



А.А. Васильев

Лионские лекции¹

Понедельник, 11 октября 2004 г. Первое занятие

А.В.: Здравствуйте. Я хотел бы сразу, без лирики, приступить к делу... У кого есть тексты Платона? Посмотрите текст «Критона». У кого нет, надо найти. Это маленький текст, он невелик. А то получается, что вы и не читали! Читали...

Хорошо. И еще нужен текст «Менона». Диалог Сократа с рабом.

Текст «Иона» у вас есть? Я предлагаю работать над этими тремя текстами. Весь текст «Иона», средняя часть «Менона» (разговор с рабом) и текст «Критона». И нужно сделать так, чтобы в конце третьей недели можно было сделать показ, итоговый показ. А начать показывать вы мне должны как можно раньше...

Всегда существуют две возможности что-то передать. Первая возможность — это сначала рассказать, предложить, а потом — получить. А вторая возможность прямо противоположна — сначала получить, а потом предлагать. Я хочу построить работу

¹ Вступительные занятия со студентами режиссерского отделения Высшей Национальной Театральной Школы (ENSATT), г. Лион.

Опубликовано: Вестник Европы т. XV, 2005.

так, чтобы практика и эксперимент шли раньше теории... Конечно, я буду вам говорить какие-то вещи, но в конце концов все цели нашей с вами трехнедельной встречи определятся в результате ваших опытов. Это сложный путь, но я хочу, чтобы в дальнейшем вы предлагали такой же сложный путь своим актерам. Чтобы в театре у вас был сначала опыт, а потом уж — объяснения и исследования этого опыта. Разумеется, сам опыт должен быть профессиональным, не дилетантским. И вначале нужно учиться театру, а потом уже, внутри этого учения о театре, можно разделить его на профессии: вот это — профессия актера, это — профессия режиссера и т.д. Но все это — театр, это единое искусство, оно касается сразу всех, кто занимается театром. Все, что умеет актер, — должен уметь и режиссер, а актер должен уметь все, что умеет режиссер. Обе эти профессии должны владеть театром как искусством.

И было бы хорошо, если бы за эти три недели вы уже смогли определиться фундаментально по отношению к театру как к искусству. Чтобы вы с самого начала не запутались... В этом вопросе, действительно, много путаницы. И если я вам предлагаю Платона, это надо рассматривать как инструмент, при помощи которого мы можем что-то определить. Определить вовсе не в философии, а в искусстве театра. И важно, чтобы вы понимали, что это не какое-то частное предложение. Это методика, которую я отработал давно, и в ней содержится некий универсальный момент. Было бы эгоистично с моей стороны, если бы я вас обучал чему-то личному, частному. Кафедра режиссуры основана для того, чтобы заниматься искусством театра и профессией режиссуры как основной профессией в этом искусстве. Поэтому я, исходя из моего долгого опыта, предлагаю вам путь, при помощи которого можно определиться по отношению к этому искусству.

Вы знаете, я прежде, в 90-х годах, предлагал этот текст, «Критон», своим студентам, — предлагал как обязательный. А потом перестал и уже предлагал только два текста: «Ион» и «Менон». Где-то в 98-м году я изменил методику преподавания, потому что обнаружил, что если сидишь только на Платоне, то уходит важная часть мировоззрения. И начиная с этого года, я начал чередовать два прямо противоположных текста, устройства... Я начинал работать над Платоном, и когда уроки Платона останавливались, заходили в тупик, — и у вас это непременно будет так, — то я тогда тотчас же переходил к другим структурам,

я предлагал Чехова... А когда то же самое происходило с Чеховым, когда все останавливалось, я вновь возвращался к Платону. Я всегда продвигался вперед именно таким образом.

Это объясняется тем, что учатся, что-либо познают — сравнивая. Невозможно что-либо познавать, не сравнивая. Я вижу, что продвигаться вперед невозможно, если не познавать, сравнивая нечто с чем-то иным. Я даже вдруг обнаружил, что «профанные» знания — это как раз те знания, которые не основаны на чем-то, полученном в сравнении. В искусстве театра эта проблема становится очень острой.

Потому что искусству театра не учатся «от воротника». Я помню, когда я только начинал учиться, у нас говорили: вот тут играют «от воротника». И это становится проблемой, потому что можно все запомнить, но что с этим потом делать?

Потому приходится сравнивать. Всегда есть что-то, с чем приходится сравнивать, и это что-то является вместе с тем и кем-то, а этот кто-то — я сам. Понимаете, что бы мы ни взяли в искусстве театра, его всегда приходится с чем-то сравнивать. Я сам и являюсь той первоосновой, с которой все это начинает сравниваться.

Итак, вернемся: я сказал, что начал чередовать. Сначала — Платон, потом — Чехов, потом мы вновь возвращаемся и так далее... И надо сказать, что при помощи этого чередования я воспитал команду, ансамбль актеров, которые стали основным составом театра. Преподавать — это тяжелое занятие... Разговаривать, воспитывать... и думать при этом, что никогда не получится... Но я полагаю, что именно эта методика дала хороший результат...

Пару лет тому назад я набрал новый курс и сначала как-то активно взялся за работу. Хочу сразу предупредить, что группа эта была слабая. Очень разная по своему составу и неодинаково одаренная. Я предложил им тот же самый путь. Я предложил некие базовые тексты, но мы на этих текстах не задержались, и я предложил дальше делать Платона свободно. Ученики этого хотели сами и стали брать очень сложные тексты довольно большого объема. И для них это было большое удовольствие, но такого удовольствия хватило лишь на один раз. Я предупреждал, что не стоит брать слишком большие тексты, я понимал, что рано или поздно они окажутся в положении раба из текста «Менона». Потом я бросил это занятие, и мы перешли к Чехову. Мы работали над пьесой «Три сестры», и это была работа над совершенно

другими структурами. Это было очень хорошо. Так мы закончили год. Ну, скажу вам, в этом случае педагог очень радуется и думает, что это его талантом все получилось, однако тут он ошибается. Его ждут на следующий год неприятности, потому что все это делается не его талантом. Мы вернулись к Платону, и я так и не смог продвинуться дальше. Я уже не мог ходить так часто на курс, начались проблемы — я имею в виду проблемы на самом курсе. Как водится, кто-то женился; кто-то развелся, и так далее. Но это жизнь. Я это постоянно наблюдаю. Короче говоря, ситуация сложилась не очень хорошая, даже одаренные люди начали гаснуть. Вы знаете, в России произошли большие изменения за эти годы. Незначительный человеческий опыт, очень маленький интеллектуальный запас, очень неглубокие эмоциональные переживания, общая культурная ситуация — все это и есть тот раствор, в котором живет молодой актер.

Я говорю про людей, с которыми мне приходится работать... Им не с чем сравнивать... Опыт души очень маленький; эмоциональный, сердечный опыт инфантильный; интеллектуальный запас невелик. Опыт театральный... Что видел этот человек? Его опыт наблюдения за другими искусствами... Все это серьезная проблема. Ведь если взяться за Чехова, то нужно весь опыт брать из себя самого — а его нет. Он очень маленький. Если взяться за Платона, тоже ничего... А еще... те из вас, кто у меня учился раньше, знают, что я работаю в двух структурах. Именно поэтому: Платон и Чехов...

И вот уже в этом сезоне я, разговаривая с актерами, замечаю, что молодой актер не различает эти две структуры. Рассказать об этом он может, но собой он не различает. А это не то же самое. Это ведь не гуманитарное образование. Это другое образование, образование театром, он же по-другому делается. И тогда я вспомнил о тексте «Критона». Я попросил его принести и сказал: «Вот, пользуясь этим текстом, расскажите мне, как сыграть один текст в двух структурах. Расскажите и покажите». И тут я понял, что сравнивать не с чем. То есть они не способны сравнивать одну структуру с другой. Я ведь взял один текст, который можно было разобрать в двух структурах. И в тех структурах, которые применяются к Платону, и в тех, которые применяются к Чехову. Я предложил: «Покажите и расскажите это на одном и том же тексте». А на одном и том же тексте это делать весьма сложно. Потому что все поворачивается по-другому. Одна и та же фраза звучит по-другому. Вот тут-то я понял, что не получается, пото-

му что им просто не с чем сравнивать. Нет опыта ни в одной из структур.

Раньше русская школа давала хороший опыт в структурах Чехова. Это была очень сильная школа. Молодой актер, который заканчивал театральную школу, был обычно хорошо ориентирован в том, как это играть. Я вам предлагаю Платона как инструмент — или даже, скорее, как путь, благодаря которому мы можем определиться вообще в искусстве театра. Потому что я хочу передать вам некий универсальный опыт. Но этот опыт окажется для вас сущим «нулем» — «зего», — если его не с чем будет сравнивать.

Проблема в том, что эта передача может для вас оказаться «профанной» передачей, потому что нужно уметь сравнивать и знать, как это делать. Нужно уметь отличать две структуры друг от друга и нужно все, что связано с театром, сравнивать с самим собой. Иначе могут начаться проблемы. Я вас очень прошу обратиться на эти мои первые слова очень серьезное внимание. Я вам рассказал о своем собственном опыте, отметив, что всякое глубокое познание начинается именно с различения. То есть чтобы знать кого-то, нужно прежде всего хорошо знать себя. Чтобы знать, предположим, Платона, есть некие базовые структуры, древние базовые структуры, — вместе с тем нужно хорошо знать театральный опыт двадцатого века. И вы знаете, что каждое движение вперед начинается именно с различения, существующего на базе старого, иначе говоря, только тот движется вперед, кто впервые начинает слышать эти различия. Конечно, припоминание (в платоновском смысле) может нам дать какое-то новое знание, но вы ничего не сможете с этим сделать, если не сумеете различать.

Я думаю, что текст «Менона» и тот фрагмент, который я вам даю, — это грамматика. Почему это грамматика — вы поймете позже. Не расстраивайтесь, если заметите, что текст «Менона» играть трудно или вообще нельзя. Это не проблема — играть или не играть, это проблема — изучить грамматику. Текст же — это текст, который довольно легко можно сделать аналоговым в той профессии, которой мы с вами занимаемся. А текст «Критона» как раз и позволит нам говорить о различии.

Практика Платона — это постоянная практика

Вопрос: Структуры Чехова и Платона разные, но можем ли мы назвать их противоположными?

А.В.: И разными, и противоположными...

Рассмотрим устройство вещей, поскольку устройство вещей — это и есть путь к вещи. В конце концов, должна быть создана какая-то вещь, нечто законченное, оформленное, то есть живая одушевленная вещь. Мы называем это представлением. Но есть и путь к этому. Для этого мы и собрались. Очень важно понимать, что это — дорога. И то, чего требует обучение, — это, прежде всего, умение открыть эту дорогу, способность ее передать от одного к другому, с тем чтобы этот другой прошел ту же дорогу. В природе эта дорога уже заложена. Природа вечна, и самой вечностью в ней уже заложена эта дорога для всего живого и для всего мертвого. Но заниматься искусством — это творить вечность внутри уже сотворенного мира. Он уже сотворен, можно ничего не делать, и поэтому всякое новое творение должно быть одушевлено так же, как и уже сотворенное. Поскольку театр — искусство коллективное, то естественно возникает необходимость в передаче. Нужно понимать структуры, ибо они и составляют некую дорогу. В душе и в чувствах субъекта это может оказаться одним и тем же, потому что его чувства снимают поверхность, то есть вещь уже сотворенную, вещь уже готовую.

Десять лет тому назад я был на одной конференции с Ежи Гротовским. На эту конференцию были приглашены Гротовский и я. Вел эту конференцию специалист по Гротовскому — итальянец. Этот итальянец задал вопрос: «Есть путь от внутреннего к внешнему и есть путь от внешнего к внутреннему, в конце концов не все ли равно, если это приводит к одному и тому же результату?»... В душе субъекта, которая как бы отражает результат, может возникнуть такое мнение: «Не все ли равно?» Вовсе нет, поскольку эти структуры различны и даже противоположны. Хотя душа воспринимает именно результат... Это вопрос практический. Мы с вами встретимся снова в 18 часов... Но к этому времени нужно иметь текст. Это текст «Критона». Что мы делаем завтра? Я предлагаю взять «Менона», но посмотрим прежде, как будет складываться вечерняя встреча.

Я должен вас предупредить, что русские переводы куда более живые... Более живые образы... Легче говорить...

Поэтому мы будем работать и над языком, то есть попутно будем делать редакцию текста именно для нас... Это нужно делать обязательно, чтобы за время работы сделать редакцию, которая позволила бы проговаривать ее. Французские переводы

делают текст мертвым и академичным. Это своего рода «переводы звездочета», понимаете... Этим-то они и ценятся. То есть получается, что чем дальше они от обычной жизни, тем лучше... Но я надеюсь, что нам удастся сделать хотя бы один текст живым. Пользуясь и древнегреческим оригиналом, и русскими переводами, с двух сторон идти к французскому... Ничего не поделаешь, русский язык более живой... Пусть это будут мои личные соображения, но я думаю, что очень многое связано с тем, что православие происходит непосредственно от греческой основы, понимаете... И поскольку есть определенное соединение текста Платона с христианскими заветами, текст в русском варианте оказывается более живым, многие вещи сразу легко угадываются. Отработанные слова: это ведь важно, когда сразу понятно, что это обозначает это, а то — то. Отработанные конструкции...

А путь через латынь — это путь через другое устройство, более сложное устройство. Православная вера отличается от католической, очень отличается. И переводы отличаются, здесь другой мир и ментальность — другая. Конечно, большую роль играет универсальность русского языка, его способность к инверсии, которая позволяет переставлять слова как угодно. Это, знаете, если, например, взять цветы и перемешать их, и как ни перемешай — все одно красиво. Так же и в русском языке: как не перемешаешь — все равно выходит красиво. В других языках так не очень-то сделаешь...

11 октября, 18 часов

А.В.: Продолжим. Тогда я буду спрашивать... При очень грубом делении вы видите здесь три части.

Потом нужно будет определить: когда мы делим текст диалога на части, наши действия зависят только от нас или их что-то определяет? А если их что-то определяет, то что именно?

У меня к вам просьба: философские толкования диалогов — не читайте, потому что это вас будет уводить в сторону. Толкование диалогов и то, что будем делать мы, — это разные вещи.

Почему я вас прошу, чтобы вы не соглашались так сразу с философским толкованием? Смотрите, что мы должны сделать? Мы должны один текст перевести в другой. Я говорю о переводе в смысле перехода. Переход... Мы должны сделать переход. У нас есть один текст, и мы должны сделать переход в другой текст. А

какой это будет другой текст? Это будет сценический текст. Что же будет типично для этого сценического текста? Вопрос для детей.

Все очень просто: был текст письменный, а теперь будет устный. Пока этот текст не воплощен через человека, он, этот текст, устный. И этот текст можно оживить только через человека. Человек оживляет текст, живой человек, актер. Это очень просто, текст — проговаривают, но это говорит не радио, это говорит живой человек. И это — реальный текст, не иллюзорный, это текст — на самом деле. Потому что, бывает, актер играет, но это — мертвый человек... Итак, мы назовем этот текст сценическим. Значит, мы должны сделать переход, и литературный текст сделать сценическим. И вот уже тогда, на этот сценический текст пусть набрасываются толкователи этого текста.

То есть имеется литературный текст, это некое вещество, дальше что-то с ним происходит, потом при помощи нас совершается переход, и вот — это уже другой текст, теперь этот текст материализован как текст сценический. Теперь можно толковать и текст литературный, и этот новый, другой, сценический текст, но не в этом промежутке, не на этом мосту... Значит, сам актер совершает этот переход, этот пассаж. Можем сказать, вообще — человек театра при помощи драматического искусства совершает этот переход. Вы понимаете теперь, почему я вас попросил не читать философское толкование.

Вопрос: Означает ли все, что вы говорили, что мы сами тоже должны воздержаться от философских толкований?

А.В.: Ну это уже другой вопрос, совсем другой вопрос. Этот вопрос касается того, что нам нужно делать, чтобы оказаться на мосту и совершить этот переход.

Вопрос: Нужно ли так и оставаться в процессе перехода или же все-таки нужно идти к моменту воплощения? Или же это дело личного выбора?

А.В.: На этот вопрос не отвечу. Ты это поймешь в процессе практики. Это вопрос, с одной стороны, простой, но вместе с тем он содержит какую-то тайну. Например, почему нельзя искушаться философским толкованием? Это не потому, что такое толкование плохо или хорошо само по себе... Я вас спросил: когда мы разделяем текст — это субъективно, это от нас зависит? Или есть что-то иное, от чего это зависит? Конечно, есть. Иначе тогда весь процесс театральный — это анархия субъек-

екта, которая подразумевает отождествление субъекта с объектом. Тогда это колоссальная проблема. Тогда получается, что у драматического текста вообще ничего нет, и все, что у него есть, — приходит с нами. Такое трудно себе представить. При таком отношении к драматическому тексту все процессы становятся исключительно субъективными и приводят к настоящей анархии.

Драматический текст содержит некий закон, скрытый от нас. Этот закон определяет его рост, его движение. Вы должны учитывать, что есть реальность драматического текста и реальность сценического текста. И эти реальности эквивалентны. Они из одного и того же роста происходят, из одного и того же закона. Все люди, которые занимаются искусством театра, всегда находятся на территории этого перехода от одного к другому. В конце концов, это некое искусство проводника. Он должен, подобно сталкеру, — взять и перейти на другой берег. Тогда получается — все, что мы делаем, мы делаем для того, чтобы перейти. Но, правда, не всегда так бывает. Потому что иногда мы видим что-то на сцене, но не можем сказать, что это текст — сценический.

Итак, вы предложили деление текста «Критона» на три части плюс эпилог. Я хочу спросить вас, о чем этот диалог? Ответить можно по-разному, причем отвечать надо, доверяя своим чувствам. Что это означает — доверять себе? Предположим, вы определите ошибочно, но тогда вы узнаете себя, потому что это именно вы поступили ошибочно. Я уже говорил, что вы всегда сравниваете все с собой. Это очень важно, быть всегда в некотором отношении применительно к самому себе.

Ваши ответы на один и тот же вопрос были различны. Вы дали различные ответы, и мы должны только услышать — чем они различны. Это важно.

Студент: Были ответы, которые стоят ближе к истории. Были ответы, которые в чем-то противоположны, они отделены от фабулы, сюжета, и в них есть идея.

А.В.: Это — различие, очень существенное различие. В ответе на вопрос «про что?» есть ответы, которые учитывают сюжет, историю, а есть те, которые не учитывают, и тогда ответ находится за границами самой новеллы. Это — различие. Различие, которое существенно противоположно. Вы должны научиться это слышать. Всю вашу жизнь вы будете слышать эти различия. Вы должны сразу понимать, в чем дело, на какой территории

находится ответ. Ответы на наши вопросы не бывают хуже или лучше, они могут различаться этой противоположностью. Это две разные территории. Когда поднимается луна, все законы подчиняются луне, а когда встает солнце, все законы подчиняются солнцу... А вопрос один — «про что?». И одни ответы учитывают историю, а другие ответы саму новеллу как раз и не учитывают.

Теперь дальше: те ответы, которые учитывают новеллу, — они говорят или о Сократе, или о Критоне, или о Сократе и о Критоне. Но те ответы, которые не учитывают историю, — они тоже различаются. Одни касаются моральных правил, моральных и нравственных правил. Не этических, а нравственных — это разные понятия. Потому что есть три уровня: моральный, нравственный и духовный... Надо ввести эти понятия, иначе возникнет путаница. Вот ответьте мне теперь, где именно существует дух? Как вы считаете, дух вне человека или в человеке?

Нравственность — это жизнь духа на земле. А мораль — на уровень ниже, это жизнь нравственности в государстве. По-русски иногда говорят: это морально, но не нравственно. Можно сказать: этот человек — очень моральный, но он мало нравственный. Но также можно сказать, что, например, этому человеку дарован дух, ему дано благо, потому что дух дается через благо. И тут возникает вопрос некоего конфликта между нравственностью и духом, то есть между нравственным поступком и поступком по благодати. И это будет не одно и то же. Например, в известном евангелическом сюжете, который очень часто читается на службе, подобная история происходит между Марфой и Марией, когда приходит Иисус. Марфа начинает беспокоиться по дому, чтобы принять Иисуса, а Мария находится рядом с Иисусом и совсем не хлопочет по дому. И тогда Марфа обращается к Иисусу, чтобы Он спросил, почему Мария так себя ведет?

При всем этом мы должны договориться об одном-единственном ответе. Причем мы должны договориться не средствами убеждения, а средствами восхищения, мы должны восхитить этот ответ. Я не могу вас убеждать, это было бы неправильно для профессии. Средства убеждения в нашей профессии не действуют.

Итак, вернемся, я спросил: о чем текст? — и было очень много ответов. Нам удалось их разделить. Есть одна группа ответов, которые учитывают историю, другая же группа ответов находится над историей. Дальше мы видим, что та группа, кото-

рая учитывает историю, тоже делится на части... Помните, я говорил: Сократ, Критон или Сократ и Критон? И самое сложное — это группа, ответы которой находятся над историей; эти ответы между собой тоже различаются. Одни ответы находятся вне человека, вне общества и вне государства. Другие ответы находятся там, где общество, и там, в этих ответах, есть тоже маленькие нюансы. Одни ответы учитывают то, как связаны люди в государстве, а другие ответы учитывают то, как связаны люди между собою в какой-то идее, в какой-то высшей идее. Это разные уровни, и с этим неплохо бы разобраться, потому что тексты будут сложные.

Вот, скажите, пожалуйста, когда я спрашиваю: про что этот текст? — ответ на этот вопрос на какой территории текста находится, в конце текста или в его начале?

Студент: В начале видна, прежде всего, история, в начале мы видим все, что связано с фабулой, все, что связано с историей, а к концу речь идет уже об идее. И если мы ищем что-то среди идей, надо искать к концу.

А.В.: Вот хороший ответ, он прав. Значит, из этого текста видно, что если мы ищем историю, если мы спрашиваем «про что?» и хотим найти ответ в самой истории, оказывается, что нужно посмотреть в начало. Если же мы ищем ответ, касающийся идеи, то ответ этот будет находиться в конце текста.

В продолжение нашей дневной встречи я напомним, что просил вас взять текст «Критона» и сказал, что особенность этого текста заключается в том, что его можно рассматривать в двух структурах. Я не сказал, какие это структуры, я только сказал — в двух. Вы взяли, посмотрели текст, и мы стали его делить. И я спросил: мы делим текст в зависимости от самого текста или от собственного чувства? Мы сошлись на том, что мы делим по-разному, но надо учитывать законы текста. После чего я спросил: про что этот текст? И вы поговорили некоторое время, а потом мы все ответы стали разделять. Потом я вас спросил: когда мы говорим об истории, о сюжете, то на какой территории находится ответ «про что?». И вы сказали: в начале. А когда мы ищем ответ на вопрос «про что?» и этот ответ должен быть об идеях, то мы ищем его на иной территории — в конце. А вопрос-то один и тот же!

Предположим, что это не «Диалоги Платона», а некий драматический текст. Значит, если у нас нет хорошего знания, то разговор о содержании может длиться месяц, но так и не придет к

результату. Похоже, что мы пока не имеем правильной теории, правильного знания. Возможно, вы слышите это впервые, но это — так, это некая объективность...

Итак, если мы хотим рассказать о сюжете этого текста, мы должны взять ситуацию, с которой этот текст начинается, и тогда мы можем подробно говорить о сюжете. Кстати, скажите мне: этот сюжет, он развивается? Или он имеет короткую экспозицию и быстро заканчивается, хотя текст продолжается? Конечно, история развивается совсем немного. Это совершенно очевидно. Но в других текстах Платона вы истории вообще не увидите... Я вам задам вопрос: сама история, а также территория, на которой развивается эта история, — где она больше — в тексте «Иона» или в «Критоне»? Посмотрите, территория, на которой написана история «Критона», — гораздо больше, и все ситуативные обстоятельства гораздо подробнее, объем — существеннее, и в него значительно включается прошлое. В «Ионе» — нет. История развивается в четырех репликах. Мы знаем, что Ион — рапсод, а Сократ — философ, что они знают друг друга, что они какое-то время не виделись и вдруг встретились у афинской стены. Мы знаем, что Сократ там всегда проводит время, а Ион проходил там, поскольку он возвратился из Эпидавра. На этом история заканчивается. Представьте себе — территория сюжета «Иона» такая маленькая, а территория сюжета «Критона» — такая большая, и все равно мы видим, что она не имеет продолжения...

Теперь скажите: на какой территории находится ответ на вопрос «про что?» и какова длина этой территории? Мы говорим о «Критоне».

Студент: Это монолог Сократа.

А.В.: На территории монолога Сократа... Все мои вопросы имеют прямое отношение к профессии. Я не задаю вопросы так, как их задает профессор в университете... Все, что я говорю, имеет отношение конкретно к профессии театра, все — от начала и до конца.

Скажите, вы помните такой ответ, такие слова: «Посмотрев на монету, один человек сказал: Богу — Богово, а кесарю — кесарево»?.. Понимаете, этот текст — не простой, и, конечно, сразу увидеть все — нельзя. Например, Филипп сказал, что ответ находится на территории монолога Сократа, а я продолжил: Богу — Богово, а кесарю — кесарево. Почему я так продолжил? Я вас спросил: на какой территории находится ответ в этом тексте

«Критона» и какова ее длина? На этот вопрос сейчас мы ответить не можем...

Теперь вернемся к началу нашей встречи... Давайте определим границы первого фрагмента. Теперь я хочу обратить ваше внимание: помните, на вопрос «про что?» было два принципиально разных ответа. Теперь обратите внимание на то, что при делении на территории первой части, мы получили два предложения: первое — до сна, включая сон, и второе — до предложения Критона, включая это предложение. Это разное. Разное деление, и оно приведет к двум разным ответам «про что?». Если мы возьмем второй вариант, то это будет история про Критона, а если мы возьмем первый вариант деления, то это будет история, которая связана с самим сном. Значит, деление — это что-то, что принадлежит тексту, — раз уж мы видим такие разные предложения по делению текста. Значит, есть что-то, что определяет такое деление; как мы разделим — про то и расскажем. В одном случае мы первую часть определим «сном», в другом случае определяем «предложением Критона о побеге». Это два принципиально разных деления. Все вы поймете позже, не волнуйтесь...

Итак, повторим вопросы: на какой территории находится ответ «про что» этот диалог, и какова длина этой территории?... Почему я произнес «Кесарю — кесарево, а Богу — Богово»? Где заканчивается первая часть? И как все это влияет на вопрос «про что»? И все это не для того, чтобы заниматься философией, а для того, чтобы сделать этот переход от литературного текста к тексту сценическому. Это очень красивый текст, потому что в нем записана очень сильная ситуация. И это тоже вопрос — что делать с этой ситуацией? Как она влияет на диалог? С одной стороны, она нам помогает при чтении диалога, а с другой стороны — мы должны понять, как мы можем продвинуться с ее помощью, с помощью этой ситуации? И еще, можете ли вы мне назвать во французской драме текст, аналогичный тексту «Критона», аналогичный в самой идее? Мой вопрос очень хорош для вас, потому что мы занимаемся такими абстрактными текстами, базовыми текстами, и поэтому я спрашиваю: посмотрите во французской драматургии, что похоже на это? Посмотрите, вспомните. Кто выбирает смерть, отказываясь от жизни? Скажем, «Антигона» Жана Ануя. Тот же конфликт, та же проблема, и это тоже античный миф, пересказанный в 50-х годах...

Вторник, 12 октября 2004 г. Второе занятие

А.В.: Начнем с вопросов. После вчерашнего дня, наверное, у вас есть вопросы.

Студент: По поводу термина «территория»: когда вы говорили, вы имели в виду кусок литературного текста или кусок текста сценического?

А.В.: Я говорил о литературном тексте. Это чтобы не определять место как точку. Территория и точка — это не одно и то же. Но это мы должны узнать на практике.

Ваши вопросы носят скорее характер не практический, они не для режиссуры, все это больше похоже на любопытство. Но, прошу вас, продолжайте задавать вопросы, потому что через ваши вопросы я понимаю, что мне дальше делать, куда направить разговор.

Вас интересует: почему мы должны прийти к чему-то общему, почему невозможно каждому иметь свою точку зрения, отличную от другой? Да просто потому, что в дальнейшем вам придется работать с актерами, и вы должны будете привести труппу к согласию. Вы должны будете привыкнуть, что разнообразие строится на согласии в чем-то одном.

Предположим, вы собрали компанию актеров, и эту компанию вы должны объединить одним чувством, одной мыслью, одним стилем; и при этом каждый здесь должен найти свою собственную индивидуальность. Это — во-первых, а во-вторых — есть же некие законы. И эти законы, они едины для всех. И в данном случае речь идет об изучении этих законов. Вот почему я говорю, что есть закономерная зависимость между вопросом «про что?» и устройством текста. И этот ответ на вопрос «про что?» находится не где-нибудь, а только в определенном месте. И это определенное место — не точка, а нечто большее, чем точка, это некая территория, территория текста, — а значит, и территория действия, заложенного в тексте.

В работе над диалогами Платона вам придется порой отказываться от своей собственной логики, а это довольно сложно. Вам придется отказаться от логической, причинно-следственной связи. Придется многое переосмысливать. Придется отказываться от некоторых вопросов. Например, задан вопрос: «а почему это так?» — а вы не отвечаете на него. Придется зачастую исключать работу ментальную, учитывая то, что ментальная логика — она уже заранее сложена определенным образом...

Моя задача заключается в том, чтобы подвести вас к припоминанию каких-то связей, причем без того, чтобы я их вам навязывал, — хотя я вполне могу это сделать... Но надо иначе.

Чтобы что-то сделать — а это всегда какое-то высказывание, будь то средствами литературы, театра, музыки, живописи и т.д., — нужно совершить акт передачи, некий обмен. Этот обмен должен иметь цель? Конечно. Обмен должен иметь какой-то вектор? Обязательно.

Слово «цель» — это то же самое, что и вопрос «про что?». Все искусства предполагают обмен. И этот обмен осуществляется при помощи какого-то языка. В данном случае мы говорим о языке театра. Поэтому мы говорим, что у всякой эпохи свое искусство театра. К примеру, если бы человек предыдущей эпохи оказался в театре нашего времени, он не мог бы разделить этой коммуникации. Должен происходить некий обмен. Этот обмен должен происходить ради чего-то. Этот обмен идет со смыслом или нет? Как вы думаете? Конечно, со смыслом, значит, он имеет какую-то цель, — а как же иначе! Значит, этот обмен идет с каким-то вектором, в данном случае — от сцены к залу.

Теперь еще один вопрос: то, что мы называем смыслом, или тот вопрос, который мы формулируем как вопрос «про что?», сам он находится на всей территории нашего высказывания или же он находится на какой-то определенной, небольшой территории? В результате разговора с вами я понял, что должен задать этот вопрос. Само сообщение — оно находится на всей территории текста или же на какой-то небольшой территории?

Давайте возьмем определенную ситуацию, природную — скажем, рассвет. Солнце сообщает нам о рассвете. Оно сообщает нам об этом в какой-то определенный момент или всегда? А когда наступает закат, это происходит в определенный момент или всегда? Ведь не может же длиться всегда, постоянно этот рассвет или закат... Значит, сообщение занимает какую-то определенную территорию. А если, предположим, пьеса заканчивается историей, которая имеет аналогом закат, то это наступает в определенном месте или всегда? В определенном месте, в определенной сцене. Но в этой определенной сцене есть множество реплик. Это происходит во всех этих репликах или только в нескольких? В определенной реплике. Значит, всякое сообщение всегда происходит в определенном месте. Например, в пьесе «Чайка» Треплев застрелился. Или он все четыре акта заряжает револьвер?

Значит, даже если это для кого-то — неожиданность, сообщение всегда происходит в какой-то определенный момент. Если вы хотите что-то сказать, то это происходит в каком-то определенном месте. А теперь зададим себе другой вопрос: всякий текст — это одно сообщение или их много? В драматическом тексте ответ на вопрос «про что?» всегда находится в определенном месте, и сама эта территория — небольшая. Получается, что сообщений много и все они каким-то образом соединены друг с другом, так что в конце концов мы говорим о каком-то единственном сообщении. Получается, что ответ на вопрос «про что?» — единственный.

Скажите, а ответ на вопрос «про что?», он как-то связан со временем, в котором мы живем? Наше сознание — часть общего сознания, сознания коллективного. Абсолютно ли мы свободны, отвечая на вопрос «про что?» или мы связаны каким-то образом с сознанием коллективным? Конечно, мы не можем уйти от коллективного сознания. Когда мы отвечаем на вопрос «про что?», мы не до конца свободны. И если чей-то ум выходит за пределы коллективного сознания, то это явление исключительное; и когда мы имеем дело с коллективным сознанием труппы актеров, мы не можем быть вполне свободны. Если бы мы могли быть свободны, мы владели бы античной драмой адекватно, но мы на это не способны, мы античной драмой владеем в соответствии с устройством нашего сознания.

Кроме того, это сообщение, как я уже говорил, всегда находится в определенном месте — значит, можно сказать, что каждому месту — свое сообщение. Поэтому, если мы меняем место, то мы меняем и сообщение. Это вещи взаимосвязанные. В драматическом произведении — очень строгие конструкции. Поэтому мы можем нарисовать это таким образом: на всем пространстве драмы есть некая особая территория, на которой эта драма сообщает о себе; и это сообщение будет единым для всей эпохи.

Но дальше уже можно менять. И поэтому каждой точке, каждому месту будет соответствовать свое сообщение. Вы это разберете практически, при анализе текста. Сейчас нужно только понять, что есть определенная территория, на которой драма сообщает о себе наиболее полно.

Вернемся ко вчерашнему разговору. Если мы скажем, что эта новелла о взаимоотношениях учителя и ученика, Сократа и Критона, то об этом нам текст сообщает прежде всего в начале.

Потому что дальше мы видим, что об этом уже не стоит говорить. Но если мы ищем концептуальный ответ (напоминаю: это то, что находится над историей), то тогда здесь это не стоит искать, это находится дальше. Филипп предложил искать в третьей части. То есть один и тот же текст может быть рассказан двумя противоположными способами. Он может быть рассказан ситуативно или концептуально. Эти два способа разделены и противоположны.

Я хочу, чтобы после этого разговора у вас соединились вместе два образа, чтобы у вас возникло представление о том, что один и тот же текст может быть рассказан и ситуативно, и концептуально. История рассказывается при помощи ситуации, ситуация здесь — это средство. Поэтому, когда мы возьмем «Критона», половину текста мы расскажем при помощи ситуации, но только половину, не больше.

К чему я веду? Вот теперь будьте внимательны. Я хочу, чтобы вы четко поняли. Я сказал, что «Критона» можно изложить как некую ситуацию, но рассказ этот быстро закончится. Что надо дальше делать? Если бы мы с вами не знали, как надо поступать дальше, мы рассказали бы всю эту историю в ситуации, а потом, когда уже нечего было бы делать, — мы бы начали осмыслять эту ситуацию. И таким образом продвинулись бы вперед еще на половину текста. Но весь этот путь — не концептуальный, он всегда останется ситуативным.

Концептуальный же рассказ противоположен ситуативному. Но когда вы видите (или сами так делаете), что персонаж осмысляет свою историю, то он при этом все-таки рассказывает ситуативно. И нельзя тут путать... Здесь прежде всего не хватает энергии — берется первая точка ситуации, а затем энергия иссякает. Получается, что в первом акте герой сделал что-то, а все последующие акты это осмысляет. Это прямо какая-то пьеса театра абсурда.

Я у вас спрашиваю: могут ли существовать такие драматические тексты или тексты диалога, где сообщение лежит за границами текста? Это очень важный вопрос. То, что находится на территории текста, — это понятно... Вот, например: каково в данном случае отношение Сократа к законам? В нашем тексте «Критона», да и в других текстах. Здесь надо хорошенько поразмыслить и посмотреть в других текстах. Как относится Сократ к законам? Это законы государства? Чьи это законы? Это законы государственные, то есть законы, существующие между людьми,

или это какие-то другие законы? Говорят, что это божественные законы, что он призывает божественные законы. Вот с этим со всем нужно хорошенько разобраться...

Давайте подведем итог. На примере текста «Критона» мы говорили о двух способах изложения текста. Где один способ изложения зависит от начала, а другой способ изложения зависит от конца. И эти два способа — различны и противоположны. Один способ опирается на ситуацию, ему необходима ситуация — это его почва. Другой способ — происходит из концепта. Потому мы говорили о сообщении. Сообщение — это флуктуация, то есть некий выброс, причем на определенной территории. Еще я говорил, что если меняется место сообщения, то и само содержание сообщения может быть изменено. И закончили мы тем, что все сообщения находятся на территории текста — так происходит всегда, — но я вам предложил еще рассмотреть и такой вопрос: возможен ли случай, когда сообщение находится за границами текста? Для этого я вас прошу еще раз посмотреть монолог Сократа о законах или, как можно назвать его иначе, «диалог Сократа с законами».

Я часто наблюдаю, когда в театре делают одну и ту же ошибку: актеры играют ситуацию, а потом начинают рассуждать о ней. Таким образом, получается умный персонаж, и в результате получается такой интеллектуальный театр. Но нужно говорить о действии.

Начинать всякие размышления о тексте при анализе драматического текста надо с ответа на вопрос «про что?». Например, вы выходите на прогулку в город, который вам незнаком, да еще и без карты, — и вы не знаете, куда вам идти. А если вы хорошо знаете город, да еще и гуляете с картой в руках, — это же совсем другое дело. И если играть — это путешествовать, то каждый раз, когда мы выходим в путь, нам нужно знать — куда мы придем и нужно иметь карту. Дальше — мы можем путешествовать. Один будет идти десять часов подряд, неспешно прогуливаясь, но всегда придет туда, куда нужно. Другой — будет торопиться и пойдет быстро. Это все зависит от характера. Все-таки игра — это значит идти какой-то дорогой. Режиссер видит эту дорогу, он находит ее у автора, и он делает ее видимой для актеров. Он предлагает самим актерам пройти этой дорогой...

Мы с вами говорили о монологе Сократа. Хотите сказать что-нибудь по поводу рассуждений Сократа о законах и государстве? Вот, вы уже начинаете рассуждать, сравнивать с собой, мне нра-

вится это, это уже похоже на дело — вы начинаете доверять тексту. А вот вопрос: доверяем ли мы тексту или мы доверяем стереотипу? Это — не одно и то же.

Иначе, каждый текст вы воспринимаете через стереотип этого текста. Это проблема — читать текст. И когда мы видим текст, мы должны задавать вопрос себе, поэтому лучше войти с ним в прямые отношения. Эти прямые отношения могут привести к глупости, но это будет наша глупость. А если эти отношения тотчас же приводят нас к уму, это может оказаться не наш ум, а чужой. И тогда нам придется совершать работу по разрушению чужого ума. Поэтому мне нравится, как вы смотрите на текст, сравнивая его с собой.

Давайте к этому монологу отнесемся как к диалогу Сократа с законами. Он построен по одному и тому же принципу. О каких законах говорится в начале? Посмотрите текст... Вначале приходят законы и само государство. Это те законы, которые являются законами государства и само это государство. Так написано. Теперь посмотрите фрагмент 54б. Еще хорошо было бы посмотреть сам текст «Государства» Платона. Хорошо посмотреть еще какие-то диалоги, чтобы определиться в отношении Сократа к государству, к законам. Хорошо бы также посмотреть тексты, которые касаются благочестия, справедливости. В нашем диалоге версия не индуктивна, это скорее формула, результативный, выводной вариант. Понять будет сложно, надо проверить рядом или, доверившись самим себе, — догадаться.

Возьмем, например, государственный вопрос. Если государство обязывает меня идти на войну, то как мне следует поступать? Или, скажем, государство отправляет меня на казнь как Сократа — как тут поступить? Вот вопрос! От решения этого вопроса зависит то, как нам строить диалог с Критоном. Например, что ответил Иисус Пилату? Иисус находился как раз в ситуации этого текста. Разве Иисус не собирался исполнять законы государства? Он вовсе не шел против этих законов. Пилат пытался Его спасти, несколько раз спрашивая иудейский народ... И каждый раз получал один и тот же ответ: «распни Его»... И что ответил Иисус... Поэтому очень важный момент, который возникает для нас, когда мы говорим об этом тексте: недостаточно быть только человеком, гражданином — нужно иметь веру. Нужно быть христианином, нужно понимать все это. Мы, находясь в Европе, находимся внутри определенной мен-

тальности. Наша ментальность так или иначе — христианская. Может быть, кто-то и хочет это преодолеть, но ментальность все равно остается христианской. Недостаточно рассуждать так, как это делает человек и гражданин, составляющий часть государства. Недостаточно...

Мы говорим с вами о третьей части и хотим прояснить этот вопрос «про что?». Мы хотим найти конкретное место, выяснить, где эта территория, на которой мы можем найти ответ. И сразу возникает разговор о законах. Как нам разобраться с этим диалогом? Короче говоря: действительно ли это законы государства или же это некие законы, которые имеют отношение к божественной сущности, к каким-то истинам? Ведь Сократ стоит у двери, которую нужно открыть, чтобы оказаться на территории нового мира. Он открывает дверь, но она еще не распахнута. Настанет день, когда появится кто-то, кто скажет: это Я — дверь. Но пока это не сказано. Поэтому очень важно разобраться с законами, выяснить, что это такое... И здесь, в тексте, есть ответ. Когда вы говорите: «эти законы связаны с истиной» — я вам не верю. Здесь что-то другое... Сократ ставит вопросы о священных законах, а какие законы предлагает нарушить Критон? Пожалуйста, это просто...

У нас есть хорошее предложение, но хотите, я скажу вам, в чем тут ошибка? Вы строите ситуативный разбор. Например, вот ты говоришь, что Сократ уже решил умереть — и это ситуация. И что он на этой ситуации настаивает. Выбор ситуации уже сделан, значит, дальше остается только объяснить ее.

Такой разговор хорош, но мы сейчас обсуждаем концептуальную часть текста, концептуальный состав этого текста, а не ситуативный. Еще при первой встрече я вам сказал, что надо научиться различать. Ответьте на один простой вопрос... Смотрите, город Афины, а значит, и государство приговорили Сократа к казни. Критон предлагает Сократу бежать и тем самым спастись, нарушив законы государства. По-моему, это ясно, Критон предлагает не исполнить законы государства. Сократ остается. Ради каких законов он остается? Итак, Критон предлагает нарушить законы государства, а Сократ хочет исполнить священные законы и остаться, и принять казнь. Я же вам сказал, чтобы вы посмотрели, что отвечает Иисус Пилату. Это же очевидно... Дальше возникает какая-то странность. Какие законы в тексте монолога, который принадлежит Сократу, защищает Сократ? Законы государства... Это же парадокс... Вот почему вы не могли решить... Как можно

все время защищать законы государства и в то же время спасаться иными, священными законами? Как преодолеть этот парадокс?

Когда должен прийти корабль с Делоса? Критон говорит, что сегодня. А когда должны казнить Сократа? На следующий день. Что сказал Сократу сон? Что сообщает сон? Что корабль придет завтра. Значит, Сократ погибнет послезавтра, то есть на третий день. И кто достигнет Фтии? Если Сократа должны казнить и его тело погибнет, то достигнет Фтии его душа. Иначе быть не может. И душа сколько будет жить? Всегда... Значит, речь идет о бессмертии души. А что такое — «на третий день»? Знаете какой-нибудь аналог? Ну конечно, «на третий день восстал из мертвых Иисус»...

Значит, это сообщает сон. Значит, речь идет о жизни, а не о смерти. Сон сообщает о бессмертии души. Сон сообщает не о дне смерти Сократа, а о бессмертии души. Критон предлагает нарушить законы государства, а Сократ предлагает исполнить священные законы государства. Парадокс — почему же тогда сам Сократ защищает законы государства?

Нам во многом предстоит разобраться, но на данном этапе нашей встречи я хочу вам сказать, что мы не можем все-таки найти на территории этого текста основное сообщение, хотя в первой части оно есть. Оно дано нам через сон. Весь последующий диалог, вся последующая разработка даны нам во второй и третьей частях. Основное сообщение дано за границами текста. Но к этому мы еще вернемся. Вы можете принять это головой, но... Хотя это ясно и сердцем... Просто вы не можете найти соответствующего отношения с законами государства. Я вам говорил, что это диалог Сократа с законами. Просто Сократ свой текст - пересказывает, а текст законов — говорит точно. Мы можем сказать, что это диалог Сократа с Критоном, и внутри этого диалога располагается большая интермедия — диалог законов с Сократом.

Студент: А нет ли здесь перевертыша? Потому что здесь Сократ пересказывает диалог между законами и самим собой, но его настоящие слова — это те слова, которые идут от законов, а не те, которые он пересказывает от своего собственного имени. То есть тут все перевернуто: свои слова он пересказывает, а настоящие слова идут от лица законов. Если, например, идет распределение ролей, то Сократ берет на себя роль законов и выступает, играя, от лица законов.

А.В.: Это — хорошее предложение!

Перерыв

А.В.: Теперь давайте вернемся к началу. Вначале я вам сказал, что есть реальность литературного текста и реальность текста сценического. И еще я вам сказал, что мы в нашей профессии находимся как бы на мосту, совершая этот переход. И все методики, собственно, ищут этот переход. В принципе, существуют только две методики. Первая методика — это методика процесса и вторая методика — это методика результата. Это две разные практики и две разные методики... Теперь я предложил вам текст, и это предполагает довольно сложную работу с текстом, потому что нужно сразу очень много сделать — и для текста, и для профессии. И в этой работе, которую мы делаем совместно, мы должны все время разглядывать путь, которым мы идем вместе. Вы люди этой профессии, вы будете владеть этой профессией, и вы должны сквозь все разговоры всегда рассматривать путь, которым мы идем.

Вы заметили, что после вступления мы остановились на третьей части этого диалога и много говорили о ней. И как только мы сделали для себя какие-то вещи ясными, мы вернулись к началу. Потому что возникла необходимость связать начало с концом. Вы можете заметить, что сообщение, о котором мы говорили и которое находится в третьей части, было уже приготовлено в первой. Конечно, пришлось говорить еще и о каком-то особом случае, который мы оставили нерешенным; речь шла о сообщении, которое находится либо в тексте, либо за пределами текста. Я вам сказал, что сообщать можно, утверждая нечто, вопрошая об этом или же находясь как бы «между» ответом и вопросом, то есть находясь между «да» и «нет». Можно выразить это по-разному. В нашей профессии иногда приходится объяснять некоторые вещи по нескольку раз и в течение долгого времени; потому я научился говорить об одних и тех же вещах разными словами.

Очевидно, что когда сообщение не утверждает и не спрашивает, а как бы оставляет все без ответа, то это не означает, что ответа нет, это просто значит, что ответ находится за пределами текста. Например, скажите, какие тексты лучше для театра — те, которые дидактичны, или те, которые избегают дидактики? Какие тексты вы предпочитаете: те, которые похожи на басни, где обязательно указана мораль, или же какие-нибудь другие? Я вам скажу, что любое поучительное направление не годится для художественного творчества. Мне кажется, что оно попросту

некрасиво. Иногда оставить без ответа — лучше, чем ответить. Иногда спросить — лучше, чем утвердить.

Есть такие сообщения, которые невозможно выразить словом. Все, что связано с истинами, — очень сложно выразить словом. Истины обладают страшным свойством: как только их называешь — они сразу исчезают. Чем ближе мы к истинам, тем надо быть осторожнее.

Это не проблема — написать такой текст: Сократ спит, входит Критон. Критон говорит: Сократ, завтра ты умрешь. Сократ говорит: нет, послезавтра. Критон спрашивает: почему? Сократ отвечает: потому, что я видел сон. Критон говорит: расскажи. Сократ говорит: сны не рассказываются, но я скажу тебе, что душа бессмертна... Это абсурд. Это комическая история.

Значит, получается, что к истинам надо подбираться очень долгой дорогой. И очень часто, избегая имени, уходя от него... Зачем же тогда писать такие длинные диалоги о справедливости, о красоте, о любви, о добродетели? Потому что истины обладают очень страшным свойством: они неуловимы. Правда, мы с вами говорим о сообщении... А кто же тогда сообщает? Человек сообщает? Или же человек просто подготавливает пространство, чтобы истина там сама о себе сообщила? Это все вопросы, которые возникают, когда мы берем такие тексты, как философские диалоги Платона.

Вообще, очень много смысла находится за пределами текста. Если все израсходовано в основном сообщении, то это ограниченная история.

Все это — вопросы, обо всем надо поговорить, и в конце концов — все это касается анализа литературного текста, для того чтобы сделать его сценическим. Но анализ литературного текста должен быть таким, чтобы создать «локомотив», дать движение. Потому что, чтобы сделать переход, нужно двигаться. Не всякий анализ годится, а только тот, что дает движение. Это — особого рода умение, умение так составить компоненты, чтобы родилось движение.

Этот текст мы можем разобрать и как ситуативный, и как концептуальный. В случае ситуативного разбора мы расскажем, как Сократ остался верен своему учению, мы расскажем о том, как он не предал свое учение и как в последние моменты своей жизни он преподавал урок своему ученику... Можно назвать это по-разному, но это всегда будет история человека Сократа, история человека Критона, история человека Сократа и общества, история взаимо-

отношений учителя и ученика и так далее. Это называется — отношения горизонтальные. Я ни в коем случае не говорю, что это плохо. Вы должны понять, что в моем разговоре моральной оценки не существует.

Та же самая история может быть рассказана концептуально. Но в этом случае мы расскажем об экзистенции души. И это будет совершенно другой рассказ, потому что это будет рассказ концептуальный.

