственно оградиться от критики или оградить художника от нее никогда не шло на пользу искусству. И здесь очень важно не допускать упомянутой инерции мышления, ибо она неизбежно будет задерживать искусство на уже завоеванных, уже освоенных рубежах.

Сферы действительности, в которых предпринимает художник исследования человеческой души, предельно многообразны. Скажем, в одном случае герой будет увиден, осмыслен в момент свершения им главного дела жизни, наивысшего проявления всех

душевных потенций, в другом — пьеса, спектакль запечатлевают будни, каждодневный быт героя. Разные художники, в силу особенностей своего дарования, отдают предпочтение тому или другому подходу, и никак нельзя с абстрактной категоричностью утверждать, что один подход в принципе заведомо лучше, а другой хуже.

Это азбука творчества, но тем не менее и сейчас еще в театральной среде приходится, например, сталкиваться с абстрактной, на мой взгляд, тематической классификацией: пьеса «на рабочую тему», пьеса «на колхозную тему», пьеса на «морально-бытовую тему» и т. д. При этом первые две категории относятся к генеральному направлению театра, показывающему героические свершения народа, третья же подвергается сомнению, как имеющая, в общем-то, право на существование, но постольку-поскольку, ограниченно, не слишком распространено... В такую схему легко, конечно, втиснуть драматургию заурядную и не поднимающуюся до постижения глубин человеческого характера. Не сопротивляясь раскладыванию ее по удобным для вульгарной критики полочкам, подобная драматургия уже одним этим выдает свою нежизненность, заданность. Но вот, представьте себе, речь идет, скажем, о Горьком. Что же — записать пьесу «Враги» в «рабочую» рубрику, а пьесу «Мещане» в семейную, «морально-бытовую», объявив на этом основании одну генеральной, а другую побочной? Неправомерность подобного деления в данном случае самоочевидна, как и в любом другом случае, когда мы сталкиваемся с классикой, настоящей, большой литературой.

Можно об обычном дне обычной семьи написать так, что получится произведение огромного внутреннего масштаба, философского наполнения. Можно значительнейшее историческое событие низвести до мелкозлободневного уровня, подменить масштабность помпезностью. И в то же время исторические свершения становятся достоянием такой большой драматургии, как «Оптимистическая трагедия», а пьесы на «семейную» тему, обладающие внешними приметами современного быта, не подпадают порой выше мещанского морализирования. Тема, сюжет, место действия, избранный материал могут быть глобальны или локальны. Решает в конечном итоге мера таланта художника, партийность его позиции, его верность марксистско-ленинскому мировоззрению и принципам социалистического реализма.

К тому же, на мой взгляд, просто невозможно представить себе серьезную пьесу о жизни современного рабочего, например, которая не затрагивала бы проблем этики и морали. В серьезном искусстве социальное вообще немыслимо без нравственного. Сегодня воспитание коммунистической морали, борьба за души людей — одна из важнейших задач нашего общества, а следовательно, и нашего искусства. И надо давать решительный отпор любым попыткам отодвинуть ее на задний план, объ-

явить второстепенной, не генеральной, из каких бы благих намерений и добросовестных заблуждений такие попытки ни происходили.

Схематизм мышления, коль скоро речь идет о герое современной драмы, обнаруживается, помимо прочего, и в сознательном или бессознательном стремлении спрямить его путь, убрать препятствия — из опасения, как бы картина борьбы, преодоления препятствий не представила бы этот путь слишком трудным, не бросила бы таким образом тень на нашу действительность в целом. Подобный взгляд на вещи грешит и непониманием диалектики развития нашей жизни, и пренебрежением элементарными эстетическими законами.

Мы успешно строим новое общество, новую жизнь. Цель ясна и определена, компас надежен и верен. Но ведь мы первопроходцы, мы прокладываем путь, впереди нас никого нет... Так как же в этом движении — без препятствий и неожиданностей, без яростных столкновений со старым! И тяжесть борьбы ложится прежде всего на плечи самых передовых и самых лучших, выковывает их характеры, закаляет нравственность и убеждения. Кому же нужно, от кого нужно скрывать это? И разве сглаживание углов, замалчивание реальных сложностей нашего развития, разве все это не принижает советского человека, создателя и творца, не мельчит истинных масштабов его дел и свершений?

Да, мельчит и принижает, и сама природа драматического искусства очень чутко реагирует на такое принижение, делает очевидным, беспощадно разоблачает его. Ведь конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении помимо конфликта немислимо. Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности герою проявить себя в действии. Положительным характеристикам зритель в этом случае должен верить на слово, а декларациям в театре кто ж поверит...

Здесь мы сталкиваемся с прямолинейным и утилитарным пониманием оптимизма, не считающимся со спецификой художественного творчества. С пониманием, следуя которому легко перейти грань, отделяющую оптимизм от самодовольства и самоуспокоенности. Искусство выражает общие тенденции, общие процессы через индивидуальные человеческие судьбы; оставаясь искусством, оно не имеет права игнорировать бесконечное многообразие этих судеб. В конце концов, в ситуации данной пьесы герой может даже потерпеть поражение. Поражение или победа героя в пьесе сами по себе еще не определяют ее духа, ее направленности. Важны те гражданские, нравственные уроки, которые станут достоянием зрительного зала. Мужество, любовь к жизни, уверенность может нести и радостный, и драматичный финал. Оптимистическое мироощущение, естественное и принципиальное для советского художника, выражается опять-таки

в его взгляде на мир и вовсе не обязательно — в драматургическом сюжете. Лично мне вообще больше по душе пьесы, спектакли, где нравственный вывод, желательный художнику итог находится как бы за пределами внешней сюжетной линии и постепенно созревает в душе зрителя, заставляет его мысленно еще и еще раз вернуться к увиденному. Такой вывод, не навязанный, а тактично подсказанный театром, добытый самостоятельной душевной работой зрителя, будет по-настоящему убедительным и прочным.

Как сделать театр современным в подлинно высоком смысле этого слова? Новаторство начинается только с открытия новых глубин в народной жизни, в человеческих характерах. Ибо только этой глубиной, только верностью жизненной правде измеряется уровень наших размышлений о жизни. Нельзя стать новатором в искусстве, не обладая передовым мировоззрением времени, не ставя перед собой великую цель служения своему народу. Большие мысли рождают большие слова.

Вопрос о диалектическом единстве содержания и формы спектакля и первенствующей роли идейного замысла в равной мере относится к прочтению современной драматургии и той, что осталась нам от иных времен.

Великий художник всегда опережает время. Обращаясь к творениям драматургов минувших эпох, надо искать способы их сценического воплощения не в прошлом. Да и можно ли в наши дни воспроизвести спектакль времен Фонвизина? Ведь для этого надобно играть его при свечах, отказаться от современной сценической технологии и всех постановочных завоеваний, накопленных за столетия. А коль скоро мы включили электрические прожектора, это уже не «как при Фонвизине». Связь классики с каждым живущим поколением сложна и тонка: вместе с эпохой умирают и многие эстетические категории.

Играешь ты пьесу, написанную двести лет назад или сочиненную только что, твое искусство мертво вне обращения к реальным чувствам сегодня живущего человека.

Тот или иной кусок жизни воспроизводится в книге, на сцене или экране только для того, чтобы разбудить воображение зрителей, заставить их ассоциативно мыслить, задуматься над правотой своей собственной жизни. Эта задача отнюдь не снимается, когда сценическое действие переносит нас в жизнь минувших столетий. И здесь, как и в спектакле о современности, успех или неудача зависят прежде всего от четкого идейного замысла, который и повлечет за собой те или иные выразительные средства.

Классика потому и классика, что в каждую эпоху то или иное творение как бы поворачивается к людям новой своей гранью. Сокровищница мировой культуры не этнографический музей, куда время от времени заходят, чтобы подышать возду-