Встреча Анатолия Васильева с группой Мишель Кокосовски.

*Система Станиславского и ее развитие.*

###### Москва. 1 мая 1996 года

*Участвуют:*

*от Экспериментальной Академии Театра*

*Мишель Кокосовски, директор;*

*Пьер - Анри Маньян, администратор;*

*группа актеров:*

*Рольф Абдеральден,*

*Джонни Асеро,*

*Паула де Асенкао,*

*Рауль Фернандез,*

*Франсуа-Ксавье Франц,*

*Давид Гуйе,*

*Матиас Марешаль,*

*Элен Патаро,*

*Сириль Годан,*

*Элиз Вижье;*

*от Театра "Школа драматического искусства"*

*Марина Бадретдинова,*

*заведующая литературной частью*

*Валерий Родин, оператор;*

*Оксана Бобрович, перевод*

*СОДЕРЖАНИЕ*

*1 Вступление*

*3 Введение понятий основного и исходного событий*

*Игровые и психологические структуры*

*4 Исходное событие*

*6 Основное событие*

*9 Пример анализа основного события на пьесе*

*"Чайка»*

*11 Практика этюда*

# 15 Понятие перспективы

### 16 Корректура в этюде

## 20 Режиссер - постановщик

*25 Психологические и игровые системы*

*26 Психологические*

*27 Игровые (пример пьес Горького)*

##### 29 Разделение персоны и персонажа

*31 Пример пьесы "Чайка"*

*33 Переход от одной системы к другой*

37 Различие понятий: атмосфера, психика, ощущения, чувства, эмоция

*Сфера – вектор*

*39 Атмосфера и интеллект в тексте автора*

*43 Игра - иронизм*

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сегодняшний разговор потребует от вас внимания. Я постараюсь быть очень ясным. Я в своей работе все эти годы, а я работаю давно в театре, пользуюсь терминологией Станиславского. Если я использую какие-то другие слова, то они - вариации на те же самые формулы, вариации от формул Станиславского. Я хочу сказать, что за эти годы работы я реконструировал систему. И об этом я вам расскажу. Я прошел путь, этот путь был интуитивный, потом я его осознавал, и этот путь связан был всегда с историей, с чувствами и философией моей собственной жизни и моего поколения. Так что, двигаясь интуитивно и интеллектуально, я прошел от Станиславского, через Михаила Чехова и Вахтангова к оригинальной системе. Но от этой системы можно вернуться назад, к началу Золотого века русской режиссуры. От системы, на которой я остановился, можно вернуться к Мейерхольду, к Таирову, к Михаилу Чехову, к Вахтангову и к Станиславскому. Мне кажется, что она включила в себя элементы прошлого, прошлого театра, но представляет из себя оригинальную систему. И путь, которым я шел, сначала я его делал для настоящего, а потом я стал понимать, что каждый мой шаг я делаю не для настоящего, а для какого-то будущего. Конечно, я хотел бы верить, что это пригодится, что в этом содержится элемент будущего театра. Я сам в это верю, но ведь нужно реальное подтверждение. Моя жизнь в России грустная, вобщем, я всегда здесь был одиноким человеком. Сегодня, например, мне принесли статью и сказали : эта статья была написана тем-то, она была сдана в журнал. Редактор принял эту статью, посмотрел на нее и сказал : это - легенда о Васильеве, а нас интересует ниспровержение этой легенды, нас не интересуют легенды о Васильеве. И, вообщем, внутренне я всегда ощущаю, что я живу в этой ситуации. Всякий раз, возвращаясь из Европы, я в русской прессе встречаю очередную отрицательную рецензию, касающуюся спектакля или моего поведения, или театра. И так было всегда. Поэтому я хочу сказать : что я наблюдаю - я сделал в Москве несколько спектаклей, на которых можно было бы построить театр, которые можно было бы передать, и на них построить театр. Например, такими спектаклем был "Взрослая дочь молодого человека", от этого спектакля можно было начать совершенно другой театр, но этого не случилось. Я был только свидетелем воровства сценографии, и больше ничего. А я желал, чтобы своровали теорию, а не сценографию, вот я был бы тогда счастлив, но этого ни случилось. Потом я выпустил "Серсо", и я опять желал, чтобы своровали все эти знания. На одном только спектакле "Серсо" можно было построить большое развитие театра, и этого опять не последовало, и опять своровали только сценографию. Между "Взрослой дочерью" и "Серсо" у меня был период, когда я видимо ничего не делал, но за это время я очень много репетировал, но я в прессе встречал только пасквиль. Все эти годы, с 1979 года по премьеру, по 1985 год, я читал в прессе всегда что-нибудь отвратительное про себя. Потом мнение изменилось, мы поехали в Европу, потом вышли "Шесть персонажей", какое-то время пресса безумствовала и хвалила меня. Потом, как только я ушел в подполье, и постарался забыть все, что здесь происходит в советском театре, так же и меня забыли, конечно. Я очень был рад, что меня забыли, и время от времени вспоминали для того, чтобы поругать. Что я хочу сказать : все, что я здесь делал, я делал не для себя, а для театра, мне это не нужно, я довольно много могу сделать, но это никому не нужно, и я всегда оставался одиноким. То есть, это было в каком-то спектакле, его смотрели, хвалили и забывали. Поэтому, сейчас, в этот момент я что-то умею, и я думаю, что я владею знанием, которое пригодится в будущем, но никогда никого это не интересовало, и это - реальность. Когда я приезжаю в Европу, то сразу же появляется какой-то человек, который интересуется моими знаниями. Я живу здесь, за это время никогда никто не входил в этот дом. Это - реальность.

Такое вступление необходимо, чтобы вы поняли в какой ситуации живет театр. В какой ситуации живет каждый день этого театра и его работа. Я прекрасно понимаю, что я это сам все организовал, да. Но я же организовал не для того, чтобы меня забыли. Теперь я хочу поговорить о том, чем я занимался. Я говорил о том, что я пользуюсь системой, которая представляет собой реконструкцию системы Станиславского, и также я сказал, что я пользуюсь основными законами и формулами Станиславского.

У Станиславского есть два очень важных момента для структурирования текста пьесы и игры. Это очень простые понятия. Одно понятие касается начала, а другое понятие касается окончания. Одно называется исходным событием, а другое понятие называется основным событием. То есть, то, что в начале - это

исходное событие, то, что в конце - это основное событие. Нарисуем. Начало и конец. Мы говорим о тексте, и говорим, что в этом тексте есть какая-то динамика, развитие, взаимоотношения действующих лиц, интрига, действие, и т.д. В одном случае, в этом, все определяет исходное событие, назовем это (I) системой, а в другом случае все определяется основным событием, видите, на рисунке это не одно и то же: это - (II) система. Это представлены две разных драматических системы, которые существуют вообще в истории драмы. Забегая чуть-чуть вперед, можно нарисовать: в одном случае это - так, а в другом случае это - вот так. Опять обозначим, это (I) и (II). Вот эти системы я называю психологическими системами, а эти системы я называю игровыми системами. Есть и промежуточная зона, эта та зона, о которой я говорил перед фильмом «Шесть персонажей», нарисуем ее так, это как бы между. В ней существуют только некоторые тексты, это как бы буфер между этими двумя системами, именно здесь, в этом промежутке находятся тексты Пиранделло и тексты Чехова. Теперь я расскажу как это все организуется.

Итак, это - исходное событие. Исходное событие - это ситуация. Ситуация подобна кругу, он окружает действующих лиц, или мы можем сказать, что действующие лица находятся в ситуации, и ситуация эта на них влияет. Все связаны этой ситуацией, для всех всегда одна и та же ситуация. Предположим: нас здесь много, и мы связаны одной с вами ситуацией, ситуацией лекции, эта ситуация не драматическая, потому что пока у нее нет причин, чтобы привести к конфликту. Каждый из вас находится в этой ситуации. У ситуации есть предисловие, это : мое знакомство с Мишель, моя работа, которую она видела, ее практика, которую я наблюдал, моя любовь к ней, и ее любовь ко мне. И Мишель связана с вами, своей работой, какой-то теорией, и последним годом жизни, который она определила для себя, что он будет такой, а не другой. В результате - мы объединились, мы связаны с вами одной ситуацией. Теперь вы сидите передо мной, я перед вами, мы изучаем театр. Но у каждого из вас есть еще и своя причина, почему вы здесь оказались, и свои обстоятельства, которые привели вас сюда, которые вас держат здесь, и которые на вас влияют. То есть , вы можете выйти из этого или остаться, это - ваши личные обстоятельства. Эти ваши обстоятельства не обязательно связаны с целью вашего приезда. Например, условно говоря: она уехала, но у нее остался ее друг в Париже, и она мечтает к нему вернуться, здесь ей не нравится совсем, ни ситуация в России, ни в театре, ни лекции, вообще, весь наш курс занятий. Ее молодой человек пишет ей письма, или он оказывается сам в какой-то ситуации, или она испытывает большое чувство любви к нему, она разрывает это все, и уезжает из этого круга. Мы должны сказать, что тогда ее обстоятельства сильнее, чем наша ситуация. Итак, у нее есть обстоятельства, которые заставили ее приехать сюда, но также есть обстоятельства, которые могут заставить ее выйти из этого круга. Также, для всех вас, предположим, то, что я вам преподаю, может встретить у вас сопротивление, вы обсудите это сопротивление вместе с Мишель и разделитесь, кто-то из вас будет - за, а кто-то - против. Тогда окажется, что в основном вопросе, а именно : почему мы сюда приехали, возникнет конфликт. То есть, внутри ситуации может возникнуть конфликт по поводу основной темы, а именно – занятия театром. В данном случае, у меня с этой девушкой может возникнуть конфликт, но не по поводу основного вопроса : мы занимаемся театром. Этот конфликт будет частный : у нее есть друг. А может быть и конфликт, касающийся основного вопроса. То есть, исходное событие определяет напряжения, в которых находятся действующие лица по отношению к самой ситуации. Я понятно сказал? Это просто, и это очень важно понять с самого начала.

Все эти годы я пользуюсь таким простым ключом : я беру текст и смотрю - что там в начале, у кого какая история, и у кого какие напряжения в этой истории, как можно назвать исходное событие. Нужно назвать каким-то одним словом и одной формулой. Эта формула должна включать основное чувство начала пьесы. Так, двигаясь от начала, мы каким-то образом окажемся в конце, мы будем двигаться в связи с нашим конфликтом, мы постоянно будем находиться в конфликте. Сам конфликт, то, как мы его будем делать, даст нам движение. В конце концов мы придем к финалу, и в финале этот конфликт получит свое осмысление, он найдет свой основной смысл, какова тайна этого конфликта, какой его смысл. Исходное событие будет меняться и дойдет до своей финальной точки, и эту финальную точку надо назвать основным событием. Например, в "Шести персонажах" Мальчик стреляется, это надо назвать основным событием, то есть, все, что происходит в начале текста, определяет почему Директор и Отец встречаются. Это должно быть названо, и названо так, чтобы вызвать тут же столкновение. В воображении артистов это должно сразу же вызвать чувство конфликта. На протяжении всей пьесы эти действующие лица будут решать этот конфликт. Вы видите, что в «Шести персонажах» конфликт решается в двух планах : в плане взаимоотношений людей - это Отец, Падчерица, Мать, Брат; и в плане отношения идей - потому что они всегда говорят о театре, об искусстве, о чувстве правды. И в конце концов, эти два направления где-то найдут свое необходимое разрешение, в какой-то финальной точке. Мы видим, Директор и Отец должны встретиться, и скрытый смысл их встречи - это самоубийство Мальчика. Именно в самоубийстве Мальчика решаются основные идеи текста, то есть, смерть Мальчика стирает границу между театром, между правдой и неправдой, между театром и жизнью. Мы говорили о том, как понимать эту смерть, я вам назвал слово – «стремление».

Понятие основного события является очень важным для определения темы пьесы, динамики, определения сущности конфликта.

Когда я начал школу, учиться школе, то мне прежде всего были предложены эти основные понятия. Мы брали текст, всю пьесу, и педагоги начинали с этого : пожалуйста, определите основное событие пьесы. Надо было начинать не с исходного события, а с основного, потому что в основном заключена вся идеология пьесы. Так мы делали на пьесах Чехова. Зона основного события приблизительно одинакова для всех, а все-таки есть небольшая разница. Например, один скажет : это самоубийство Мальчика, а другой назовет что-то другое, найдет момент ближе, чем самоубийство Мальчика, какое-то другое место определит. Так будет работать индивидуальность режиссера, индивидуальность актера. Вот пьеса : здесь находится исходное событие, а здесь находится основное событие, точку каждый определит по-своему, хотя это приблизительно будет в одном и том же месте, и это зависит от индивидуальности, и от театра вообще, от его стиля, от очень многих вещей. Всегда творческие споры между актерами и режиссером, если идет лаборатория, это всегда уточнения, необходимые для возбуждения фантазии актера. Я должен идти дальше. Хотите что-нибудь спросить?

Джонни АСЕРО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Основное событие может быть только одно, или несколько?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Только одно. Только одно исходное, и только одно основное. Далее : предположим, несколько актов, и это основное событие как в зеркале отражается в каждом акте. Именно это основное событие в каждом акте отражено, одно единственное. Все идет фатально в одну сторону.

Джонни АСЕРО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

И это основное событие должно изменить жизнь всех персонажей?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Абсолютно верно. Вовлечь в себя, и в конце концов изменить. Основное событие - точка принципиального изменения жизни персонажей. Это - точка разрешения конфликта, это - точка познания истины.

Джонни АСЕРО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Исходное событие - это то, что произошло до пьесы?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Да, оно включает то, что произошло до начала пьесы, и что расставляет персонажей для их конфликта.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В «Вишневом саде» Чехова, например, основное событие - это продажа вишневого сада, это не событие, которое произошло раньше.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Например, я работал не так давно с французскими актерами над пьесой "Чайка". В четвертом акте находится основное событие, можно определить его в разных местах, например : самоубийство Треплева. Я в этом месте не определяю, я определял в другом месте. Я определял на той территории, где находится диалог Нины и Треплева. Если бы мне было на десять лет меньше, я наверное определил бы в точке самоубийства Треплева. Но с тех пор я по-другому понимаю жизнь и по-другому изучил театр. Поэтому я основное событие определил в этом диалоге, сейчас я вам расскажу о чем идет речь.

Сначала нужно сказать, что пьеса Чехова «Чайка» развивается в том же аналоге, как и "Шесть персонажей": одна линия посвящена событиям между людьми, выясняются отношения между действующими лицами в процессе жизни, а другая линия посвящена разговорам о театре, это - также, как в "Шести персонажах". Я основное событие определил именно на линии интеллекта, не на линии взаимоотношений между людьми, а на линии взаимоотношений между идеями. Если бы я определил на той линии, где живут люди, то я бы подчеркнул пессимизм текста, это - естественно, потому что Треплев не выдерживает таких отношений между людьми и стреляется. Но в этом году я уже не мог этого сделать, я определял там, где живут идеи. Когда встречаются Нина и Треплев, то это встречаются две разных эмоции по отношению к искусству, два разных взгляда, две по-разному прожитых жизни. Я обнаружил в тексте, что в отношении искусства это - два разных понимания одного и того же процесса созидания искусства. Для Треплева: искусство немыслимо без любви, и любовь созидает искусство, для Нины: в тот жизненный момент, когда она является Треплеву, искусство не существует без веры, и вера созидает искусство. Это - два разных понимания одного итого жсе процесса художественного творчества. Что делает искусство: вера или любовь? Почти та же самая дилемма существует в другой пьесе совершенно на другую тему, в пьесе Томаса Манна "Фьоренца" - это конфликт духа и красоты. И там и здесь это - конфликт веры и любви, конечно, в созидании акта искусства. Треплев теряет любовь и вместе с любовью теряет чувство искусства. Нина обретает веру и вместе с верой обретает жизнь в искусстве. После этого следует самоубийство. Самоубийство Треплева за кулисами, и оно как бы миражно. Мы понимаем, что он убил себя, это ясно, но это все равно дается в самой последней реплике. То, что он убил себя, вопроса нет, но причина - всегда вопрос. Очевидно, для самого Чехова это никогда не было решенной до конца проблемой. Ясно, что любовь делает искусство, для него это очевидно совершенно, это ясно, но в каких отношениях сам Чехов находился с верой, это оставалось всегда неясным. В пьесе «Чайка» он открывает это, предлагая самоубийство Треплева. Я не думаю, я не помню, чтобы он дальше продолжал эту тему. Он больше никогда не пишет пьес об искусстве, потому что трагедию, которую он пережил на "Чайке", раздражение и непонимание публики, одиночество, в котором он оказался, решило его судьбу, он стал Чеховым, и не пошел по тому пути, по которому пошел Пиранделло.

Исходя из этого примера - насколько важно рассуждение об основном событии текста. Это не слова, это - практика, потому что, когда мы так называем, то тем самым мы и роли приводим к этому. Значит, от основного события мы будем конструировать и исходное событие, мы разберемся в истории, как начинается эта пьеса, из всех обстоятельств выберем самые основные, которые фатально нас приведут к финалу. Такова теория и такова практика. Эта практика называется практикой этюда. Если очень понятно сказать : что такое этюд? Этюд - это чтение пьесы, практическое чтение пьесы. Для того, чтобы актер как можно быстрее вышел на сцену, был предложен этот метод. Иначе, это чтение пьесы ногами, то есть - выходить на сцену. Этюд называется методом действенного анализа, то есть, анализа пьесы действием. Практически это выглядит так: собираются актеры, за очень короткий разговор решают основные позиции пьесы, всей пьесы, потом всего акта, потом отдельной сцены, определяют действие и выходят делать. Дальше, это делают. После этого собираются вместе с режиссером делают корректуру на основании уже сделанного. И опять делают. Если это близко к тому, что они хотели, они идут дальше. И так, за серию репетиций они ногами, практически, прочитывают весь текст. Этюд предполагает быстрое чтение, включение сразу же эмоций, этюд отрицает умничание, долгие разговоры, что губит живую ткань текста. Для того, чтобы пользоваться этой практикой, необходимо было очень подробно разработать эти два основных элемента системы. Это один элемент - событие, разложен на два : исходное и основное. Что вы могли почувствовать: что вся динамика пьесы находится в начале, и вся перспектива пьесы находится в конце. Если в начале нет динамики, в этом исходном событии, то роли двигаться не будут. Тогда будет искусстве иная ситуация - актер должен тянуть роль, а она должна сама ехать как с горки, вот почему я это рисую. Исходное событие дает возможность роли спускаться с горы легко, и в конце концов в основном событии разрешаться, то есть понимать саму себя. Хотите что-то спросить?

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Какова разница между этой структурой и структурой конфликта, разрешения конфликта в греческой классической трагедии?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Мы дойдем до этого.

Эти структуры относятся к драматическим структурам, тоесть к структурам текстов, которые появились в XX веке.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если я правильно понял, то существует сначала период обсуждения с актерами, поиска основного события, потом есть период импровизации, и снова - обсуждение.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Но всегда два события определяется: после того, как определено основное, тут же - исходное, без этого невозможно. Нужно заставить двигаться.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Связаны ли эти два события напрямую?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Конечно, связаны. Это как монета: одна и другая сторона монеты.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В импровизации они придумывают текст или они его уже знают?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это другое правило. Нужно говорить о правилах, как употреблять текст. Скажу: текст нельзя знать наизусть, категорически.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Вы говорили о живой ткани текста, Вы будете говорить об этом позже?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Позже, позже.

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Определяет ли режиссер основное событие заранее? Какие конфликты у вас бывают, когда вы начинаете его обсуждать с актерами?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Раньше, когда я начинал, то я делал это заранее. А потом у меня появился опыт, и я это делаю всегда тогда, когда необходимо. В зависимости от практики, от обстоятельств, от репетиций, от того, кто передо мной, но это – всегда.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Когда Вы работаете с вашей группой актеров, Вы работаете больше в прямых взаимоотношениях, поскольку это близкие Вам люди?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Одинаково. Одинаково. Я понял, что нужно работать со всеми так, никого не обманывать.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Что означает "перспектива"?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это я объясню. Могу сейчас сказать. Вы можете сами объяснить. Представьте, персонажи находятся здесь, внутри этого круга, круг заставляет их двигаться. Они же придут к какой-то определенной точке. Вы согласны с этим? Они придут к точке основного события. Теперь, вопрос: есть перспектива или нет? Si. Есть. Перспектива есть, потому что они придут к какой-то точке. Эта перспектива находится в интеллекте или в чувстве? Надо ответить: в чувстве. Потому что они ощущают эту перспективу, но не знают ее, потому что они движутся вниз. Это подобно чувству судьбы, о которой узнаешь перед смертью.

Рольф АБДЕРАДЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Значит, актер должен чувствовать и ощущать где он находится в этой перспективе?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Обязательно. Обязательно, иначе он не сможет повернуть. Потому что он должен повернуть и придти к финалу. Здесь он может идти как хочет, но в какой-то момент он должен понимать куда он идет.

Рсшьф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я задал этот вопрос, потому что актер часто сбивается с дороги и берет другую перспективу по отношению к персонажу. Получается, что они идут не вместе.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это мы говорим о практике этюда. Смотрите: вы разобрали ситуацию для себя, вы находитесь здесь, и вас так вытолкнуло это обязательно. Теперь вы движетесь и находитесь в конфликте с вашим партнером, которого тоже вытолкнуло. А это - круг ситуации. Теперь вы встретились здесь, и когда вы здесь встретились, между вами что-то произошло. То, что произошло, вы должны услышать. Теперь вы услышали то, что произошло и пошли дальше. Вот этот момент обязателен, этот момент - самый живой в роли, здесь действие и восприятие сталкиваются. То есть вы что-то делаете, понимаете результат ваших действий, слышите где вы оказались и принимаете решение что делать дальше. Предположим, вы сделали так, потом вы прекратили этюд и стали разбирать, и выяснилось, что вам так делать нельзя, а вам вот так нужно было делать. Это - корректура. То есть, вы должны были пойти в эту точку, а вы пошли в эту. Теперь, обратите внимание - значит, вы выбрали не тот круг предлагаемых обстоятельств, возьмите вот так - и вы придете сюда. То есть, вы выбрали не те причины для ваших действий. Вы понимаете, вы чувствуете, но вы неверно выбрали. Предположим, Треплев выбрал бы по-другому, то, что выбрано здесь - это выбрали вы, а Треплев выбрал бы вот это. Это значит, что вы объективизируете роль, значит вы сделали один шаг в сторону роли. Теперь вы понимаете больше о роли, чем до этого опыта. Непонятно?

Рольф АБД ЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Значит, нужно быть очень внимательным в оценки ценностей персонажа.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Обязательно. То, что я вам рассказываю, есть сущность системы Станиславского. Это уже не анекдоты, а практика, и это - то, что принадлежит этому человеку, и что он оставил нам. Он передал это своим ученикам, а ученики передали нам. Русская школа, и последующая советская, театральная школа работала на этой системе. Это, конечно, не вся система, только ее часть, малая часть, но, тем не менее, очень важная.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Что происходит в отношениях, в примере, который привел Рольф? Поскольку есть диалог с режиссером, есть корректура с режиссером чтобы двигаться дальше. Конечно, актер может ошибиться настолько же, насколько и режиссер, и если есть желание изменить направление после корректуры, это возможно.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Могут ошибиться абсолютно одинаково. Этюд - это взаимная ошибка режиссера и актера, обязательно.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Этюд может быть и взаимной ошибкой, и общей, разделенной работой?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Абсолютно верно, конечно.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Но это еще не выражение произведения автора? *(parti-pris)*

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Как же это - не выражение, если мы уже сказали, что исходное событие - такое, а основное событие - такое, и сделали вот этот узел. Там, где структура, мы уже решили, надо сделать теперь мизансцену. Внутреннеt мы решили, теперь нужно сделать внешнее.

Рольф АБДБРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Но, все- таки, исходные данные мы берем из самого произведения?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Да, из самого произведения. Но корректура исходных данных зависит от точки зрения на пьесу.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Значит, автор в самом произведении уже выбрал, уже разработал в написанном исходное событие и основное событие? И режиссер должен услышать в чем ключ?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это есть основной философский момент в русской школе: сначала нужно очень хорошо понимать автора, и только потом можно делать все, что ты хочешь с автором. Кризис школы начинается, когда делают все, что хочешь с автором, ничего не понимая что у автора. Кризис любого искусства в этом.

*Интермедия на тему перевода.*

*Разница слова "мизансцена" в русском и французском языках.*

*Mise en scene - постановка; mise en place - мизансцена.*

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Какая разница между постановкой и мизансценой в русском?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Постановка (*Mise en scene*)- это то, что делает режиссер. Это -целое. Мизансцена (*mise en place*) - это то, что делает актер. Это - часть постановки.

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Что делает режиссер в структуре, которую Вы представили на доске?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Все, что *я* уже рассказал, это все он делает.

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Мы видим прямое сотрудничество и взаимодействие с актером, постоянно. В таком случае, суть режиссера в том виде, как Вы ее описываете, это прямое взаимодействие с актером, а не «проектирование» разума?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Категорически - нет, ни в коем случае не проекция его разума. Если это проекция его разума, тогда это - нарушение школы Станиславского, тогда его нельзя назвать словом "режиссер", и надо назвать словом «постановщик».

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Важно разобраться в словах, поскольку во Франции режиссер - это бог-отец.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

У нас есть несколько слов, выражающих одну и ту же профессию. То, что я вам нарисовал, делает режиссер, а если режиссер этого не делает, тогда он пишет: "постановщик". То есть - "я этого не делаю", и когда все читают, они видят - он этого не делает. Это, конечно, в идеале, но это всегда видно. Есть два разных типа спектакля, могут быть одинаково очень хорошие, но, конечно, они будут отличаться экзистенцией самого актера на сцене: это будет экзистенция режиссера или экзистенция актера. В этом -принципиальное отличие русской школы: это всегда должна быть экзистенция актера. Даже когда это экзистенция режиссера, это прекрасно, потому что это прекрасная профессия, все равно публика определяет есть ли в этой экзистенции режиссера экзистенция самого актера. Это выражено очень простой формулой: хорошо актеры играют или плохо. Тогда говорят: это хорошая постановка, но играют плохо. Обязательно такая формула будет. Или - всегда спросят хорошо играют актеры или плохо. Ты видел? - Видел - Ну как? - Очень хорошо - А как играют? Обязательно нужно сказать это.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В связи с примером, который Вы привели из "Чайки", в связи с предложением считать основным событием не самоубийство, а диалог, меняет ли это что-либо в природе оставшейся сцены?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Меняет совершенно все, потому что тогда все сцены будут рассмотрены в отношении искусства театра.

Давид ГУЙЕ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Затем, внутри самого исходного и основного события может ли актер определить исходное событие своего персонажа и основное событие своего персонажа?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Основное событие существует для всех одновременно и обязательно определяется для всей пьесы. Не может быть такого эгоизма: я для себя определил, а на вас мне наплевать. Всегда определяется аквариум, а потом говорят: а это - моя рыбка. А если я говорю : моя рыбка, мне говорят: а где вода-то? - А меня не касается. Да, но она тогда плавать не будет, тогда ее надо на сковородку.

Давид ГУЙЕ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Но если рассмотреть в аквариуме?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Одно для всех!

Рауль ФЕРНАНДЕЗ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Когда начинаешь работу этюдом, определив события, сцену, каковы критерии для распределения ролей?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если работают в репертуарном театра, то роли распределены сразу же. Какие критерии, они уже распределены. А если работают в лаборатории, то роли распределяются по интересам: как кто хочет. И, постепенно, за несколько недель, выясняется кто расположен к этой роли, а кто - нет. Иногда бывает прямо противоположное: ожидаешь так, а получается все наоборот. Но это только в лаборатории бывает, потому что в репертуарном театре это просто запрещенный прием.

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если говорить о *буфере,* о промежуточной зоне, связано ли это с персонифицированной идеей и с персоной, о чем шла речь вчера? Можно ли сейчас поговорить об этой зоне?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если говорить серьезно, то, во-первых, можно, а во-вторых – через год. Нужно поступить как японский учитель, сказать так: а теперь - идите, приходите через год. Но я поступлю как европейский: перерыв пять минут, потом мы продолжим.

\*\*\*

Я не должен вас утомлять, потому что это все сложные вещи.

Поэтому я следующую тему начну, а продолжим мы ее завтра.

Паула\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Все ли театральные тексты должны иметь такую структуру и если мы эти два элемента не находим, не значит ли это, что текст не театрален? И в этом случае нужна другая форма исследования?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Все драматические тексты, как я это наблюдаю, имеют или (I) структуру, или (II). Или находятся между. Я сам ничего другого не наблюдал. Причем, то, что стоит под цифрой (II), то, что я называю игровыми системами, на самом деле это основные системы. В историческом смысле они существуют очень долго, давно существуют, и как я вижу, будут существовать столько же, сколько они уже существовали. А эти системы, психологические, они существуют короче гораздо, они появились в XIX веке и существуют весь XX, я не думаю, что они проживут долго. Но это еще не значит, что они не могут появиться. Мы об этом еще поговорим.

Я говорю так скромно, чтоб не претендовать ни на какие законы, но я наблюдаю две системы. И в этих двух системах я работаю. Первую половину театральной жизни я работал в этой системе, потом я стал работать в этой системе. В этой, совместно с первой. А потом я стал работать в чистых игровых системах. Это я вам расскажу.

Наблюдение, которое должно быть у вас, и которое вы должны бы высказать в таком вопросе: как можно назвать ту ткань, через которую проходит обмен в этих двух системах? обмен между актерами? между персонажами? Мы с вами говорили: они попадают в круг обстоятельств, они начинают действовать, они встречают конфликт, и т. д., все это понятно. А как назвать эту материю, на которой вышивается этот рисунок, чем они действуют? Они действуют чувством. Это ясно. Только так они

действуют, они действуют психикой, они действуют через психику, они обмениваются настроениями, атмосферой. Их действия помещаются в сфере психической. Это обязательно, потому что персонажи окружены ситуацией, находятся внутри *ситуации,* воспринимают ее, чувствуют своей психикой, как-то реагируют, обмениваются, тоже психикой, все происходит в сфере психической. Говорят они слова? Да. Но действия не находятся там, где слова. Это очень важный момент.

Я уже вам рассказывал, теперь нарисую, чтобы было понятно. Сделаем такой рисунок: нарисуем человека, он находится в ситуации. То есть, когда мы играем, мы воспринимаем себя внутри ситуации. Нарисуем другого человека. Он тоже воспринимает себя внутри ситуации. Оба они находятся внутри ситуации, внутри одной и той же. Это их восприятие ситуации конфликтно. Это - общая ситуация для всех, так - каждый из них воспринимает, это -противоположно. Они действуют и осуществляют свои действия через психику. Это системы (I), или психологические системы. Теперь, опять рисуем человека. Поставим его в другие взаимоотношения с ситуацией: вы видите, что он находился внутри яйца, а теперь нарисуем так. Теперь он уже находится не внутри яйца, это - перед ним. Когда я занимался подобными системами, то сразу же я заметил, что эти системы малоподвижны, для меня были малоподвижны. Я их воспринимал, как какую-то тяжелую вещь, которую нельзя сдвинуть. Я все делал правильно, все - хорошо, но я не чувствовал, что это легко движется. Может быть это было связано с теми текстами, которые я брал, это, может быть, было связано с моей органикой, с моей индивидуальностью, это могло было быть связано с чувством какого-то другого театра. Мне необходимо было, чтобы актер не только был погружен внутрь ситуации, персонаж погружен внутрь ситуации, но он чтобы находил какую-то возможность игры с ним, с ситуацией, в которую он погружен. То есть, *я -* не только в обстоятельствах пьесы, но и за мной еще остается возможность находиться в игре с этими обстоятельствами.

Это я почувствовал сразу же. Тогда - когда я репетировал пьесу Горького, которая предполагает такую систему, это была традиция: репетировать Горького только в таких системах, я почувствовал, что если я делаю, то это получается тяжело, иллюстративно, неподвижно, очень натуралистически. Я стал предлагать варианты игры с ситуацией. У самого Горького это так же написано. Его эстетика натуралистична, но это - только видимость, на самом деле - его герои очень редко утоплены в самой ситуации, они - не покойники ситуации. У Горького герои всегда имеют силу, и всегда имеют эксперимент. Он всегда имеет право на опыт, на какой-то эксперимент с жизнью, он очень часто театрализует ситуацию, он берет натуралистическую ситуацию и театрализует ее. Его герои, находясь в натуралистической ситуации, никогда не натуралистичны до конца, они экспериментируют всегда с жизнью. Например, пьеса "На дне": все герои экспериментируют с жизнью, героя зовут Актер, Актер экспериментирует с жизнью. Сама ситуация пьесы "На дне" есть большой эксперимент. Станиславский дворян, интеллигенцию, людей не народного сословия заставляет играть пьесу "На дне", то есть, он их погружает в ситуацию эксперимента с этой пьесой. Это - уже эксперимент, что актер должен играть нищего, которым он никогда не является. Пьесы Горького и натурализм, эстетика натурализма - это вопрос. И это было видно. Тогда для персонажей я всегда стал строить ситуацию эксперимента, я актера заставлял почувствовать жизнь персонажа как игру, как эксперимент с кем-то или с чем-то, как опыт жизни, *я* театрализовал эту ситуацию. Тем самым я устанавливал вот такие отношения. Я сейчас нарисую: я делал, что как бы персонаж; немножко выходит из своей ситуации. Это был мой важный театральный опыт и первый шаг.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Речь идет о персонаже или о персоне?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сейчас объясню.

Еще раз нарисую. Это - актер, и он находится в ситуации, он растворен в ситуации. «Я» актера и «я» персонажа идентичны или стремятся к идентичности. Как только вы начинает игру, тем самым вы "я" актера и "я\* персонажа дистангируете, потому что "я\* персонажа находится в ситуации. Понятно? Эту дистанцию вы можете сделать путем чувства, интуиции, путем ощущений жанра, стилистики вещи, представления самого, роли, то есть - суммой ощущений. Вот как делал я в пьесе Горького. Я провоцировал актеров на игру с ситуацией. Пьеса шла легко, но я то же самое могу сделать и интеллектом, тогда существования будет больше. В этом случае "я" персонажа и "я" актера имеют ощутимую дистанцию, видите, здесь - расстояние; здесь - нет расстояния, а здесь - уже есть. Поэтому я сказал: Пьеса Горького была первым шагом.

Теперь, смотрите; это очень забавная игра. Вот - актер, а это - то, что перед ним. Не назовем это персонажем, а назовем это "какой-то сгусток" эмоций, которые он ощущает перед собой. Это я говорю о том, что центр вынесен, это он реально ощущает: что он и что-то, что он играет дистангированы. Смотрите, как получается: в первом случае, в случае психологических систем, актер и персонале полностью зависят от исходного события, они фатально от него зависят, они должны его осуществить, исходное событие управляет актерами, актер не может управлять исходным событием. Как только мы сделали маленькую дистанцию, мы дали возможность актеру чем-то управлять, и персонажу дали возможность чем-то управлять. В этот момент персонаж: приобретает шанс, этот шанс дает ему возможность зависеть не только от исходного события, но и от самого себя. Это расстояние заполняется игрой, игрой с ситуацией, игрой с персонажем, игрой с персонифицированной идеей. Роль актера в воплощении драмы становится все больше и больше, самого актера, самой персоны. Здесь - все принадлежит исходному событию, и актер - только раб этого, он идет по судьбе и осуществляет эту судьбу. Как только мы сделали маленькую игру с ситуацией, и еще большую игру, и так далее, актер приобретает все большее влияние на ситуацию, персона актера начинает влиять на драму.

Я рассказал это в логическом историческом моменте для того, чтобы сказать следующее: *в* других системах персонаж зависит не от силы исходного события, а от силы основного. Жизнь персонажа и жизнь актера, его динамику, его философию определяет не точка исходного события, а точка основного. В этом случае, в (I) случае, актер должен построить исходное событие и под действием основного события начать идти. В этом случае (II) актер строит свою роль в зависимости от основного события, он воображает то, что перед ним, а не то, что в нем, и начинает идти к этому событию. Это (I) - путь вниз, в глубину подсознания. Это (II) - путь наверх, к свету истины. Это - разные системы.

Паула де АССЕНКАО\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Чтобы узнать правильно ли я поняла, хочу задать, может быть, глупый вопрос. При всем, что вы нам сейчас объясняете, я вспоминаю персонаж; Шарлотты из "Вишневого сада" Чехова, который для меня всегда был загадкой. То, что Вы рассказали, многое проясняет, поскольку мне казалось, что персонаж; существует в психологической среде (вниз), но после Вашего объяснения ясно, что она существует в игре (вверх) постоянно. И кажется, что это заложено самим Чеховым в написании текста.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Теперь я приведу пример Нины и Треплева из 4 действия, и сами сделаете вывод. Я вам сказал, что я поместил основное событие на территории этой сцены, и рассказал какой конфликт, когда я говорил о любви и вере. Теперь, на время забудем это, потому что это я предложил вам трактовку в игровых системах от основного события, а не от исходного.

Теперь давайте разберем от исходного события. Поместим эту сцену в психологический ряд, что мы видим? Что Треплев любил Нину. Что он ей посвящал пьесы и хотел, чтобы она стала актрисой его театра. Но любила другой театр, полюбила она другого человека. Она уехала, прожила тяжелую жизнь: это были и счастливые моменты, и очень трагические, она была счастлива, она родила ребенка, ребенок умер, она оказалась без театра, она должна была понять смысл своей жизни, Тригорин ее бросил. В конце концов она возвращается на место своей премьеры, к Треплеву, как к своей юности, который был влюблен в нее. Вы помните, что она приходит незамеченной на это озеро, ходит вокруг театра, и слышно как она плачет. Это - биография ее жизни. Пользуясь этой биографией можно найти и психологические основы для конфликта. Теперь - Треплев. Он всегда любил Нину, он искал ее, он пережил измену, он путешествовал за ней, он продолжал писать, потом совсем перестал, попал в отчаянное положение, в нищету, он стал жить в комнате вместе со своим дядей, его письменный стол находится рядом с диваном умирающего человека, в доме живут посторонние люди, Полина Андреевна, мать Маши, продолжает сватать свою дочь, такова жизнь. Из этого можно тоже сделать каки-то психологические выводы для Треплева, и найти самые важные моменты Треплева, для конфликта психологического, когда Нина и Треплев встречаются. Мы можем говорить о кризисе людей, о кризисе театра, искусства, мы можем говорить о конце XIX века, в котором они живут, мы можем говорить о болезнях. О разных вещах мы можем говорить, но всегда это будет разговор о трагической жизни молодых людей, которые не находят себя в мире, которые, встретившись, исповедуются друг другу в этом трагизме. Итогом такой жизни должно быть самоубийство. Вот так вы должны построить от исходного события. Это означает, что персонажи находятся внутри ситуации, зависят от нее и конфликтны в ней, в этой ситуации.

Теперь построим те же самые роли от основного события. Обо всем, о чем я вам сейчас говорил, говорить нельзя. Это не значит, что это надо забыть, это надо учитывать, но на этом не надо строить роли, игру. Мы должны вернуться к тому разговору, с которого я начал: то есть мы должны говорить о людях театра, о людях искусства, о писателе и об актрисе, и о смысле творчества. Мы должны говорить о причинах творчества, о причинах жизни (вообще) творческого человека, тогда это будет другой разговор. То, что мы назовем любовью и верой, это будет не конкретное, а абстрактное, мы будем говорить уже абстрактными категориями. Мы должны их воспринимать, конечно, конкретно, эмоционально, но все-таки это категории абстрактные. Это те же самые объекты, только по-другому они даны нам, наши ощущения объектов находятся перед нами.

Я вам сейчас нарисую: один персонаж и второй; теперь это находится здесь, и вот так мы видим конфликт. Это - построение от основного события. Мы теперь не внутри скорлупы, мы из нее вышли, эта ситуация, теперь данная нам как абстрактная, как идея искусства, находится между нами, и мы с ней общаемся. То есть, "я" буду персоной, а моему персонажу будет дана жизнь, жизнь Треплева или жизнь Нины, и так я буду играть. Другая техника игры, другое построение психики.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Можете ли Вы на примере сцены Треплев - Нина сказать: что Вы понимаете под "абстрактными категориями". Называют ли эти абстрактные категории, если они могут быть названы, в связи с образами, или в связи с текстами, с метафорами? Как определяют эти абстрактные категории?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я думаю, что они называются, но как образы. Например, конечно, нужна переориентация человека. Если актер эмоционально не ощущает образ, что любовь делает искусство, он играть не будет. Это вопрос уже к персоне актера, здесь требуются поэты, художники. Иначе, актер скажет: нет, этого я не понимаю, а биографию Треплева - очень хорошо. Конечно, Вы понимаете хорошо биографию Треплева, у меня нет проблем, но Вы сыграете другую историю. Вы сыграете историю трагического положения человека в мире, а мне нужна история об искусстве. Мне нужно трагическое положение художника в искусстве, это другой рассказ.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Означает ли это, что вторая ось кроме требований к личности актера, превращает текст в трамплин, предлагая саму сущность вопроса, тогда как в первой системе текст и персонаж становятся предлогом для идентификации? А во второй системе это становится переходом, трамплином в другое пространство, чем проживаемое здесь?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Да, я думаю, что это так. Дело в том, что та сцена между Треплевым и Ниной, как я рассказал, она может быть осуществлена через слово. Потому что действие будет теперь находиться в слове, а не в психике.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я хотел бы узнать был ли случай в Вашей Лаборатории использования систем, где эти две существовали бы вместе: одна - как "обманка", как ситуация, как полый круг, а смысл проходит вне ее? Были примеры представлений, когда есть действие, целью которого является «обмануть», но истинное действие находится вне его?

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Нужно уточнить: Ян говорит о скрытых актерских процессах. Не в связи с видимым результатом.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Во-первых, переход от этих систем к этим очень сложный. Это катастрофически сложно. Потому что вся культура сделана так (I). И человек, в основном, в наше время, в нашу эпоху сделан так. Это конструирование совершенно другого типа актера. В моих спектаклях были фрагменты и такого, и такого существования, но это всегда интуитивно, это не по расчету. Потому что "по расчету'' на сегодняшний день - это черезвычайно сложно. То есть, сделать чисто это, и потом - чисто это. Последовательно: сначала это, потом - это, потом - это, хотя мы это делаем. Очень часто, в последние годы особенно. Но в буфере я провел очень много лет, около семи лет, ровно столько, сколько я занимался Пиранделло. Буфер - это есть дыхание, потому что то, что я сказал - это крайний случай, это чистая игровая система, это системы, которые я потом стал пробовать в Платоне, в греческой драме, в Мольере.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Мой вопрос: был ли в вашей практике случаи, когда Вы создавали иллюзию существования в (I) круге, а на самом деле были во (II)?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Да, да. Иллюзия - это совсем другая история. Игра - это всегда иллюзия, в Пиранделло особенно.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Можете ли Вы просто объяснить разницу в понятиях "психологической игры\*' (jeu psycologque), "психической игры" (jeu psychiqe), "ощущения\*' (sensation), "чувства" (sentiment) и изредка - "эмоции\* (emotion)? Режиссеры не часто отваживаются говорить с актером об эмоциях, поскольку боятся, что это потянет за собой стереотипы. Я сама ненавижу слово "эмоции".

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я согласен.

У меня в разговоре эти все слова означают одно и то же. Хотя на самом деле есть различие. Например, когда говорится "настроение'' или "атмосфера'', это очень близкие понятия, то это - актер действует какой-то сферой. То есть, атмосфера - это сфера. Это - искусство заставлять чувство располагаться сферически. Чеховские пьесы играются атмосферой, настроением. Когда я говорю слово "эмоция'', то это слово имеет общий смысл, оно не означает "что-то'', а означает "все вместе'', это целое чувство. Дальше я употребляю термины ненаучно, но я скажу о своем чувстве как я их употребляю. Когда я говорю о действии, находящемся в психологии или в психике, то это уже не сфера, а вектор. Это обязательно вектор, то есть, какое-то направление. Это обязательно. Это как конус. Стрела, линия. Если атмосфера начинает действовать, это - конус. Нужно сконцентрировать. Такое различие.

Когда я говорю "психика'', то это, как правило, работа подсознания, это - действующее подсознание. Это скрытое чувство, которое начинает действовать, и которым управлять очень сложно. Это напоминает поток воды, который открывает дверь, или что-то рушит, и начинает действовать.

Я первый раз отвечаю на подобный вопрос, я никогда для себя это так словами не разделял. Хотя, на самом деле различие есть: (действовать) сферой или стрелой, это не одно и то же. Сфера статична, и есть только общение этими статиками, или сфера превращается в конус, то есть, приобретает динамику.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это видно. Например, то, что ты сказал, явно в спектакле "Шесть персонажей в поисках автора''. Если умело наблюдать за каждым персонажем, то в каждый момент можно сказать: этот - находится здесь, а этот - здесь.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Абсолютно верно. Я могу сам сказать где что находится, я это четко знаю, потому что я говорил: в этом фрагменте вы действуете атмосферой, а в этом фрагменте - вы действуете направлением. Финал, например, это действие психики. Саму по себе эту стрелу можно успевать контролировать интеллектом, а можно перестать контролировать, это не одно и то же. Актер продолжает действовать, но его интеллект уже не в силах управлять.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Не написаны ли эти моменты, фрагменты психики или атмосферы, в самом тексте?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я это открываю в самом тексте, хотя я думаю, что я больше сочиняю, чем открываю.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В пьесах Чехова очень часто уровень сознания отличается от нашего повседневного сознания. Создается впечатление, что когда говорят герои - это на грани сознательного и подсознательного, они как сомнамбулы, существуют в неком сне, действуют не всегда абсолютно сознательно.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я про чеховские пьесы немного по-другому думаю: мне кажется, что в чеховских пьесах очень много интеллекта. В них действие находится или в атмосфере, через атмосферу передается чувственность персонажей, или в интеллекте, за счет этого его персонажи шутливы. Я думаю, что если персонажи Чехова перестанут быть шутливыми, получится другой автор. Это всегда должно быть так: персонажи всегда должны быть шутливыми, все. И Треплев, перед тем, как застрелиться, говорит очень шутливую фразу: "Надо предупредить маму, а то она будет недовольна’' И потом идет стреляться.

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я прочитал у Натали Саррот, она, кстати, русского происхождения, что Чехов пишет языком, на котором мы думаем, но никогда не говорим.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это очень хорошее наблюдение.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если говорить о "Шести персонажах", подчеркивает ли постановка сферическое и направленное состояния, о которых Вы говорили? Есть моменты, когда очень четко ощущается сферичность ожидания, а затем идет взрывное действие.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Конечно, это ведь сделано сознательно. История этой постановки такая: сначала интуитивная, конечно, осознанно-интуитивная, здесь сознание действует, оно вместе с интуицией. А потом очень длительная работа по освоению методики, системы игры, поэтому это все сделано сознательно. Если это заметно, то не потому, что это случайно, что так получается, это сделано сознательно.

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

То, что мы видим - это очень просто. (Это комплимент.) Но чувствуется, что за этой простотой есть нечто, что работает, потому что это могло бы быть и линией современной постановки : все персонажи ждут. Это двухмерно, если проходят две минуты, то мы слышим течение времени. Сильнее всего нас волнует вопрос: как смыкается режиссура с таким понятным для нас состоянием актера. Актер может найти состояние ожидания, но каким образом на это накладывается режиссура?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Это - последний вопрос.

Пьеса представляет из себя как минимум жизнь двух уровней. То, что я вам рассказываю - это конструирование пьесы на нижнем уровне. Этим актер должен очень хорошо владеть. И если он этим владеет, на верхнем уровне все это отражается, но он не знает как это отражается, это просто отражается. Поэтому количество отражений невозможно проконтролировать, может быть больше, может быть меньше. И только в узлах актер делает так, как нужно, внешне и внутренне.

Мишель КОКОСОВСКИ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Если мне позволено будет заметить, у Васильева никогда не бывает ситуации ожидания. Ни один актер не находится в ситуации "ожидания", они все время работают, дают как бы иной взгляд.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

На этот разговор я могу так ответить: актер идет по этой линии к основному событию, но когда он придет - он никогда не знает, это всегда неожиданно, это всегда встреча. Это - большая экспозиция перед встречей с основным событием, я уже говорил: это - ловушка. Основное событие настигает актера, и он оказывается в этот момент вот в такой ситуации. То есть, он всегда находился в такой, и вдруг, в момент основного события, оказывается в такой. Это - катарсис. И только в таком смысле можно говорить об ожидании. Это ожидание встречи с основным событием. Но это - не игра "ожидание".

Ян СИРЕТ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Можно еще один последний вопрос задать?

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Вам не тяжело слушать? Потому что я думаю, что тяжело слушать...

Франсуа ФРАНЦ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Итак, последний вопрос: во Франции часто говорят, что театр существует, чтобы создать протяженность. Естественно, внутри этой "протяженности" есть актер и время, которые идут к основному событию. Например, в этой комнате сидит 15 человек, каждый из которых обладает своим собственным временем. Вопрос: если говорить об ощущении, чувстве, ситуации, атмосфере, в которой находится актер, не является ли техника, которой вы обладаете, для актера, я в этом смысле использовал бы термин "ожидание", для того, чтобы не попасть в ловушку основного события; ведь в любом случае актер знает пьесу, он знает каково основное событие.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я знаю как ответить. Любая техника может иметь имитацию. Это - опасная сторона нашей профессии. Поэтому техника, которую я предлагаю, и какая-нибудь другая не спасает от имитаций. То, что предложено Станиславским, не спасает от имитаций, а может быть имитировано. Это - ответственность за артиста перед интеллектом, перед причинно-следственной связью. Русская школа Станиславского работает в таких отношениях: причина, а потом - следствие. Это - ответственность актера за эту связь. Но он может работать в другой связи, тогда - это имитация. Это - первое. Второе. Игра в сторону основного события, это нюанс, всегда строится в отрицании основного события. Это есть - эстетика иронизма. Сама по себе игра - есть игра с чем-то. Точно так же, как игра с ситуацией, игра с персонажем, игра с идеей, также точно - и игра с основным событием. Как бы, это движение предполагает всегда отрицание основного события. Это и есть игра. Это я называю иронизмом. Это - основной эстетический прием Платона и всех игровых структур. Тогда, когда мы встречаемся с тем, что мы отрицаем, это всегда неожиданно. Это - самый важный момент в игровых структурах. Если мы начинаем двигаться в сторону основного события, то мы обязательно где-то должны начать отрицать его. Как мы его отрицаем? Мы отрицаем не системой логики, а чувством игры, то есть - иронизмом.

Рольф АБДЕРАЛЬДЕН\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Но в то же время мы не можем отрицать то, что не видим.

Анатолий ВАСИЛЬЕВ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Абсолютно верно, мы можем отрицать только то, что мы знаем, что мы знаем как истину. И это - есть игра.