

---

## Работа Анатолия Васильева с итальянскими актерами над пьесой Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему»



Москва. Театр «Школа драматического искусства» 1992 год

### Стенограмма трех встреч

#### Встреча первая

ВАСИЛЬЕВ. ...Пьеса производит в русском языке блестящее впечатление. Вообще, я считаю, что Пиранделло на русский переведен замечательно, может быть, это связано с тем, что итальянский на русский хорошо переводится. Конечно, из-за того, что пьеса такой сложности, требуется мой разговор, мои предложения какие-то, чтобы вас сориентировать на эту пьесу. Чтобы вы не делали лишних, неправильных показов.

Русская группа начнет работать отдельно, а до этого у вас будут идти совместные репетиции.

Я никогда не делаю вначале распределения ролей. Это для вас, конечно, неожиданно и ново. То есть вы свободно, в зависимости от вашего интереса, выбираете эпизоды. И показываете. И в процессе этих показов постепенно выясняется, какая роль вам больше идет, что вообще получается. В репетиции можно играть любые роли. А потом постепенно... Ведь часто очень на какой-то одной роли выясняется другая роль и так далее, то есть постепенно собирается весь спектакль. Может оказаться так, что в конце концов будет у нас два варианта спектакля. И мы будем играть не в двух составах один и тот же вариант, а два варианта одной и той же пьесы.

А потом, когда русская группа приезжает, то, все-таки, ситуация немножечко другая. Как бы, смотрят, что привезла группа из России. А когда репетируют итальянцы и русские вместе, репетируют эксперимент и показывают его на публике, – то тут совсем по-другому оценивают. Я думаю, что в Риме будут такие самые ответственные работы. Моя задача заключается вот в чем: я заметил, что у вас есть, как это называется, рефлекс публики, рефлекс показа. То есть когда вы показываете без публики, вы играете иначе, чем когда приходит публика. Это одна из проблем, ваша проблема, которую я решаю в процессе постоянных занятий с русскими, чтобы, как сказать, правила игры не менялись в зависимости от того, есть публика – нет публики. Понимаете, это очень сложная проблема. У каждого из нас есть свои привычки, профессиональные привычки, профессиональные правила. Потом, есть, в конце концов, экология культуры.

Вообще, что такое культура? Это проблема одинаковая для Италии и для России. То есть актер является частью, маленькой частью этой всей большой культуры. И он выражает, один выражает всю эту культуру. Если пытаешься сделать что-то иначе, то тогда нужно чуть-чуть перестроиться, начать чуть по-другому существовать. На сцене, в жизни. То есть исповедовать другую эстетику, другие правила игры. Когда это без публики, то этого можно добиться. Как только появляется публика, – привычки все восстанавливаются. И у русских артистов я постоянно занимаюсь этим, я все время пытаюсь с этим бороться.

Вот вы, например, после нашей первой встречи, уехали, мы продолжали репетиции Пиранделло. И была публика. И я дважды прекращал показы вообще. И выгонял публику. Чего я не смогу сделать в Риме. /Смех./ Это я здесь могу сделать: «Спасибо, у нас не получается». А в Риме не смогу. А это, конечно, проблема. И ваша тоже. Как сделать так, чтобы то, что было на репетиции, это же самое оставалось, когда появится зритель. Первое. И второе то, что мы весь спектакль, в конце концов, делаем в Риме. Собираем, делаем. Это очень сложно – сделать спектакль в присутствии зрителя.

Конечно, есть еще одна проблема в отношении этого автора – Пиранделло. Я должен вам предложить какой-то свой взгляд. И думаю, он будет отличаться от того, что вы знаете. И это

всегда сложно понять. Уже есть мнение какое-то, есть знание по этому поводу. Например, у нас есть традиция играть Чехова. Вот я репетировал Чехова здесь, в студии. Я изменил традиции. И у меня перестало получаться. Актеры слышат, понимают – а сделать не могут. Тогда я, конечно, перевел все в тренинг, в упражнения, в этюды. То есть перевел на какой-то более понятный язык. У нас это называется... раньше это называлось «штамп». Клише такое.

И это сложно, потому что ведь я не знаю, как играют в Италии. И я не усовершенствую игру, как бы делая ее лучше или хуже, а делаю принципиально новое. Я думаю – это будет проблема. Поэтому я вначале, в ваш первый приезд, сделал так, что мы с вами занимались долго Платоном, чтобы потом, когда разговариваем, вы бы понимали, что я хочу сказать, поскольку у вас уже есть опыт понимания того, что я говорил по поводу Платона.

Пьеса должна быть один раз прочитана для всех. Потому что коллективное восприятие – это другое, чем индивидуальное. И на слух воспринимается иначе, чем глазами.

*/После обеденного перерыва итальянские актеры долго собираются./*

ВАСИЛЬЕВ. Вы знаете прекрасно, что это должно быть отработано совершенно строго. Перерыв заканчивается, ровно на минуту вы опаздываете, – все, вы стоите там, за дверью... Вы должны к этому приучить себя. Я не хочу жить в вашем режиме! Хочу, чтобы вы жили в моем режиме. Вовремя, пожалуйста. Если вам час тридцать не хватает, пожалуйста, давайте сделаем час сорок пять. Нет проблем с этим. Только надо, чтобы все начиналось вовремя. И заканчивалось. Пожалуйста, дежурный или староста строго следит и говорит: «Васильев, ваше время вышло». Потому что я же не слежу за временем. Естественно, я могу прийти так, могу прийти так. Это мое право. Но вы – нет. Вы сидите и ждете мастера. Мастер приходит, начинается работа. Но я буду заканчивать, только если мной будут руководить. Это в ваших интересах.

Скажите, вы прочли пьесу. Что вы можете сказать? /Смех./ А русский перевод пьесы соответствует итальянскому содержанию?

АКТЕР<sup>1</sup>. Мне кажется, что у нас как-то по-другому. У нас представление в театре оторвано от действительности.

ВАСИЛЬЕВ. В каком смысле?

АКТЕР. У нас в прологе действие начинается вне здания театра. Перед театром. Там присутствуют три продавца, которые продают газету. И в газете рассказывается это происшествие: про скульптора-самоубийцу – история, произошедшая в реальной жизни. В этой газете рассказывается также, что об этом будет показана пьеса. И зритель перед театром читает плакат. И в плакате указано, что этот спектакль будет иметь какое-то общее дело с тем, что случилось вне театра. И Морено в первый раз появляется именно в этой сцене, то есть перед театром, а не в театре. И она понимает уже тогда, что в театре ставится что-то, касающееся ее жизни. Также есть какие-то друзья, которые не хотят, чтобы она ходила в театр. И она сопротивляется и хочет обязательно остаться. И там барон Нути показывается на пару минут, которого тут же хотят увести оттуда. То есть в начале две сцены: Морено и ее друзья, и барон Нути и его друзья. Мне кажется, что этим указывается, что комедия, как бы, несколько сдвинута от реальности жизни, которая происходит до и после.

ВАСИЛЬЕВ. Не мог же русский переводчик сделать такую вольность и не перевести то, что было? Может быть, есть две разные редакции?

АКТЕР. Да, было три издания, редакции. И во Франции то же самое.

ВАСИЛЬЕВ. Мне такая редакция не нравится. Я вам сейчас скажу почему. Потому что... Не нравится, что история сначала открывается, и, как бы, все видно. А потом начинается по этому поводу рассказ. А если это выкинуть, то тогда вся история скрыта, она как бы изнутри раскрывается, раскрывается... И мне эта редакция больше нравится. То есть, на самом деле, я не должен знать, кто в зале. И что происходит...

Представим себе, что пьеса «Шесть персонажей...» начинается с того, что вначале мы видим семью. А потом начинается репетиция в театре. Это было бы нехорошо. Это было бы неправильно.

<sup>1</sup>Беседа с итальянскими актерами ведется через переводчика, поэтому определить говорящего невозможно за исключением тех, кто говорит и отвечает по-русски. Поэтому мы будем использовать безличностное определение АКТЕР.

Потому что секрет пьесы заключается в том, что персонажи появляются вдруг, как бы из той среды, где идет игра. Когда я в восемьдесят шестом году начал репетировать «Шесть персонажей...», нужно было сказать самые важные слова, чтобы определить секрет пьесы. И вот тогда я сказал, что должно быть так, что вот – я режиссер и это моя труппа, и я веду репетицию. И вдруг, внутри этой труппы кто-то говорит слова Отца. Тогда будет правильно. То есть между труппой и персонажами нет никакого различия. Но в пьесе Пиранделло написано различие. Потому что написано, что они выходят такой-то походкой, у них такие маски... Вообще, как-то Пиранделло отделяет персонажей от труппы актеров. И тогда мне нужно было делать коррекцию. И я сказал, что да, это написано Пиранделло, но, все-таки, это написано в те годы, когда сам стиль театра требовал подчеркнуть отличие персонажей от актеров. Но это внешние приметы пьесы. Это не ее структура. На структурном уровне, когда начинаешь, то видно, что правильно будет только тогда, когда персонажи ничем не отличаются от актеров. И это решило судьбу этого спектакля. Но это еще не все. Не только между персонажами и актерами, но и между актерами и зрителями нет никакой разницы. Это одна среда. И вот на этом постулате я стал делать спектакль. Если бы я этого не сделал, я бы не смог открыть этого автора.

Значит, так же и здесь. Эта интермедия, которую вы мне рассказали, поставленная перед пьесой, – она уничтожит, она изменит структуру, структурные особенности между зрителями в театре, которые смотрят представление, между зрителями на спектакле, которые смотрят на зрителей в театре, которые смотрят представление. Между героями истории, находящимися между зрителями в театре, и между актерами, разыгрывающими спектакль на сцене, нет никакой разницы. И только тогда будет правильно. Если мы сделаем интермедию вначале – никогда не получится. Две вот эти интермедии, они будут иллюстративными, они будут иллюстрировать содержание. Я в этом убежден.

Эта добавка комедийная в начале могла появиться, чтобы публике объяснить, чтобы она не скучала на драме. Потому что в драме, в этой драме совершенно скрыт сюжет, он отсутствует. Если вы вначале даете интермедию, вы обращаете внимание публики на то, что здесь есть интрига. Вы облегчаете ее задачу: когда вы эту пьесу

начинаете рассказывать, тогда содержанием этой пьесы становится сама интрига. А интрига не является содержанием пьесы. Я не очень согласен с этим.

ПЕРЕВОДЧИК. Есть примечание, где Пиранделло пишет, что эти интермедии понадобятся, чтобы объяснить публике причину, почему комедия может быть и не закончена.

ВАСИЛЬЕВ. Значит, я прав! Я прав, что это для этого. А как вам кажется, где сенсационный момент в пьесе?

АКТЕРЫ.

— Когда настоящие люди, двойники персонажей, Амелия и барон Нути, прекращают представление.

— То, что нет конца интриги.

— То, что они, Делия и Микеле Рокко, постоянно говорят, что ненавидят, а потом оказывается, что они друг друга любят. Для меня в этом неожиданность.

— Что настоящие люди повторяют ту сцену, которую они видели на сцене.

— Что лица говорят, но никогда не понимаешь до конца, что они говорят, о чем они говорят. Резкие перемены всех лиц. Каждый из них показывает твердую линию, а потом оказывается все наоборот.

— Удивило, что Франческо и Доро совершают перемену. Как объяснить?

— Также то, что несколько лиц появляются и потом совершенно исчезают из пьесы. Как, например, вторая сцена, – юноша и девушка потом исчезают совершенно.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это, скорее, какие-то пикантные моменты. Мой вопрос касается все-таки самого важного, – что считать самым невероятным, самым сенсационным, самым основным. Мне кажется, что, да, конечно, это когда идет дубль. Когда одна сцена в театре повторяется вновь в зрительном зале. Все-таки это самое неожиданное. И тогда заканчивается спектакль. Зачем ему продолжаться? О чем еще нужно рассказывать, когда уже все рассказано. То есть: вся коллизия пьесы – бытовая, интеллектуальная – стянута к этому финалу, к этому повтору. Почему это неожиданно? И почему это, в конце концов, сенсационно?

АКТЕР. Непознаваемость.

ВАСИЛЬЕВ. Да. Непознаваемость. Если употреблять слово

«правда». Потому что за ситуацией всегда стоит Господь, создавший весь мир, видимый и невидимый. Значит, если эта вертикальная связь отсутствует, тогда мы начинаем изучать на другом уровне все связи. Тогда мы говорим, что опять, «истиной» – понимай как «правду», – является само это событие, сама эта ситуация. Ее непознаваемость.

АКТЕР. Я, как актер, должен пережить это отсутствие, как нехватку, скажем...

ВАСИЛЬЕВ. Отсутствие чего?

АКТЕР. Отсутствие точного знания. Эту истину все ищут, а как бы никто ей не обладает? То есть ее нет?

ВАСИЛЬЕВ. Она есть. Ею обладает само событие. Его непознаваемость. Вот это обязательно добавляй. Господа, еще раз. Это просто. Вы только не напрягайтесь. Я еще раз вам объясню. Вот перед нами вещь. И все из нас, сидящие здесь, скажут про эту вещь разное. Так? И будет так же, как сделано в пьесе, – никто не скажет правды, никто не скажет точно. У каждого будет свое знание по поводу этого знания. Это понятно? Вот эта часть рассуждения понятна?

АКТЕР. Потому что все знают, что это одновременно может быть и «да», и «нет».

ВАСИЛЬЕВ. «Да» и «нет» – это ты что вводишь? Как игра? «Да» и «нет» как категория, имеющая отношение к игре, к технике игры? Нет, потому что мы сейчас разговариваем об идеологии, а не об игре.

АКТЕР. Когда персонаж говорит: «Я так думаю, я так считаю», – значит, это может быть и так, и иначе? Что это только мои впечатления.

ВАСИЛЬЕВ. Да. Правильно. Может быть и «да», и «нет», но он все-таки знает, что есть «да» и есть «нет». То есть по поводу этого события может быть положительное мнение, может отрицательное быть мнение, а персонаж выбирает промежуток. Ему так выгоднее, понимаешь? Как типу человека. Один находится посерединке между «да» и «нет», другой находится там, где «да», а третий находится там, где «нет». Но все вместе, и первые, и вторые, и третьи – по отношению к этому событию ничего не знают полностью.

АКТЕР. Но они всегда сознательны в том, что это только мнение?  
ВАСИЛЬЕВ. Сознают ли они?

– Да.

ВАСИЛЬЕВ. Это вопрос, имеющий философский характер, или конкретно к пьесе?

– К пьесе.

ВАСИЛЬЕВ. Решение для Пиранделло? В конце концов, для финальной сцены барона Нути и Амелии Морено – должен быть тот же самый эффект непознаваемости. Только если это такой эффект, тогда пьеса имеет силу. Только в этом случае, когда совсем уничтожена грань между театром и жизнью. И когда это вызывает шок от того, что это не должно быть, то есть, в конце концов, что это не нравится, это просто противно, возмутительно, не имеет отношения никакого к искусству, – тогда это то, что нужно. Я думаю. Итак, это самый сильный момент пьесы, и достигается он, получается он из-за того, что настоящая публика в зале, и публика в пьесе, и актеры театра, который в пьесе, – это все одно и то же.

АКТЕР. Не знаю, хорошо ли я понял, кажется, что невозможно создавать удивляющую ситуацию. То есть, безусловно, сюрприз может быть в выходе на сцену этого человека, барона Нути. Но как может возникать у всех зрителей, у актеров и так далее ощущение чуда. Вы сказали, что должно быть возмутительно, неожиданно. Как может возникать это ощущение не только у зрителей, но и у актеров, и у всех, которые присутствуют?

ВАСИЛЬЕВ. Не знаю. Так должно быть. Как получится... Это же концепт какой-то, какое-то условие, от которого зависит свет, высветляющий весь текст пьесы. Надо как-то его понять. Конечно, у пьесы есть своя логика, свое содержание, это ясно. Мы это сразу же выясним, как только возьмем самую первую сцену. Но у нее же есть какой-то стиль. Вот я рассказал, что это основа ее стиля, этой пьесы. В конце концов, что бы ни происходило в этой пьесе, все это не имеет смысла, если нет последней сцены – барона и Амелии. Представьте себе, что вы срепетируете это все и не будете делать эти интермедии. Можете не начинать – не имеет смысла. Это четко надо понять, что все самое основное, что касается содержания пьесы, ее философии, ее смысла, чувства – все происходит в том, что называется интермедиями. Вот в чем дело. Ну, представьте себе, вы поставили спектакль, и вы посчитали, – зачем вам ставить

эти интермедии, что в них особенного? И вы их выкидываете.

АКТЕР. Тут же нет третьего действия.

ВАСИЛЬЕВ. Оно не нужно!

ПЕРЕВОДЧИК. То есть без интермедии надо было бы продолжать.

ВАСИЛЬЕВ. Да! Без интермедии надо было писать третий акт. Ну, конечно! Но тогда бы это была просто пьеса с интригой. Пьеса с интригой и какими-то отношениями между мужчиной и женщиной. Будет только это. Пьеса имеет свой смысл, если она освещена полностью тогда, когда из зала выходят герои пьесы. Очень такой прекрасный композиционный прием, когда в интермедии находится основное событие пьесы: ну, это невероятно. В теории это вообще невероятный факт. Основное событие должно лежать не в интермедии, а в сценах. А оно – в интермедии. //Пауза./ Ну, хорошо. Кто еще? Что показалось интересным? Это только мне кажется, что интересно это?

АКТЕР. От одной сцены к другой – это как мяч, когда я не могу захватить его. Катится всегда вперед, и не могу остановить. Такое ощущение от пьесы. Даже тот, который кажется единственным знающим персонажем пьесы, в конце концов, он тоже меняет мнение постоянно, тоже меняет свою позицию.

АКТЕР. По отношению к «Шести персонажам...»: у Отца, например, есть свои правила. Конфликт возникает именно в правде Отца. С начала текста никогда нет сомнений не то что в справедливости, а в том, что правда Отца, даже если это ложь, то она полная, целостная, оформленная. И то же у Директора – есть своя правда. И эти правды, как бы, соревнуются. А здесь, наоборот, в этой пьесе ни у какого персонажа нет правды. Нет своей правды.

АКТЕР. Когда я читал это, мне казалось, что Пиранделло мне лично сказал, что настоящая правда – это когда ты актер. Что в жизни правда существовать не может.

ВАСИЛЬЕВ. Вчера я слушал, как вы читаете свой итальянский текст, мне как-то грустно стало. Вы его скучно читали. Он что, не смешной? Нет? Он вам надоел уже?

ПЕРЕВОДЧИК. Не успел.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, серьезно. Для нас этот текст совершенно чужой. А для вас он... Но, когда мы читали текст, у нас были другие реакции. Он у нас звучал очень эмоционально, все много очень

смеялись. А как-то вы читали, как будто самый что ни на есть скучный текст. Я это заметил.

ПЕРЕВОДЧИК. Может быть, вы попали просто в грустный момент?

ВАСИЛЬЕВ. Нет-нет. Это важно. Это не критика, это важно: как вы его воспринимаете. Вы должны быть искренни в этом вопросе. Потому что я ведь не знаю, как вы его воспринимаете. Вы должны очень естественно, искренне понять самих себя, без всех пиететов, без авторитетов. Понимаете? Как вы воспринимаете: нравится, не нравится, мне это скучно, здесь я не вижу ничего веселого. Вы не должны ни в коем случае поддаваться такому культурному мнению: «Это гениально». Важно поставить себя не только позитивно по отношению к тексту, но и негативно. Чтобы был диалог с текстом.

АКТЕР. Это сложный итальянский язык Пиранделло, очень сложный.

ВАСИЛЬЕВ. Не сложнее, чем русский.

ДЕЗИРЕ ШНАЙДЕР (*немецкая актриса в итальянской группе*). Да, я читаю по-русски, это как будто... не по-итальянски. Мне кажется, по-русски легче даже, чем по-итальянски.

ВАСИЛЬЕВ. Я должен знать, конечно, как вы его воспринимаете на итальянском. Иначе я не могу найти контакт с вами. Конечно, текст очень сложный. Но он сложный, скорее всего... как это сказать?.. Игрой интеллекта. Скажите, вот мы занимались Платоном. Вы чувствуете, что конструкции похожи или нет? Не обманывайте меня.

АКТЕРЫ. Да, чувствуем.

АКТЕР. Нет. Здесь, в тексте, есть как бы несколько волн, которые идут на подсознании. Как бы, пьеса была сделана какой-то другой моделью, не только идеями, но она имеет что-то, что иногда вспыхнет, как вулкан.

ВАСИЛЬЕВ. А чем похоже на Платона? Если вам кажется, что похоже.

АКТЕР. В этом поиске чистоты, в этом поиске перспективы, от которого получится абстракция. И тоже в некой иронии, отдалении от вещей. Потом еще очень часто говорится о прорицании. И что-то получилось за счет чего-то иного, непознаваемого, и, может быть, это непознаваемое, эта зона непознаваемого...

ПЕРЕВОДЧИК. Кажется, все ясно, когда мы прочитали. Но есть

какие-то подтекстные игры, которые ведутся параллельно. И которые до конца все-таки остаются открытыми. Конец как бы все-таки незакончен, финал получился за счет этих путей, которые там находятся под текстом.

АКТЕР. Когда занимался Платоном, мне было весело. И так же, когда начал читать Пиранделло, эту пьесу. Схоже то, что оба – философы, но когда они говорят, то кажется, что они не философы. То есть они говорят простыми примерами, простые вещи. Вот, например, Платон говорит о сапожниках, и Пиранделло всегда берет такие легкие персонажи, но под этими персонажами имеется огромное значение, огромный смысл.

ВАСИЛЬЕВ. А как вы воспринимаете эту пьесу, как длинную или как короткую?

АКТЕР. Когда читаешь, она кажется длинной. Но потом задумываешься, – там все так бурно и сжато, что можно было бы резюме сделать. Но это же ощущение было, читая «Сегодня мы импровизируем». То есть, когда читаешь, кажется все очень долго, все очень длинно, а потом...

ВАСИЛЬЕВ. Ну, мне кажется, «Сегодня мы импровизируем» воспринимается довольно долго, протяжно. Большая семейная история, какой-то большой роман.

АКТЕР. Казалось, что короткая пьеса, потому что, в общем-то, очень напряженная. Потому что в каждой сцене есть всегда персонаж, который с особенным напряжением вспыхивает, как пробка шампанского, и тянет за собой всю сцену. Там много страсти, всегда много.

АКТЕР. Мне тоже, когда я прочитал, показалось, что длинная пьеса. А потом, когда я вспоминал о ней, кажется – очень короткая. Такой короткой, что мне показалось, что я забыл какую-то сцену. Потом перечитал – нет, все сцены. И еще, мне кажется, что там две пьесы.

То есть, когда я о ней думаю, там, как бы, две пьесы: одна – из интермедий, другая – в другом стиле. Стилистическая, мне кажется, разница.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, в конце концов, основная история очень короткая. Она не развивается эпически. «Сегодня мы импровизируем» – все-таки история длинная, она, все-таки, долгая. Вспомните. Вначале мы видим семью: дочерей, мать, отца. Потом начинается следующее

действие: мы видим их прогулку по городу, какой-то сюжет связан с отцом. В конце концов, мы присутствуем при смерти отца. Потом опять проходит время, и мы уже видим Моммину в другом городе...

АКТЕР. А здесь какое-то узкое пространство. Кажется, что все происходит в маленьком городе, все такое маленькое, все всех знают. Все происшествя сразу переданы, есть ощущение узкого пространства, в тексте.

ВАСИЛЬЕВ. А кто кого любит в этой пьесе?

АКТЕР. Кажется, что это не так важно, да. Кажется, что все любят Делию Морелло, кажется, что каждый человек, когда ее видит – влюбляется: Франческо, Диего, в конце концов... На самом деле, может быть, никто ее не любит. Кажется, что всякий может в нее влюбиться, но это всегда несерьезная любовь, это чисто телесная любовь каждый раз. Нет никакого отношения между Делией и другими людьми. Единственная, которая живет очень проблематично, – это она сама.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, а что-то правдой является в этой пьесе?

АКТЕР. Нет, нет устойчивой правды. А может быть, есть правда, но она никогда не дойдет до поверхности, до сознания. То есть правду никогда не узнать.

АКТЕР. Правда – это существование барона Нути.

ВАСИЛЬЕВ. Я задам другой вопрос. А если бы, представьте себе, вы поставили пьесу Пиранделло «Каждый по-своему», и точно так же, на спектакле, который вы сделали, в зрительном зале начинают происходить события. В незнакомом вам зрительном зале начинают происходить события. То есть начинает происходить сюжет пьесы. Это было бы доказательствам какой-то истины, что вы делаете какую-то истину? Если представить, что это незнакомый вам зал, – это совершенно невероятный, фантастический случай, – что в зрительном зале, среди людей, среди публики – ваша история. История вашей пьесы. Это было бы для постороннего человека доказательством, не доказательством, а... что вы не врете, что это правда?

АКТЕР. Таким образом смываются границы между театром и жизнью.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, в общем, да. Но вопрос был: а что правда? Мне кажется, что если бы барон Нути и Морено были бы не персонажами пьесы Пиранделло, а зрителями вашего зрительного

зала, – это была бы правда. То есть: все – неправда.

Нельзя понять, кто кого любит и что правда: любит или не любит? Каждый смотрит по-своему на все обстоятельства жизни. Так ведь? И вдруг вы видите, как из зрительного зала выходят два человека. И это то, что вы только что играли. Между ними происходят события, которые вы только что играли. По сравнению с вашими событиями это более сильная правда? То, что вы показывали, в сравнении с вами, актерами, – это же ведь истина? Значит, только это является истиной? Значит, если бы барон Нути и Морено были зрителями, вы бы сказали: «Это истина, и нам плевать, какой у нее смысл, и какое наше по поводу этого мнение, мы видим, что это так».

Может быть, это неожиданно, но я не вижу никакого другого, более реального доказательства истины. Мы видим тот же сюжет в зрительном зале... Поймите правильно меня – это точно так же, то же самое, что в «Шести персонажах...», где мальчик застрелился. Вы должны верить, что это так. То есть: какая бы игра ни была между нами, как бы это ни развивалось парадоксально, в конце концов, это никогда не разрешится. И у каждого всегда есть свое мнение, пока мы не увидим этот феномен. Это... Сейчас я скажу...

Я часто вижу, что в своих конструкциях Пиранделло очень религиозен. Потому что это подобно... это подобно, это ведь как... Этот сюжет подобен явлению – Явлению, то есть Явлению Иисуса. Я сейчас не говорю, что... ну... Уже нет никаких мнений, когда Иисус... Явление. Ну, это я как аналог, для примера, чтобы понять, что если бы это произошло в зале, то это была бы истина. Понимаете?

И вот только этот единственный, невероятный сюжет – что это произошло в зале – этим своим явлением снимал бы всякую сложность. Это я говорю: «предположим, представим», – если мы будем верить в эту пьесу, в эту интермедию со зрителями как в реальную, как не написанную автором, а как произошедшую на самом деле. В то время, когда мы с вами играем сюжет...

Когда я спрашивал о Платоне, самое простое, что можно сказать, что здесь есть условная противоположность персонажей, аналогичная альтернативе Платона. Вы можете на это не обратить ваше внимание, поскольку вы можете прочитывать просто жизненную коллизию. То есть, читая текст, вы можете следить за тем, что

происходит в жизни людей. И это самое сложное вообще для Пиранделло, что мы видим людей и думаем, что это люди, а это не люди. В них человеческого гораздо меньше, чем философского. Это очень похоже на Платона. Структурно.

АКТЕР. В природе персонажей?

ВАСИЛЬЕВ. Ну, я думал, что вы понимаете. Вот бумага, а вот свитер. Это структура одна и та же или разная?

АКТЕРа. Разная.

ВАСИЛЬЕВ. Почему? Чем она разная?

АКТЕР. Ну, это шерсть, а это бумага.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, это не структура! Свитер связан, а бумага накатана. Структура – это как сделана вещь. Связана, – значит, структура шерстяной вещи: свитера, ковра, гобелена – это связано. А это – не связано.

Так вот, структурно, как сделано, диалоги Платона и диалоги Пиранделло, часто бывает, сделаны одинаково. Но когда вы читаете, вы читаете историю людей. Вы взяли текст, смотрите и думаете: так, это такой человек, это такой человек, – и вы перестаете видеть. Вы начинаете видеть человека, и тогда вам кажется, что это сделано по-другому, чем Платон. Потому что у Платона нет человека, это все-таки философский трактат. А здесь все-таки история людей: кто кого любит, кто кого ненавидит, кто про что думает. Вам кажется – это не одно и то же, но я утверждаю, что на структурном уровне это очень похоже. Значит, надо понять, сколько здесь человека – много или мало. Какой здесь человек? Ведь вопрос о реализме становится очень важным.

Я думаю, я уверен, что это будет самой серьезной проблемой при работе над текстом. Наверное, нам надо много разговаривать, потом конкретно о пьесе начнем говорить, прежде чем я начну у вас что-то смотреть. Мне кажется, что вы должны друг с другом тоже разговаривать, потому что я не хочу, чтобы было в начале много ошибок. Знаете, как бы, у каждого плода есть свое зерно, ядро: у яблока, я не знаю, у груши, у маслины и так далее. Вопрос именно в этом ядре. Мы можем ошибиться в определении самого ядра. Потому что, если мы начнем и... Ну, предположим, если мы держим в руках яблоко, то у него есть ядро яблока. Теперь: когда мы работаем над пьесой, что мы делаем? Мы сажаем зерно, вырастает дерево, – получается яблоко. Значит, мы должны уви-

деть это зерно, зерно яблока, а не какое-то другое зерно. Понимаете? Если мы читаем пьесу, и нам кажется, мы говорим – это зерно яблока. Теперь: а кто-то читает эту пьесу и говорит: «Посмотрите на зерно, а не на поверхность, вы увидите, что здесь зерно другого фрукта, не яблока». И тогда, если вы определите это зерно, а вам кто-то покажет это зерно – не яблока, а маслины, – и вы это посадите, то у вас вырастет маслина.

В этом секрет работы над текстом. Вы должны точно определить – ЧТО. Мы же читаем поверхность, мы же не видим, внутри мы не видим, надо иметь опыт. Это важно. Поэтому я с вами долго занимался Платоном для того, чтобы вам научиться видеть текст в чистом виде, чистое содержание текста. Чтобы видеть не людей, а чистое содержание текста, как если бы этот текст был написан Платоном.

Итак, вы не знаете, кто такой Пиранделло, у вас нет никакого представления о том, что такое Италия, вы ничего об этом не знаете. Вы берете философский трактат, написанный Платоном, и пытаетесь его понять. Как бы, вы должны разрезать яблоко и взять чистую суть, зерно. В этом сложность. Я вам говорю, потому что, конечно, у меня есть опыт, мне не надо экспериментировать, это так. И это самое сложное, – увидеть чистое содержание текста, увидеть чистую альтернативу мнений. Когда вы занимались Платоном, вы всегда хотели эти его образы очеловечить. И я вам говорил, что это ошибка. А теперь вы человеческие образы Пиранделло должны будете обезличить. Это путь. Тогда перед вами откроются тайны пьесы.

Завтра начнем ее разбирать.

### Встреча вторая

ВАСИЛЬЕВ. Возьмем первую сцену. Первая сцена – это ЮНОША и СТАРИК. Давайте разберем, давайте поговорим о первых репликах. Все придется читать. Без ремарок.

ЮНОША. Что вы об этом думаете?

СТАРИК. Что я думаю? Не знаю. А что говорят об этом другие?

ЮНОША. Судят по-разному.

СТАРИК. Само собой разумеется. У каждого свое мнение.

ЮНОША. Но никто, по правде сказать, ни в чем не уверен; каждый, как и вы, прежде чем высказаться, хочет узнать, что думают об этом другие.

СТАРИК. Я твердо держусь своего мнения, но, конечно, осторожность советует мне не говорить сразу, а сначала узнать, не знают ли другие чего-нибудь такого, чего я не знаю, и что могло бы отчасти изменить мое мнение.

ЮНОША. Но судя по тому, что вы знаете?..

СТАРИК. Милый друг, никогда нельзя знать всего.

ЮНОША. В таком случае, чего же стоит мнение?

СТАРИК. О, боже мой, я держусь своего мнения. – Ну да, до тех пор, пока не получу доказательства обратного!

ЮНОША. Простите меня, но считая, что никогда нельзя знать всего, вы уже предreshаете, что есть доказательства обратного.

СТАРИК. Из этого вы хотите заключить, что у меня нет никакого мнения?

ЮНОША. Однако, если принять то, что вы говорите, становится ясным, что никто никогда и не может иметь собственного своего мнения.

СТАРИК. А это утверждение вам не кажется уже мнением?

ЮНОША. Да, но отрицательным!

СТАРИК. Это лучше, чем ничего! Лучше, чем ничего, друг мой!

Мы будем разбирать сцену, как если бы не было пролога, который есть в вашем тексте. Забудьте о нем, вырвите... Теперь слушайте внимательно. Если есть пролог, то тот, кто спрашивает, – спрашивает о сюжете: что случилось, что вы думаете по поводу того, что случилось? А если пролога нет, а у нас его нет, мы можем про эту сцену сказать только, что Он (некто на сцене, Юноша) что-то знает, а что-то не знает. Он знает, – это было. И он не знает, – было ли это. Его вопросы становятся все более философскими, в них все больше авантюры, больше игры. Он спрашивает о том, о чем он плохо знает, или он спрашивает о том, о чем совсем не знает? Или он спрашивает о том, о чем он спрашивает? Или он спрашивает ни о чем? Это уже играть. То, что я сказал, это уже надо играть. Значит, для двух партнеров, находящихся на сцене, с точки зрения сюжета или интриги, мы можем сказать так: они что-то знают, а что-то не знают. Они знают все, или они не знают

ничего. Это одновременно мы можем сказать. И значит, как бы, их не интересует знание о чем-либо конкретном, а их интересует знание по поводу знания. То есть – мнение по поводу знания. Что означает эта формула? Сначала возьмем вторую часть – по поводу знания. Это значит – по поводу знания о сюжете. Был он или не был. Теперь. Первая часть «знания по поводу знания» – это: знаю я что-нибудь о том, что я знаю...

ПЕРЕВОДЧИК. Знаю ли что-нибудь о моем знании?

ВАСИЛЬЕВ. Абсолютно верно. Итак, еще раз. У пьесы есть интрига. То, что произошло в интриге, – они обсуждают. По поводу этого сюжета я говорю, что два партнера должны играть так, что они и знают, что произошло, и не знают. Дальше: я утверждаю, что они играют не это. Что они, в конце концов, обсуждают не что произошло, а они играют про знание по поводу знания. То есть: знаю я что-нибудь по поводу того, что я знаю, что произошло. Ну, и дальше – любая игра: не знаю ли я что-нибудь по поводу того, что я знаю, что случилось. И также любые комбинации: знаю ли я по поводу того, что я не знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что произошло, но кто-то же что-то знает? Вот так строится диалог.

АКТЕР. Но кто-то же обязательно знает. Это можно считать решением этой сцены?

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Решение этой сцены я скажу. Мы еще до этого доберемся. Итак, чтобы в конце концов разобраться в этой суете, вы должны сделать несколько этюдов на какую-то интеллектуальную игру. Еще раз повторяю тему: знаю ли я по поводу того, что я знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что я не знаю, что произошло. И дальше – перемена: знаю я по поводу того, что я не знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что знаю... Такая игра, которую нужно провести обязательно. Только благодаря этой игре вы можете реально прожить следующий вопрос: «Но кто-то же что-то знает?» Теперь попытаемся первые четыре реплики разобрать.

«*Что вы об этом думаете?*» – это вопрос, конечно, о мнении, о знании по поводу знания. «*Что я думаю? Не знаю*». И сразу вопрос от второго: «*А что говорят?*» – то есть, что говорят об этом другие. Вся игра посвящена только мнению. На основе сюжета, который партнеры и знают, и не знают одновременно. «*Что говорят об*

*этом другие?*» – «*Судят по-разному*». Теперь ответ: «*Само собой разумеется*». И вывод: «*У каждого свое мнение*». То есть: у вас мнение, у меня мнение. Идет такая охота друг на друга: сначала один активен, потом другой, и дальше резюме: «*У каждого свое мнение*».

Дальше: идет следующая часть диалога. Обсуждается, как бы, неуверенность. Здесь смысл такой: каждый, имея мнение, все-таки сомневается в самой категории мнения и спрашивает: а может быть, есть что-то другое? Есть нечто, что скажут об этом другие. То есть вторая часть отрицает первую. Сначала утверждается, что у каждого свое мнение, у каждого свой взгляд, а вся вторая часть отрицает первую. То есть, несмотря на то, что есть мнение, все равно, что у каждого свое, каждый все равно ни в чем не уверен. Значит, для того, чтобы начать вторую часть, нужно сильно утвердить первую. Сначала у каждого мнение абсолютно. Но при том, что у каждого свой абсолют, каждый же думает: у кого-то другой абсолют, а у кого-то еще один абсолют. И все время проверяет, проверяет... И прежде чем высказаться, хочет узнать, что думают другие. Так строится диалог во второй части композиции, которая отрицает первую.

Старик говорит: «*Я твердо держусь своего мнения*», и дальше: «*Осторожность советует мне...*» Юноша говорит: «*Но судя по тому, что вы знаете...*» – мол, я вижу, я чувствую, как вы говорите, я вижу ваш взгляд, я слышу вашу интонацию, «судя по тому...» – я вижу, что вы знаете. Я этой реплике придаю очень большое значение. Сейчас объясню почему. Эта реплика: «*Ну, судя по тому, что вы знаете?*» – и ответ: «*Милый друг, никогда нельзя знать всего!*» – эти две реплики говорят о том, что все-таки что-то есть определенное. То есть Юноша смотрит на Старика во время всей этой встречи и говорит: но, все-таки, вы знаете. Значит, если в начале весь диалог относительный, «да – нет», то реплика Юноши говорит о том, что все-таки что-то есть определенное. Она как бы идет поперек. А весь диалог, как и вся пьеса, она исследует, конечно, относительность наших сведений, любых сведений. Относительность понятий.

Теперь. Само построение сцены – всегда как бы игра, всегда игра. А эта реплика: «*Ну, судя по тому, что вы знаете...*» – говорит о том, что существует что-то, что не относительно, что, как бы,

абсолютно. На что Юноша и намекает: ну, я вижу, что вы знаете. То есть получается, что в игре, в которой все относительно, все-таки есть одна реплика, очень такая точная: но я понимаю, что вы знаете. На что Старик отвечает: «Милый друг, никогда ничего нельзя знать точно». После чего опять пауза и начинается следующий кусок.

ПЕРЕВОДЧИК. По-французски название пьесы не «Каждый по-своему», а «Никогда все не знаешь».

АКТЕР. Это именно эта реплика.

ВАСИЛЬЕВ. Почему я обращаю ваше внимание на эти две реплики? Я вам сказал, что содержание этого текста делится на интригу, на знание, и на мнение об интриге. Это очень важно. В этой пьесе что-то произошло, история. Я всегда это буду называть: сюжет, интрига или история, новелла. По поводу этой новеллы персонажи, эти два человека, и знают, и не знают. Дальше. Диалог, как таковой, посвящен мнению, то есть знанию об этом знании. Диалог не посвящен выяснению интриги, новеллы, а диалог посвящен мнению об интриге. Это очень важно, потому что, если я этого не предложу, тогда вы будете обсуждать саму интригу. Тогда это будет неправильно.

АКТЕР. Это рассуждение о том, что можно ли вообще знать о чем-то.

ВАСИЛЬЕВ. Это правильно. Да. Это рассуждение об относительности происходящего в жизни. И этот диалог, и следующий диалог, и все диалоги будут посвящены только этой проблеме. То есть всегда в пьесе будут идти параллельно две истории. Сама интрига, новелла и знание по поводу этой интриги. То есть рассуждение, философия на эту тему: что такое знание, что такое мнение, что такое абсолютное и что такое относительное. Если вы привыкнете к этому сразу же, то вам будет ясно. Нигде нельзя это мешать, делать вместе. Это не получится. Или интрига, или мнение. Или вы играете интригу, или вы играете мнение. Или вы играете знание – это и есть интрига, или вы играете знание по поводу знания – это и есть философия.

Возьмем первую сцену. Какова ее структура? Что она обсуждает? Она обсуждает мнение об интриге. Но я предлагаю, что есть две реплики, которые обсуждают саму интригу. «*Но судя по тому, что вы знаете*» – это реплика, которая обсуждает саму интригу, и ответ: «*Никогда нельзя знать всего*». И третья реплика – «*Чего же*

*стоит мнение?*» – она является как бы резюме второй части композиции. Ведь смотрите, «*В таком случае, чего же стоит мнение*» – противоположна реплике «*У каждого свое мнение*». «*У каждого свое мнение*» – конец первой части композиции. Вторая часть композиции заканчивается репликой «*В таком случае, чего же стоит мнение?*»

«*У каждого свое мнение*» – это такое утверждение. Но в таком случае, что же существует? Предположим, первая часть заканчивается: ну, везде что-то есть, всегда что-то видно. Вторая часть заканчивается: простите, но в таком случае что же видно, что же есть? Конечно, подобные структуры мы встречаем потом уже позже в драматургии, это у Беккета.

Остановимся на реплике, которая открывает смысл следующей, третьей части. Это реплика: «*Простите меня, но считая, что никогда нельзя знать всего, вы уже предreshаете, что есть доказательство обратного*». Вам понятен смысл? Игра, интеллектуальная игра вам понятна? Что предлагает Юноша... Если никогда нельзя знать всего, то тем самым я уже предreshаю ответ, что ничего нельзя знать вообще! Все непознаваемо. Вот теперь вернемся к началу третьей части. Начинает ее Старик. Он говорит: «*Я держусь своего мнения до тех пор, пока не получу доказательства обратного*» – начинается как бы с реакции Старика на то, что произошло в двух первых частях. Значит, если первые две части представляют из себя интеллектуальную игру, то третья часть начинается с реакции на результат этих игр. То есть: если была игра ума, интеллекта, то третья часть начинается с игры уже сердца, как бы я уже сердцем реагирую. Причина того, что Старик реагирует сердцем, кроется в предыдущих двух репликах, которые касаются интриги, а не мнения по поводу интриги.

АКТЕР. Как бы уже о знании самого сюжета?

ВАСИЛЬЕВ. Это очень понятно. Потому что такие же построения и у Платона: сначала всегда идет интеллектуальная игра, правильно, да? Только она длиннее, объемы у Платона большие. А потом, в какой-то момент персонаж реагирует сердцем. Потом опять продолжается интеллектуальная игра, потом опять он реагирует сердцем. Ну, это очень понятно – жизненные факты. Так. Теперь видно, что Юноша реагирует, отвечает не на эту реплику Старика, не на предыдущую реплику Старика, а на предпредыдущую.

Значит, как бы Юноша пропускает сердечную реакцию Старика, не обращает на нее внимания, и он как бы цепляет верхнюю реплику и продолжает ее. Старик отвечает в форме вопроса: *«Вы хотите сказать, что у меня нет никакого мнения?»*, и Юноша говорит: да, потому что, если вас послушать, то получается, что никогда никто не может иметь никакого собственного мнения.

Теперь вернемся наверх. Первая часть композиции – у каждого свое мнение. Вторая часть композиции – какова стоимость мнения? Третья часть композиции – никто никогда никакого мнения не имеет.

АКТЕР. В общем, Юноша сделал ловушку.

ВАСИЛЬЕВ. Да, Юноша сделал ловушку. Посмотрим дальше, что говорит Старик, и кто кого поймал? Старик. Старик поймал Юношу на парадоксе. Юноша сказал, что никогда никто не может иметь собственного мнения, на что Старик сказал – а это разве не мнение? Он говорит: да, мнение, но это отрицательное мнение. Сказано это положительно, это позитивно об отрицательном, – то есть они совсем перестали обсуждать знание по поводу знания. И диалог закончился обсуждением какого-то третьего знания по поводу второго знания по поводу первого знания об интриге. Значит, диалог в конце концов заканчивается выводом по поводу самого знания, самого мнения как категории. Старик ловит молодого, потому что, ты прав, молодой делает ловушку для Старика, он ловит его на том, что тот ничего не знает, то есть, что нет собственного мнения никогда. А Старик потом делает новую ловушку: *«Но это же мнение!»* – *«Да, но отрицательное»*. – *«Но это лучше, чем что-нибудь другое, лучше, чем ничто»*. Вот вся сцена.

Модель этой сцены, структура этой сцены – эпиграф для всей пьесы. То есть: всегда будет интрига, всегда будет мнение об интриге, всегда темой пьесы будет мнение об интриге, обсуждение мнения об интриге, всегда будет так, что в конце концов будет заканчиваться сцена обсуждением самого мнения как категории. То есть персонажи будут забывать и об интриге, и об обсуждении мнений об этой интриге, то есть, кто что думает, а будут заниматься только мнением как категорией, как философией вообще. Полный бред! То есть уже будут доходить до сумасшествия. И всегда будет это раздельно существовать. Не вместе, кучей, а раздельно.

АКТЕР. Реакция Старика – это эмоциональная реакция, сердечная

реакция: *«Боже мой, я держусь...»*, а у Юноши логическая реакция.

ВАСИЛЬЕВ. У Юноши ответ идет, конечно, логический, потому что он от предыдущей реплики, даже предпредыдущей. Потому что Юноша не лидирует, он ставит ловушки. И Старик как бы все время попадает в эти ловушки. И тогда он начинает реагировать сердечно, а потом, в конце концов, выигрывает. Ты это спросил?

АКТЕР. Да.

ВАСИЛЬЕВ. Теперь скажите, то, о чем я вам рассказал, вам видно в тексте?

АКТЕР. Я не могу связать эмоциональную реплику Старика с интригой. Мне кажется, он эмоционально реагирует на ловушку.

ВАСИЛЬЕВ. Конечно, он эмоционально, сердечно реагирует на ловушку. Но эта же ловушка у него связана с утверждением Юноши, он же как будто говорит: ну, я же вижу, что вы знали – вы участвовали в интриге, я видел, как вы стояли рядом, ну что ж вы врете, вы знаете, мой дорогой. Ответ: никогда нельзя знать всего – я вам говорю, как человек, проживший жизнь. Это прямой разговор, это очень прямой разговор. И это какая-то такая тонкость в конце второй части композиции.

АКТЕР. Об этом третьем знании нельзя говорить? Потому что с интеллектуальной точки зрения это нельзя проверить.

ВАСИЛЬЕВ. Сейчас я скажу. Вот у нас есть конкретное что-то – сюжет. То, что произошло. И есть мнение – знание по поводу этого сюжета. Но это абстрактное знание, категория абстрактная. И есть еще что-то – есть знание по поводу этого знания. Это второе знание, не будучи реальным, становится категорией, мнением, то есть оно становится очень конкретным. И теперь есть знание по поводу этого знания, по поводу категории самого мнения. Поэтому нельзя иметь никакого мнения по поводу сюжета. Ведь это же мнение, что нельзя иметь никакого мнения, – это же какое-то знание. Конечно, это знание по поводу, и это отрицательное знание. *«Но все-таки это лучше, чем вообще ничего!»* Это же очень смешно, это такое парадоксальное, великолепное утверждение: если совсем ничего, то пускай хотя бы это. Если бы вообще ничего не было, это была бы дистрофия, аннигиляция. Ничего!

АКТЕР. И это дает новую жизнь. Это как бы постоянно передвигает объект суждения и не дает ему уничтожиться. Это смысл жизни, потому что это очень динамично.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, можно и так сказать.

АКТЕР. А я себя спрашиваю, это знание о знании, – имеет ли оно что-то общее с божественным?

ВАСИЛЬЕВ. Это я еще не искал. Я не могу вам сказать. Это мы должны вернуться к нашему вчерашнему рассуждению. Помните, я вам сказал о том, что в конце концов является истиной в этой пьесе? Это ответ на твой вопрос. Истиной в этой пьесе является то, что два человека из зрительного зала оказываются этими же самыми героями этой пьесы. Что в этом чуде заключена единственная правда. Вы должны как-то попытаться это эмоционально запомнить, не рационально, а эмоционально. Что уже не будет никакого мнения после того, как в зрительном зале окажется эта история. Еще раз представьте себе, что идет спектакль, и что в зрительном зале происходят события, которые не написаны автором. И представьте себе, что из зрительного зала на сцену выходят... или в ложе, на галерке происходит эта сцена. То есть это даже нельзя назвать «сцена», – то, что начинает происходить между Морено и Нути. Теперь скажите, тогда у вас будет какое-то мнение по этому поводу? У вас будет несколько мнений или одно? Это очевидно: то, что происходит – это истина. Вы смотрите спектакль, сидите в зрительном зале, и спектакль все время обсуждает какие-то мнения: любит, не любит, ненавидит, ну и так далее. В конце концов, из зрительного зала, спровоцированные самим происходящим, выходят не актеры вообще, а жители города, зрители. И вы видите то же самое. У вас есть теперь по поводу этого мнение или нет? Одно-единственное, не двадцать? Это истина, да? В том, что она неразделима, в том, что она не поддается всему знанию, что ее нельзя узнать всю никогда, и что нужно ее признать за истину, как за истинное. Я ответил на твой вопрос? То есть, как бы мы ни удалялись, ответ, истина будет вот в этом поступке. Конечно, тогда пьеса должна быть прекращена. Ответ есть. Значит, пьеса посвящена этой интеллектуальной игре на той территории, которую мы называли «знание». А на той территории, которую мы называли «интрига жизни», она, очевидно, будет посвящена тому, что можно назвать «страсть». Будут еще вопросы?

АКТЕР. Первая реплика Юноши – она последовательна или противоположна?

ВАСИЛЬЕВ. Понимаете, чем мое построение отличается от традиционного, от другого? Тем, что у меня конфликтны не позиции,

а конфликтны части композиции. Ну, это мы в Платоне изучали. Они беседуют, они разговаривают, они делают друг для друга ловушки и, в конце концов, обсуждают: что есть мнение, что такое человек, что такое его жизнь, как можно судить об этой жизни, до конца или не до конца мы можем ее познать. Они в этом едины. Но как они это делают? Они конфликтны сами с собой. Они сначала говорят «да», потом говорят «нет», потом говорят «да», потом говорят «нет», потом говорят «пока» и расходятся. В результате они нас с вами, как зрителей, оставляют в полных дураках. Потому что они устраивают ловушки для нас, чтобы в эту ловушку, в конце концов, поместить что-то истинное.

У этого автора есть, как бы, секрет, при помощи которого он находит такой пункт, крест такой, где перекрещивается искусство и жизнь. И где это совершенно становится одно и то же. Как художник, как писатель он знает, как это делать. И в этом его гений, что он это практически делает, то есть показывает – это делается так. Это, на самом деле, почти что недостижимо... И, собственно, это и есть истина – для чего это все.

### Встреча третья

ВАСИЛЬЕВ. Будем разбирать вторую сцену, да?

ПЕРВАЯ (со страдальческой страстностью). Верни мне жизнь! Верни жизнь! Скажи! Скажи мне!

ВТОРАЯ. Ведь это только мое впечатление!

ПЕРВАЯ. Но если оно у тебя создалось, значит, в нем есть что-то правильное! – Он был бледен? Улыбался грустно?

ВТОРАЯ. Мне так показалось.

ПЕРВАЯ. Я не должна была его отпускать. Ах, сердце мне это говорило. Я держала его за руку до самой двери. Он уже на шаг отошел от двери, а я все еще держала его руку. Мы поцеловались, попрощались, а наши руки не хотели отпустить друг друга. Вернувшись, я упала, точно подкошенная и разрыдалась. – Но скажи, скажи мне, – никакого намека?

ВТОРАЯ. Намека на что?

ПЕРВАЯ. Нет, я хочу сказать, не... Ну, словом, как это часто делают...

ВТОРАЯ. Нет, он не говорил: он слушал то, что говорили другие.

ПЕРВАЯ. А, потому что он знает. Знает, сколько зла мы причиняем себе проклятой потребностью говорить. До тех пор, пока внутри нас таится неуверенность, надо молчать. Мы говорим. Ведь мы и сами не знаем, что мы говорим. Но он был печален? Улыбался грустно? Не помнишь, что говорили другие?

ВТОРАЯ. Нет, не помню. Я бы не хотела, дорогая, чтобы ты что-нибудь себе вообразила. Знаешь, это бывает – мы ошибаемся. Быть может, он был равнодушен, а мне показалось, что он грустно улыбался. Подожди... да-да... когда кто-то сказал...

ПЕРВАЯ. Что сказал?

ВТОРАЯ. Одну фразу... Подожди, – «Женщины, как сны, никогда не бывают такими, какими ты их хочешь видеть».

ПЕРВАЯ. Это не он сказал эту фразу?

ВТОРАЯ. Нет, нет.

ПЕРВАЯ. Боже мой! – Теперь я не знаю, ошибаюсь я или не ошибаюсь! Я всегда гордилась тем, что во всех случаях делала по-своему! Я добра, но могу сделаться злой, и тогда – горе ему!

ВТОРАЯ. Я бы хотела, дорогая, чтобы ты оставалась такой, как сейчас.

ПЕРВАЯ. А какая я? Теперь я этого не знаю! Клянусь тебе, что не знаю! Все подвижно, проходяще, невесомо. Я верчусь туда, сюда, сменяю; и прячусь в угол, чтобы плакать. Какое страдание! Какое беспокойство! Какая тревога! И я непрерывно прячу от себя свое лицо, так я стыжусь своего непостоянства!

ВАСИЛЬЕВ. Эта сцена для анализа, для восприятия будет сложнее, поскольку вмещивается сюжет, очень сильно. И поэтому весь диалог может идти вокруг того, *он* знает или не знает, и что по этому поводу думают. И это будет неправильно. Если разбираешь подряд, то эта вторая сцена является повторением первой. И она, практически, идет по той же самой схеме, что и первая.

Что здесь есть? В жизни женщины что-то произошло. Там есть конкретный сюжет: женщина рассталась с мужчиной. Потом этого мужчину видела другая женщина, и она у нее спрашивает мнение по этому поводу.

Вообще, если говорить об этой сцене, мы будем говорить об одном из самых сложных моментов в драматургической литературе.

Выглядит это так: как играть не то, что написано? Или, если по-другому поставить вопрос: как сделать так, чтобы играть не то, что играет наша природа? Я говорю о нашем отклике: как природа откликается на текст. Очевидно, что при чтении текста ваша природа реагирует на него. И она реагирует независимо от вашего интеллекта. И совсем независимо от правил драматического построения, от правил драматургии. Вот это вы должны очень четко понять, что когда вы читаете текст, вы как-то на него реагируете своей природой, своими чувствами. И мы считаем все это за абсолютное, мы доверяем этому, говорим: да, мы так чувствуем. Конечно, мы забываем, что мы не есть сами по себе. Ну, грубо говоря, мы сами по себе и плюс еще кто-то. Этот «кто-то» – тот, который был воспитан тем обществом, в котором жил. Ну, я даже уточню, – тем культурным обществом, тем театральным обществом, в котором мы жили. То есть, на самом деле, мы не свободны в нашем чтении. Мы в конце концов читаем под действием сложившегося культурного мнения. А значит, мы не можем с полной уверенностью сказать, что то, что мы читаем, и есть наше мнение по поводу этого текста.

Но мы не только читаем драматический текст, но и должны его как-то воспроизвести на сцене. И показать содержание этого текста. Тогда, конечно, мы должны пользоваться методом анализа текста, который позволяет нам освободиться от штампов. Мы проверяем содержание при помощи интеллекта. При помощи метода. И теперь мы знаем, что это правильно. То есть если мы уверены, что это правильно, конечно. Итак, метод правильный, мы уверены, что мы правильно прочли текст. Теперь мы должны его воспроизвести, исполнить. И тут мы совершаем вторую ошибку: опять играем не мы сами, а играем мы плюс еще один человек, воспитанный в культуре, ну, обществом, да? Языком, как он вообще существует в тот день, когда мы живем. Значит, даже если мы знаем, что это правильно, наша природа сейчас может играть совсем другое. Мало того, – она будет играть совсем другое. Вот в этом вся наша трагедия. То есть нас все время ожидают, как бы сказать, подножки, да? Первый раз, когда прочли, мы думаем, что это так, оказывается – нет. Мы тогда проанализировали, сказали: вот как должно быть, мы знаем – вот так должно быть. Теперь мы это сыграем. Начинаем играть – природа играет так, как она хочет. Так, как она сложена за

это время, за все время нашей жизни. Она выдает неверный результат, нам опять нужен метод, чтоб ее как-то сдерживать.

В том случае, который мы вчера разбирали, диалог довольно прост, потому что он ближе к академическим текстам Платона, более абстрактен. В этом же тексте доля конкретного несравнимо больше, чем доля абстрактного. То есть он дальше от академических построений. Тогда этот текст становится исключительно сложным. Сложным потому, что конкретное действует на нас, когда исполняем. И нам очень сложно ограничить свою природу, чтобы играть это, а не это. Вот это проблема.

Итак. Нужно, чтобы в разборе эта сцена была продолжением предыдущей. На ту же самую тему. Но, как бы, не для мужских инструментов, а для женских инструментов. Вот, собственно, вся задача. Ну, какие мы можем назвать инструменты в оркестре мужскими, а какие женскими? Ну, мужские инструменты более жесткие, а женские инструменты более чувствительные, то есть в них очень много жизни, много чувствительности.

Итак. Речь идет о мнении, которое здесь называется впечатлением. Здесь так же разговор о мнении, но здесь это называется «впечатлением». Предположим, я вам сразу говорю: *«Верни мне жизнь! Верни мне жизнь!»* Ну, как бы, так и получается, что мы знаем, как играть. То есть мы просим подружку, чтобы она спасла нас от чувства. Мы очень переживаем, истеричуем и просим ее, чтобы она нас успокоила. Но это совсем играть нельзя. /Смех./ Вот в этом все дело. Значит, *«Верни мне жизнь, верни жизнь! Скажи мне!»* – это будет соответствовать – я специально говорю о соответствии, чтобы вам было легче, – будет соответствовать *«Что вы об этом думаете»*. То есть эта реплика перестает содержать сюжет. Теперь. Она перестает содержать сюжет в действии, но не в самой себе. Как слова, эта реплика имеет два содержания: первое содержание относится к фактическому содержанию сюжета. *«Верни мне жизнь!»* – что-то случилось, она действительно просит подругу, чтобы она ее успокоила. Это содержание по факту, реплика все равно содержит этот смысл. Но я не говорю о содержании этого текста, оно ясно. Я говорю о содержании действенности, о структурном построении. И утверждаю, что в структурном построении сцены эта реплика не имеет этого содержания, а имеет содержание *«Что ты об этом думаешь?»*.

Что делает автор? Он рифмует эпизод, он повторяет эпизод еще раз. Вводя более сильно конкретный сюжет. Он дает ту же самую тему женщине, но вместе с ней отдает им такой сентиментальный, чувствительный сюжет. Но тему первой он повторяет, и структуру первой сцены он повторяет. То есть это дубль. Конечно, начинается разработка. Как для музыкальных инструментов, тема сначала одними, а потом то же самое, но другими инструментами. Начинаются вариации. То есть: я утверждаю, что то, что заложено в первой сцене, много раз повторяется. Потому что основной сюжет еще впереди.

Значит, *«Верни мне жизнь! Скажи! Скажи мне!»* – это есть «что ты об этом думаешь? какое у тебя мнение?». То есть: было это или не было. Было это или не было, имеешь ты мнение или не имеешь? И я. Имею я мнение или не имею, понимаю я в этом что-нибудь или не понимаю? Или «он должен мне вернуть жизнь или он не должен мне вернуть жизнь – я ничего не понимаю». Конечно, это другая постановка вопроса. Поэтому через какое-то время она говорит: «Вот мы стояли вместе, и наши руки были вместе. Вот он вышел, – кажется, что наши руки вместе, опять вместе. Скажи мне, что ты об этом думаешь?» Это есть или нет? Я так думаю или не так думаю? Это мое впечатление или это так и есть? И так далее и так далее.

АКТЕР. «Мнение» и «впечатление» – это разные значения, потому что «мнение» – это уже что-то сформулированное... А в конце предыдущей сцены есть утверждение, отрицательное утверждение, что мнение не может сформулироваться полностью. Тогда они как бы продолжают ушедшую сцену, они притормозились на прошедшей стадии, то есть это уже впечатление, а не сформировавшееся мнение. Как если бы они слушали то, что было раньше, и остановились на уровень ниже. То есть на впечатлении, а не на мнении, поскольку мнение потерпит поражение...

ВАСИЛЬЕВ. Нет, я так не связываю. Я связываю так, что вот эта сцена закончена, дальше начинается следующая. Она идет в той же структуре, что и эта. Вот и все. Там было мнение, а здесь – впечатление. Конечно, Пиранделло пишет для этой сцены более тонко, действительно. Я же говорю о грубом структурном построении. Первая сцена закончилась и, как бы, существует сама по себе. Что здесь означает «впечатление»? Что может быть такое впечатление, а может быть другое.

Впечатление носит абсолютно относительный характер. Разница лишь в том, что мнение имеет отношение к интеллекту, а впечатление имеет отношение к чувству, но, в конце концов, это то же самое мнение, но в чувстве. Сказать: что ты думаешь об этом, или что ты чувствуешь? – фактически одно и то же. Здесь все дело в относительности: можно так чувствовать, а можно так, можно как угодно. Впечатление может и сумасшедший иметь. Можно сказать так: «Это ваши впечатления. Вы сумасшедший! Это ваши фантазии! Вы ненормальный!»

Итак, по поводу одного сюжета есть два мнения, два впечатления. Оба впечатления неустойчивы. То есть опять та же самая позиция – «нет» и «да», как и в случае с мужчинами. Значит, и у того, кто спрашивает, и у того, кто отвечает, идет игра – «нет» и «да». Женщина спрашивает, какое впечатление? Ну, предположим, можно играть от слова «да» – скажи мне, что это так. Но возможно и «нет», – это для первого партнера. То есть первый говорит: скажи мне, что это так, но знает, что может быть и нет. Второй отвечает: я не знаю, это только мои впечатления. Это значит «нет», но она знает, что может быть и «да». Но знает, что может быть и «нет». Поэтому второй отвечает: не знаю, это мои фантазии. То есть он говорит: скажу тебе, что это «нет», но знаю, что это «да». Только в этом случае получится игра. Если диалог начинается с этих двух правильно расставленных позиций, он дальше будет идти благополучно, хорошо будет получаться. Если вы ошибетесь в этих двух первых позициях – все! Получаться не будет.

АКТЕР. То есть она говорит «да», но знает, что может быть и «нет»?

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Она говорит «нет», – это же должен быть диалог! Альтернатива. Один говорит «да» – второй говорит «нет». Один говорит «да», а знает, что «нет». А второй говорит «нет», – а знает, что «да».

АКТЕР. Когда я здесь знаю, что «нет», я намеренно говорю «да»?

ВАСИЛЬЕВ. Да. Объясню еще раз. Он ушел. Скажи мне, что это «нет»? Она отвечает, скажу тебе, что это «да». Это прямой ответ, что неправильно. Но если и «да» и «нет» вместе держать, тогда намечается позиция все время определенная: двойственность.

Всегда сохраняется альтернатива. На «да» – всегда «нет», на «нет» всегда «да».

АКТЕР. Альтернативу нужно связывать с темой о знании?

ВАСИЛЬЕВ. Ну, конечно. Что же произошло, он ушел или он не ушел? И уже по поводу этого есть мнение. Знание по поводу знания. Поэтому следующая реплика Первой: *«Но если оно у тебя создалось, значит, в нем есть что-то правильное!»* В чем хитрость, в чем игра реплики? В том, что Вторая, предположим, говорит «нет», а Первая слышит «да». Или, предположим, наоборот. Вторая говорит «да», – тогда Первая слышит – «нет». То есть две вторые реплики противоположны двум первым. Ну, это легко делать, это только сложно объяснить. *«Мне так показалось»* – значит, если это отрицательное мнение, то есть если Первая слышит в ответе Второй отрицательное мнение, тогда ответ – это реакция: *«Я не должна была его отпускать»*. Поняли? Мнение – мнение – реакция. И поэтому эта реакция выделяется так подробно, останавливается на комическом эпизоде «две руки». Вот рука, две руки. Что произошло? Держала, потом, когда уже дверь открылась... *«Я держала его за руку до самой двери. Он уже на шаг отошел от двери, а я все еще держала его руку»*.

Итак, опорой этого монолога является мнение, то есть: ваше мнение какое? – а не сюжет. Заканчивается одна часть. *«Но скажи, скажи мне, – никакого намека?» – «Намека на что?»* – это, конечно, смешная фраза. Все-таки «намека» – это и сексуальные отношения, интимные... Какой это намек? Опять касается мнения, впечатления... *«Нет, я хочу сказать, не... Ну, словом, как это часто делают»*. /Смех./

ПЕРЕВОДЧИК. Мы так много смеялись над этим текстом...

ВАСИЛЬЕВ. Италия отхохотала уже давно, в двадцать четвертом году еще. Отхохотала этот текст. Ведь когда я вкладываю в одно и то же слово «да» и «нет», то тогда слово определенным образом начинает звучать. Проблема в том, что текст Пиранделло нельзя понимать аналитически. Это я их объясняю аналитически, потому что это, как бы, сложно, нужно снять всю эту грязь, которая на тексте существует, это штампы, поэтому приходится очищать. А сами по себе реплики очень эмоциональны, они очень двойственны, очень рефлексивны и поэтому очень смешны.

Вторая часть этого диалога опять посвящена мнению. Опять

спрашивают «да-нет» – так было или не было? Но само слово уточняется, становится более конкретным. Потому что вначале – впечатление. Было это впечатление или не было впечатления? А второе слово – «намек». Все-таки «намек» – это более конкретно, чем «впечатление». Опять четыре реплики и реакция после реплик.

Дальше начинается третий заход. *«Но он был печален? Улыбался грустно?»* Третий диалог о мнении, довольно короткий: «да» или «нет» опять. Теперь дальше: *«Не помнишь, что говорили другие?»* – не он уже, а вообще все. И ответ: *«Нет, не помню»*. Опять «да-нет».

И так далее. Теперь. Неожиданное окончание. В конце монолога она неожиданно говорит: *«Подожди... да-да... когда кто-то сказал...»* – теперь это мнение уже точнее, то есть одно было точное. Это меняет сцену. *«Что сказал?»* Это конкретный вопрос, теперь точно, что мнение есть. Раз есть мнение, значит, есть очень конкретный вопрос об этом мнении. *«Одну фразу... Подожди...»* Начинается новая история, потому что есть теперь одно конкретное мнение. Раз одно мнение, то один вопрос. Раз один вопрос, то один ответ. Теперь, какой ответ? *«Женщины, как сны, никогда не бывают такими, какими ты их хочешь видеть»*.

*«ПЕРВАЯ. Это не он сказал эту фразу? – ВТОРАЯ. Нет, нет. ПЕРВАЯ. Боже мой! – Теперь я не знаю, ошибаюсь я или не ошибаюсь!»* Начинается сердечный ряд. Сама сцена, ее содержание с интеллектуальной игры спускается вниз, начинаются сердечные реакции. *«ВТОРАЯ. Я бы хотела, дорогая, чтобы ты оставалась такой, как сейчас. – ПЕРВАЯ. А какая я? Теперь я этого не знаю!»* То есть: у меня было мнение, и у меня было знание по поводу этого мнения. Знание по поводу знания. А теперь у меня катастрофа. У меня теперь нет знания по поводу знания. По поводу незнания, по поводу знания... Я теперь ничего не знаю. Раньше у меня тоже было мнение – «да» и «нет». Но все-таки это было мнение. Хотя и отрицательное. Помните предыдущий текст? Она теперь ничего не имеет. Она не знает, какая она.

АКТЕР. У меня ощущение, похожее на то, когда я играл Платона. То есть два человека говорят, и есть всегда один, который обманывает другого. И, может быть, здесь игру ведет Вторая?

ВАСИЛЬЕВ. Кто здесь инициативу держит? Я не заметил, что

здесь кто-то лидирует. Мне кажется, здесь два, две... они меняются местами. Сейчас объясню почему. Чтобы правильно сыграть эту сцену, надо, чтобы Первая женщина очень сердечно пережила пуганицу в финале. Что она не понимает, какая она. Как построена сцена? Ведь сцена вся интеллектуальна. В конце концов, это игра по поводу мнений. А заканчивается все-таки сердечной реакцией. То есть она идет вся как абстрактная, а заканчивается как конкретная. То есть в результате рассуждений она начинает реагировать, Первая женщина. Поэтому она сама попадает в ловушку. Мне кажется, что здесь инициатива... я бы не сказал... то у одной, то у другой. А ты как чувствуешь?

АКТЕР. Мне кажется, что когда она говорит «...я хотела бы, чтобы ты осталась такой, как ты есть», что она должна быть злая. И не добрая.

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Я не думаю. Я не прочитываю это как оценку, конкретную. «Оставайся такой, как ты есть», то есть – думай так, как ты думаешь сейчас. Мне кажется, да. Вот, что ты про себя думаешь, – вот это все и оставляй у себя. Все мнения о себе оставляй при себе самой. Конечно, здесь вопрос – какая? Кто я? Какая? Я не понимаю, кто я? Клянусь тебе, я не понимаю. Все так подвижно, все изменчиво, все переменчиво. Я верчусь, делаю это, делаю то. Кто я? Что я? Беспокойство. Я прячу свое лицо, я стыжусь своего непостоянства! Это же есть тема пьесы. Надо попасть в эту ситуацию, попасть в этот аспект.

Смотрим третью сцену. Итак, вторую мы только что закончили композицией, из которой вышла катастрофа. Значит, дальше входят люди и один говорит: «Совесь!» То есть вводится какой-то абсолют. То есть нечто более устойчивое, чем мнение, правильно? Устойчивое. И дальше по этому поводу начинают говорить. Весь следующий диалог посвящен этому устойчивому понятию.

Был первый диалог, второй диалог, теперь – сцена. Было мнение, мнение, то есть относительное, негативное, которое заканчивается катастрофическим сознанием: «Кто я?» И теперь – «совесь». Постоянная, более-менее постоянная. И, конечно, дальше нужно это отрицать. Возникает диалог: что такое совесь, как она появляется, каково ее происхождение, что она является не только актом субъективным, но и актом объективным. Но только она зависит от окружающих, и окружающие корректируют эту совесь... и так

далее, и так далее. В конце концов не важно, кто вводит понятие «совести», положим, некто, которого зовут, условно, – Первый. Это так же, как Первая женщина, Первый мужчина. И есть тот, кто, как бы, дает подножку этой совести. Это Диего. И заканчивается эта сцена репликой: *«Я очень хорошо знаю эту игру, игру совести».*

На место мнения, релятивного понятия, вводится что-то очень четкое, что-то очень ясное. То, чему, казалось бы, нельзя дать подножку. Но находится персонаж, Диего, который дает подножку совести и делает ее тоже понятием релятивным. Это очень красивый диалог, очень красивая сцена. Потому что это уже сцена для многих персонажей, они там ходят по какой-то комнате и говорят, что эта комната – исповедальня Донны Ливии. В большом доме Донны Ливии. И вот они болтают, болтают... Вдруг кто-то говорит: «Совесь!» То есть без всякой подготовки. И как бы эта реплика возникает потому, что были две предыдущие сцены. Это не важно, – слышали они, не слышали, – а важно, что эти идеи, они как в воздухе, как призраки. И призраки все время обсуждаются, и тогда появляется эта идея – «совесь». Без всякой подготовки. И дальше уже начинает обсуждаться это слово. Цицерон приводится, Кант. «Что такое совесь?», «У меня есть моя совесь, с меня достаточно»... Дальше появляется Диего и говорит: а твоя ли это совесь на самом деле? Дальше начинается монолог, сцена какая-то, диалог, – совести дается подножка. То есть совесь – она все оправдывает, все списывает, всему находит свое объяснение. Достаточно сказать «совесь», и ты уже находишься в мире. Я не буду разбирать подробно эту сцену, я пойду дальше, но я рассказал ее содержание в связи с предыдущими двумя сценами.

Перейдем теперь к другой сцене: Донна Ливия и Старый друг. Почему я именно эту сцену хочу разобрать сейчас? Потому что она похожа на первые две. Первая сцена имела какой-то сюжет, более-менее конкретный. Вторая сцена – где женщины – имела сюжет более конкретный, чем первая. Эта сцена, четвертая, похожа на первую и вторую, но она имеет очень конкретный сюжет. От нее начинается сюжет пьесы. Но структура остается той же самой. Из этой сцены вам должно стать понятно, как читать всю пьесу, как ее анализировать, как читать всю дальнейшую сцену с Донной Ливией, как ее анализировать, как потом ее играть. Она все так же

посвящена мнению: что происходит, что говорят, как вы думаете про это, какое мнение? А внутри находится монолог о кабриолете. Скажите, господа, как вы можете объяснить, почему появляется монолог о кабриолете: *«ДИЕГО. Синьора, а вы не думаете... Ну, например, о кабриолете на деревенской улице».* Почему это появляется? Почему это в композиции?

АКТЕРЫ.

– Это как бы введение монолога о смерти матери, и о...

– Это потому, чтобы она отвлекалась. Это шутка.

– Потому что надо сопоставить два волнения: настоящее волнение про смерть матери, и волнение Донны Ливии, у которой все же ничто не вызывает волнения. То есть кабриолет вообще не имеет смысла.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это ясно. Я весь монолог называю монологом о кабриолете, потому что с него начинается, а внутри монолога о кабриолете находится история о насекомом и смерти матери Диего. Значит, ты говоришь о сопоставлении?

АКТЕР. Здесь уравнивается уровень действительного и уровень придуманного, то есть воображения. То, что произошло в доме Аванцы, – такая же действительность, как насекомое при смерти матери.

АКТЕР. Этот рассказ о смерти матери служит примером катастрофы для Донны Ливии, чтобы она в эту катастрофу не попала, как попадает комар, который находится в стакане и не может...

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это очень логично. Что-то у тебя в начале неплохо, а потом очень много логики.

АКТЕР. Ну, потому что это сравнение. Как бы, внимание, Донна Ливия, вы смотрите на насекомое, как я смотрел, и не замечаете, что может умереть мать. То есть: есть тайна, которая гораздо выше и больше.

ВАСИЛЬЕВ. Хорошо. Я воспользуюсь вашими подсказками. Во-первых, действительно, похоже, что это какое-то сопоставление. И если брать за аналог предыдущую сцену, то даже можно сказать, что это какая-то катастрофа. Теперь нужно посмотреть содержание самого монолога о матери. Значит, как он появляется: *«Синьора, а вы не думаете... Ну, например, о кабриолете на деревенской улице».* И после этого: *«Синьора, знаете, что случилось со мной однажды, когда я сидел ночью около моей умирающей матери?»* И

в окончании: *«Вам это кажется нелепым?»* Почему он говорит, что *«...я не могу смеяться, как вы, думая о насекомом, попавшемся мне на глаза, когда я сидел около моей умирающей матери»*. Почему он так говорит? Ну, этот рассказ является притчей или нет? Конечно, это притча. В ней какой-то есть смысл. Почему он говорит, что я не могу смеяться, когда думаю о насекомом и об умирающей матери?

АКТЕР. Метафора кабриолета: дать женщине выйти из кабриолета как из своей низкой среды, чтобы она выходила из этой ситуации. Это кабриолет, который вас увезет из этого волнения по поводу сына, который, в конце концов, защитит человека, проститутку, но в этом ничего особенного. Это все-таки гораздо менее серьезно, менее трагично того, что комар меня отвлек от момента смерти моей матери.

ВАСИЛЬЕВ. Понимаете, тут важный вопрос. Во-первых, я вижу по тому, как вы часто звоните домой, что вам очень важна тема семейных отношений. Да. Но здесь этого нет. Забудьте! Здесь ничего нет, понимаете, здесь нет этой трагической оценки. Это притча не о смерти матери и не о мальчике-негодяе, который пропустил смерть своей матери. Потому что он пришел, он сидел около матери, стал смотреть в этот стакан. Конечно, как подлец, негодяй. И, конечно, вместо того, чтобы свою мать отправить на тот свет: «Мама!» – он в это время смотрел на комара в стакане. Нет, это не это. Нельзя ни в коем случае это играть как смерть матери, и нельзя ни в коем случае играть как – «я – подлец». Это неправильно. Значит, очевидно, нужно соотнести эти два ответа. То есть, как эти два сюжета вместе сходятся, вот в чем дело.

И, в конце концов, именно в сопоставлении этих двух взаимоисключающих сюжетов: смерть матери и мужчина, наблюдающий за насекомым, – заключается истина. То есть единственный смысл. Можно ли дать точный ответ: почему он это делал? Можно дать точный ответ, почему это именно так соотносится? Почему именно в этот момент это взаимодействует? То есть этот вопрос можно задать так же, как вопрос: почему в конце концов из зрительного зала выходит барон Нути вместе с женщиной, и какая-то страсть возникает? Мы ведь недавно говорили, что это является, пожалуй, истиной. Это же является истиной, помните, мы говорили, когда уже не будет никаких мнений.

Я предлагаю остановиться на таком рассуждении. Какое бы мы мнение ни имели, какие бы мы ни придумывали интеллектуальные ситуации для объяснения событий, в конце концов, есть события, которые необъяснимы. Необъяснимо, почему в тот момент, когда умирает мать, я смотрю за насекомым. Это непознаваемо! У этого нет мнения. Ну, какое тут мнение! Где будет справедливость? Нельзя сказать, что этот мужчина не любил свою мать, но можно сказать, что он смотрел за насекомым. Нельзя сказать, что он не пришел к своей матери, чтобы, как это сказать, присутствовать при ее смерти. Он для этого сидит. Но он смотрит за насекомым. То есть, когда Диего говорит: «А не думаете ли вы о кабриолете?» – он спрашивает у Донны Ливии: когда вы думаете о вашем сыне, не думаете ли вы еще о чем-то другом? Она говорит: не понимаю, в чем дело?

То есть, конечно, Донну Ливию интересуют подробности и «было или не было». На это ответить невозможно. Мы же знаем содержание пьесы. Это и было, и не было, это так и не так. Правильно? О каждом из них, о каждом участнике этой интриги можно сказать и «да», и «нет». Но кто-то требует одного мнения, чтобы было только «нет». Донна Ливия это требует, ясно. Можно ли ответить? Что делает Диего? Он говорит, что есть события в жизни, на которые невозможно дать ответ. Которые случаются в нашей жизни, с нами, и которые непознаваемы. Сами по себе непознаваемы! Вот в этом смысле – это катастрофа. И посмотрите, как это заканчивается: *«ДИЕГО. Вам это кажется нелепым? ...я не могу смеяться, как вы, думая о насекомом, попавшемся мне на глаза, когда я сидел около моей умирающей матери»*. То есть, в конце концов, есть что-то, на что нельзя дать ответ, невозможно.

АКТЕР. Это он и есть...

ВАСИЛЬЕВ. Это уже мнение, но отрицательное. Что ты хочешь сказать – это уже есть ответ?

АКТЕР. Он – это, которое непознаваемое.

ВАСИЛЬЕВ. Он, Диего? То есть дьяволизм его характера от этого зависит, да? То есть это его квинтэссенция, да? как бы, его состав? Так я понял?

ПЕРЕВОДЧИК. Непознаваемое – это сама душа человека.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, я о другом... То, о чем говорит Диего, – это он и есть? То есть его состав или нет? Это его мнение или это он

сам и есть?

Ему надо остановить диалог, остановить сцену. Надо сбить ее. Дать по шапке. Конечно. Но надо дать по шапке со смыслом. Поэтому *«вы не думаете о кабриолете»* – *«я не понимаю»* – *«ну, как бы, о кабриолете на деревенской улице.., как он едет, как все на него смотрят, красивый...»* Она говорит: *«При чем здесь кабриолет? – При чем, синьора?»* Это первая часть. «А знаете, что со мной случилось тогда? Хотите, расскажу? – Что случилось? – Ну, я вам расскажу. Это была история! Вот умирала моя мать. Вот я вспомнил. – Я не понимаю, почему вы рассказываете эти кошмары? – А то, что я не могу смеяться, как вы о кабриолете».

Я еще раз говорю, что эта сцена, ее структура также посвящена мнению. Участников очень много. Все говорят «да» или «нет», «да» или «нет», включая Диего. И только один персонаж требует очень конкретного ответа – или «да», или «нет». Это мать. Она из другого времени. И она четко знает: «да» или «нет». Когда композиция диалога, спора самого, доходит до максимы, до требования конкретности, – эта сцена, этот диалог прерывается. Ее прерывает монолог. Теперь. Чему это подобно? Там есть такой образ. Она подобна водопаду, который обрушивается. Значит, идет сцена, а потом идет монолог, как вода, как водопад. Но в каком месте? В месте требования максимальной конкретности. Это не есть реакция, это не так надо понимать, что Диего скрывает подробности – влюблен ее сын или не влюблен. А так, что при максимальном требовании подробностей вдруг предлагается неизвестное, то есть притча о непознаваемости мира.

Итак, мы имеем первую сцену о мнениях. Вторую сцену – о мнениях-впечатлениях. Это все релятивно. Потом третья сцена – о совете, которой, как какому-то абсолюту, дают подножку. Четвертая – о мнениях на конкретном сюжете для большого количества действующих лиц. И монолог о непознаваемости. Дальше надо выпускать основных действующих лиц. Как бы, в устройстве театра закончено. Теперь надо рассказывать.

АКТЕР. Но весь сюжет может быть о божественном?

ВАСИЛЬЕВ. Понимаешь, нельзя же знать больше, чем мы знаем. И нельзя знать больше, чем знает пьеса. А чтобы знать пьесу, надо всю ее прочесть. Надо ее всю поставить. Тогда можешь

что-то знать. Я предпочитаю отвечать только на те вопросы, которые касаются самого действия. Как только вопросы выходят за рамки этого действия, я предпочитаю останавливаться. Ну, предположим, какой абсолюту для Пиранделло? Ну, конечно, какой-то есть. Ну, я, предположим, предположу, что какой-то есть. Ну, опять дискуссия. А оно не вложено, может быть, в дело. Мне уже достаточно знать, что мать, Донна Ливия, хочет что-то определенное. Все. Мне достаточно. Это и есть абсолюту, то есть для нее. Она хочет знать очень конкретно, очень ясно. Есть какие-то простые вещи, и этого мне достаточно.

Я убежден, что мы все вообще познаем практикой, в театре, когда начинаем это делать. Понимаешь? И если мы захотим много вопросов до практики, мы тем самым практику блокируем. В этом и есть искусство разговора, отбора, что ли, про что говорить. Хотя сам, конечно, каждый из вас, может говорить о чем угодно, для себя.