

В этой Игре ты можешь стать всем чем угодно!



Вадим Демчог

**ИГРАЮЩИЙ
В ПУСТОТЕ**

КАРНАВАЛ БЕЗУМНОЙ МУДРОСТИ

Annotation

Начав играть в игру под названием «собственная жизнь», остановиться уже невозможно. Игра захватывает и превращает жизнь в карнавал. Логично, что продолжает цикл «Играющий в пустоте» книга «Карнавал безумной мудрости».

Карнавал — нечто взрывающее, выворачивающее изнанку устоявшейся формы. В его кружении могут начать внезапно распаковываться весьма неожиданные для читателя мысли и стороны жизни. Текст коварен — может поставить привыкший к комфорту разум на грань легкого карнавального безумия. Но в конце концов не это ли признак веселой мудрости, которая придает жизни неповторимый и ни с чем не сравнимый вкус...

Итак, карнавал! Игра, в которой ты можешь стать всем чем угодно!

- [Вадим Демчог](#)
 - [Предисловие автора ко второй книге](#)
-

Вадим ДемчоГ

Карнавал безумной мудрости

Эта книга не имеет отношения к «чистоте передачи» конкретных духовных, театральных, философских, психологических и каких-либо других традиций! Скорее, она суммирует опыт художественного обобщения, опыт безответственной артистической игры с информацией, почерпнутой при многолетней работе с текстами и методами, которые эти традиции предлагают.

Если кого-то интересует та или иная духовная, театральная, философская, психологическая или какая-либо другая традиция из представленных в книге, прошу обратиться к прямым источникам информации!

Предисловие автора ко второй книге

Дорогие друзья!

Если вас не смутила дерзость и расхлябанность первой книги, то безумная вакханалия второй тоже не собьет вас с толку!

Хочу предостеречь в одном: текст довольно коварен, хранит в себе массу тайных вирусов и секретных кодов, что после долгого затишья, растянутого на годы, могут начать внезапно распаковываться и причинить массу неудобств уже налаженной жизни читателя. Недаром и подзаголовок такой вычурный, таящий под маской плянцевой обложки настоящую козью морду – внезапный взрыв «Карнавала безумной мудрости»! Я люблю названия-ребусы, названия-образы, названия – бомбы замедленного действия. И формула получилась довольно заряженная, согласитесь. Мало того что карнавал (а карнавал для меня – это,

несомненно, нечто взрывающее, выворачивающее изнанку устоявшейся формы), так еще и – безумия! И наконец – мудрости! Но названия книг, как имена и родителей, не выбирают! В какой-то момент ты с этим просыпаешься, и всё. А расхлебывать хитросплетения, «как» и «почему» все именно так, как назвалось, – это уже работа-игра читателя, с чем я вас и поздравляю!

И еще! Пользуясь правом на предисловие, я снова хочу поблагодарить этих мужественных людей, что, во-первых, дерзнули вообще зайти на эту территорию, территорию Карнавала безумной мудрости! Во-вторых, продолжают выдерживать возникающее напряжение! И то ли еще будет! И в-третьих, умудряются даже получать наслаждение от активного продвижения этой книги-театра-скандала! В общем, я снова желаю обнять всех, кто продолжает разгребать авгиевы конюшни моих игривых провокаций, умудряясь не поддаваться этой заразе! Заразе *И г р ы*! Отмывают,

причесывают, отплаживают текст через марлечку, чтобы вам, дорогой зритель, было приятно втянуться, увлечься, зависнуть... ну а потом безумие текста уже само потащит вас по камням, сдирая кожу и ломая кости. Это прежде всего прекрасный редактор – Кирилл Алексеев, делающий самую тяжелую работу, фактически режиссер книги, собирающий механизмы так называемых ловушек; ведущий редактор – Наталия Смирнова, по-прежнему имеющая немислимое терпение в общении с автором, как с капризным ребенком; дизайнер обложек, форзаца и автор множества эскизов к рекламным плакатам Татьяна Орлова; внутренние рисунки сделал изящный вкус Ольги Бегак; верстку – трудолюбивые глазки Екатерины Егоровой; традиционная аудиомедитация смонтирована Александрой Дроган, она же делала интернет-ролики привлекающие ваше внимание к книге. В общем, спасибо всем за корректное, внимательное, любящее отношение к тексту. Работа-игра с вами по-прежнему наслаждение

для меня.

*С любовью к игре, миру и ролям, его
населяющим, ДЕМЧОГ*

Часть I Мир играющий

Зритель ждет,
чтобы ему раскрыли
секрет. Вы можете ему
не раскрывать секрета,
но обещайте этот
секрет.

Соломон
Михоэлс [1]

Колесо игры

Итак, в современном мире нет места для *истины*, нет и не может быть *правды*! Или, говоря словами Дитриха Бонхёффера [2] : «Полная правда – всегда ложь». Чуть иначе: «Пределно яркий свет проявляется как тьма, а полная тьма порождает весь свет мироздания» [3] ... И все это означает, что в нашем тотально парадоксальном мире *нет правил*! Здесь невозможно на что-то положиться, что-то схватить, определить, назвать и передать как некий непререкаемый опыт. Получается, что в современном мире реален только танец, только *игра*, только непосредственно происходящий (случающийся) *акт творчества*. То есть здесь, в «джунглях» самых разнообразных взглядов и убеждений, можно лишь танцевать, давая возможность разным формам истины возникнуть, и затем не стоять у них на пути, когда им настанет время уйти.

Еще раз: *в нашем тотально парадоксальном мире нет правил!* С одной стороны, здесь нет ничего, что было бы достойно нашей принципиальности, преданности, нашей фатальности; с другой – именно из ролевых качеств, эмоций и чувств, напряженного поиска смысла, преданности этому поиску складывается так называемый *вкус жизни!* И в итоге в современном нам мире, в котором «пространство, время, масса и энергия уже не являются фундаментальными категориями, какими они представлялись нам прежде, и новой фундаментальной категорией является только свет» [4], остается лишь *игра*, живой процесс жонглирования сменяющимися друг друга *формами-миражами!* И здесь, перефразируя известную фразу Дэвида Финкельстайна, «кроме „да“ и „нет“ вселенная вмещает „может быть“» [5], можно даже сказать, что сама *Вселенная* и есть это светоносное «*может быть!*» То есть – **творческая потенция, игра!**

Здесь занимательно будет активизировать

идею Дэвида Бома о «явном» и «неявном» порядках: *явный порядок* – это двойственный мир, каким мы обычно его воспринимаем, наполненный противопоставлениями и границами. *Неявный порядок* – это неразрывная целостность, соединяющая все это воедино: это *квантовый уровень*, где объекты, частицы, люди и их эмоции проявляются субатомно, то есть состоят из одного и того же вещества. Таким образом, на *явном уровне* наблюдатель и то, что наблюдается (мысли, эмоции, формы и явления), кажутся разделенными и даже конфликтно противопоставляемыми, а на *неявном уровне* они – одно и то же. Здесь можно также вспомнить древнерусский аналог: *явь* и *навь*. Первое – это то, что Бом называет *явным порядком*, а второе – то, что он называет *неявным порядком*. Но в древнерусской традиции есть еще одно понятие – *правь*, и это как раз то, что скрепляет первое и второе в неразрывное целое.

Итак, *навь* – смотрящее пространство,

Пучина многоглазая, зритель ; правь – творческая сила, актер ; явь – все многообразие явлений в двойственном мире, роль .

Скептикам, чтобы двигаться дальше по миру, в котором «фундаментальных ценностей человечества больше не существует» [6] , есть смысл применить известную *формулу виртуальности* величайшего Константина Сергеевича Станиславского: «А что, если бы...» (или блистательного Канта, задолго до Станиславского провозгласившего формулу «как если бы...»), и в длинном списке всевозможных вопросов, касающихся нашей жизни и профессии, просто предположить: «А как, если бы... наш мир был квантовым?»

Следующие несколько глав целиком посвящены игре с *квантовой природой* мира, то есть методам, позволяющим «...увидеть за иллюзией иллюзиониста, за эффектами – стратегию» [7] , и конкретным технологиям «кристаллизации» форм как на территории жизни, так и на территории профессии. И здесь

еще и еще раз: «Когда Мозг (нейроэлектрический разум) становится технологией, появляется возможность строить новые миры...» [8] То есть, сливаясь воедино с «субъядерной гравитационной» потенцией *Повелителя Игр*, фактически становясь им, мы обнаруживаем естественную способность – *творить новые реальности!*

Но замрите на мгновение! Эти высокие, «сверхзвуковые» технологии имеют смысл только при условии практического освоения *виртуальной позиции ума*, обретения мощного фундамента *правильной мотивации* и достаточного «капитала» в *банке позитивных впечатлений!* Без этой основы все нижеописанное – рисунки на воде, пустой звук... бессмысленная (и опасная) трата времени и сил. Если нет больше смысла повторять это, тогда «пристегните ремни»: мы делаем прыжок в *новую версию реальности!* [9]

Дело в том, что наш мир действительно *квантовый!* Уже в начале XX века Эйнштейн,

Планк и Гейзенберг демонстрируют всему миру, что элементы всей энергии (материи) во Вселенной (как наверху, так и внизу) состоят из *квантов информации*. То есть из световых фотонов. И это означает, что весь мир (как снаружи, так и внутри) соткан из *битов информации*, а материя всего лишь замороженная энергия! Мы же, как писал в 1950 году Норберт Виннер, «...всего лишь завихрения в потоке вечно текущей реки. Мы не вещество, которое ждет и терпит; мы – паттерны, которые продолжают и утверждают себя» [10].

И о чем все это говорит? О том, что *Вселенная*, подобно «Атомистической голове Ангела» великолепного Дали, с первых долей секунд *Большого Взрыва* разворачивает себя в *цифровом* измерении, как бы в потоке «числа π », контролирующего саму структуру ДНК человека. То есть: «... Ты сотворил прежде всего бывшее, и сие и последующее за сим, и содержал в *Уме* настоящее и грядущее, и что помыслил Ты, то и свершилось; что определил, то и явилось и

сказало: вот *Я* » [11] . И это произошло задолго до того момента, когда первый человеческий мозг утвердил эту идею. То есть на самом деле мы изначально парим в воздухе, в пространстве, в *пустоте-полноте* ! Изначально – летаем! И то, что у нас есть место, куда поставить ногу, – это иллюзия. Мир соткан из творческой потенции, из *игры* . Он изначально *невинен* , изначально – **энергия творческой мысли** !

Не скрою, мне нравится утверждение: «*Все есть энергия*» . И что слово «духовный» уже давно следует понимать как «цифровой» [12] ! И то, что «...сегодняшнее поколение – первое, которое растет в цифровой среде» [13] ! Да, мне нравится видеть себя «цифрой», неотделимой от «цифровых» составляющих, единой «цифровой» Вселенной! Нравится радостно плескаться в этих «цифровых» потоках... нравится знать, что и внутри, и снаружи всё одной природы – природы «цифры»... нравится брать грубые, застывшие формы мира, оцифровывать их, расщеплять (то есть переводить на язык Пучины

Многоглазой) и затем перетанцовывать с помощью творческой силы актера в новые целостные, самоосвобождающиеся Образы!

Понятно, что для нетренированного уха все это звучит довольно цинично или даже *демонично*. Но это означает только одно: «... человек сам причастен к аномалиям мира» [14]. Следовательно, «...ответственность за конструирование реальности несет не своенравный библейский Бог, или некий безличный механический процесс возрастания энтропии, или всемогущее государство, а индивидуальный мозг каждого человека» [15]. «...Мы получаем такие реальности, какие заслуживаем» [16], то есть то, что добропорядочный, квантируемый с целостностью текущего момента Вечности *worldworker* сам воображает, сознательно или бессознательно!

Итак, запомним это раз и навсегда: **ответственность за конструирование реальности несет индивидуальный мозг**

каждого человека, и каждый из нас получает такие реальности, какие заслуживает! Ведь мы уже хорошо знаем: «Вселенная – не что иное, как место для нашего опыта, и мы сами создаем законы, которые ею управляют» [17] !

Теперь есть смысл влядеться в процесс функционирования нашей «глобальной машины» подробнее.

Квантовый мозг

Начнем с поэзии: сэр Чарльз Шеррингтон, общепризнанный отец нейрофизиологии, уподобляет мозг «...волшебному *самоткущему* станку, в котором миллионы сверкающих челноков ткут тающий на глазах узор (обратите внимание – «тающий на глазах». – *В. Д.*), всегда полный смысла, но не способный просуществовать сколько-нибудь долго, обреченный гармонично смениться новым узором, и так без конца. Если бы можно было это увидеть, это выглядело бы так, словно Млечный Путь пустился в некий грандиозный космический пляс» [18].

Итак, мы невероятно богаты! *Космически богаты!* Один только факт, что наш мозг насчитывает примерно триллион (1 000 000 000 000) клеток (нейронов), говорит о нашей невообразимой творческой потенции. У нас в руках, или, вернее, «между ушами», покоится

поистине фантастический инструмент, и по большому счету мы *космические дауны*, которые, нося *Вселенную* в своей голове, совершенно не осведомлены о том, чем владеем! Наведем резкость: «...каждый из десяти миллиардов нейронов, насчитывающихся в человеческом мозге, способен образовывать связи, число которых равно единице с двадцатью восемью нулями! Если принять, что один нейрон обладает подобным потенциалом, тогда трудно представить, на что способен мозг в целом. Математически это означает, что общее число возможных комбинаций-пермутаций в человеческом мозге, если попытаться это выписать, равнялось бы единице с 10,5 млн километров нулей!» [19]

Далее после паузы: каждый отдельно взятый нейрон (обращаю внимание – *каждый!*) в состоянии в любой момент времени образовывать так называемые *синапсы*, связи с 10 000 ближайших нейронов, «обнимая» и «лаская» их своими многочисленными

«щупальцами». Так, творя свою изощренную любовь в форме непрекращающихся биохимических реакций, вездесущие нейроны формируют неимоверно сложную трехмерную «паутину», давая рождение и развитие уникальным мыслительным системам, *картам ума*, разбросанным в пространстве подобно замысловатым сеткам кровеносных сосудов и капилляров.

...

*Каждая мозговая
клетка (нейрон)
содержит в себе
многокомпонентную
электрохимическую
микروпроцессорную и
передающую систему,
которая, несмотря на
свою сложность,*

способна уместиться на кончике иглы. Каждый нейрон по виду чем-то напоминает осьминога, у которого, помимо собственного тела, может быть несколько десятков, сотен, а то и тысяч «щупалец». Покрутив ручку микроскопа, мы увидим, что каждое «щупальце» похоже на ветку дерева, исходящую из центра, или ядра, клетки. Такие ветки в составе нейрона называют дендритами. Одна наиболее крупная и длинная ветвь, называемая аксоном,

является основным каналом, по которому нейрон передает информацию. Длина дендритов и аксонов может варьироваться от одного миллиметра до полутора метров, и по всей их длине наблюдаются небольшие грибовидные протуберанцы, именуемые дендритными шипиками и синаптическими бляшками. Углубляясь далее в этот микроскопический мир, мы обнаруживаем, что каждый дендритный шипик и синаптическая

бляшка *наполнены*
сложным *комплексом*
химических *веществ,*
являющихся *основными*
носителями
информации *в* *ходе*
осуществления
мыслительного
процесса. *Образно*
говоря, это *Ниагарский*
водопад, *взятый* *в*
микроскопическом
масштабе. [20]

Давайте попробуем увидеть это!
Представим, что «...каждый бит информации, поступающей в мозг, – каждое ощущение, воспоминание и мысль (включая каждое слово, число, вкус, запах, линию, цвет, ритмический удар, ноту, тактильное ощущение от прикосновения к объекту) – может быть представлен в виде центрального сферического

объекта, от которого расходятся десятки, сотни, тысячи и миллионы „крючков“. Каждый „крючок“ представляет собой ассоциацию, и каждая ассоциация, в свою очередь, располагает практически бесконечным множеством связей с другими ассоциациями. Количество ассоциаций, уже использованных вами, можно считать тем, что называют памятью, то есть вашей базой данных или архивом» [21] . Одним словом, у каждого из нас между ушами находится «...личная нейрологическая Вселенная. И, зная о могуществе нашего мозга, мы готовы смиренно признать ту степень невежества, на которой в настоящее время находимся, и в то же время мы понимаем, что у нас есть завораживающие перспективы превратиться в Богов, если мы научимся управлять нашим мозгом» [22] .

Итак, человек (как и в узкой профессиональной версии – *артист*) стоит на пороге великой революции, главной чертой которой является осознание того, что наш Ум

потенциален к познанию своей собственной природы. И в процессе этого творческого усилия способен, более того – призван самостоятельно обеспечивать себе развитие, совершенствование и, как следствие, – видоизменение! И это означает, что в области эволюционного изменения мозга за последние двадцать лет было зафиксировано «чудовищное» ускорение.

[23] Во всех частях мира исследователи приходят к одному и тому же выводу: мозг современных людей подвергается настолько мощной и быстрой трансформации, что уже через пятьдесят лет мы будем иметь другие тела, «...которые на основе других мозговых структур будут иначе мыслить, иначе воспринимать мир, иначе действовать» [24] !

Одним словом, чем более технически оснащенным становится мир, тем более независимо мыслящим, непредсказуемым и свободолюбивым становится человек! Во всех временах и местах возникали, возникают и будут возникать экстравагантные и довольно

эксцентричные *персонажи*, которые с определенной долей нетерпения будут декларировать свой мозг как некую *Теургическую фабрику* [25], испытывая дерзкую амбицию – стать хозяевами всего того богатства, что хранится в залежах их безграничной творческой потенции. И точно так же мы, как ментально дисциплинированные *Homo Virtus*, прямо здесь и сейчас хотим сознательно использовать, запускать и усиливать заложенные у нас в мозгу механизмы *виртуального взгляда*, позволяющие в наглой квантовой манере генерировать ядерное творческое мышление практически безграничных возможностей. Так мы, не без определенных опасений, формируем в себе яростную амбицию, которая начинает подвигать нас к тому, чтобы настойчиво овладевать возможностями своей сверхскоростной «*мозговой машины*», не опасаясь быть выброшенными из нее на очередном крутом повороте жизни!

Исходя из всего этого, вторую и третью

части книги я считаю важным посвятить непосредственным практическим методам *Великого Делания*, а также *технологиям защиты* процесса *Великого Делания*, собранным и отобранным мною более чем за двадцать пять лет настойчивых поисков в разных культурных традициях, научных и социологических дисциплинах, творческих, психотерапевтических, оккультных, мистических и религиозных течениях.

Все эти методы Великого Делания основаны на использовании потенциала нашего основного инструмента – невероятной мощи колеблющегося жидкого кристалла, пронизанного бесконечным числом электрических зарядов и скрепленного кольцами фантастического разнообразия химических реакций. Я не думаю, что есть особая необходимость использовать все описанные методы. Но познакомиться с некоторыми предложенными художественной амбицией возможностями по распаковыванию творческого

потенциала мозга я считаю крайне важным. Познакомиться и, возможно, подпасть под очарование некоторых из них! Повторяю: *некоторых* !

Итак, выбирайте то, что покажется вам не совсем сумасшедшим и пригодным для практического использования. Но более всего, и это основная цель книги, я рассчитываю на *пробуждение воодушевления* к разыгрыванию вашей собственной партии, то есть к созданию своей *Вселенной* ! *Вселенной* , которая будет работать по открытым (или переоткрытым) вами самими естественным законам! Одним словом, вспоминайте почаще слова великого Блейка: «Я должен сотворить *свой мир* , иначе стану рабом в мире другого человека»! Берите то, что кажется убедительным, отбрасывайте то, что таковым не кажется, наслаждайтесь собственным ростом, делитесь этой силой с другими и будьте счастливы! Если же, напротив, вы не найдете здесь ничего, что воодушевило бы вас к игре с возможностями открытого, ясного и

безграничного пространства У м а ,
наслаждайтесь поиском чего-либо еще, творите
свое и будьте счастливы с этим!

И под финал главы предлагаю три великих
высказывания, первое принадлежит апостолу
Павлу: «...Все мне позволительно, но ничто не
должно обладать мною» [26] ; второе высечено
на могильной плите Григория Сковороды: «Мир
ловил меня, но не поймал»; и последнее:
«Волшебством ты ограничен, с помощью
волшебства ты и освободишься» [27] !

Upgrade [28] , или КВАНТОВАЯ ЛИНЗА

Чтобы просто объяснить, о чем идет речь, начнем с упражнения.

...

*Войдем в Круг
Мастерства и, совсем в
духе развлекательного
образования [29] , легко
и грациозно сядем прямо
и расслабим У м .
Прежде всего
вспомним, что «...тело
– это сознание» [30] , и
вообразим себя в «
цифровой» Вселенной .
Посмотрим на*

предметы вокруг и
вообразим, что они
также состоят из
ц и ф р , из частиц
информации , или из
так называемых
квантовых пузырьков ,
плавающих в пустом
пространстве спящей
Пучины Многоглазой .

Теперь растворим
один из этих
предметов, например
вот эту чашку на
столе, в пустоте.
Снова сгустим ее.
Снова растворим и
снова сгустим.
Остановимся на
странном, снопоподобном
переживании
полурасстворенности

этой чашки в
пространстве. Ее как
бы нет, но она как бы
может быть! Она
проявляется, но она
пуста в своей основе!
Она ведь соткана из
квантов информации,
из «цифровых»
составляющих,
неотделима от
пространства Пучины,
которая ее вмещает и
едина с ней по природе.
В грубом стиле: это и
есть то, что чуть
раньше Жиль Делёз
определил как
шизофреническое тело,
а мы – как плазменное
тело Сверхмарионетки,
или Вселенная-может-

быть. Одним словом:

...

*Взгляни, как
небосвод*

*Весь
выложен
кружками
золотыми;*

*И
самый
малый, если
посмотреть,*

*Поет в
своем
движенье,
точно
ангел,*

*И
вторит
юнооким
херувимам.*

Гармония
подобная
живет

В
бессмертных
душах; но
пока она

Земною,
грязной
оболочкой
праха

Прикрыта
грубо, мы ее
не слышим
[31] ...

Теперь
сосредоточим внимание
на своей руке или на
своем физическом теле
в целом. Вообразим, что
наша кожа, плоть,

наши кости состоят из таких же квантов информации, свободно дрейфующих в пустом пространстве.

Позволим своему шизофреническому телу, или телу сна, смешаться с формой чаши, войдем в нее. Попробуем ощутить ее фактуру, цвет и вес изнутри. Попробуем поиграть со всем этим.

Будьте уверены, вы – одной природы, природы пустоты, и нет ничего, что помешало бы нам насладиться этим радостным, творческим

совокуплением. Это потрясающе — знать себя экраном, на который проецируется кино мира, во всем его многообразии. И сколько бы разнообразия, включая грязь и кровь, ни проецировалось на экран, экран всегда был, есть и будет чист!

Теперь растворите себя-чашку изнутри и сфокусируйте себя-пустоту в любой другой форме, например в форме стола. Потанцуйте в этой фактуре и снова растворитесь. Теперь «проснитесь» в форме

вазы на столе, в форме
цветов в ней, в форме
света, бьющего из окна,
в форме птиц, поющих
за окном, в форме
самого солнца.
Помните: «...маг умеет
оживлять природу и
пользоваться ею по
своему усмотрению, как
своим собственным
телом. Любое
волшебство
происходит
посредством
частичной
идентификации
волшебника с
предметом
колдовства...» [32] Или
в духе Густава Теодора
Фехнера [33] :

«Материя – лишь теневая обратная сторона психического».

Теперь, при настойчивом желании продолжать, кристаллизуйте себя в форме того или иного божества: Диониса, Беаза, Камы, Исиды, Айона, Абраксаса ... Возможно, вам доставит удовольствие пробуждение в форме Лица Славы [34], или в ф о р м е Повелителя Танца из тибетского буддийского пантеона, в форме многорукого Ш и в ы и л и Ганеши. Может быть, вас особенно заинтересует

Повелитель Игр из
Алхимии
Артистического
Мастерства. Берите
все, что мило вашему
сердцу и уму, любой
приглянувшийся вам
костюм. Поиграйте
таким образом с собой.
Соткните из этих
«цифровых» элементов
узорчатый ковер своей
реальности. Погуляйте
по дворцам и странам
вышеперечисленных
божеств. Загляните на
небеса Шивы, в рай
ацтекского бога дождя
Тлалока, в шумерский
подземный мир или в
один из буддийских
горячих адов.

*Эмоционально
насладитесь игрой с
Энергией Глаз и
вернитесь в исходное
состояние.*

Интеллектуальный вывод из вышесказанного: со времен великих уравнений Эйнштейна все это означает, что «...материю невозможно отделить от ее гравитационного поля, а гравитационное поле невозможно отделить от искривленного пространства. <...> В этой новой физике нет места ни для поля, ни для материи по отдельности, так как поле – это всегда материя» [35] . И это означает, что «... наша объективная реальность состоит из пустоты, наполненной пульсирующими полями» [36] . Это означает также, что «...энергия – то же самое, что и материя, а пространство – то же самое, что материя, энергия и время. <...> Это означает, что роли, субличности, ложные „я“ и так далее – всего лишь местные сгущения

квантового поля, пустоты, а пустота – это разреженное на кванты „я“» [37] . Это, вспоминая великолепного Тимоти Лири, означает что «в этой игре ты можешь стать всем, чем хочешь!», то есть «...нет никаких правил, если только люди сами не придумают их себе». Или, фразой из Абхидхармакоши: «Любая из *моделей мира* абсолютно верна для существа, чья кармическая проекция заставляет его воспринимать свою *Вселенную* таким способом. В этом смысле любая модель реальности и верна и не верна. То есть на относительном уровне – любая верна; на абсолютном – никакая не верна. Реальность не может иметь универсальную схему, учитывая разные обстоятельства бытия разных существ» [38] .

Получается, что «...„реальность“, „иллюзия“, „искусство“, „честность“, „нормальный“, „ненормальный“, „фантазия“, „маска“, „галлюцинация“, „истина, скрытая под маской“, „маска, скрытая под маской“ – это понятия, которые выражают оценочное

суждение наблюдателя и не имеют никакого смысла в отрыве от транзакции „наблюдатель – наблюдаемое“» [39] . Нам нужно как можно быстрее понять, что мир – это силовое поле, находящееся «в вакуумном состоянии», и что в нем проступают именно те формы, какие мы сами в него закладываем. Физики говорят об этом так: «...если полю сообщить достаточную энергию, то происходит его возбуждение и рождение частиц (!!!) – квантов этого поля» [40] . Именно поэтому каждый из нас сам ответствен за свою истину, за свой мир, за своего Бога! В противном случае он – безвольная марионетка в театре чужого Бога, Бога, сотворенного другими!

Итак, мы смотримся в окружающий нас мир, как в зеркало! И творческая энергия, которую мы вкладываем в это отражение, возвращаясь, творит нас. Так созданный нами Бог благословляет наш мир и нашу истину! Процесс осознания этих механизмов и есть обретение *квантовой линзы* !

И, посмотрев на реальность сквозь нее,

можно с наслаждением подмигнуть богине иллюзии, носящей славное имя *Fata Morgana* [41], и осознать, наконец, что «...все философии в мире – подделки Ума; не было никогда ни одного учения, сумевшего проникнуть в сущность вещей» [42]. И если есть необходимость навести еще большую резкость, тогда попробуем взплянуть на все это с помощью еще одного упражнения [43].

...

Успокойте У м и почувствуйте пустое пространство перед собой. Вот оно... Возьмите немного пустоты и взбейте ее (сгустите) в ту или иную интеллектуальную идею. Заметьте, что

эта идея выглядит как « квантовый пузырек », плавающий в пустоте. Теперь, используя навыки, полученные в предыдущем упражнении, войдите в этот пузырек, станьте самим пузырьком, самой этой идеей. Почувствуйте ее энергию изнутри. Поиграйте с ней. Подвигайтесь в этой фактуре, и растворите пузырек-идею в Пучине Многоглазой, и снова сгустите. Снова растворите и сгустите, на сей раз новую идею. И еще раз... и еще... и еще...

*Наслаждайтесь этой
уникальной
способностью столько,
сколько вам захочется.*

Теперь проделайте то же самое с тревожащими вас эмоциями. Возьмите немного пустоты и взбейте ее, например, в злость, ревность, гордость, зависть, в сексуальное желание или в банальное желание выпить чашечку кофе или съесть что-нибудь вкусненькое. (Очень хорошо вспоминать об этом упражнении, когда эти эмоции органично захватывают нас.) Заметьте, что эмоция выплывает как *пузырек*, *цифра* и *ли квант информации*, плавающий в пустоте. Заметили?

...

*Теперь в прямом и
жестком стиле*

Безумной Мудрости
позвольте пузырьку
«заглотить» вас.
Отпустите себя в него
и, следуя наставлениям
великого Марсо,
станьте самой эмоцией
[44] . Постарайтесь
почувствовать ее
фактуру, цвет и вес
изнутри. Будьте
внимательны и
расслаблены. Теперь
р а с т в о р и т е себя-
пузырек в пустоте и
снова сгустите. Снова
растворите и снова
сгустите. И еще раз... и
еще... и еще...
Наслаждайтесь
мастерством
управления Энергией

Глаз столько, сколько
вам захочется.

Хотите

повторить это еще
раз? Тогда возьмите
немного пустоты и
взбейте ее в ту или
иную известную вам
роль, например в свое
представление о
Фальстафе или
Хлестакове. Заметьте,
что роль выглядит как
пузырек, плавающий в
пустоте. Теперь
п о з в о л ь т е пузырьку-
ро л и стать большим
(очень, очень большим)
и в итоге «заглотить»
вас. Отпустите себя в
него, слейтесь с
воображаемой вами

ролью. Постарайтесь почувствовать ее «предлагаемые обстоятельства», эмоциональное напряжение, ее фактуру, цвет и вес изнутри. По возможности будьте внимательны и расслаблены. Теперь растворите пузырек в Пучине Многоглазой и снова сгустите. Снова растворите и снова сгустите. И еще раз... и еще... и еще... Наслаждайтесь присутствием вам виртуозностью столько, сколько вам захочется.

Поиграйте в эти и подобные игры, распространяя их на все, что приходит в голову. Усложняйте их до тех пор, пока чувствуете возможность. Предлагайте свои варианты. Будьте смелы и настойчивы.

Игра в бисер

Это еще одно упражнение из этой же серии.

...

*Войдите в Круг
Мастерства и
почувствуйте пустое
пространство перед
собой. Возьмите
немного пустоты и
взбейте ее в одну из
известных вам систем
актерского
мастерства, таких как,
например, система
Дзэами Мотокиё,
Константина
Станиславского,
Михаила Чехова,*

взгляды Брехта [45] ,
Крэга, Декру, Арто [46]
 , Барро, Гротовского,
Анатолия Васильева
[47] и т. д. и т. п. (Для
этого их не
обязательно знать,
важно просто
представить их
возможное
существование.)

Теперь при
желании возьмите еще
немного пустоты и
взбейте ее в известную
вам психологическую
систему, например в
юнговскую,
эриксоновскую,
гештальт,
трансактный анализ,
психосинтез,

фрейдовский
психоанализ, телесно-
ориентированную
терапию Райха,
систему Станислава
Грофа... или в
философскую, из
мощной когорты таких
мыслителей, как Якоби
[48] , Кьеркегор [49] ,
Риккерт [50] , Бергсон
[51] , Сантаяна [52] ,
Адорно [53] , Ортега-и-
Гассет, Гуссерль [54] ,
Хайдеггер, Ясперс [55] ,
Мальро [56] , Сартр
[57] , Камю [58] ...
(добавьте сюда еще то,
что не перечислено, но
несомненно вам
известно). И опять же,
не обязательно знать

*всё это, важно просто
иметь представление о
возможности
существования всего
этого многообразия
взглядов на природу
реальности.*

*Теперь возьмите
еще немного пустоты и
взбейте ее в одну из так
на з ы в а е м ы х систем
п р о с в е т л е н и я ,
например в
традиционную
алхимию, или в одну из
форм йоги, или в дао,
или в тибетский
тантрический буддизм;
в суфизм, в индуизм, в
иудаизм, в мистическое
христианство, в
шаманизм, в учение*

толтеков, в каббалу, в трансцендентальную медитацию или в дзен; в систему методов Карлоса Кастанеды или Друнвало Мелхи седека и т. д. и т. п. При желании можете взять еще немного пустоты и взбить ее, например, в Алхимию Игры или еще во что-нибудь, что вам пока неизвестно и что когда-нибудь обязательно будет взбито... И еще немного пустоты... и еще... и еще...

Теперь отступите на шаг и заметьте, что каждая система убеждений выглядит

как ослепительно
прекрасный маленький
дворец со своей
уникальной
архитектурой; как
плавающий в пустом
пространстве
восхитительный
маленький храм-пузырек
со своей уникальной и
тотально
непостижимой версией
Демидурга. Какая
пестрая картина! При
желании мы можем
войти в один из
чудесных дворцов на
этой картине, затем в
другой, в третий... Мы
можем почувствовать
изнутри фактуру одной
системы методов,

*другой, третьей... Мы
можем помолиться в
каждом из этих
бесчисленных храмов-
пузырьков.
Потанцевать с каждой
из этих прекрасных
дам, пофлиртовать,
заняться любовью или
даже
зарегистрировать
более серьезные
отношения...*

Но замрите на мгновение! И обратите внимание на следующий интересный факт: когда мы находимся в одной системе убеждений (*храме-пузырьке*), мы естественным образом противопоставляем ее остальным или вычленяем более или менее родственные, созвучные, начинаем создавать иерархии ценностей, оценивать, взвешивать,

раскладывать все это по полочкам и т. д. Ничем не прикрытый шок от переживания того факта, что всё родом из одного и того же пространства, из «цифровой» Пучины Многоглазой, – и есть обретение *квантовой линзы* ! И есть обретение *подлинных глаз* !

В ы в о д : *пустое пространство, вмещающее в себя все многообразие явлений, и сами явления состоят из одного и того же материала, из пустоты* , как бы мы, черт побери, ее ни называли! Одним словом, все это всего лишь *способы говорить о мире* ! Все это лишь *способы творческой реализации* ! Все это – *способы творить, объяснять, «снить»* , или, лучше – *играть реальность* ! И самое интересное и воодушевляющее заключается в том, что мы имеем удивительную возможность *наслаждаться игрой* во все эти шедевры человеческой творческой потенции, накопленные цивилизацией за время ее развития.

И все это означает, что человечество –

шахматная доска, карточный или бильярдный стол или, используя современную метафору, – *Internet*, *всемирная паутина*, в которой ничто не существует как реальный факт. Всё – только иллюзорные представления, информационно-эмоциональные сгустки, «способы говорить о мире»! Здесь ничто не заслуживает нашего серьезного отношения, потому что все есть сон, кино, *виртуальная игра*. И только пространство, вмещающее все эти игры и сны, только пустой и чистый экран, на который проецируется все многообразие этих многовековых культурных экспериментов, заслуживает того, что мы можем назвать концентрацией или молитвой. Все остальное просто *игра в бисер* !

Но это ни в коем случае не унижает ни настойчивую потребность объяснить реальность, ни *саму и г р у* ! Напротив, перефразируя Будду, можно отметить здесь, что «...тот, кто стремится к абсолюту, – невежда; тот, кто стремится к мирскому, – также невежда». Тот, кто стремится к пустоте, –

невежда; тот, кто стремится к форме, – также невежда! Просто «...пустота сжимается и становится так называемой формой *истины*, потом пустота сжимается снова и становится так называемой формой *лжи*. <...> Форма – это сжатая пустота, пустота – это разжатая форма» [59]. И «...мы преуспеваем в самом великом смысле этого слова, <...> когда, действуя в качестве сообщества, порождая проблему, разбиваясь на осколки, затем снова восстанавливаемся в своей целостности» [60].

Итак, *solve et coagula* – растворяй и сгущай!
И еще раз, и еще, и еще...

И помни: нет ничего истинного, как нет ничего ложного! Есть только игра! Игра!! Игра!!!

Цифровые технологии в актерском мастерстве, или Похвала дискретности !

Начнем с того, что сформулируем закон. Он в жестком стиле звучит следующим образом: **вне дискретности, вне расщепленности на части, вне конфликта, вне демонизма и противопоставления пространство засыпает!** Творческая потенция атрофируется, «...частицы демонтируются и рассеиваются. То есть местное уплотнение *квантового поля* перестает сгущаться» [61] ! Перестает испытывать *воодушевление* ! Перестает танцевать! Иными словами, если целое не имеет возможности распадаться на части, противопоставлять себя другим частям и достигать, таким образом, определенной температуры, – оно деградирует и превращается в перегнутой нереализованности. И это кошмарное, режущее слух заявление означает

следующее: «...у всех нас одни и те же мать и отец – *пустота* и *концентрированная пустота*» [62] ! И именно в диапазоне между «отцом» и «матерью» разворачивается *самоосвобождающаяся* потенция *Алхимии Игры*.

Итак, пустота и концентрированная пустота! Это и есть те самые «палочка» и «кружочек», из которых создаются все компьютерные программы! **Пустота и концентрированная пустота – мать и отец всего диапазона самоосвобождающейся потенции!** Вот основы нашей творческой психодрамы! [63] А иллюзия конфликта между «пузырьками», плавающими в пустоте, – это тот самый провоцирующий элемент, с помощью которого наш U m достигает необходимой температуры, чтобы проявить в итоге виртуозную хореографию целого! Ха!

Итак, исходная двойственность и творческое преодоление противопоставления становятся инструментарием, с помощью

которого пустое пространство познает себя! Все разнообразие ролевых игр превращается в технологические нюансы, рядом с которыми пустое пространство зрителя обретает свою целостность и завершенность, то есть сознание своей реализованности! Одним словом, *igne natura renovatur integra* – огнем природа обновляется!

И что же мы узнали в итоге?

О, мы узнали прекрасную и невероятно глубокую вещь! Мы узнали, что «...явления есть сознание, сознание есть *Пустота*, а *Пустота* есть спонтанное возникновение, которое автоматически прекращает себя» [64]. Но самое смешное, самое сложное и самое возвышенное во всем этом хитросплетении, как говорится, из разряда высшей математики, то, что можно обнаружить в ничтожно малом намеке только спустя много лет упорных тренировок, заключается в следующем: пространство и формы, играющие в этом пространстве, не одно и то же, но и не разные вещи! То есть на уровне

Роли функционирует закон причины и следствия, здесь есть центр и периферия, есть конфликт и иерархия; на уровне *Актера* работает нелинейная логика творческой потенции, здесь центр в каждой точке пространства; а на уровне *Зрителя* нет ничего, все пусто и полно потенции. Найти игровой баланс – вершина мастерства!

Итак, *тот, кто смотрит, тот, кто играет*, и *то, во что играют*, – не одно и то же, но и не разные вещи! В единстве *зритель, актер и роль* образуют *Театр Реальности*, и тем не менее *реальность* – это: 1) пространство, 2) формы, играющие в пространстве, и 3) творческая потенция возможного, скрепляющая первое и второе в единый, бесконечно обновляющий себя сплав. Это положение *Ума* в традиционном ироничном стиле *Игры* называется *Улыбка Будды*.

И под финал, памятуя о том, что «неупражняемый орган атрофируется» [65], еще парочка упражнений.

1) Представьте себе любую проблему, любое препятствие. (Если вы переживаете что-то беспокоящее вас прямо сейчас – прекрасно!) Теперь увидите эту «стену» в квантовом измерении. А теперь увидите себя в этом же измерении. Готово? Идите сквозь стену! Смелее! Узнайте вкус виртуальности!

2) Силой своего могучего воображения сожмите мир в шарик размером с яблоко и растворите его в своем

*сердце. Смешайте
растворенный в сердце
мир со знанием
пустотной природы
реальности. Теперь эту
облагороженную
пустотой субстанцию
снова опрокиньте на
внешний мир. Готово?
Прекрасно! И что, как
вы думаете, получилось
в итоге?*

Если вы серьезно отнеслись к этим шуткам, то, скорее всего, и я на это очень надеюсь, вы обрели понимание, что у мира, как внутреннего, так и внешнего, одна основа – *пустота* ! То есть интеллектуально вы попробовали взглянуть на реальность вне двойственности, вне деления на внешний и внутренний миры.

Теперь попробуйте быть внимательными: мир – открытое пространство, где возможна

любая игра!

Upgrade over! [66]

Информационно- квантовая матрица

В 1982 году никому не известный физик Ален Аспект из Парижского университета опубликовал результаты эксперимента, который явил собой одно из самых знаменательных событий XX века. Аспект и его команда обнаружили, что «...в определенных условиях элементарные частицы, например электроны, могут мгновенно сообщаться друг с другом, независимо от расстояния между ними – будь то 10 футов или 10 миллиардов миль» [67] . Открытие нарушило все постулаты Эйнштейна о предельной скорости взаимодействия, равной скорости света, и положило начало утверждениям, согласно которым реальная действительность не существует и, «...несмотря на ее очевидную плотность, *Вселенная* в своей основе – фикция, гигантская, роскошно детализированная голограмма» [68] .

Итак, еще и еще раз: наш мир – голографичен! Он весь соткан из так называемых *квантовых парадоксов*! И это означает, что *квантовая частица* тотально непредсказуема! Можно даже пошутить на эту тему, сказав, что она – женского пола. И это действительно остроумная шутка, потому что *квантовую частицу*, например, невозможно застать в процессе перехода из одного положения в другое. В одно мгновение элементарная частица находится внутри ядра, а в другое уже с огромной скоростью движется вокруг него. Это происходит так, словно частица вдруг бесследно исчезла и затем снова появилась где-то в другом месте. Это и есть *квантовый парадокс*! То есть то, что современные физики называют *квантовым скачком*.

И какие возможности это перед нами открывает? Все это говорит о том, что в потенциале человеческого инструментария хранится уникальная возможность играть

новыми реальностями, просто думая о них тем или иным образом! Здесь интересным будет упоминание о гипотезе Брюса Липтона [69], который разработал революционную теорию, посвященную ДНК. Основываясь на исследованиях, проведенных в своей лаборатории, Липтон пришел к выводу, что изменение восприятия непосредственно модифицирует генетический код. Начав видеть по-иному, мы влияем на свою генетическую программу. Технологически это означает, что, систематически возобновляя мыслительный образ той или иной реальности, мы неуклонно формируем в пространстве *информационно-квантовое уплотнение*, или, говоря чуть иначе, *информационно-квантовую матрицу* – ту самую точку отсчета, от которой, в наглой фрактальной манере, начинается неуклонное и последовательное разворачивание силовых полей.

Внимание! Это электромагнитное уплотнение вне добра и зла, вне морали! Давая

матрице возможность разворачивать свои силовые поля в бессознательной, то есть демонической, версии, мы пожинаем плоды ограниченности и неэффективности! Если же мы прикладываем творческие усилия, чтобы развернуть их в усиленной, самоосвобождающейся потенции, то мы обнаруживаем себя в стране Повелителя Игр, и она отлична от страны демона тем, что не ограничивает наш творческий потенциал невежественным разделением на внутреннее и внешнее. Можно сказать, что в усиленной версии мы можем внешне существовать в том, что создано нами внутри, то есть внешне мы можем позволить себе действовать в мире, который разворачивается нами изнутри. И здесь нам опять не обойтись без алхимических формул: «... человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе и таким образом опрокидывает свой внутренний небосвод на тот небосвод, где мерцают видимые звезды...» [70] Но в Игре, как я уже неоднократно указывал,

речь идет не о диктатуре внутреннего или внешнего мира. Основная интрига в том, чтобы растворить как внешнее, так и внутреннее и в этом пустом пространстве позволить возникнуть некоему третьему миру, который гораздо масштабнее, чем единство первого и второго.

И как подступиться к этим технологиям?

Фактически все здесь опять и опять начинается с прямого отождествления с формой Повелителя, с опрокидывания на себя его «спектра сознания» [71] . Испытывая эту идентификацию, мы естественным образом начинаем видеть мир его глазами, то есть разворачиваем вокруг себя *информационно-квантовую матрицу* в версии *самоосвобождающейся игры!* Еще раз: наш мир – *квантовый!* И по природе своей – безграничен, то есть существует вне разделения на «внутренний» и «внешний» миры! Мы создаем этот сплав (или, вернее, «кристаллизуем»), точно так же как в компьютерной игре любой игрок может выбрать

или даже создать соответствующую уровню своего мастерства реальность; или как адепты традиционной алхимии, а также некоторых тантрических школ в буддизме и индуизме идентифицируют себя с формой геометрической проекции Совершенной Вселенной [72] .

Говоря проще, мы разворачиваем свою «сценарную» *космограмму* , или панораму местности, из «сердца недвойственности» *Повелителя Игр* . И это и есть наша *новая версия реальности* ! Никто другой ее не создаст, «...так как нет никого в этом мире, кто хотел бы для нас того же, чего мы хотим для себя сами» [73] . Это и есть наше самое главное «произведение искусства»! Только здесь возможно чудо нашего творческого самораскрытия. Недаром говорится: талант – это обстоятельства. Обстоятельства, которые мы способны формировать самостоятельно! И еще раз: *нет никого в этом мире, кто хотел бы для нас того же, чего мы хотим для себя сами!* Поэтому, считая «время и обстоятельства слугами своей воли,

предоставляющими нам Вселенную в форме нашего плана» [74] , мы хотим действовать в мире свободных возможностей! И это *действительно возможно!*

Почему? Потому что «частицы», из которых состоит материя, – это биты информации! И это означает, что ими можно управлять, их можно контролировать и программировать! Подобно тому, как «Шекспир написал Шекспира» [75] , а Дали каждый день надевал на себя Дали [76] , жить – означает «...находиться в состоянии усилия интерпретировать свою жизнь» [77] .

И последнее, в качестве благословения: «Бог наделил ваш разум взрывчаткой, способной разнести все ваши трудности в клочья. Помните об этом. Это – самая действенная сила, к которой вы можете прибегнуть для того, чтобы одержать победу в жизни, вырваться из пут слабости и привычек в безграничные возможности вашего сознания» [78] .

Сценарий информационно- квантовой матрицы

Существует множество способов моделирования и аккумуляции *информационно-квантовой матрицы*. Все они базируются на разных формах *визуализации* той модели, которую мы хотели бы спроецировать и реализовать вовне. В грубом стиле суть в следующем: в «предлагаемых обстоятельствах» роли, с помощью творческого усилия актера в себе, мы пишем новый сценарий своей жизни и затем, используя искусные средства, воодушевляем зрителя подключить его к своей бездонной энергии!

И это все? Да!

Наша искусственная *Сценарная Матрица*, или, говоря словами Тони Бьюзена, *the mind map* – *карта ума*, может сплавлять воедино все

уровни нашей жизни и содержать в себе все что угодно, от конкретной суммы денег, необходимой нам для «полного счастья», до того, что нас действительно заводит, – нашей миссии, предназначения и, если хотите, окончательного *просветления*. И все это означает, что, приступая к работе со *Сценарной Матрицей*, мы заботливо «берем в свои руки» всю свою жизнь. И это не метафора! Я понимаю, что можно очень легко поддаться *иронии* относительно нижеописанных механизмов, но если нам удастся проконтролировать этот страх (а *скепсис* есть не что иное, как одна из форм страха), то мы, несомненно, выиграем!

Итак, в дерзком имажинистском стиле [79] : вся наша жизнь, прямо здесь и сейчас, уже на наших ладонях, и более того, всем своим телом мы представляем слепок, скульптуру или «полотно» всей своей жизни! Мы видим ее (жизнь) тотально реализованной, и это, ни больше ни меньше, – *великий спектакль* ! Пространство Театра Реальности уже тотально

зачаровано предложенным ему зрелищем и бурно рукоплещет, обливаясь счастливыми слезами, удовлетворенное отражением своего потенциала. И теперь из этого целостного видения мы идем к частностям, к тому, что необходимо предпринять, чтобы реализовать это великое целое. То есть мы не смотрим на целое из узких частностей, но, напротив, из «безгранично великого целого» смотрим на частности.

Еще раз: зная, что причина и следствие не действуют внутри атома, что «...там действуют только вероятности» [80] , мы идем не от причины к следствию, а от следствия к причине! Точно так же как при приеме плацебо мы заплатаем таблетку из нейтрального вещества или сахара и излечиваемся от мучающей нас болезни только за счет нашей сильной веры в возможность излечения.

Ниже я расскажу об этом более подробно, но сейчас, чтобы «засадить ежа под череп», повторю еще раз: *мы идем не от причины к*

следствию, а от следствия к причине! И это один из самых важных технологических моментов всей *Алхимии*! «Тот, кто идет на лютое дело, должен представить себе, что уже его сделал; должен увидеть будущее необратимым» [81]. Здесь основной вклад в создание эффекта присутствия, конечно же, вносит так называемая внутренняя «компьютерная графика». Поэтому, помимо основных составляющих нашего мира, мы при желании можем украсить его новыми *солнцем и луной*, причудливой игрой облаков, пением птиц, ночными звездами... всем тем, что вызывает в нас чарующие эмоции. Получается, что путь формирования сценария – очень тонкий и глубоко индивидуальный процесс, и, работая с этими «атомными» методами, совсем в стиле *мениппеи* Альфреда Баркова [82], есть смысл следовать опыту одного известного самурая: «... поскольку для меня в этом не может быть никаких сомнений, я храню это в тайне» [83]. Одним словом, храните ключи от своей

алхимической лаборатории в секрете. Не распространяйтесь излишне. И помните: «Способность актера очаровывать зрителей возникает лишь тогда, когда последние не знают, как это делается...»

...

Название

литературного жанра мениппея идет от имени греческого философа-циника и сатирика Мениппы (III век до н. э.). Согласно концепции Баркова, анализ структуры некоторых гениальных произведений Шекспира, Пушкина, Булгакова и многих других

показывает, что, в отличие от эпоса, лирики и драмы с их простейшей внутренней структурой, мениппея представляет собой сложную структуру с несколькими фабулами и сюжетами и минимум одним дополнительным уровнем композиции. Особый интерес представляет своеобразный и единый для всех мениппей структурный «ключ», сводящий воедино ложные и скрытые сюжеты и устраняющий многочисленные

«противоречия» в
тексте. Этим
«ключом» является
образ скрытого
«автора» произведения
– рассказчика с его
своеобразной
интенцией, во всех
случаях
противоречащей
интенции автора.

«Наличие таких
характеристик в образе
рассказчика –
обязательное для всех
мениппей условие, при
котором возникает
феномен
многофабульности и
многосюжетности с
дополнительным
уровнем композиции и

появлением особой,
уникальной по своей
структуре
завершающей
эстетической формы».
Альфред Барков в
работе «Семиотика и
нарратология:
структура текста
мениппеи» дает ей
название
«метасюжет».
Скрытая авторская
идея заложена именно в
м е т а с ю ж е т е , но,
«чтобы его выявить,
необходимо осознать не
только наличие
нескольких
„полноразмерных“
сюжетов, но и четко
определить

характеристики
композиционного
элемента высшего
уровня, с помощью
которого эти
автономные сюжеты
как знаки формируют
завершающую
эстетическую форму –
метасюжет».

Принципиальное
теоретическое
положение, с точки
зрения Баркова,
заключается в том,
что, «исходя из
структуры любого
образа... на одних и тех
же элементах фабулы
возникают совершенно
различные образы
персонажей и сюжеты.

В мениппеях их как минимум два: ложный и истинный... Более того, оба сюжета обязательно участвуют в формировании завершающей эстетической формы, поскольку только сопоставлением их содержания можно выявить этическую позицию рассказчика („что он искажает и почему“), а она в мениппее — композиционный элемент высшего уровня, без выявления которого понять авторский замысел

невозможно.

<...>

Следует

отметить, что
мениппеи... полностью
самодостаточны, в них
обязательно
содержится вся
информация,
необходимая для
построения четких
силлогизмов» [84] .

Итак, еще и еще раз: мы способны ответить на самый «ужасный» вопрос нашей жизни – *что является для нас самым важным?* Мы способны «вырастить» этот ответ в своем сознании и написать сценарий своего собственного торжества! И наконец, мы способны пригласить на этот «пир» само абсолютное пространство, некий визуальный орган Бога [85] – *Sensorium Dei* или Пучину Многоглазую, которые, будучи

пробужденными, начнут яростно питать его соками своего благоговения и тем самым формировать, или, лучше, – «кристаллизовать» во внешнем мире! Фактически это все, что необходимо.

Если же вопрос касается коллективной работы над сценарием, то это очень легко себе представить. Команда Мастеров состоит из *Повелителей Игр*. Каждый – звезда на Сцене своей секретной *информационно-квантовой матрицы*. Каждый работает над сценарием своего собственного успеха и по-своему «расстилает постель», призывая Фортуну в свои объятия, но, объединяя свой внутренний успех с успехом других, получает доступ к *силовому полю успеха* коллективной работы. Одним словом, нет ничего более мощного, чем *силовое поле команды*. Это намного, намного более сильное явление, чем даже сумма всех! И благодаря такому подходу сама группа превращается в лидера!

Воображение

Итак, внимание! Никто, кроме нас самих, не заинтересован в том, что является для нас самым важным! Это первое. Второе: мы сами создаем силовые поля, которые раскрывают наш творческий потенциал! И, наконец, третье: мы сами аккумулируем свою собственную творческую силу!

И что необходимо для того, чтобы эти утверждения заработали?

На языке великого имажиниста Аристотеля это – *фантасма*, то есть «...способность представления, или *чувственный* образ предмета, существующий в нас при отсутствии самого предмета» [86]. Ведь говоря словами Уотсона: «...реальность – это, в сущности, конструкт воображения» [87]. И это очень опасная игрушка! Потому что, «...если ты можешь это вообразить, ты можешь это осуществить!» [88] И это означает, что «...мы

действуем или бездействуем не под влиянием воли, как часто полагают, а под влиянием воображения... Именно с помощью воображения формируется наше представление о себе, наш внутренний образ. Этот образ, и только он, устанавливает пределы того, на что может нацеливаться наш мозг» [89] . Так возникает курбасовская формула «интеллектуального арлекина», в которой «... актер – это умение длительное время пребывать в созданном воображением ритме» [90] . Далее: «...у нашего подсознания нет чувства юмора, и оно не понимает шуток. Для нашего автоматического *сверхмеханизма* разрушительный образ себя является столь же „достойной“ целью, как и созидательный» [91] ! И это важно уяснить! **У нашего подсознания нет чувства юмора !** «Мы можем не осознавать могущества воображения. Но все, что с нами происходит, – результат этой силы, или, точнее, результат *неосознавания* этой силы» [92] , этой, говоря словами парадоксального Гёте, *magna*

charta libertatis (великой хартии вольностей).

Известно, что слово «воображение» произошло от латинского *imaginari* – «изображать мысленно». Известно также, что «... наиболее динамический аспект воображения – это акт формирования мысленных образов того, чего еще не существует в физическом мире...» [93] . Но *может быть!* То есть «не то, что есть, побуждает к творчеству, но то, что может быть; не действительное, но возможное» [94] ; и более того: «Все, о чем может подумать наш Ум, можно материализовать» [95] .

И почему? Потому что «вся жизнь, во всех своих проявлениях и формах, создана Божественной Волей. Человек как существо, созданное по образу и подобию своего Творца, заключает в себе великие задатки творческой силы, и в том случае, если его воля не противоречит Божественной Воле и гармонирует с нею, он может развить ее до громадных размеров. <...> Истинный адепт обладает такую волей, которая способна

создания воображения наделять объективной, действительной жизнью — насколько действительна жизнь всяких видимых форм в области материи...» [96] .

Например, аль-Кинди, один из патриархов арабской алхимии, утверждает, что *воображение* человека способно *испускать лучи* , обладающие силой растворять и трансмутировать внешние объекты по образу, продиктованному воображением. И более того, «...воздействие лучей, испускаемых умом и голосом человека, становилось более эффективным, если говорящий фиксировал свой ум на имени Бога или какого-либо могущественного ангела» [97] . Одним словом: «Воображение — это та дверь, через которую входят и болезнь, и исцеление. Не верьте в реальность болезни, даже когда больны, — непризнанный, посетитель бежит!» [98]

Выражение Альберта Эйнштейна: «воображение важнее знания» — придется здесь как нельзя кстати. Его известная формула $E = mc^2$

означает, что тело может «превращать» свою массу в движение, в игру мысли и воображения. При этом масса преобразуется в энергию движения, то есть в излучение, в проекцию той или иной идеи, в новое качество формы. Так, «...квантово-механическая неопределенность говорит нам, что в микроскопическом масштабе Вселенная является ареной, изобилующей бурными и хаотическими событиями» [99].

Итак, «воображение – это место разрешения парадоксов и противоречий. ...Оно является не только опасной областью, где обитают привидения, но также и таинственным вневременным садом, настоящим золотым дном, где из неиссякаемого источника энергии черпают энтузиазм наши поступки. <...> Не в этом ли мире находится реальность... актера, играющего роль некоего персонажа на сцене жизни?» [100] С практической точки зрения все это означает следующее: тот, кто контролирует наше воображение, то есть «...тот, кто контролирует экраны наших биокомпьютеров,

программирует реальности, в которых мы обитаем!» [101] Пожалуйста, вдумайтесь в эту формулировку еще раз: **тот, кто контролирует наше воображение, – программирует наши реальности !**

И еще раз – вдумайтесь! И еще раз! И еще!

И что нам необходимо, если, ужаснувшись, мы решимся *сознательно* использовать атомную энергию *смотрящего пространства* ?

Визуализация

Считается, что *зрение* является основным «навигационным» инструментом гениев: «Мыслящее мыслит формы в образах» [102], а «...энергия, следующая за образом, создает нашу реальность» [103]. То есть «...визуализация равна актуализации» [104]. И это означает, что и м е н н о *визуализация* позволяет *зрителю* вспыхнуть огнем эмоций и пробудиться к мощной волне внимания! Или, говоря словами великой Дузе, «...необходимо хорошо увидеть то, что вы хотите воплотить» [105]. И «...когда наблюдатель решает, что реальность истинна, он склонен поддерживать эту реальность, автоматически воссоздавая ее снова и снова» [106]! Еще прямолинейнее, из Эдгара Кейси: «...каждую секунду нашей жизни мы создаем образы и паттерны, придающие форму нашему будущему» [107]. И «...чем глубже и эмоциональнее заряд нашей веры, тем

значительнее могут быть перемены в наших телах и в самой реальности» [108] !

Одним словом, осознанная визуализация, «...выполняемая в результате концентрации сознания и воли, позволяет нам материализовать мысли не только как мечты или видения ментальной области, но и как вполне материальный опыт» [109] . Технологически это работает очень просто: когда мы посылаем в пространство творческие импульсы, в ответ пространство начинает отражать, множить, усиливать и, как следствие, творить нас! И это означает, что, устраивая с помощью волевого усилия *Сверхмарионетки* спектакль на своей внутренней сцене, то есть воображая *мыслеформу* той или иной цели или даже разворачивая *сценарную матрицу* своей жизни, мы побуждаем зрителя включиться в процесс «кристаллизации» этих задач!

Так, хорошо развитая способность к визуализации провоцирует зрителя *заглотить* наживку в форме визуализируемой картинки, и

со временем *рыба* задуманной нами реальности естественным образом будет вытащена на поверхность! «Все поэты уверены в этом, и в эру *Воображения* сие твердое убеждение двигало горы!» [110] Можно привести и другую метафору: сознательно создавая «мыслеформу» своей цели, мы побуждаем *смотрящее пространство* нашей «матки» как бы «забеременеть» ею, и весь дальнейший процесс «вынашивания» и «родов» материальной формы будет абсолютно соответствовать этой аналогии. Когда же спустя определенный срок она проявится, мы уже не сможем ее проглядеть, так как в назначенный срок форма просто пойдет наружу! «Так семя твоего воображения станет твоей реальностью» [111].

В чем может быть ошибка? Пример: мы страстно желаем успеха в каком-либо предприятии. Что мы делаем обычно? Мы видим себя неудержимо стремящимися к тому, что находится где-то вовне. И это очень, очень грубая ошибка, которая происходит

естественным образом в силу эмоциональности нашей артистической природы. В результате мы получаем еще большее раздувание своих эмоций: желания, гнева, страха, ущемленного самолюбия и т. д. и т. п. Но причина только в одном – мы изначально, только за счет нашей собственной устремленности, отделяем желаемое от себя! То есть собственноручно запускаем *двойственно-демоническую* программу, формирующую наше персональное «фобическое ядро» [112]!

Как делать правильно? Надо оставаться во внутренней модели мира! Визуализировать себя уже обладающими той целью, к которой стремимся, уже купающимися в океане творческой реализации и в лучах признания! Все желаемое нами уже здесь или неудержимо стремится к нам, «разрывается» от любви к нам, мы уже обладаем всем задуманным и уже присутствуем во всем этом. Это *недвойственный* подход! Подход *Мастера Игры*! И, несмотря на то что пример напоминает эксцентричный рекламный трюк, точно так же

есть смысл работать со всеми другими аспектами жизни. Это означает, что явления сами тянутся к нам, это их активность, их желание, их страсть! Мы же изначально неотделимы от того, чем хотим обладать, то есть «...тот, кто идет на лютое дело, должен представить себе, что уже его сделал; должен увидеть будущее необратимым» [113] . И ни мгновения сомнений! Знайте и верьте: **пространство само страстно желает реализации через нас! Оно крайне наивно и желает только одного: наслаждения своим собственным потенциалом!** Нам же следует быть устойчивыми, настойчивыми и терпеливыми! И в один прекрасный момент «... мы поймем, что всю *Вселенную* носим внутри себя, и тогда мы станем волшебниками. А став волшебниками, мы уже не будем жить в мире – мир будет жить в нас» [114] .

Еще раз: мы никогда не устремляемся к чему-либо! Мы вне двойственности! Мы всегда в центре и как бы магнетизируем все

необходимое, кристаллизуя ситуации, деньги, профессиональное мастерство, славу, здоровье и даже саму идею пустоты... все эти явления сами хотят единства с нами, мы не бежим, не тянемся к ним, мы видим себя уже владеющими всем этим богатством. «И что бы Маг ни создал, мироздание в его мозгу становится мирозданием наяву». [115] Так мы воздействуем на окружающий нас мир одним только взглядом, через отождествление с глазами смотрящего пространства *Театра Реальности*.

И если этот важный момент понят правильно, тогда повторим еще раз: мы не изменяем мир! Он изначально полон безграничных возможностей, которые в силу различных причин мы не можем или не хотим замечать. Но, сознательно направляя внимание внутреннего зрителя на необходимый нам сценарий, мы в силу целостности *Театра Реальности* оказываем естественное воздействие на события внешнего мира. Так он, совсем в духе Джорджа Келли [116], как бы

кристаллизуется под нашим взглядом в форме, которую мы же и проецируем! И вследствие этого наши руки перестают хвататься за старые схемы, но в них естественным образом оказываются новые! Это происходит просто потому, что зритель в нас уже увлечен новым кинофильмом. «И тогда мир повинуется воле сознания до такой степени, что появляется возможность преодолеть инерцию существовавших доселе законов физики. <...> Как будто едва ощутимое давление, подталкивающее к известному итогу, осуществляет последовательность микроотклонений, приводящих к развитию неслучайной и антиэнтропийной ситуации, – и вот наше желание сбывается». [117] Одним словом: **как только мы берем на себя ответственность за осознанность, мы становимся центром приложения мировых сил!**

Итак: «Я не пытаюсь более изменить тех вещей, что снаружи. Они – всего лишь

отражение. Я меняю свое внутреннее восприятие, и тогда внешнее открывает свою красоту, доселе мне непонятную в силу моего собственного отношения» [118] . И еще раз, очень коротко и крайне технологично: прямо здесь и сейчас мы успокаиваем *У м*, представляем свою цель как тотальную реальность и затем действуем в соответствии со своим новым положением в мире! Помним: «Большая часть инструментов управления уходит корнями в прошлое, тогда как интерес представляет только *будущее* . Если у вас нет идей относительно *будущего* или желания действительно стать его частью, вы уже проиграли» [119] . Иными словами: «Пусть вам приснится жизнь, о которой вы мечтаете, а затем живите так, как вам приснилось» [120] . И ни мгновения сомнений! Наша *Новая Реальность* действительно является такой, какой мы хотим, чтобы она была! «Мы – законы вселенной!» [121]

Ясность цели

Итак, «мир состоит из возможного и действительного» [122], из того, что есть, и того, что может быть, и нам необходимо заполнить пропасть между тем, где мы есть, и тем, где мы хотели бы быть! И здесь нет смысла смотреть вниз. Но, следуя наставлениям св. Игнатия Лойолы, изложенным в лаконичном, стремительном, военном стиле, есть смысл «... ясно видеть цель»! [123] Ведь жить – значит «... гореть огнем устремленности, бесстрашно и решительно продвигаться к какой-то цели. Вы должны быть радостно деятельны, должны чего-то достичь и привнести что-то ценное в этот мир» [124]. То есть: «У великих умов есть цели, у остальных – желания» [125]. И тут же, перефразируя великого Станиславского, можно расширить термин в *сверхцель* и в *сверх-сверхцель*! [126]

Итак, вопрос в следующем: *насколько ясно*

наше видение цели? чего мы хотим достичь? где хотим оказаться? Можем ли мы почувствовать этот ответ в каждой клетке своего существа, ощутить его вкус, услышать его вибрацию, вдохнуть запах, увидеть его как форму энергии, струящуюся по нашим кровеносным сосудам? Можем ли мы испытать тотальную идентификацию с нашей целью? **Можем ли мы стать самой целью? И если да, то произойдет чудо !**

Дело в том, что в состоянии единства с целью наш Ум начинает естественным образом расширяться, притягивая к себе новые, соответствующие этому *видению* возможности! Это происходит само собой, просто из необходимости приспособиться к выражению нового *видения!* То есть, когда энергия *образа цели* начинает струиться через нас, это ощущается, будто кто-то открыл кран и пустил воду в шланг. Мы чувствуем полноту и напор, пульсирующее напряжение и радость мощной творческой аккумуляции. Наше тело

выпрямляется, а глаза начинают излучать блеск, что является признаком внутренней наполненности и ощущения богатства!

Повторим: **ясное видение образа цели заставляет нашу психофизиологию подстраиваться под себя, оно подталкивает нас к трансформации, к расширению, к переходу из одного образа себя в другой, то есть к мультипликации!** И здесь, конечно же, важен сам образ цели: «Люди, которые живут своим видением, дают нам вдохновение. Они могут быть кем угодно: президентами или чистильщиками кастрюль... но на самом деле они начищают до блеска совсем не кастрюли. Они соскабливают грязь со своего восприятия реальности, высекая тем самым искру вдохновения в своем Уме» [127]. И несомненно, именно это качество, то есть «...способность создавать зримый образ, шаблон, лекало, по которому они затем кроют свою жизнь со всей силой решимости, не пропуская ни малейшей детали, намертво держась этого образа, веря в

его истинность, пока он и вправду не станет реальностью» [128], позволяет достигать целей!

Все это означает, что важен не сам выход на сцену в той или иной роли, но тот ритуал, который мы совершаем через это; тот «персональный миф», в который мы облакаем наше профессиональное усилие. И ясность видения цели во всем этом означает не что иное, как *прыжок через пропасть*, или, в более шадящей версии, – *строительство моста* через ту самую пропасть, что разделяет положение, в котором мы находимся, и то, в котором мы хотели бы быть.

Когда же наше видение кристально ясно, *прыжок через пропасть* происходит сам собой! Мы взлетаем естественным образом, даже не задумываясь об этом! Это происходит только потому, что мы уже едины со своей целью, она уже часть нас, или еще лучше: мы – это она, и поэтому все необходимые действия для ее реализации возникают как по волшебству.

Самое сложное здесь – это понимание того,

что достижение цели происходит не через линейную устремленность к объекту, каковая является самой досадной ошибкой из возможных, унаследованных, кстати, от демонической версии реальности, а через внутреннюю амплификацию [129] , через внутреннее *нелинейное расширение* !

И что это такое? Это традиционная алхимическая процедура преодоления двойственности, уже известная нам под названием *мультипликация* . Здесь, оставаясь в покое, в «центре своей силы», в «центре циклона», глубоко дыша и максимально ясно визуализируя свою цель, мы излучаем ее в мир в дерзкой фрактальной манере, пронизывая и заполняя весь *Театр Реальности* ее реализацией.

Это выглядит так, будто мы проецируем вовне кино нашего ясного видения цели и затем действуем в этом фильме с абсолютной верой в предлагаемые обстоятельства. То есть, говоря словами одного из алхимиков-могикан:

«Существует способ управлять материей и энергией так, чтобы получить то, что современные ученые называют силовым полем. Это поле воздействует на наблюдателя и ставит его в преимущественное положение по отношению к наблюдаемой Вселенной. И из этого положения он (наблюдатель) получает доступ к реальностям, которые обыкновенно скрыты от нас. Это то, что мы называем Великое Делание» [130] .

Это означает, что **мультипликация** – **нелинейная технология!** Она фокусирует прошлое, будущее и настоящее в единый сплав Образа, для того чтобы развернуть реализацию задуманного прямо здесь и сейчас. И «...так действительность вызывает зависть у вымысла» [131] ! Так наша ответственность, наш характер становится нашей судьбой! [132]

Формула успеха...

...Которую, как известно, найти невозможно, так как она постоянно меняется!

Итак, «...развитие мира происходит по вполне определенным законам *Вселенной*, которые воспринимаются обитателями нашей планеты как „хаос случайностей“, игра случая. И поэтому слепо ловят они свой „счастливый шанс“, надеясь, что „волна сама выбросит на берег янтарь удачи“. Одним волна постоянно выбрасывает такой „янтарь“, а участь других – всю жизнь провести на „пустом берегу“. <...> В то же самое время, четко ли человек представляет себе свои цели и каков истинный его „янтарь желаний“?» [133]

Вывод: ясное видение цели сильнее любого препятствия!

И это означает, что *ясность цели* позволяет нам видеть препятствия не как ограничения, а как трамплин!

Как только цель ясна и *сценарий информационно-квантовой страны* готов, то есть карта развернута и «пункт назначения» выбран, мы покупаем билет и садимся в поезд. Это означает, что мы успокаиваем *Ум* до уровня альфа, с помощью визуализации удерживаем образ нашей цели в *Уме* и аккумулируем его Виртуальным Дыханием до тех пор, пока в нас не пробудится глубокая эмоциональная включенность.

Идея не нова. Этому учили со времен Будды. В грубом стиле, *формула успеха* выглядит так: **цель + визуализация + эмоция = реализация !**

Еще раз: *визуализация цели + эмоция* создают *убежденность*, а *убежденность* – *реальность* !

И последний раз, другими словами: многократное повторение одних и тех же утверждений (аффирмаций) приводит к вере, и *когда вера созревает до глубокого убеждения – мечты становятся явью !* То есть «будущее

существует сначала в воображении, затем в воле и, наконец, в реальности» [134] .

Понятно, что этот универсальный принцип работает не только в воскресенье утром и не только для некоторых людей. Это живая, жизненно важная составляющая *Театра Реальности* , у которого нет границ! «Поверь в это со всей решительностью! Так духовное спускается в телесное» [135] . Или, от Пьетро д'Абано [136] : «Установи контакт, скажи, что хочешь, и это произойдет». И еще раз, словами Иоганна Тритемия: «...Дух Природы есть единство, творящее и формирующее все; проявляясь через посредство человека, он может создавать прекрасные вещи» [137] .

Все вышесказанное не просто еще одна версия «позитивного мышления», или «агрессивного идеализма», не только отвлеченное предположение, что мы имеем возможность влиять на мир «где-то там», но утверждение, что через наши собственные сознательные убеждения, социальные установки

и ожидания окружающая нас реальность проявляется точно в той форме, в какой мы ее сотворили внутри себя: «...одни и те же элементы используются для того, чтобы создать как внутренний (психологический), так и внешний миры...» [138]

И еще раз: **это и есть наш основной капитал!** Механизм его аккумуляции работает очень точно: если мы внутренне полагаем, что мир полон боли и страдания, мы засеваем семена именно этой формы *Театра Реальности*; если же мы считаем внутри себя, что мир полон любви, радости и юмора, тогда спустя некоторое время эта *вероятная реальность* проявится как форма внешнего мира. Говоря афоризмом Мэри Кэй Эш «Если вы думаете, что сможете, – вы сможете. Если вы думаете, что не сможете, – вы правы» [139].

Итак, отныне и навсегда: **«Жизнь – самореализующееся пророчество!»** [140] Мы сами являемся для себя творческим законом, и «...то, в чем мы внутренне убеждены,

одновременно является и линзой, через которую мы смотрим в мир, притягивая к себе события и испытания» [141] . Чуть иначе: «Мы становимся тем, чем сами себя приговорили быть» [142] ! Еще чуть иначе, словами Наполеона Бонапарта: «Хочешь достигнуть желаемого, ставь своей целью невозможное!» И последний раз, в жестком стиле Роберта де Роппа: «Ничто не имеет значения! Любой путь приводит к табличке с надписью „Выхода нет“! И все равно двигайтесь! Двигайтесь, как будто ваше движение имеет некую цель! Если жизнь не может предложить игры, достойной участия в ней, тогда изобретите свою! Любая игра лучше, чем никакая!» [143]

Вывод: все зависит от масштаба художественной потенции в нас! От масштаба творца в нас, потенции *Сверхмарионетки* , или, лучше, – актера!

Воля к успеху

Зачем она нужна?

Уже известно, что наше подсознание достигает всего, что мы искренне считаем уже осуществленным! И здесь очень важно понять, что «...мысль – очень сильная и опасная вещь! Она сама по себе стремится воплотиться в реальность, и если ей это не удастся, то только потому, что есть другие мысли, противоречащие ей» [144].

Следуя буддийской сверхточной калькуляции, утверждающей, что ежедневно через U м человека проходит 84 000 разных мыслей, и находясь в обстоятельствах сегодняшнего дня, когда мы живем в гигантской информационной паутине, в которой «наблюдатель создает наблюдаемое», нельзя не осознавать, какую огромную роль играет функция волевого выбора, что мыслить. И это означает, что в данном контексте *силу воли*

можно рассмотреть как «стягивание энергии», как концентрацию внимания на том, что нам нужно, и отвлечение внимания от того, что ненужно.

Таким образом, У м делателя «...должен быть абсолютно сосредоточен в едином пылающем огне воли, направленной на определенный объект его операции» [145] . Известно, например, что современные уравнения, описывающие мысль, нелинейны. Это означает, что «...мысль может влиять сама на себя, то есть она представляет собой самоорганизующуюся структуру, способную жить своей независимой жизнью» [146] . Известно также, что сознание способно «...не только создавать мыслеформы, но и объективизировать их по своему желанию из виртуальных частиц. Из этого следует, что сама мысль представляет собой универсальную энергополевую субстанцию, способную трансформироваться в любые виды материи и взаимодействовать с виртуальными частицами

физического вакуума» [147] .

Получается, что, закладывая в подсознание ту или иную установку, мы создаем резонанс во всей энергетической сети *Театра Реальности* , то есть зритель в нас начинает непрерывно воспринимать колебания энергии этой установки, притягивая к нам людей и обстоятельства, реализующие эту установку на внешнем уровне. Этот процесс называется в *Игре экстазом цели* . И самое веселое здесь в том, что для зрителя нет никакой разницы между успехом и неудачей. Он наслаждается любой формой активности, разворачивающейся на белоснежном экране Вечности.

Еще раз: для зрителя нет разницы между успехом и неудачей! «Возможно, мы бы относились с большим вниманием к своим умственным процессам, если бы за каждую мысль, в зависимости от ее характера, приходилось бы получать или отдавать доллар... представьте себе бухгалтерию, ведущую учет каждой мысли и отмечающую, какая из них

принесла нам прибыль, а какая – убытки». [148] Одним словом, есть смысл постоянно напоминать себе о том, что является фундаментом нашего капитала! Ведь мы уже хорошо знаем: *подобное притягивается к подобному!*

Итак, функция *воли к успеху* заключается в том, чтобы удерживать в *У м е* «нужную позицию» и отодвигать в сторону или искусно растворять «ненужную».

Конечно же, это не жесткий, но, напротив, очень пластичный процесс. Есть смысл играть с *Умом*, как мудрая мать с капризным ребенком: она не отнимает у него коробку со спичками, но незаметно привлекает его внимание к другой, не менее интересной и гораздо более безопасной вещице, например к градуснику или миксеру (особенно если он включен в розетку)...

С точки зрения ограниченного, дуально-демонического восприятия *роли* все это может показаться чересчур громоздким, но с точки зрения разбуженной в нас творческой

ответственности *актера* – каждой мыслью мы создаем свою реальность! Если мы идем по миру, отыскивая мастерство и совершенство, мы находим мастерство и совершенство; если же мы отыскиваем проблемы – мы находим проблемы!

Еще раз, в грубом стиле: **мы то, что мы ищем!** [149]

Чуть проще: **мы то, на что мы смотрим!**

Проще простого: **мы то, что мы любим!**

И совсем примитивно: **мы то, что мы едим!**

Результат будет равен тому, какая мыслеформа поставлена нами в центр смотрящего пространства. Ведь «...мысли, которые мы выбираем, подобны краскам, которыми мы пишем на холсте своей жизни» [150].

Или так: «Мысль везде, где вы захотите, чтобы она была. Мысль везде, куда вы ее направляете» [151]. И она неумолимо совершает там свою *созидательную* или *разрушительную* работу.

И еще раз: «Наш Ум чрезвычайно гибок. Он творит по любому мыслиобразу. Он порождает здоровье и духовность, болезни и невежество» [152] .«Думайте так, будто каждая ваша мысль огромными огненными буквами написана на небе и видна каждому – так оно и есть». [153]

Подведем черту: *мы сами решаем, чему происходит! мы сами пишем пьесу своей жизни! мы сами, и только мы, кристаллизуем обстоятельства, в которых вытанцовывается реализация нашего собственного совершенства!* Мы сами себе – Свенгали! [154] Одним словом, попробуйте бесстрашно примерить на себя роль успешного человека! Попробуйте сыграть ее! Подражайте моделям успешных людей. Наблюдайте за их образом жизни, за тем, чем они себя мотивируют и что они делают для того, чтобы их роль была так привлекательна!

И здесь нет ничего более ценного, чем настойчивость! Слушайте: «Ничто в мире не может заменить настойчивость. Талант не может: нет ничего более распространенного, чем

талантливые неудачники. Образование не может: мир полон образованных изгоев. Только настойчивость и решительность всемогущи. Лозунг „Настаивай на своем!“ решал и всегда будет решать проблемы людей» [155] .

Артистический сверхматериализм

Все, о чем говорилось в последних нескольких главах, можно очень просто извратить и понять как крайность, которую в некоторых направлениях современной психологии называют *сверхматериализмом* [156].

Это одна из самых распространенных ошибок на пути к реализации! Если *обыкновенный материалист* считает, что он – центр *Вселенной* и что все предназначено для того, чтобы он использовал и наслаждался всем этим, то *сверхматериалист* не только центр, но также и творец *Вселенной*. Он «знает» не только то, что все в мире предназначено для использования им в своих интересах, но и то, что он создал все это специально для этой цели. Получается, что этот мир – *его божественная мечта*! И если *обыкновенный материалист*

просто эгоистичен, то *сверхматериалист* превращает эгоизм в утонченный религиозный обряд. Это запущенная, опасная и фактически хроническая форма болезни, особенно часто встречающаяся у людей с *теургическим*, режиссерским складом ума. В *Алхимии Игры* мне нравится называть эту болезнь – *Квазар*, в честь черных дыр, живущих за счет пожирания звезд близлежащих галактик.

Итак, есть огромная разница между мастерством и шизофренией! Вот она: *психотик* и *мегаломан* ожидают поклонения от всех; *Мастер* же радостно поклоняется всем! Еще раз: *психотик* страдает от распада эго! *Мегаломан* страдает от раздувания эго! «*Мастер* же – наслаждается *превосхождением эго!*» [157] Какая бездна различия между ними! И, словами Элифаса Леви: «Это занятие вредное и опасное!» [158] Человек слабой ментальной конструкции и рассеянного *Ума*, лишенный соответствующего контекста для восприятия данного опыта, осмелившись заняться подобными практиками,

может пострадать от неожиданного проявления энергии в форме психического срыва, нервной депрессии или даже шизофренических отклонений. Это очень, очень важно: «... мистики и шизофреники попадают в один и тот же океан, но если мистики там плавают, то шизофреники в нем тонут» [159] . Одним словом, **если вы не готовы – не суйтесь в эту игру!** Вы получите от нее лишь то, что сами в нее вложите! Помните, работая с этими методами, *вы рискуете!*

И что это означает?

Это означает, что гении близоруки. Они черпают из потенциала вечности, но ничего не видят перед носом. Они не видят того, «...как преломляется гений в убудочности других. Из сверхчеловека вдруг получаются недочеловеки, из „светлых идеалов“ – архипелаг ГУЛаг, а последовательное непротивление злу оборачивается содействием ему» [160] .

Одним словом, помните: работая с этими идеями, вы рискуете! Вы воздействуете на

самый удивительный и самый загадочный инструмент во *Вселенной* – на свой собственный *Мозг* ! Но вы должны также знать, что рискуете всякий раз, когда садитесь перед телевизором или выходите на улицу подышать воздухом.

Итак, здесь есть смысл остановиться! Идти дальше, не уяснив костями вышеописанную разницу, бессмысленно, да и опасно. Остановитесь здесь! Отбросьте книгу в сторону! Забудьте о ней или вернитесь к началу и начните еще раз... А когда опять дойдете до этого места, все же... **ОСТАНОВИТЕСЬ!**

Часть II Мир играемый

...Я могу менять
свой облик... я был
каплей дождя; я был
сияющей звездой... я
орлом летал над
землей... я был щитом в
бою... я был струною
арфы... я был всем.

Тельезин

[161]

Нелинейность...

...Или работа с информационно-квантовой матрицей!

Природа, по меткому выражению Яна Стюарта, «безжалостно нелинейна», но наш Ум тем не менее в плоскости *роли телеологичен* [162], он функционирует в терминах целей и конечных результатов! И если мы используем в своей жизни и профессии это знание, то есть принцип «заземления», для нас не может быть ничего невозможного! И почему? Потому что успех – это сфера чистой технологии. Ее суть в следующем: как только наш Ум принимает эмоционально наполненную *идею-цель* на уровне *зрителя*, мы можем полностью рассчитывать на то, что он же приведет нас и к реализации этой *идеи-цели*!

Еще раз: если мы предоставляем Уму красочную картину конечного результата, наше подсознание предоставит нам ясное знание,

каким образом достичь этого результата. То есть вслед за квантовой механикой, нанесшей сто лет назад сокрушительный удар по представлениям о линейности причинно-следственных связей [163], мы отбрасываем в сторону навязанное нам утверждение, что причина порождает следствие, и беремся в дерзкой «квантовой манере» утверждать, что настоящее во власти будущего! Потому что с точки зрения современной науки «...прошлое, настоящее и будущее не следуют друг за другом, но сосуществуют, и все этапы процесса одновременны» [164]. Утвердившись в этом, мы выбираем следствие, которое хотим, а потом начинаем охоту за причиной.

Опять блеф? Но по большому счету для нашего крайне наивного *зрителя* важно только одно – убедительное ощущение, что цель уже достигнута, результат уже здесь! Дерзко, но заманчиво! Попробуем поиграть в это: прямо здесь и сейчас развернем карту всей своей жизни в *нелинейной*, то есть *вневременной*

п о т е н ц и и . Манифестацией этой
вневременности является, как мы уже знаем,
буква *п*, или непосредственная форма
Повелителя Игр, из сердца которого как
прекрасный цветок раскрывается наша
информационно-квантовая сценарная матрица .

В качестве примера здесь можно коснуться
методологии св. Терезы Авильской,
изображавшей устройство внутреннего мира в
форме карты *Внутреннего замка* с
многочисленными покоем, в центре которого
восседал на троне Христос. Путь к нему
пролегал последовательно через семь обителей,
каждая из которых соответствовала
определенной ступени молитвенного
восхождения к единению с Божеством. [165] Но
помним: какой бы ни была технология, ее
эффективность зависит от настойчивой и
кропотливой работы *Банка позитивных
впечатлений*, который, в свою очередь,
приводит в движение механизм богатого
человека в нас, механизм *победителя*, или той

самой безумной *Сверхмарионетки*, которая дерзает знать, что *возможно все* !

Итак, мы уже знаем, что в безграничной по своим возможностям *информационно-квантовой стране* есть множество конкретных мест, в которых происходит кристаллизация успеха разных сфер нашей жизни. Есть здесь место и для программирования профессионального мастерства и успеха. Известно, что артисты особенно изощренно подходят к названиям объектов своей новой реальности, и тем не менее при всем описательном разнообразии театр для них всегда остается *Театром* – золотым, изумрудным, бронзовым, малахитовым... каким угодно, но *Театром* .

Итак, для того чтобы работать над ролью, мы летим над своей *Информационно-Квантовой Страной* в специально отведенное для этого место – в *театр* . Мы знаем, что любая вещь здесь переливается внутренним богатством, как бы говоря нам: «Войди в меня, сыграй меня, раскрой мою *Сокровенную Красоту*, я хочу

быть разгаданной и воплощенной тобой...» Одним словом, все явления, формы и роли в нашем *Teatre* – как на ладони, все они прозрачны и хотят только одного – раскрытия своего «персонального мифа»; мифа, который «...причастен тайне мироздания и не выражается непосредственно в словах, но растекается подобно аромату...» [166] . Именно в этой, с одной стороны, проявленной, с другой – неявленной реальности, и только в ней, живут наши театральные персонажи. Здесь их дом, их мир, и их сила не распространяется за пределы, очерченные этими границами. Именно здесь мы вызываем их к проявлению, наслаждаемся их игрой, задаем вопросы, корректируем, направляем, отсекаем лишнее, лепим и т. д. и т. п.

Итак: «Вы никогда ничего не измените, если будете бороться с существующим. Чтобы что-то изменить, постройте новую модель и сделайте существующее устаревшим» [167] ! И как на *Пути Игры* предполагается работать со всем

ЭТИМ?

Ролевой демонизм

Каждый художник вправе иметь свою точку зрения на процесс взаимоотношений с играемой им ролью. Это глубоко индивидуальный и даже сакральный вопрос. Для меня это связано с глубоко личными переживаниями и реальным опытом. Их суть в следующем: когда артист (не защищенный ясностью взгляда, знанием пустотной природы всего явленного и не натренированный в работе с Энергией Глаз), гонимый тщеславием демона в себе, проникает в сердце «предлагаемых обстоятельств роли» (и старается делать это со стопроцентным качеством), он неминуемо оказывается в невротичной, мятущейся стихии роли! Виртуальная иллюзия играемой артистом роли, расширяясь, становится со временем более реальной, чем виртуальная иллюзия его жизни. Нарушается пропорция. В этой искаженной позиции роль постепенно съедает своего

создателя, и в итоге возникает досадный, влекущий тяжелейшие следствия перекокс. Это действительно, действительно очень опасный трюк! В артистической психологии он носит название «вторжение роли» (character invasion).

В качестве примера можно привести фильм «Двойная жизнь» американского режиссера Джорджа Кьюкора, главный герой которого – актер, на протяжении долгого времени играющий роль Отелло. Постепенно черты характера этого героя переходят к актеру, он становится подозрительным, ревнивым и чрезмерно вспыльчивым и в конце концов убивает любимую женщину. Аналогичный сюжет можно встретить в канадском фильме «Иисус из Монреаля», в котором актер, играющий роль Христа, сам постепенно приобретает его черты, в фильме «Метод» с Элизабет Херли; Акира Куросава блистательно обыгрывает эту тему в «Тени воина», – примеров можно привести массу, но суть в следующем: никто не запрещает нам играть в эти

«пограничные» игры, тем более что «артистический невротизм» испытывает особое сладострастное тяготение к процессам саморазрушения, как говорится: «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю...» [168] , но! Если хотите забавляться подобными играми, задумайтесь о *методах защиты* ! Когда прыгаете с парашютом, не забываете дернуть за кольцо! Помните, *ролевой демонизм* работает как *радиация* !

Итак, *ролевой демонизм* проникает в кости человека *играющего* бесшумно, беспрепятственно и совершенно незаметно!

Суть в том, что в позиции отождествления с ролью артист ставит свою психику в ситуацию сложнейшего для нее выбора. Она вынуждена или «катапультировать» себя в «предлагаемые обстоятельства» *ролевой иллюзии*, что предполагает *мощный стресс* для неподготовленного *Ума* , или выставить защиту, блокирующую прямое отождествление с ней, что и является основной причиной артистических

блоков и зажимов. В первом случае артист поражает зрителей сильнейшим переживанием психоэмоциональной правды, но остается у «разбитого корыта» шизофренических отклонений; во втором – он раздражает зрителя отсутствием психоэмоциональной правды, наклеивая на себя унижительный ярлык фигляра.

Но допустим, актер силен в своем настойчивом стремлении к тотальному «перевоплощению». Все повсюду говорят, как он хорош, как самоотвержен, как жесток по отношению к себе... Что же происходит на самом деле? Пугая две территории (*сцену жизни* и *сцену театра*), артист неминуемо перетаскивает впечатления от обстоятельств играемых им ролей в жизнь, переживая мощное отождествление с реальностями, которые не имеют никакого отношения к сфере социального мира, то есть мира за пределами игры в театральную иллюзию!

Подведем черту: *сцена жизни* – это не то же самое, что *сцена театра*. И несмотря на то, что

театральное творчество питаемо соками жизненного опыта, «соединяя – не смешивай, разделяя – не разрушай» [169] . Театральные персонажи должны жить в своем, и только своем, мире! Выходя за пределы своей территории, они превращаются в демонов, злобных и кровожадных, разрушающих золотое соотношение и, следовательно, психику артиста в несколько лет, вызывая болезнь, которая называется в *И г р е – ролевым импринтированием* .

Тьма горьких примеров этому!

Вот, например, интересный отрывок из беседы Вл. Немировича-Данченко с актерами: «Была такая знаменитая актриса Дузе, которая казалась одним из самых утонченно-нервных сценических созданий... Она до такой степени изумительно владела этими своими нервами, так их технически возбуждала и иногда, почти не трогая этих нервов, так воздействовала на зрителя... что было трудно поверить, что это одна только техника. А рядом с этим – другая

знаменитая актриса, Стрепетова, которая постоянно была тождественна с образом, который создавала. <...> Стрепетова была самой знаменитой Катериной в „Грозе“, потрясающе играла четвертое действие, о пятом уж и говорить нечего. Но на другой день после спектакля она лежала в постели. Кончилось тем, что в сорок два года она была препротивной, невозможной актрисой, потому что все это у нее стало истеричным, незаразительным и как будто никакой техники» [170].

Так, игру первой можно расценить как образец *творческой правды*, игру второй – как образец *настоящей правды*, так называемой *игры нутром*, «...уничтожающей в конце концов искусство».

Откроем роман Сомерсета Моэма «Театр», здесь находим подобный сюжет. Популярную актрису Джулию Ламберт бросает молодой любовник. Опыт этих сильных чувств она переносит на сцену, в пьесу с аналогичной ситуацией. Она считает, что так наполненно и

правдиво никогда не играла, но с точки зрения всех остальных она никогда не была такой отталкивающей бездарной, как в этой пьесе.

То же самое можно услышать и сегодня: «Копание в собственных чувствах, в воспоминаниях, в собственном детстве – не дают для игры ровно ничего» [171], или, чуть иначе: «Глубочайшие разработки психологического театра приносят болезнь и участникам и зрителям» [172].

Итак, помните: чем более обострен, эмоционально наполнен драматургический конфликт и чем яростнее вы погружаетесь в переживание этой иллюзии, тем большая опасность преследует ваш мозг! Я понимаю, что это очень трудно себе представить до тех пор, пока непосредственно не столкнешься с этим опытом. Но остановимся на том, что просто укажем это «гибкое место» на карте артистического потенциала *Ума*.

Игра в перевоплощение, или Искусство менять кожу!

Из старых учебников по актерскому мастерству извлекаем следующую формулировку: «Перевоплощение – это процесс оживления идеальных моделей персонажей, благодаря которому последние становятся способными к самостоятельной жизни в воображении художника. Перевоплощаясь, художник ощущает себя тем человеком, которого он изображает, живет и мыслит в его образе, волнуется его жизненными обстоятельствами. Вживаясь, он как бы входит в образ, рожденный своей фантазией» [173]. То есть «...личность актера в процессе сценической игры перестраивается таким образом, что на театральных подмостках возникает человек, живущий одновременно по законам и жизненной, и театральной правды,

похожий и не похожий на своего создателя» [174].

Говоря также словами Василия Качалова: «Благодаря обязательному процессу раздвоения актерской личности актер при самом искреннем переживании сознает реальность своей „выдумки“ и, отдаваясь, например, самому сильному чувству гнева, возмущения, скорби, непременно при этом любит в эти же моменты этими чувствами („какие они, мол, настоящие и живые!“) и испытывает иногда огромную радость от ощущения в себе (именно „ощущения“, а не искусного „представления“) правды и искренности этих созданных воображением чувств» [175].

Еще фраза, теперь уже из-под пера великого Хмелева: «Вначале, после первой читки, образ стоит около меня, но он еще не во мне, я смотрю на него, и он на меня смотрит, а потом я его забываю как бы на некоторое время, пока он не переходит в меня, и я уже становлюсь им; я вижу этот образ тогда в самом себе, и,

несмотря на то, что он во мне, рождается внутри, он продолжает быть и рядом со мной» [176] . В этом состоянии, уточняет Росси, «... собственная реальная жизнь начинает казаться какой-то далекой и похожей на грезу. Я с содроганием замечаю, что на стремительный поток сменяющихся во мне чувств я пляжу чуждыми глазами. Я чувствую себя инструментом, на котором играет другое существо» [177] . И наконец – потрясающее своей масштабностью высказывание Соломона Михоэлса: «В чистое перевоплощение я совершенно не верю. Но я утверждаю, что у человека не один голос, а сто голосов. У нас с вами по сто голосов, минимум. Можно выбрать любой голос и любую пластику. Я все беру у себя. Но это не означает, что образ – это я. А кто такой – я? Если постоянно помнить о себе, я не буду знать, как мне двигаться. Я буду сам себя наблюдать, чтобы знать, как себя изобразить. У каждого из нас неверное представление о собственной внешности, о собственном голосе и

вообще – о себе!» [178]

Одним словом, как говорит Ли Страсберг [179], это очень и очень непростая и даже опасная игра, требующая высочайшего уровня мастерства, поддерживаемого ясностью взгляда и тщательно отработанными методами защиты! Это важно прежде всего потому, что «... процесс *перевоплощения* – это непрерывное воссоздание душевных движений, внутреннего мира персонажей. Последние обретают возможность самостоятельной жизни в воображении художника, мыслят, переживают и действуют согласно логике их характера, опыту прежнего бытия и обстоятельств и тяготеют к *материализации*, то есть воплощению в материале искусства» [180]. Кроме того, легендарный феномен *перевоплощения* является жертвой фантастического списка неверных толкований, эксцентричных заблуждений и чудовищной запутанности, и не будет преувеличением сказать, что это одно из самых *кровавых мест* на территории *Ума* !

И что мы можем противопоставить всем этим опасениям?

Технологии обхождения этих «черных дыр» опять и опять сводятся к технологиям Золотого сечения, к механизмам идентификации себя с *божеством игры*, способным легко и радостно пребывать в самом эпицентре бурлящего вращения «своей собственной многоликости», всего многообразия своих ролей. То есть: **пьеса жизни – это пьеса пути к познанию всеобщего единства, гармонии и любви!** Главная роль, которую мы играем в этой пьесе, – это *роль божества, познающего свое изначальное совершенство!* И это не просто слова! Это то единственное, что обеспечивает нашу творческую защищенность, нашу профессиональную чистоту и жизнеспособность! Ни больше, ни меньше! И с точки зрения *Игры* подобную *защиту* обязан выработать каждый, кто рискует опускаться в обстоятельства театрального перевоплощения, реализуя тем самым саму основу того, что

называется искусством лицедейства! И невозможно преувеличить важность этого!

Итак: искусный феномен полиморфности, или, говоря словами китайского актера Пань Чжи-хэна, «искусство соединения с цэнь» [181], известное в театральном мире как феномен перевоплощения, возможен только в триединой, виртуальной позиции Повелителя Игр! Спросите любого мастера, кто когда-либо имел счастье воздействовать на смотрящее пространство этим невероятной силы переживанием, и он, подобно великому Гилгуду [182], будет утверждать, что одновременно присутствовал в трех ипостасях: во-первых – он был тем, кто смотрел; во-вторых – был тем, кто играл; и, в-третьих, – был тем, кого он играл, то есть в состоянии перевоплощения он транслировал единство зрителя, актера и роли!

...

В психиатрии есть понятие раздвоения личности, когда один человек в разные промежутки времени может вести себя как абсолютно разные люди. У него меняется голос, выражение лица, нюансы поведения, как будто в него вселяется другая личность. Меняются даже физиологические реакции, частота пульса и дыхания и, что удивительно, даже состав крови. Причем человек не помнит, что он делал, когда находился под влиянием другой субличности.

Иногда
встречаются
мультиплеты – больные
с множественными
персональностями. В
среднем каждый
мультиплет обладает
8–13 персональностями,
но бывают
супермультиплеты с
сотней и более
субличностей. Почти
все подобные больные
были жертвами
физических,
эмоциональных и
сексуальных
издевательств в
возрасте до пяти лет.
Это выяснялось после
того, когда их память
была разблокирована с

*помощью
психотерапевтического
процесса.*

Еще раз: **выход в феномен подлинного перевоплощения возможен только из целостной, виртуальной позиции ума**, как бы ее ни называли! Все остальное – профанация или различные формы подмены! И опять заявление режет слух! И тем не менее мне представляется крайне важным максимально ясно указать местоположение этого уникального феномена на карте творческих возможностей *Ума*. Поэтому еще раз, для избытка ясности: мы способны действительно быть тем, во что мы играем, то есть ролью, только при условии, что мы одновременно с этим смотрим на свою роль из позиции зрителя и творим ее из позиции актера! И тогда рано или поздно придет мгновение, когда наблюдаемая нами форма, например цветок, войдет в нас, а мы войдем в него. «Пропорции всегда одна и та же. Рано или

поздно приходит мгновение, когда мы становимся цветком, а цветок становится нами. Когда наблюдатель есть наблюдаемое, когда вся двойственность исчезает. И в это мгновение мы узнаем реальность, *таковость* цветка». [183]

Или, словами другого мастера: «Познать предмет, не слившись с ним, – нельзя. Каждый отдельный предмет ценен сам по себе, ибо содержит свойства единого целого» [184].

Работа Homo Ludens над ролью

Вот она, прямо перед нами... И с чего будем начинать?

...

Начнем с простейшего упражнения: успокоим Ум и, прогулявшись по улицам нашей Квантовой Страны, войдем в здание Театра . Выйдем на сцену . Мы знаем, что это фантастическое место, здесь можно летать, проходить

сквозь стены, глотать
слонов, разбивать
огромные скалы ударом
кулака и делать массу
невероятных вещей...
легко менять свои
формы, растягиваясь и
сжимаясь... можно
превратиться в
животное, в любого
сказочного персонажа,
в химеру, в стихию...
такова потенция
театральной иллюзии.

Теперь,
настроившись на точку
зрения «Credo quia
incredible est» – «Верю,
потому что
невероятно» и
повторив несколько раз
знаменитую фразу Ф.

М. Достоевского: «... настоящая правда всегда неправдоподобна», — решимся наконец на свой знаменитый *salto mortale* [185] , разбежимся и прыгнем! Куда? В будущее! И это означает, что прямо здесь и сейчас, ведомые гормоном, выделяемым мозговым слоем надпочечников [186] , мы бесстрашно представляем себя уже сыгравшими нашу невероятно сложную роль! То есть мысленно мы переносимся во времени в тот момент, когда роль уже

достигла своего
триумфа. Мы еще не
видим саму роль, но
видим радость
партнеров по сцене и
слезы восхищенных
зрителей, которые
стоя аплодируют нам.

Вместе со всеми
мы очень радуемся
этому успеху, а наше
сердце готово
выпрыгнуть наружу от
счастья.

Затем из этой мощной позиции богатства мы оглядываемся назад и видим, какой путь прошли, каким образом оказались здесь, на этом «гребне успеха» и любви.

Если картина интегрирована с мощной эмоциональной включенностью, к нам немедленно начнут приходить идеи, то есть

«скелет» роли начнет обрастать мясом. «Во время этой кибернетической процедуры в голову будут приходить идеи, словно являясь из ниоткуда, но на самом деле они порождаются общей установкой на достижение определенной цели» [187].

И почему будет так, а не иначе? Потому что энергия зрителя уже поймана тем раскрывающим, позитивным переживанием, которое мы смоделировали; эта энергия уже пробудилась, уже завелась! Он, зритель, уже увлечен и ищет выхода вовне. Теперь нам важно быть начеку и держать его, как говорится, «в узде». Зритель сам вынесет роль на поверхность. Сам выкристаллизует ее в пространстве своих глаз!

На эту тему у меня есть история. Примерно через год после окончания театрального института [188] я работал над ролью, которая преподнесла мне мощный и очень болезненный урок [189]. Я помню, что ясно отдавал себе отчет и даже записывал это в своем дневнике:

«...для того чтобы поднять этот вес, я должен умереть или свихнуться». Звучит довольно помпезно, но могу сказать, что это одно из самых сильных воспоминаний в моем «эмоциональном багажнике».

Этот так и не сыгранный персонаж перетряхнул все мое отношение к профессии да и к жизни в целом. Дело в том, что масштаб содержания и интенсивность переживания этого существа были настолько велики и в процессе работы «развернулись» перед моим внутренним взором с таким обнаженным вызовом, что в рамках отождествления со своей культурной средой, физическим телом и скромным психическим арсеналом я ничего не мог с ним поделать. Я столкнулся с чем-то неведомым, неподъемным. Это явление казалось мне гигантских размеров чудовищем, ревущим, как огромный водопад, злобно требуя воплотить себя, раз уж я на это посягнул... но любая попытка удовлетворить этот запрос оборачивалась фиглярской пародией,

болезненным оскорблением чувства правды, унижением внутренней честности и т. д. и т. п. В итоге меня накрыла волна страха, реального ровно настолько, чтобы прийти к твердому решению распрощаться с театром. *На десять лет!*

Вывод: если ваш *Ум* не способен контролировать свои проекции, и если, возникая, они каждый раз выходят из-под контроля, то вам есть смысл походить некоторое время в «тренажерный зал», где вы могли бы покачать мышцы *Ума*, приучить его к дисциплине, укрепить его, научив расслабляться. И со временем вы, возможно, поймете, что артист и не должен поднимать этот вес! *Это не его дело!* Артист должен просто *позволить смотрящему пространству проявить свою мощь!* Именно за этим, и только за этим, он (*зритель*) приходит в театр. Он (*зритель*) хочет только одного – испытать свой потенциал! Свой талант! Ощутить свою невероятную силу! Насладиться своей

подлинной идентичностью, своими подлинными размерами, отражением того, чем он является на самом деле! Еще раз: зритель хочет испытать свой талант! Артисты! Не мешайте ему в этом! Знайте: актер – наездник, а не лошадь!

Парный танец с ролью

Драматургия ритуальной «любви с ролью» безгранична как небо. И тем не менее основной принцип един: мы успокаиваем Ум, то есть расслабляемся, и затем фокусируем *Энергию Глаз* в луч внимания, направленный на необходимый нам объект. Под воздействием сконцентрированной энергии внимания объекту ничего не остается, как реагировать – действовать, меняться, играть. Нам в этой позиции остается только удерживать концентрацию *Энергии Глаз* на объекте и ждать, ждать, ждать: «Если внутри вас ничего не напряжено, окружающие предметы раскроются сами. Будьте спокойны, как поверхность зеркала» [190]. И этот момент очень важен: *если внутри вас ничего не напряжено, окружающие предметы раскроются сами!* Это означает, что предмет сам хочет быть сыгранным, он сам хочет пробудить дремлющую в себе силу, а

хороший артист просто позволяет ему сделать это: «...и нет вещи в природе, что бы не раскрывала своей внутренней формы и внешней: ибо внутреннее постоянно работает к откровению. У каждой вещи уста для откровения» [191].

И еще: «Все субстратное во *Вселенной* кричит о себе, сигнализирует о себе. Все отличное от нуля излучает фотоны» [192].

Известно, что великий Матисс смотрел на объект до тех пор, «...пока дух объекта не овладевал им и не начинал – иногда даже с помощью угроз – побуждать его начинать писать» [193]. Подобные экстравагантные причуды случались и с другими великими мастерами: Данте пишет о том, что во сне в образе некоего юного существа ему является сама *Любовь* и нашептывает сюжеты его стихов [194]; говорят, что Моцарт, как и Шекспир, никогда не вел черновых записей, но все писал сразу набело, «как бы записывая то, что слышит „сверху“»; Диккенс утверждает: «...я не

придумываю своих персонажей, но вижу их и записываю за ними» [195] ; Гофман тоже только воспроизводит то, что кто-то нашептывает ему со стороны; Гёте безропотно отдает себя стихии, которая «...поступает с человеком как сильнейший, как ему угодно...» [196] ; Мопассан записывает свои рассказы под диктовку себя же самого, сидящего за столом напротив; великий Росси утверждает, что, выходя на сцену, он чувствует себя «...инструментом, на котором играет другое существо», а сам он «...с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств он глядит уже чуждыми ему глазами и прислушивается чуждыми ему ушами» [197] ; Флобер говорит о таланте как о способности видеть перед собой модель, которая позирует... Сент-Экзюпери: «Учиться нужно не писать, а видеть. Писать – это следствие»... И этим историям и цитатам нет конца и края.

Итак, фокус в следующем: замыкая себя в электрическую цепь (*зритель – актер – роль*),

мы с помощью *Танца Сверхмарионетки* естественным образом раскрываем *Сокровенную Красоту* мира через игру... В этой ситуации нет того, кто что-то делает с другим, нет двойственности, нет того, кто творит другого... но так *Творческий Принцип Вселенной* наслаждается своим *Самоосвобождающимся Танцем* ! В итоге *творчество* – это всего лишь «*возвышающий обман*» [198] ! Но именно из этой *возвышающей лжи* возникает *Климат Мифа* . Реальность, в которой оживают камни и леса, раскрывается смысл непознаваемого и становится возможным невозможное.

Вот один практический пример: какой-то объект доставляет нам неудобство, дискомфорт. Мы злимся, нервничаем, агрессивно реагируем... а в чем, собственно, причина? Только в одном – *мы слишком напряжены!* Очень простой тест, не правда ли? Он ясно показывает нам, что мы сжаты до уровня роли, на котором только и существует конфликт. Первое, что нужно сделать в этом случае, –

расслабиться, обнаружить то самое тире между вдохом и выдохом, «спуститься» на уровень зрителя и в процессе восприятия распуścić напрягающий нас объект на так называемые кванты информации.

Очень просто, но не легко! Затем посредством творческой силы в нас мы складываем из этих частичек, кусочков, кубиков информации новую «мозаику». И вот мы уже смотрим другое кино, и «...все уже совершенно, и поэтому, преодолев болезнь усилия, мы находим себя в самосовершенном состоянии: *таково самоосвобождающееся созерцание*» [199].

Повторим еще раз: как только на нас «нахлынывают» такие неприятные состояния, как подавленность, скука, страх, неверие в свои силы и т. д. и т. п., это означает только одно – мы сжались до размеров *роли*, то есть *стали рабами-ролями в мире других людей*, других творцов! Научившись распознавать на карте психоэмоциональных состояний эти ловушки,

мы становимся способными сознательно применять нужные техники, чтобы растворять позицию раба и освобождать свою роль от демонического спазма.

...

*Внимание,
технология
расслабления:
вообразим, что наше
тело – промышленное
предприятие с
высокодисциплинированным
и послушным
техническим
персоналом. Когда мы
чувствуем
необходимость
расслабиться, мы
сообщаем этому*

«народцу», что
фабрика временно
прекращает работу,
чтобы они остановили
свои механизмы —
«нервные центры» — и
разошлись по домам.
Мы лежим удобно и
комфортно. Мы
воображаем, что
смотрим на толпы
этих маленьких
человечков сверху вниз.
Они двигаются по
нашим кровеносным
сосудам, по мускулам и
нервам. Возможно, они
обсуждают причину
остановки
предприятия, но скорее
всего они просто
счастливы от того,

что могут быть предоставлены самим себе, что могут идти отдыхать.

Мы собираем их всех, например, в области груди, пупка или бедер (как кому кажется правильным) и после короткой речи, в которой благодарим за хорошую работу, даем им ясное указание покинуть территорию фабрики. В заключение мы наблюдаем, как они, счастливые и свободные, выходят из наших ступней, рук, ягодиц и всего прочего. Фабрика замирает.
[200]

Здесь важно не
у с н у т ь ! Продолжая
глубоко и спокойно
дышать и
прислушиваясь к тому,
как в Уме
пробуждается
Виртуальная Позиция ,
мы идем на Сцену
Театра Реальности .
Наша психофизика
начинает расширяться,
обретая соответствие
своим подлинным
размерам, а
следовательно, и
способность
воспринимать свой
ролевой спазм из
целостной (зритель –
актер – роль)
самоосвобождающейся

потенции. «Другими
словами, вы
становитесь
неизменным фоном, а
проблемы,
психологические или
эмоциональные,
рассматриваются как
вечно меняющийся
передний план». [201]
Таким образом, вся
проблема депрессии и
других узких,
ограниченных
подавленностью
с о с т о я н и й Ума
сводится в итоге к
недисциплинированности
нашего собственного
мозга! И это важно
повторить еще раз:
корень любой

*беспокоящей нас
внешней проблемы – в
неумелом использовании
электричества нашей
собственной
творческой силы!*

Электрическая цепь

Как она выглядит?

Электрическая цепь – это три основных центра, расположенных вдоль центрального энергетического столба *Повелителя Игр*. Восточные мастера называют их чакрами, в Алхимии Игры мне нравится называть их вихрями. В процессе медитации мы пробуждаем их и замыкаем «...в единый голографический образ, который оказывает действие, сходное с записью, сделанной во многих измерениях» [202]. И таким образом мы повышаем эффективность нашего функционирования в мире. Итак...

Нижний вихрь – зрителя, или сути (четыре пальца ниже пупка);

Средний – актера, или жестокости (на уровне сердца);

Верхний – роли, действия, активного сочувствия или любви (в голове).

И как я с этим работаю?

...

Простейшее

упражнение: зная, что «...мастерство – это умение расслабляться» [203] , глубоко дыша, заменим напряжение ощущением струящейся энергии, естественно текущей и расширяющейся. Теперь отпустим У ми, прибегнув к алхимическим методам мультимпликации , растворимся в пространстве. Далее, переживая

отождествление со
светоэнергоформой
Повелителя Игр,
растопив и заставив
кипеть Энергию Глаз (
нижний центр),
сфокусируем ее на
любом объекте на
Сцене Театра
Реальности (сердечный
центр). Это может
быть любой знакомый
нам предмет: ваза,
стичечный коробок,
флакон духов или более
сложный объект –
репетируемая нами
роль или даже
Сценарная Матрица .

Мы расслаблены и,
заручившись
поддержкой Золотой

Гирлянды Мастеров
Вдохновения, просто
удерживаем объект в
силовом поле внимания.
Мы тотально
расслаблены и просто
ждем... внимательно
ждем... Мы не
устремляемся на сцену
Театра Реальности,
мы ничего не диктуем
объекту нашего
внимания, не давим на
него, не подталкиваем.
Мы спокойно сидим,
глубоко дышим
(используя Дыхание
Мифа [204]) и ждем,
ждем, ждем... Вполне
возможно, что
поначалу работать
таким образом

придется долго, ведь
«...реальность нельзя
взять „штурмом“,
поспешными
действиями» [205] ; «...
эффекта нельзя
добиваться как цели, он
— следствие
естественного
процесса» [206] . Но
что это? Объект
нашего внимания
вдохнул, вы видели? Он
встает, делает жест,
извергает звук, слово...
Удивительно, но он
начинает играть с
нами. Не бросайтесь
подыгрывать ему!
Продолжайте быть
расслабленными и
магнетизируйте его,

*загружая огромным
количеством вопросов!
Пусть раскрывается
через ответы! Это его
естественная
потребность! Его
азарт! Его страсть!
Пусть играет!*

Еще раз: допустим, та или иная ситуация негативным или позитивным образом возбудила нашу эмоциональную жизнь. Проснулась энергия. Что мы делаем? Во-первых, не следуем естественному желанию выпрыгнуть вовне и что-то предпринимать! Мы остаемся на месте, глубоко дышим и в пиковый момент, как говорится, «втягиваем сперму внутрь», центрируя тем самым пространство эмоции! Мы как бы фокусируем ее в столб света, и внешняя ситуация сама начнет структурироваться вокруг нас. «Камень, брошенный в воду, всегда странным образом попадает в центр круга», или

из Кроули: «...единственный путь наружу есть путь внутрь» [207] . Главное здесь – настойчиво следовать совету одного великого артиста физики: «То, что мы наблюдаем, – не сама природа, но природа, открывающаяся нашему способу задавать вопросы!» [208]

Так работает *закон сохранения энергии* : если объект попадает в силовое поле внимания, он не может не играть. Электричество *Энергии Глаз*, струящееся через него, заставляет его светиться, двигаться, танцевать и петь радостный гимн игры, разворачивая в пространстве то, что называется в *Игре – Мандалой Образа* !

Мандала образа

Прежде всего, что означает это странное слово?

Мандалы встречаются в таких естественных формах, как снежинки, цветы, драгоценные камни, человеческий глаз, или круговые формы театральной *сцены* в различных культурных традициях и т. д.

Будучи организованными в графическое и з о б р а ж е н и е , *м а н д а л ы* традиционно символизируют потенциал *виртуальности* нашего *Ума* , манифестируя собой *целостность* личности и *завершенность* всего сущего. Они представляют собой круг, вписанный в квадрат и еще в один круг, что символизирует дворец, храм или место рождения и пребывания *Божественной потенции* .

Можно сказать, что *мандала* похожа на фотографию, снятую в момент чистого проявления *Божества* , это фотография того,

что невозможно увидеть, *Лица Образа*. Дом, храм или дворец «*Дышащего Образа*».

Говоря просто, *мандала* является выражением со-единения *микро* – и *макрокосма*, заключая все происходящее как внутри, так и вовне в некий «Священный круг», «Священную диаграмму», «Священное пространство», «Карту единства внутреннего и внешнего миров», «*Вселенский Храм*» и т. д. и т. п.

Известно также, что каждая форма жизни начинается как сфера.

Скажем, человеческую яйцеклетку – абсолютно круглый шар – можно взять как пример большого внешнего круга *Мандалы*. Он обозначает *Вселенную* в ее завершенности. Квадрат, который вписан во внешний круг, представляет собой символ цикличности (четыре времени года, естественный процесс созревания идей и форм во времени и т. д.). Круг же, вписанный в квадрат, символизирует пассивное женское начало, детородное лоно, внутри которого бурлит и клоочет *Божество*,

символ мужской активности.

Понятно, что *фрактальная* структура *Мандалы Жизни* обладает многократной «*вложенностью*» [209]. Она способна отражать, аккумулировать и порождать бесконечное множество *энергетических узоров*, то есть разворачивание *Мандал* различных сфер нашей активности. Можно сказать, что *Мандала нашего образа жизни* – это *Вселенная Божества*, играющего разнообразными сценариями, так называемыми *ролями-планетами*! Это тот самый *Вселенский Храм*, где наше *Божество* является безраздельным диктатором, схватывая себя в мгновенной целостности. Это дворец *Божества*, его владения, его крепость, его мир. Никто не вправе внедряться в этот мир без разрешения или благоволения самого *Божества*, в противном случае *мандала* имеет возможность и способность свернуться или «*аннигилировать себя*», то есть исчезнуть.

Традиционно *мандалы* защищены водными и огненными преградами, а также плотными

кольцами так называемых *защитников*. И это означает, что войти в энергетический узор *мандалы*, сохранив двойственное видение, невозможно! *Мандалу* вообще невозможно взять штурмом из двойственной позиции, будь то «силовое поле» любой формы в окружающем нас мире: цветок в вазе на столе, фотография на стене, дерево за окном, люди и их миры, идеи и мысли, миссии и призвания – все это имеет свои силовые поля, в которые не проникнуть посредством расчета и агрессии. И это важно повторить еще и еще раз: **войти в мандалу, сохранив двойственное, демоническое видение, невозможно!** Но это не означает, что проникнуть в нее невозможно вовсе!

...

Внимание, метод!
Войдем в Круг
М а с т е р с т в а и

р а с с л а б и м У м ,
сконцентрировав его на
кончике носа, через
который входит и
выходит тоненькая
струйка воздуха.
Начнем Дыхание Мифа ,
наблюдая при этом, как
энергия из центра
З р и т е л я поднимается
на уровень А к т е р а .
Обратите внимание,
как зарождается жизнь
во внутренней
сценарной матрице ,
как это светящееся
ядро, разрастаясь в
Узор Мандалы ,
накрывает собой
внешний мир, вступая с
ним в
непосредственные

взаимотрансформирующие
отношения. Так,
взаимопроникаясь друг
другом, внутреннее и
внешнее преодолевают
разделение, образуя
нечто третье
(в н и м а н и е ! не что
т р е т ь е !), не
принадлежащее ни
первому, ни второму –
ни внутреннему, ни
внешнему. И именно
так проявляется
золото реальности. То,
чего изначально нет ни
внутри, ни вовне, но
есть в единстве первого
и второго.
Электрическое поле
взаимодействия,
живой процесс

развертывания
голограммы Образа .
Голограммы, которую
невозможно созерцать
извне. Которую можно
пережить, только
присутствуя в ней, как
в некоем целом.
Недаром Анагарика
Говинда [210]
утверждает, что
мандала имеет
«симфоническую
структуру» [211] .
Присутствие в ней
характеризуется
качеством
блаженства. И вот
камертон —
присутствие в Образе
не создает никаких
мыслей! Так мы

*обнаруживаем
феномен, называемый в
Алхимии Игры –
Сокровенной Красотой*

.

Сокровенная красота...

...Или, говоря словами Аниэлы Яффе [212], «секретная душа вещей».

Пытаясь, например, объяснить ребенку различные грани нашей жизни и понимая весь комплексный характер нашего мира, мы рано или поздно сталкиваемся с определенными сложностями. Точно так же наши сегодняшние усилия объять, например, смысл таких буддийских практик, как *Тантра Калачакры* [213] или *Чакрасамвары* [214], подобны усилиям трехлетнего ребенка проникнуть в хитросплетения квантовой механики. Это трудно, но не является невозможным.

Итак, прежде чем войти в какую-либо *мандалу*, нам следует оставить все свои привязанности и очистить *Ум* посредством идентификации с хозяином данной *мандалы*. В контексте *Алхимии Игры* это *Повелитель Игр*, *Повелитель снопоподобной фантазии*, или

Повелитель Виртуальности. И все это означает, что основным требованием для входа в *Мандалу Самоосвобождающейся Игры* является передача себя в руки *Образа*, манифестирующего *Традицию Игры*, то есть накопленного тысячелетиями энергетического потенциала *неличных качеств вдохновения*!

Вот один из примеров того, что я имею в виду. Однажды мне довелось видеть реальное сельское фламенку. На сцене были три человека: гитарист, певица и танцор. И как только гитарист прикоснулся к струнам, я вдруг, к величайшему изумлению своему, увидел, как они все исчезли. С концерта я ушел с ясным сознанием того, что такое *традиция*! Эти люди прямо на моих глазах растворились в силовых полях своих богов. Я видел невероятной красоты архитектуру храма, в *энергетический узор* которого они меня пригласили. Они создали его втроем, прямо на моих глазах, средствами вокала, музыки и танца. И при этом

я ясно отдавал себе отчет, что их сейчас нет в этом храме. Я был один и чувствовал себя невероятно счастливым и богатым!

Это и есть уровень *неличного искусства*! И это крайне важно четко уяснить! Основным требованием для строительства мандалы образа является выход за пределы личностного, введение себя в поток традиции (!), то есть накопленного тысячелетиями энергетического потенциала **неличных** качеств вдохновения!

...

*Затем, по ходу
практики, мы
представляем, что
входим в одну из
четырех дверей этого
дворца и различные
этапы постижения*

подобны этапам
постепенного
взросления ребенка. Так,
через присутствие в
с р е д е м а н д а л ы мы
обретаем возможность
раскрыть Сокровенную
Красоту того объекта,
который нам
необходимо сыграть.

Итак, ясное видение энергетической
Архитектуры Храма – основная движущая сила
артиста! Переживая себя в *Мандале Образа*,
артист подчинен неличностному творческому
повелению. Это означает, что он как марионетка
висит на нитях энергетических потоков,
которые, проходя через него, замыкают все
средства его выразительности – пластику, жест,
голос, интонацию, мысль, взгляд и т. д. и т. п. –
в единое чарующее целое! Именно благодаря
этому в игре артиста, сознающего

энергетическую структуру *Образа*, нет ничего лишнего. Все скрупулезно выверено и работает на единое целое, на проявление *Лица Образа*. Говоря словами Сартра, «...объекты открываются перед человеком в полном блеске после того, как он принудит замереть в своем сердце *волю к власти*: они открывают свои тайны лишь праздному (играющему) потребителю» [215].

Говорю просто: играя, я разворачиваю из Храма своего сердца Силовое Поле своего взгляда на реальность своей модели мира, своей модели Театра. Они существуют по особым, очень необычным законам, непосредственно транслируя «безумие красоты» [216]. Здесь каждый атом вибрирует радостью, все вне двойственности, скреплено любовью и огромным сочувствием к миру ролей. Главный персонаж этого действия – *Homō est Deus occasionatus* – человек-бытие, то есть человек как «бесконечно пластичное существо, из которого можно вылепить все что угодно, ибо сам по себе

он есть не что иное, как чистая возможность» [217] . В процессе алхимического акта *Великого Делания* этот персонаж опрокидывает свой взгляд, свою внутреннюю Вселенную на внешнюю, позволяя играть и самоосвободиться всему случающемуся через проявление уникальной вибрации *силового поля Образа* .

Итак, *искусство* – это строительство *силового поля Образа* ! Это игра в раскрытие сокровенной красоты объекта, проявляющейся через энергетический узор *Мандалы Образа* !

В «Предании о цветке стиля» мастер Дзэами описывает *Сокровенную Красоту* как умение «...с незамутненным сознанием и чистым сердцем опуститься в самые глубины играемого персонажа, достигая тем самым сущностной достоверности» [218] . Жак Лекок утверждает, что «...недостатку фантазии можно противопоставить только *красоту* как *фантастическое безумие* » [219] . В воззрении немецкого психолога Нарцисса Аха, немногим отличающегося от буддийского, это «

сознаваемость», «*безумие ясности*» [220] . В алхимической версии – «золото» или «дитя», «... зачатое творчеством и тем же творчеством явленное на свет в „непорочном рождении“» [221] .

Итак, термин принадлежит Дзэами. Он означает способность увидеть вещь очищенной от личных проекций и желаний; пробуждение к осознанию того, что в любом даже «...самом малом предмете скрывается великое». То есть «все вещи содержат послания богов» [222] , и любой объект обладает «храмовой архитектурой», *мандалообразным* узором, *скрупулезной высеченностью* на лице *Вечности* . Фридрих Шиллер называет то же самое *lebende gestalt* , *живым образом* [223] , Ошю – *законом грации* [224] .

И это означает, что все является *искусством возможного* . «Творчество начинается там, где соединяются обе части: дерево плюс нуль, трость плюс нуль; но если учесть при этом, что так называемый нуль есть... *бесконечность*

возможностей, то формулы: дерево плюс нуль, трость плюс нуль – дадут в сумме то же дерево и ту же трость, но в аспекте бесконечности» [225] . Так, на *сцене Театра Реальности* величественна и полна смысла даже пыль, парящая в свете прожекторов... вопрос не в масштабности предмета, но в неотделимости его от вечности, что и есть *Сокровенная Красота* . И еще раз, словами несносного хулигана Чжуан-цзы: даже самый ничтожный предмет «...отражает устройство мира», и через любой объект можно познать «истину о мире» [226] .

И именно в этом, с точки зрения Дзэами, суть артистического ремесла: транслировать *Образ* «эфемерного и струящегося» мира. Гениальный панпсихист [227] Уильям Блейк, опередивший свое неторопливое окружение на двести лет, со свойственной ему пронизательностью сформулировал то же самое в поэтической форме:

В одном мгновенье

видеть вечность,
Огромный мир – в
зерне песка,
В единой горсти –
бесконечность
И небо – в чашечке
цветка.

Итак, искусство – это раскрытие истины о мире через изображение того или иного предмета, то есть строительство *Мандалы Образа*! Тончайшее умение с незамутненным сознанием и чистым сердцем опуститься в самые глубины играемого персонажа, достигая тем самым сущностной достоверности. Точно так же, как утверждает в «Улиссе» Джеймс Джойс: «Любой предмет, при напряженном его созерцании, может служить вратами вхождения в нетленный эон богов» [228] ! Так в «мужественном акте волевого самососредоточения» артиста липкий «зрелищный демонизм» изматывается, теряет

свою силу и, наконец, растворяется «...в едином космическом строе мира», оставляя объект наедине со своим трогательным *вне-объектным* величием. Это и есть *Сокровенная Красота*, то есть способность предмета наслаждаться своим бесстрашием, радостью и предельным *самооткровением*!

Можно сказать, что любой предмет в окружающем нас мире, какой ни возьми, не испытывает большего счастья ни от чего другого, кроме как от предельного обнажения своей сути, от разворачивания своих силовых полей, через которые проступает *Лик Образа*. Вот слова великого Гогена: «Когда я пишу солнце, я хочу, чтобы зрители почувствовали, что оно вращается с ужасающей быстротой, излучает свет и жаркие волны колоссальной мощи! Когда я пишу поле пшеницы, я хочу, чтобы люди ощутили, как каждый атом в ее колосьях стремится наружу, хочет дать новый побег, раскрыться. Когда я пишу яблоко, мне нужно, чтобы зритель почувствовал, как под его

кожурой бродит и стучится сок, как из его сердцевины хочет вырваться и найти себе почву семя» [229] .

Одним словом: «Знание *Цветка* есть предел» [230] . Фактически то, что великий Станиславский считал основным побудителем творчества артиста-художника, то есть «сверх-сверхзадачу», в *Алхимии Игры* я называю нюхом на *Лик Образа* . Это, несомненно, более тонкое определение, требующее широкого инструментария, развитого видения и пробужденной творческой интуиции. «*Сверхзадача* определяется *сверхсознанием* (творческой интуицией) и лишь частично может быть переведена с языка образов на язык логики». А язык *Образа* – это язык *Сокровенной Красоты* , язык *Цветка* . *Аромат Цветка* – вибрация *Образа* , его электричество, то, что заставляет все вокруг светиться. То самое излучение, которое наполняет происходящее смыслом и значимостью. Так, именно ставка на обнаружение «сверх-сверхзадачи», сокрытой в

предмете, является ключом от дверей в *Мандалу* как таковую и в *Мандалу Образа* в частности. Проникнув же внутрь, можно бесконечно наслаждаться самораскрытием игровой потенции этих объектов изнутри их самих!

...

Ядром системы Станиславского, изложенной в книгах «Работа актера над собой» (1938) и «Работа актера над ролью» (1957), считается учение о «сверхзадаче» и методе физических действий. Как известно, основной мотивацией к творчеству

Константин Сергеевич считал «сверхсверхзадачу» актёра-художника, то есть потребность познания и воплощения «жизни человеческого духа». Эта интуитивная потребность конкретизируется в «сверхзадаче роли», в тех целях, на которые ориентируется «сквозное действие» сценического персонажа. Переживания актёра, его чувства и эмоции Станиславский считает непроизвольными и неуправляемыми,

неподвластными
сознанию и воле.
Поэтому для
управления своей
эмоциональной жизнью
актер должен
сконцентрировать
внимание на физических
действиях играемого им
персонажа,
предоставляя тем
самым эмоциональной
жизни артиста
возможность
спонтанно проявить
свою силу. Так, вокруг
открытого
Станиславским метода
физических действий
центрируется
фактически весь
процесс театрального

эксперимента XX века.

Говорю еще проще: «... *цветок* – это впечатление дивного, рождающееся в сердце зрителя... сердцем познать суть дивного – вот и *цветок*. Если сокроешь – быть *цветку*; несокровенное *цветком* стать не может. В этом все дело» [231]. Например, «... Чаплин и сегодня не состарился! И его величие именно в красоте и глубине предмета, который он открывал: „Я не рассматриваю персонаж, который играю на экране, как характер, – повторял он, – для меня персонаж всегда больше чем характер, он – символ“» [232]. Например, «... виртуозность может впечатлить зрителя, но если артист занят лишь демонстрацией своих технических навыков, его выступление оставит нас безучастными. Это как прекрасный цветок без аромата. Великий артист старается подарить зрителю и сам цветок, и его аромат, а не просто показать его в стеклянной упаковке» [233].



*Внимание,
технология: сядем
прямо и растворим свое
тело в глазах
смотрящего
пространства . Перед
нами какой-либо
предмет. Мы уже
знаем, что его
сущность и сущность
того, кто смотрит, –
одна и та же, то есть
предмет и
воспринимающее его
пространство
изначально едины. И как
только мы осознаем
это, мы начинаем
танцевать с*

воспринимаемым
предметом парный,
взаимопроникающий
танец, в котором наш
партнер-объект
становится как бы
продолжением нашей
силы, а мы —
продолжением его
качеств. В итоге мы
как бы смешиваем свои
возможности для
сотворения чего-то еще
более мощного и
совершенного,
порождая нечто
третье... И это чудо
возможно только через
неличностную позицию!
Через позицию вне
двойственного
разделения на «я» и

*«ты»! Через позицию
предвосхищения
Мандалы Образа !*

Итак, говоря языком символа, «... алхимическое знание основывается на умении заставить нашу внутреннюю струну вибрировать в гармонии с внутренней струной того существа, которое мы желаем познать, идет ли речь о человеке, животном, растении или даже о камне. Потому что для алхимика живым является все. Его задача научиться вести диалог с тем, что живет в каждой вещи, то есть с тем, что может заставить ее измениться» [234] .

Фрактальный МОЗГ

Уже общеизвестно, что любая жизнь, любая пьеса, любая творческая акция представляет собой *слепок ума Творца*, приглашающего смотрящее пространство в себя, в так называемое резонансное путешествие-игру. Предлагаемый ниже картографический метод записи ориентации на местности можно использовать как в работе со сценариями жизни, так и с творческими сценариями, ролями и идеями. Это мощная графическая технология ассоциативной алхимии, предоставляющая универсальный ключ к высвобождению потенциала, скрытого в нашем сверхскоростном биокомпьютере, и призванная как бы «взрыхлить почву» *Мандалы Образа*.

Начнем с того, что определимся с понятием *фрактал*, или *фрактальное множество*. Сам термин (от лат. *fraktus* – «состоящий из фрагментов») введен в обращение в 60-е годы

XX века французским математиком Бенуа Мандельбротом и означает «дробный». Изучая геометрию нерегулярных естественных феноменов, Мандельброт обнаружил, что у всех рассматриваемых им геометрических форм есть поразительные общие особенности. На сегодняшний день уже широко известно, что *фракталы* – это геометрические структуры, которыми наполнен весь окружающий нас мир. Наиболее поразительное свойство «фрактальных» форм заключается в том, что «... их характерные паттерны многократно повторяются на нисходящих уровнях так, что их части по форме напоминают целое. Мандельброт иллюстрирует это свойство *самоподобия*, отламывая кусочек цветной капусты и указывая на то, что сам по себе кусочек выглядит как маленький кочан цветной капусты. Деля часть дальше, мы снова видим маленький кочан. Таким образом, каждая часть выглядит как целый овощ. Так, форма целого подобна самой себе на всех уровнях выбранного

диапазона» [235] .

Пятью веками ранее глазастый Леонардо уже видел это и писал, что «...любая вещь происходит от любой вещи, и любая вещь становится любой вещью, и любая вещь возвращается в любую вещь». И в другом месте он суммирует: «Это поистине чудо, что все формы, все цвета, все образы каждой части мира соединяются в единой точке!» [236] На первый взгляд компьютерные изображения фракталов кажутся хаотическими пятнами, но «...при детальном увеличении они проявляют бесконечное множество фантастически разнообразных и сложнейшим образом „упорядоченных“ орнаментов. Считается также, что фракталы несут в себе универсальные геометрические формы и архетипы *Вселенной*» [237] . Говоря же языком современной физики, *фрактальные множества* – это «...процесс с ветвящимися бифуркациями» [238] , обладающий необычайно сложной структурой так называемой *зеркальной вложенности* друг в

друга, с удивительной гармонией и симметрией, что «создает безграничные возможности поиска самых разнообразных форм и образов внутри одного и того же математического объекта» [239].

Интересно, что сам человек рассматривается в контексте данного взгляда как одна из стадий увеличения фрактального множества *Вселенной*. Как информационная структура, представляющая собой «...богатый источник нелинейных фракталов, причем фракталов *Золотого Сечения*» [240].

Одним словом, на сегодняшний день *фрактальный феномен* не только успешно иллюстрирует принципы развивающихся наук, образно обобщает динамику социальных процессов, но и становится одной из самых емких метафор для объяснения и понимания работы человеческого мозга и мира в целом. И что полезного мы можем извлечь из всего этого? Мы можем образно смоделировать процесс работы своего сознания как *фрактальное*

множество! Можно бесконечно удивляться тому, насколько поразительное создание наш Мозг! Он, вопреки нашему мнению о том, как мы его используем, работает в *нелинейной, фрактальной* *потенции*, разворачивающей внутри себя невероятной сложности сеть многоканальных ассоциативных связей. Вспомним, что база единиц информации, распространяющихся в виде информационных каналов, содержит их в количестве нескольких квадриллионов. И, как говорит профессор Анохин [241], даже феноменальная емкость мозга в качестве хранилища информации меркнет, когда речь заходит о его способностях формировать ассоциативные связи с использованием данных, которыми он располагает. **Вывод: в способности образовывать ассоциативные связи – основная сила мозга!**

Итак, если мы внимательно понаблюдаем за творческим процессом мышления, то увидим следующую картину: мысли увязываются друг с

дружкой, выстраиваясь в некое подобие системы, и вдруг – бабах! – как в свете молнии, нам открываются «четкие очертания», то есть картинка, или образ, новой идеи! Это происходит, как вспышка фотоаппарата, мгновенно! И все сразу ясно! Такой способ функционирования мозга Тони и Барри Бьюзен [242] называют *радиантным* [243], в *Алхимии Игры* я называю его *индиго-мышлением* [244] или – *фрактальным*!

И еще раз: «Сколько бы много единиц информации ни хранилось у вас в памяти, сколько бы много ассоциаций ни успели вы сформировать за свою жизнь, ваш потенциал к тому, чтобы плодить новые комбинации мыслей, превышает это число на несколько квадриллионов!» [245] И это говорит о том, что каждый из нас обладает *невероятной творческой потенцией*! И чтобы управлять этой огромной ментальной энергией и находить ей применение, нам необходимо сформировать методы, помогающие соответствовать

природным скоростям нашего биокомпьютера.
Один из таких методов называется *mind map*,
или, в контексте *Алхимии* – *фрактальный узор*.

Фрактальный аттракцион, или Игра во фрактальные узоры

И это непосредственная технология проникновения в скоростную потенцию нашего мозга! Внимание, медитация!

...

*Войдем в Круг
Мастерства и
превратим наше
физическое тело в храм
Театра Реальности.
Как мы помним, в
нижнем центре этого
тела-храма сияет буква
 δ (дельта); в среднем –*

α (альфа); в верхнем – β (бета). Они связаны друг с другом «срединным каналом» (или Каналом Ваджры), что проходит через центр тела снизу вверх, раскрываясь раструбом на макушке головы, в нескольких сантиметрах над которым парит буква π (рис. 1).

В ней три основных центра: нижний (зрителя), средний (актера) и верхний (роли) – сливаются воедино.

Теперь, сконцентрировавшись на технике

Виртуального Дыхания [2 4 6], то есть поднимая энергию по центральному каналу и опуская ее по «абрису» внешнего рисунка нашего тела, мы представляем, как через центр тела начинает подниматься ствол мощного дерева (рис. 2). Он уходит корнями в наши ноги и половые органы, а вершиной своей, пройдя через сердце, на уровне головы раздвигается на множество веток и веточек, которые в свою очередь разветвляются на еще

более мелкие ветки-паутинки, образующие сеть разбросанных по пространству волос и нитей, увенчанных гирляндами звезд и планет (рис. 3).



Рис. 1

Итак, что мы видим? Мы видим погруженного в себя человека, через центр тела которого прорастает ствол мощного дерева,

распускающего паутину своей кроны сквозь его голову во всех направлениях, заполняя и организуя пространство вокруг.

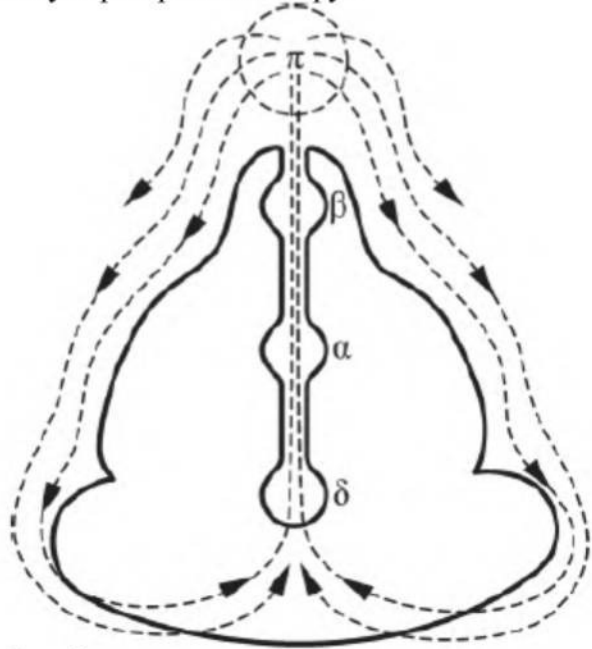


Рис. 2

Продолжаем дышать и наблюдать, как под

воздействием циркулирующей энергии каждое слово и графическое изображение становятся центром очередного клубка ассоциаций, а весь процесс начертания, или вращивания, *Узора* начинает представлять собой потенциально бесконечную цепь ответвляющихся *веток-ассоциаций*. Таким образом, *Фрактальный Мозг*, функционирующий по природе своей в соответствии с принципами *радиантного индиго-мышления*, выражает себя в форме *Паутины Возможностей*, или распускающейся в форме *Фрактального Узора* кроны дерева.



Рис. 3

Сделаем еще одно упражнение.



Возьмем в качестве центрального образа наше визуальное представление, например, о том, что мы понимаем под словами «реализация» или «счастье». Поместим одно из этих понятий в центр предполагаемой кроны дерева и параллельно напишем крупными буквами на листе бумаги.

Готово? Теперь

*«открываем шланг»
Виртуального Дыхания
и наблюдаем, что
происходит. Быстро
записываем печатными
буквами и одиночными
словами десять лучей-
ветвей, отходящих от
центральной формулы,
которые кажутся нам
максимально важными
для выражения того,
что мы имеем в виду
под этим определением.
Важно, чтобы
записываемые слова
были действительно
первыми, что приходят
в голову, даже если
кажутся несуразицей.
То есть мы просто
свободно ассоциируем,*

или, лучше сказать, как
дети, совершенно
безответственно
плещемся в брызгах
радиантной потенции
нашего Мозга. Так
возникает что-то
вроде борхесовского «...
сада разбегающихся
тропок» [247].

Внимание! *Проделайте* *это!* Не

воображайте, будто и так все ясно!

Теперь еще одно упражнение.

...

На этот раз,
создавая Узор, не
записывайте, а
зарисуйте свои

ассоциации. Возьмите в качестве центрального образа свое визуальное представление о какой-либо проблеме и, свободно оперируя на этот раз не надписями, а рисунками, пуститесь в безответственный ассоциативный танец. Используйте по возможности цветные карандаши или фломастеры, рисуйте символы, значки, орнаменты, рожицы, фигурки... в статике или в динамике, большие или маленькие, – на данном этапе это не так существенно. Со временем, создавая

Фрактальный Узор
какого-либо
размышления или
исследования, вы
научитесь
распределять
пространство,
забавляясь с
ассоциативным
потенциалом своего
Мозга и поистине
танцуя с ним.

Чем этот метод сканирования территории мозга выгоднее других? Дело в том, что привычка к зарисовыванию процесса своих ассоциаций позволяет использовать огромный потенциал *образного мышления*. А память, как известно, хранит информацию не в формулах и фразах, а в картинках и образах. Недаром говорится, что «образы стоят тысячи слов». В отличие от *линейных*, левополушарных

словесных формул образы используют целый набор кортикальных способностей правого полушария мозга: цвет, форму, линию, размеры, текстуру, визуальный ритм и т. д. и т. п., то есть образные представления становятся более мощными очагами для новых ассоциаций, потому что апеллируют к более абстрактным формам. В подтверждение этому достаточно взглянуть на автографы таких мастеров, как Леонардо да Винчи, Александр Пушкин, Алистер Кроули, Федор Шаляпин, Михаил Чехов, и многих других, спонтанно обнаруживших превосходство методики образного стимулирования мозга в своей творческой работе. Итак, следуя Леонардо, Кроули и др., мы рисуем свои *Узоры*, интуитивно раскрывая картографическую драматургию собственной жизни.

Теперь, выполнив все вышеописанные упражнения, соединим их в одно, соберем энергию слова и образность в единое целое.

На этот раз возьмите какое-либо ключевое слово или понятие, требующее ясности (например: «деньги», «творчество», «миссия», «любовь» и т. д.), или какое-либо состояние, мучительно желаемое, но недостижимое.

Рисуйте и пишите, вытанцовывая Фрактальный Узор ассоциативной паутины, в которой любое ключевое слово или образ, включенные в

*с о с т а в У з о р а ,
пробуждают
вероятность новой и
более множественной
совокупности
ассоциаций, которые, в
свою очередь,
обуславливают
возникновение новых и
еще более
множественных
ассоциаций, и так до
бесконечности.*

Если в кругу ваших друзей есть человек, владеющий этой технологией, попросите его показать вам *Фрактальный Узор* в процессе *самораспаковывания* ; если такого человека нет, обратитесь к книгам Тони и Барри Бьюзен, богато иллюстрированным разнообразными примерами *интеллект-карт* , и танцуйте, танцуйте, танцуйте!

Если же эта техника не кажется вам до конца убедительной, усовершенствуйте ее, ищите свои способы записи, но только **перестаньте насилловать свой мозг!** Перестаньте формулировать и тем более записывать мысли о роли на полях текста или в ролевой тетради. Это *самокастрация вашей творческой потенции!* Потому что *линейная запись*, основанная на *логике двойственности*, противоречит *недвойственной* природе нашего *Мозга!* Как только мысль записана, энергия, скрытая в ней, сразу же теряет свою силу. Всё! Она отрезана от целостного потока информации, как до, так и после. И теперь эту запись можно выбросить, она вырвана из контекста целого и абсолютно бесполезна. Она мертва! Так демон игры впрягает нас в упряжь тотально бессмысленной работы! Надо ли говорить, что то же относится и к жизни за рамками сцены...

Будьте хитрее! Разрыхляйте свою *информационно-квантовую матрицу*, как и свои *ролевые мандалы*, привлекая комбинирование

всех видов эмоционально-чувственного восприятия, *вытанцовывайте* ассоциативные пласты, поднимая их на поверхность, в форме *Фрактальных Узоров*. Учитесь говорить со своим *Гением* на его языке, языке *индиго*, языке *альфа*, учитесь слышать его и выуживать из его глубин бесконечных «золотых рыбок». Знайте, что его недра сияют золотом!

И под финал – помните: **наш мозг способен построить ассоциативную связь чего угодно с чем угодно**. Он функционирует в духе *гештальта* [248], *целостного восприятия*. И даже если в нашем *Узоре* возникают временные пустоты или затруднения, рано или поздно *Мозг* найдет способ заполнить эти пробелы и преодолеть любые затруднения. Рано или поздно все ответы придут!

И еще один образ: *Фрактальный Узор* – это *фотоснимок* нашего *Мозга* в момент работы над той или иной задачей. Бросив взгляд на эту *фотографию*, мы не разглядим некоторые детали сразу. Прежде всего нам бросится в глаза

центральный *фаллический* образ, и только затем, постепенно, в поле нашего сознавания начнут проступать детали танцующей вокруг него периферии. Центр работает по вертикали, периферия разворачивается по горизонтали, образуя спиралевидное вращение простых или сложных (сдвоенных или даже более) конфигураций. Центр – линейен (говорит на языке логики и конкретных задач), периферия – нелинейна (работает в режиме *fuzzy thinking*, нечеткой, женской, нелинейной логики, по п р и н ц и п у *радиантной* модели). Так манифестирует себя *Танец Союза*, создавая целостное, закругленное переживание творческого акта.

Поработайте с *Фрактальным Узором*, поставив в центр такие *слова-образы*, как «счастье», «реализация», «успех», «любовь», «комедия», «трагедия»... название той или иной пьесы и т. д. и т. п. Понаблюдайте за тем, как ведет себя периферия, когда в центр поставлена неличностная *фаллическая потенция* той или

иной цели, проблемы, ситуации, *роли*, того или иного желания. Подарите периферии возможность насладиться своей творческой потенцией. Доверьтесь ее игре, и она обогатит вас невероятной силы откровениями и прозрениями.

И в заключение еще одно упражнение: попробуйте «станцевать» Фрактальный Узор своей *миссии*! Попробуйте поставить в центр фотоснимка своего мозга то, что вы под этим понимаете! Понаблюдайте за тем, как из пространства начнет выкристаллизовываться ваш «ЛОГОТИП».

Четыре основных этапа в игре с Образом, или Танец Невинности

Как я уже говорил, играющий ребенок не нуждается в ком-то, кто режиссировал бы его со стороны. Перед кем играет ребенок? Только перед самим собой! Перед пространством *себя* – *смотрящего*, перед собой – *Пучиной Многоглазой*! Он в одно и то же время и тот, кто смотрит, и тот, кто играет, и тот, кого играют. Он – *Божество Игры*! Это и есть *потенция невинности*! Разница между Мастером и ребенком в том, что ребенок бессознательно и спонтанно распространяет это состояние только на внутреннюю микрокосмическую орбиту, то есть он безответствен в своей игре; Мастер же сознает и направляет процесс игры, он несет ответственность за преодоление двойственности между микро– и

макрокосмическими планами.

И как это работает?

Первые два шага из четырех принадлежат Михаилу Чехову [249].

1) Следуя ему, прежде всего я влюбляюсь в перспективу игровой потенции и выдерживаю себя в этом «романтическом» периоде очарованностью ролью некоторое (для каждой роли очень разное) время. «Мы, нынешние актеры и режиссеры, постоянно расплачиваемся за нежелание терпеливо ждать, пока длится период предвкушения. <...> Мы не влюбляемся в будущее, мы грубо берем от настоящего». [250] И это не приносит ничего, кроме печального насилия над собой, над своим инструментом.

2) Затем наступает период «почемучки». Здесь как маленький «вундеркинд» я «бомбардирую» свой мозг вопросами и стараюсь, следуя Чехову и Дузе, *увидеть* ответы. «Пропуская через свое воображение пьесу акт за актом, сцену за сценой так часто и до тех пор, пока образы не заживут своей самостоятельной

жизнью» [251] , я как пытливей червячок «разрыхляю» почву будущей роли. В ход идут сны, фантазии, мечты, фантомы и все возможное и невозможное, относящееся к моему персонажу и спектаклю в целом. Здесь я даю волю своей художественной потенции и позволяю своей *индиго-фантазии* и самым разнообразным ассоциациям развернуться во всей широте. Работая таким образом, я вижу себя художником, делающим на холсте бесконечные наброски углем. Мой *Ум* свободен и может позволить себе все, и правильное и неправильное. Он играет с безответственностью ребенка, не боясь, что ему дадут по рукам. Так я накапливаю материал для следующей стадии.

Следующие два этапа работы оригинальны и принадлежат технологиям *Игры* , то есть *технологиям недвойственности* .

3) В процессе постановки вопросов, когда ответы уже начинают проступать на внутреннем экране *Ума* , мы начинаем *алхимическую игру* с внешним зрителем. То есть, как только *ответы-*

картины, обогащенные метафорическими обобщениями, проецируются на *Сцену Ума*, мы не медля ни дня выносим их на суд внешнего мира, *внешнего зрителя*.

Это означает, что мы с помощью всех имеющихся в нашем распоряжении средств показываем все возникающее в нашем *Уме* открытому для этого процесса режиссеру и команде друзей. Таким образом мы смешиваем свои внутренние открытия с внешним восприятием.

И этот этап требует особого внимания и подробнейших объяснений!

Во-первых, за счет этого целенаправленного поиска разрыхляется «внутренняя почва роли», здесь мы, как заботливый садовник, упорно работаем лопатой в «саду своей роли»: сажаем все необходимые семена, систематически поливаем их, выпалываем сорняки и т. д. и т. п. Земля обычно очень внимательна к заботе человеческих рук и воздает по заслугам с жестокой

справедливостью.

Во-вторых, с помощью настойчивого «выноса» внутренних опытов на суд внешнего зрителя выстраивается так называемый «мост», соединяющий внутреннее и внешнее в одно целое!

Можно даже сказать, что так устанавливается связь с источником энергии, с пространством внешнего зрителя, с *Пучиной Многоглазой* ! В более грубой версии это можно объяснить как «приглашение на танец» госпожи *Пучины Многоглазой*, «профессионального зрителя», или просто – *режиссера* .

Так, настойчиво проявляя индивидуальное художническое понимание происходящего, актер замыкает свое воображение с воображением *смотрящего пространства* в единую электрическую цепь, образуя вращение *Колеса Высшей Радости*, или *Танец Союза* ! Таким образом, написали стихи – читайте их кому-нибудь! Корректируйте за счет связи с внешним восприятием и снова читайте! Знайте: так вы

начинаете стягивать *макрокосмическую* энергию *Пучины Многоглазой* на «плод», и благодаря ей «плод» испытывает в процессе своего оформления очень важное воздействие культурных ограничений и всякого рода шероховатостей.

И, наконец, в-третьих, благодаря кропотливой, изматывающей работе в «саду роли» *внутренние игры* команды артистов, работающих над спектаклем, начинают проходить испытание на прочность, *закаляться*, испытываться *огнем восприятия*, замешиваясь при этом в едином котле будущего зрелища. И в этом жестоком, требующем чудовищной выносливости процессе все лишнее будет отшелушиваться само собой, без излишних интеллектуальных спекуляций.

4) Последний шаг в работе – это период непосредственных родов. Плод выходит наружу, кристаллизуется в узор *Мандалы Образа*. Все лишнее отбрасывается, и *Лик* формы проступает в своей завершенности и неотделимости от

Экрана Вечности, на который проецируется. И это самый ответственный момент всего процесса.

В чем основное достоинство такого подхода к работе с материалом? Основное достоинство – в преодолении двойственности между *внутренним* процессом работы и *внешним*, между актером и режиссером. В этой позиции артист бесстрашно провозглашает свою *творческую волю* и заявляет о своем равном положении со всеми, кто принимает участие в работе над спектаклем. Таким образом, он берет *ответственность* за свое положение в процессе работы. Он понимает, что он не марионетка в руках деспотичного режиссера, не пенка на молоке его воображения, не пешка на шахматной доске чьего-то мировидения, но самодостаточная фигура, имеющая свои размышления о жизни, свою мощную *художническую потенцию* и способность вплетать в узорчатый ковер коллективных усилий свою *художническую волю* !

Точка сборки, счастье – здесь и сейчас

Подведем черту, или расставим несколько финальных точек, чтобы двинуться дальше. Для этого нам понадобится термин из компендиума методов легендарного К. Кастанеды – *точка сборки*.

В очень грубом пересказе – это некий энергетический сгусток или пятно, нечто вроде пуговицы, на которую застегнуты все воспринимаемые нами миры. Благодаря *точке сборки* все плоскости воспринимаемого нами *Театра Реальности* собираются в некий «центр тяжести», или «точку отсчета». Она крайне невелика, и лишь бесконечно малая часть из безграничного количества энергетических потоков замыкается на этот фокус. Остальной объем информации проносится мимо и остается за пределами нашего восприятия. Важно сразу же отметить, что в системе методов

Самоосвобождающей Игры на каждой плоскости (*зрителя, актера и роли*) есть свои *точки сборки* . И на определенном уровне сознательности сам *Повелитель Игр* является *точкой сборки* .

Уже очень много говорилось о *Виртуальной позиции Ума* , о *Повелителе Игр* , который переживает *Театр Реальности* в своей тотальной одновременности. Здесь, на уровне зрителя, – мир внутри него; на уровне актера он – мир; на уровне роли – он внутри мира.

Испытывая отождествление с этим положением *Ума* , мы трансформируемся в так называемого *Плазмата* – существо, соединяющее в себе сразу несколько уровней реальности. Оно одновременно – и пустота, и потенция, и форма; и зритель, и актер, и роль; и «просветление», и «путь», и «сансара»!

И в каждой частичке себя оно такое!

Термин «плазмат»
введен Филипом Диком
(1928–1982), одним из
ведущих
представителей
параноидального
сознания XX века. Дик
писал научную
фантастику под
влиянием амфетаминов
(по пять-шесть книг в
год). В 1974 году его
«поражает» розовый
космический луч, после
чего у него начинаются
видения. Он вступает в
общение с межзвездным
существом-машиной,
которое назвал Валлис,
и приходит к
убеждению, что так
называемая

объективная
реальность на самом
деле таковой не
является, она не
фиксированный, а
довольно податливый,
изменяющийся и
постоянно играющий
поток энергии и
информации.

Он считает
также, что материя –
это язык или код,
посредством которого
выражает себя
Космическое Существо
или Божественный
Разум.

Чтобы излечить
заблуждающуюся
Вселенную,
Божественный Разум

отправляет туда
микроскопические
частицы самого себя,
некий Плазмат, с
помощью которого, как
утверждает Дик,
человечество может
научиться видеть вещи
такими, какие они есть
на самом деле, –
элементами гигантской
иллюзорной
голограммы.

Так, с точки зрения
Дика, активизируется
потенциал
Сверхчеловека как
голограммы внутри
голограммы, живого
Бога, которого Дик
называет
Хомоплазматом.

Самое трудное, конечно же, – обнаружить э т у *метафизическую фактуру*, которая одновременно проявляется в трех плоскостях, то есть как: 1) мир внутри нас (*зритель*), 2) мы – мир (*актер*), 3) мы внутри мира (*роль*)! Через обнаружение себя в подобном видении мы обретаем право на методы, называемые в *Алхимии Игры – Игрой точки сборки*. Суть в следующем – каждая из плоскостей: зрителя, актера и роли – имеет свою точку сборки, обозначаемую в *Алхимии Игры* буквой: β (бета), α (альфа), δ (дельта). Смещение акцентов на ту или иную точку приводит в движение силу разных сфер *Театра Реальности*.

Если мы смещаем *точку сборки* в сферу плоскости *роли*, то активизируется сила *действия*; если же мы смещаем *точку сборки* в плоскость *актера*, то активизируется сила *творческой потенции*; если же – в плоскость *зрителя*, то сила *восприятия*. *Точкой сборки* может быть и само триединство, то есть одновременность в «здесь и сейчас», сам

Повелитель Игр. В этом случае все присутствует в гармоничном равновесии: я смотрящий, я творящий, и я действующий – одновременны!

Игры методов этого ранга можно продемонстрировать следующей формой медитации.

...

Представим себе театр. Войдем в зрительский зал. Сядем в кресло и представим, что весь зал заполнен нами. В каждом кресле сидит наше «я». Все мы сморим в темноту сцены. Удержим эту визуализацию некоторое время. Теперь, не отпуская

представления о себе-
зрителе, представим
себя в форме кукловода,
который готовится к
творческому акту. Мы-
зрители не видим себя-
кукловода, но знаем,
что это – тоже мы.
Удержим это
переживание некоторое
время.

И вот зажигается
свет, и на сцене
появляется
марионетка, кукла,
лицетворяющая некую
роль. И мы понимаем,
что это – тоже мы.
Она произносит слово,
делает жест,
совершает действие...

Теперь выведите

на сцену еще одну роль.
Лучше, если это будет
роль человека, которого
вы хорошо знаете.
Пусть они разыграют
перед вами-зрителем
то, что приходит на
ум вам-кукловоду...

Удерживайте себя
в триединой позиции и
развивайте игру.

Достигнув определенного уровня мастерства, мы можем усложнить игру, сознательно смещая точки сборки в смотрящее пространство, в творческую потенцию, или в ролевые функции. Наблюдайте, как «вспучиваются» те или иные области *Театра Реальности*, и когда «волна» одной плоскости уже готова поплотить другую, подобно опытному серфингисту, уходите на другую волну.

Смещение *точки сборки*, например, с тотального погружения в активное действие (*роль*) на отстраненное созерцание (*зритель*), а потом уход в игру творческой потенции (*актер*) характеризуют филигранность владения искусством игры. Это можно сравнить с искусным любовником, который, как учат трактаты об искусстве любви, – находится везде! Он и снаружи женщины, и внутри женщины, и сама женщина!

И наконец самое просто-сложное – в «здесь и сейчас» можно проникнуть только из состояния триеди нства, когда мы обнаруживаем себя в метафизической позиции, то есть как: 1) мир внутри нас (*зритель*), 2) мы – мир (*актер*) и 3) мы внутри мира (*роль*)! Через обнаружение себя в подобном видении мы обретаем право на «многострадальное» «здесь и сейчас»!

Часть III Человек играющий

Захват территории творчества

Дорога начинается
здесь и никогда не
кончается!

*Знаменитый
рекламный
слоган
компании
Harley
Davidson*

«Однажды утром я проснулся и понял, что наука идет не туда» [252] – так начинается одна из самых нашумевших книг Бартоломея Коско «Fuzzy Thinking» («Нечеткое мышление»). Ее основная идея в том, что два тысячелетия назад человечество сделало роковую ошибку, заложив в фундамент науки четкую двоичную логику

Аристотеля. И с тех пор классическая «черно-белая» бинарная логика, зажатая щарами закона «исключенного третьего», все более отдаляется от реального многоцветного мира, где изначально нет и не может быть ничего застывшего, а все самое интересное происходит в туманной области между «да» и «нет».

Со мной тоже был такой случай: однажды утром я проснулся и понял, что жизнь моя идет не туда, что я не являюсь хозяином той «зачарованной» игры, в которую играю. И именно это открытие стало фундаментом всего развернутого в этой книге шоу. Его суть в следующем: **интенсивность творческого процесса невозможно защитить из позиции «ДА» или «НЕТ», «Я» или «ТЫ»!** Если творческая личность не защищена внутренним переживанием «единства», никакая внешняя двойственная структура не защитит ее, и внешний мир «утанцует» этого танцора, несмотря ни на что! Но! Если творческая личность сумеет выработать защитный механизм

«единства» – никакие внешние обстоятельства не смогут поколебать устойчивости ее творческого поиска и самовыражения. В этом случае она составит мощную, уверенную в себе пару с «танцующей» Вселенной!

И что я подразумеваю под *защитными механизмами*? Я имею в виду – «*центр тяжести*», или, говоря словами Джона Лилли [253], «*центр циклона*», в бушующем окружении которого человек *играющий* всегда чувствует себя «дома». Апеллируя также к системе великого Станиславского, центральной фигурой которой является *самосозидающая потенция* «актера-творца», а также к *психосинтезу* Ассаджиоли [254] и к *самоактуализированному человеку* Маслоу [255], я имею в виду – устойчивость и непоколебимость веры в свои силы, тотальное бесстрашие и чувство самодостаточности... уверенность в том, что у человека есть так называемая *сердцевина бытия* и что, осознавая свои творческие возможности, он может

самостоятельно писать *сценарий своей жизни* и, более того, блистательно реализовывать его в виртуальном пространстве *Театра Реальности*.

Одним словом, кем бы человек ни был, «... что бы он ни делал, где бы он ни жил, в силу *виртуальности* он должен чувствовать себя в центре мира. <...> Человек может жить своей жизнью и умереть своей смертью только там, где жизнь его *виртуальна*, то есть там, где все центрировано на нем, там, где он может сам строить свою жизнь, – это и будет его родиной. Там же, где он находится на обеспечении, – там его тюрьма, даже если клетка золотая» [256] !

Вспыхнув осознанием этого и оплянувшись на положение *себя – человека играющего* в современном мире, что мы увидим? Мы увидим «беговую дорожку по кольцу», на дистанции которой все наши счастливые ожидания превращаются в свою противоположность, в пародию и разочарование, в сгусток душевных травм и нерешенных проблем, которые мы стремимся «заесть» шоколадом, залить вином

или «обкурить»... Мы увидим, что на этой растянутой на века мелкой «ярмарке тщеславия» бесконечно дублируется одна и та же схема, в обстоятельствах которой наше искреннее устремление к любви и творчеству попадает в ловушку узких и тотально безвыходных состояний: обиды, гнева, ревности, вожделения, страха и т. д. и т. п. Этот бесконтрольный процесс можно определить как *технологию кризиса*, и он приводит только к одному – к последовательному выхолащиванию смысла любви и вообще какой бы то ни было творческой активности, к бездействию и депрессии... и, как следствие, – к «творческой импотенции».

...

*Известно, что
креативы склонны к
психофизиологическому*

истощению в ходе творческой активности, так как творческая мотивация работает по механизму положительной обратной связи, а рациональный контроль эмоционального состояния при творческом процессе ослаблен.

Следовательно, единственный ограничитель творчества — истощение психофизиологических ресурсов (ресурсов бессознательного), что неизбежно приводит к крайним

эмоциональным
состояниям.

Именно поэтому многие психологи утверждают, что талант, креативность – это не только большой дар, но и большое несчастье. В качестве примера они приводят следующую статистику: в специальном эксперименте по развитию креативных способностей у детей в 42 % случаев происходило значительное повышение показателя креативности, затем проявлялась

*стрессоподобная
реакция: плач, агрессия,
срывы, недомогания,
видимо, как различные
варианты
психологической
защиты от
дальнейшего развития
креативных свойств, и
показатель
креативности
снижался больше чем
наполовину.*

Здесь хочу сразу же уточнить: **состояние депрессии – это невежество !** Знание о том, что «...невозможно достичь любви, не достигнув контроля над нашим внутренним миром при помощи духовной эволюции...» [257] , испокон веков является общим местом. И это означает, что все и во всем требует традиции, развития, культуры, дисциплины! «Без духовной

эволюции человек способен только на имитацию любви (читай творчества), на исполнение печальной пародии, несущей одно только разочарование» [258] .

То есть «...любое деструктивное событие или состояние – это всего лишь напоминание о том, что нами утрачена *целостность* » [259] !

Теперь же давайте посмотрим вокруг и прислушаемся к тому, что говорят, сидя в своих примерках, мыслящие и несомненно талантливые представители актерской профессии, независимо от того успешны они или нет. Цитируя Маслоу, можно сказать, что 99 % из них находятся «...под давлением нигилизма и ощущения бессмысленности жизни, цинизма и недоверия к другим людям, отсутствия ценностей и безнадежного отношения к будущему...» [260] . Это означает, что большинство из них не знают не только того, *зачем* изо дня в день продолжают выходить на сцену как театра, так и жизни, но и того, *зачем* живут!

Вот небольшой отрывок из интервью с сорокадвухлетним Мухаммедом Али: «Посмотрите на меня. Посмотрите на это лицо. Его знали во всем мире. Мне в буквальном смысле аплодировал миллиард людей. И сегодня я чувствую себя каким-то грязным, потому что я не знаю, что сделать, чтобы вновь зазвучали аплодисменты!» [261]

Вывод: психическое здоровье человека *играющего* невозможно без *защитающей* психологической среды, в которой центральное положение занимает *живой Миф*! «*Миф*, благодаря которому бытие приобретает смысл... давая ответы на актуальные вопросы бытия...» [262] *Миф*, позволяющий обнаружить в себе глубокую уверенность в том, что артистические возможности *Ума* намного богаче, чем могут показаться на первый взгляд. Что мы не марионетки в руках внешних, даже самых жестких обстоятельств; что в нас скрыта уникальная творческая сила, способная создавать ту реальность, которая необходима для

нашего самораскрытия и реализации. И это осознание приводит нас к глубокой внутренней потребности в гораздо более значительном «ринге», чем мы даже можем себе вообразить. Это означает обретение мотивации подключить себя к плавному источнику тока, при котором единственно приемлемым «выходом на бис» для нас станет освобождение от нашей личностной (*личиночной*) потребности в признании! И тогда, как писал в середине прошлого века великий Михаил Чехов, «...неуверенность в себе, страх, растерянность и чувство напряжения, бесцельное мельтешение и беспомощные поиски „высших“ авторитетов – все эти кошмары, раздирающие сознание современного актера, исчезнут навсегда» [263] . И это первое из самого важного!

Второе, словами неумолимого Константина Сергеевича: «...человек сам, и только сам, придает своей жизни необходимую полноту» [264] , ибо «...мы рождаемся дважды: один раз – для жизни, второй раз – для творчества и

любви» [265] . Еще раз: человек *играющий* только за счет своих собственных усилий «вносит объективный смысл в существование этого мира; без него все это, неслышанное и неувиденное, молча поглощающее пищу, рождающее детенышей и умирающее, бессмысленной тенью сотни миллионов лет пребывало в глубокой тьме небытия, двигаясь к своему неведомому концу. Только человеческое сознание придает всему этому смысл и значение, и в этом великом акте творения человек обрел свое неотъемлемое место» [266] . И это означает, что если сейчас в культуре вдруг оборвутся все возможные связи между прошлым и настоящим, то начаться заново все сможет только с *мифологии* !

Итак, нам требуется мифологический ренессанс! И это же касается и профессии: она нуждается в своей собственной мифологии игры! То есть *Метамифологии* [267] !

Артистическая метамифология

Общезвестно, что «...ряд людей в истории цивилизации пришли к выводу, что между этим миром и нашим представлением о нем существует непреодолимое различие. Карта не есть территория. Каждый из нас создает свою репрезентативную „карту“ мира, в котором обитает. То есть некую „карту-отображение“, или модель, которую использует, решая как поступать. И именно эта „карта“ во многом определяет, насколько успешно мы сумеем постигать этот мир и какие возможности будут нам доступны...» [268] . И как выйдут эти «карты реальности», зависит от того, «...какие символы видят те, кто заглядывает в этот гигантский „ведьмин котел“ под названием „мир“, а также от того, насколько им удастся убедить других участников „шабаша реальности“ в действительности увиденного» [269] .

Проведя довольно много времени в изучении самых разнообразных «карт» и пройдя сквозь множество практических схем, среди которых самое почетное место в моем персональном «спектакле жизни» занимает *Алмазный Путь* тибетского буддизма, в контексте профессии я все же остановился на символах *Алхимии*. И почему? Потому что, перефразируя великого эксцентрика, с помощью театра надо делать золото! [270] В этом смысле история алхимии и метафоризм ее языка явились максимально удобным средством для того, чтобы описать процессы, происходящие на территории моего *Ума*. Ведь «...алхимия – не что иное, как театральная постановка, в которой участвуют исключительно театральные персонажи» [271]! И здесь, «ступая след в след» за великим Арто, я дерзнул сконцентрировать свои профессиональные взгляды вокруг ее образности.

Итак, читая – *алхимия*, читай – *творчество*!
! «...Алхимические фигуры воплощают

одновременно и миф, и человека. Будя воображение зрителя, они устанавливают равновесие – случайное единство – между миром и делателем. И можно подумать, что любой настоящий творец неминуемо проходит через горнила алхимии». [272] Титус Буркхардт формулирует духовную цель Алхимии как «... достижение „сокровенного серебра“ или „сокровенного золота“ – в их непреложной чистоте и яркости» [273] .

Итак, символы Алхимии – *мифологичны* ! А «миф делает психику понятной» [274] . Ткань мифа ткется из двух нитей: неба и земли; божественного и человеческого начал. Это так, «...ибо в мифах люди встречаются с богами» [275] . Чуть точнее: миф – это «...перенос или переход эго из временной, человеческой жизни в вечную, архетипическую». И еще точнее: миф являет собой «...максимальное приближение к абсолютной истине, которую нельзя выразить словами» [276] . И еще: «Мифологическое мышление как бы очищает отдельные реальные

события от историчности, лишает их конкретности, поднимает на высоту, для которой время не существует. Сила и убедительность мифа заключаются в неутилитарности и свободе, с которыми человеческое мышление постигает глубочайшие отношения *Вселенной* и человека...» [277]

Одним словом, инсценируя мифологические сюжеты в своем воображении, «...люди прошлого организовывали так называемую священную „игру понарошку“. Они погружались во вневременной Божественный мир, на фоне которого разворачивались события их повседневной жизни» [278].

Вывод: «Мифо-поэтическое мышление остается единственной альтернативой там, где научное познание невозможно, – при подступах к тайне целого (к целостности бытия, к целостности личности)» [279]. У Мирчи Элиаде можно найти много этнографических примеров, иллюстрирующих этот процесс. Вот один из них: «В Новой Гвинее

множество мифов посвящено длительным мореплаваниям. Эти мифы служат, таким образом, „моделями для современных мореплавателей“... <...> Капитан, выходящий в море, воплощает мифического героя Аори. „Он надевает костюм, подобный тому, что по мифу носил Аори, у него такое же зачерненное лицо... Он исполняет танец на пироге и раскидывает руки так, как расправлял Аори свои крылья. Один рыбак рассказывал мне, что когда он стрелял (из лука) в рыб, то представлял себя самим Кивавиа. Он не вымаливал милости и помощи этого мифического героя: он отождествляет себя с ним“» [280] . Этот фокус очень хорошо выразил Томас Элиот: «Придет время, когда вам придется надеть маску, чтобы встретить лица, которые вам суждено встретить»! Или, словами Николая Козлова: «Если я хочу измениться как личность, то без театра не обойтись. Но даже если это понимаешь – нужен театр, нужны роли» [281] .

Таким образом, «Игра в миф –

серьезнейшая из форм творчества! Всякое художественное деяние осуществляется по законам и в форме игры, но не всякое произведение искусства выходит на уровень мифа. Этому уровня достигают произведения, в которых осуществляется прорыв к метафизическим законам бытия, где проигрывается столкновение абстрактных начал, обозначенных впервые мифологическими персонажами и сюжетами» [282].

У меня на эту тему тоже есть история. Мне было около семи лет, и я ужасно боялся холодной воды. И так сложилось, что в компании друзей (на дворе был конец апреля) я оказался на озере, в ситуации восторженного мальчишеского желания купаться... и все уже давно плескались... только я один ходил около кромки воды, испытывая ужасное томление от необходимости адаптировать температуру своего тела к температуре апрельской воды. И вдруг на меня нашло. Неожиданно для себя я представил себя старым «морским волком»,

загорелое, мощное тело которого было все испещрено наколками и шрамами, полученными в боях. И вот, потрепав волосатую грудь большой шершавой ладонью, с легким циничным прищуром этот монстр уже входит в воду и плывет, даже не чувствуя ожога ледяной воды... В это мгновение я был *Богом* !

Суть подобных примеров в следующем: каждое воспроизведение себя в форме божества дает человеку возможность «...преобразовать свое существование, уподобить его божественному образцу. ...Именно благодаря этому „вечному возврату“ к истокам священного... собственное существование представляется человеку защищенным от небытия и смерти» [283] . Именно поэтому – «миф – это откровение, спасающее нас в час великой нужды. Но читать миф, не участвуя в сопровождающем его ритуале, – все равно что читать либретто оперы, не слушая музыку. Миф обретает смысл только как часть процесса обновления, смерти и возрождения!» [284] . Что,

собственно, и следует определить как творчество, необходимым условием которого «...является метафизическое чувство, реализуемое вовне. Его художественным выражением становится *Чистая Форма*, понимаемая как конструкция, в которой множество элементов представлено в виде единства, необъяснимого ни логически, ни психологически» [285]. На внешнем, динамическом уровне это проявляется в форме *корпоративной религии*, от латинского *religare* – связывать общим смыслом.

А теперь – внимание!

В 1955 году в Париже выходит изумительная книга Жака Бержье и Луи Повеля, которая называется «Утро магов». В ней энциклопедическим образом собраны и описаны призывы и обращения самых разнообразных оккультистов и алхимиков всех времен к языческим богам. Авторы касаются также и феномена нацизма, описывая его как «оккультную революцию», демонстрируя тем

самым не только явную, но и тайную идеологию нацизма [286] . Приводя множество довольно сильных цитат, Бержье и Повесть утверждают, например, что «...для нацизма западная наука и еврейско-христианская религия были заговором, который следовало сокрушить. Были заговором против эпического, магического чувства, которое живет в сердцах сильных людей. Широким заговором, посредством которого перед человечеством закрыли ворота в прошлое и будущее, оставив ему коротенький кусочек учтенных цивилизаций. Так людей оторвали от корней, от сказочного будущего, унизили их, лишили права на диалог с богами... Необходимо разбудить спящих богов-властителей и вернуть их в историю настоящего. Это главная весть медиума нового спиритизма – Адольфа Гитлера» [287] ! Я не случайно указал на эту крайнюю форму мистицизма, чтобы, с одной стороны, пробудить настороженность, но с другой – возбудить дерзость и еще больший интерес, балансирующий, как говорится, на грани

дозволенного.

Вывод из вышесказанного: с одной стороны, мир человека *играющего* неполноценен без закругления себя в «метамифологическом образе жизни и творчества»; дело человека *играющего* «не закруглено» без метамифического обобщения; отношения мужчины и женщины – зыбки и конечны без осмысления себя в метамифе, смерть же – ужасна и пугающе омерзительна. С другой стороны, мы прекрасно понимаем, что человек никогда не взрослеет с такой силой и скоростью, как в момент, когда берет ответственность за то, во что вкладывает свою энергию! И тем не менее: человек *играющий* сам и только сам, за счет неутомимых творческих усилий, соединяя в одно целое *то, что есть*, и *то, что может быть*, формирует свою собственную *религию*, свои собственные «смыслы» и «образы», как жизненные, так и профессиональные, помогающие ему «...найти свое неотъемлемое место в великом процессе

Бытия» [288] . Но для того чтобы войти в эту полную динамики и непредсказуемых преобразований игру, в которой, по словам великолепного Тимоти Лири, «...ты можешь стать всем, чем захочешь...», надо прежде составить хотя бы общее представление о том, откуда мы начинаем эту опасную игру.

Эволюционная динамика одаренной личности [289]

Считается, что в течение всей своей жизни одаренное существо должно пройти те же стадии, какие были пройдены до него человечеством в целом. То есть в его сознании в сжатом виде хранится потенция всего будущего развития человечества, что, бесспорно, не лишено оснований. И более того, говоря словами Максимилиана Волошина: «...игра и есть то бессознательное прохождение через все первичные ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которого медленно и болезненно высвобождается дневное сознание реального мира» [290]. В итоге здесь и сейчас каждый получает такого себя, какого заслуживает!

Чтобы разобраться с этим, развернем карту *эволюционной динамики одаренной личности!*

[291] Посмотрите вот сюда. Здесь нам три года. Считается, что к трем годам мы уже овладели реальностью тела. К этому времени речь и управление своей физиологией уже перестали быть для нас проблемой. После трех лет началось активное овладение элементами реальности сознания. Окончательно эта реальность сформирована примерно к семи годам. То есть в семь лет мы уже сознательные существа и до одиннадцати – тринадцати лет лишь совершенствуем владение этой сферой. К тринадцати-четырнадцати годам возникает феномен реальности личности. Именно в тринадцать-четырнадцать лет у нас появляется критическое отношение к другим. Например, мы по-прежнему воспринимаем поведение взрослых как значимое, но уже способны негативно или позитивно к нему относиться.

К шестнадцати-семнадцати годам мы уже достаточно хорошо овладеем реальностью личности и способны на отстранение от позиции другого человека. Возникает реальность

воли. Благодаря ей мы способны сами определять и реализовывать поставленные перед собой как личностью задачи. К двадцати одному – двадцати трем годам мы полностью осваиваем реальность воли и уже хорошо отличаем свою собственную волю от чужой. К этому времени окончательно формируется способность «сознательного целеполагания». Затем, если в силу тех или иных обстоятельств мы не остановились в своем развитии, примерно к двадцати пяти годам все вышеперечисленные реальности освоены нами в полной мере, и так на сцене Театра Мира появляется взрослый ребенок. Он уже достаточно самостоятелен, но с точки зрения *Игры* не до конца «выпечен». И это означает, что все вышесказанное имеет отношение только к внешнему уровню Театра Реальности, то есть к уровню роли.

Далее, с двадцати восьми и до тридцати трех примерно лет мы сталкиваемся с опытом, который демонстрирует нам реальность,

относящуюся уже к уровню духовного измерения, – так называемую *реальность внутреннего мира*. Этот опыт влечет нас к возможности творить себя по образу и подобию некоего независимого, *внутреннего идеала*. И в этом удивительном процессе легко узнать пробуждение великой *творческой силы* в нас, то есть пробуждение *Актера*! Внешне появление этой фигуры чаще всего выпадит как потеря, процесс знакомства может быть окрашен даже в разрушительные, пугающие, темных цветов тона, провоцируя так называемое *девиантное поведение* [292], но вместе с тем именно в этот период в нашем сознании зарождаются первые сомнения в правильности тех законов и принципов, на которые опиралось прошлое восприятие так безответственно заученных нами жизненных установок.

Например, Юнг, описывает этот период своей жизни, как «...время смятения, волнения, изоляции, глубокого одиночества – внутреннего хаоса. Юнга одолевают темные сны, хаотические

образы и видения, он охвачен каким-то приливом бессознательных материалов, которые в какие-то мгновения заставляют его сомневаться в своем умственном здоровье. В определенном смысле тот период вполне можно сравнить с психотическим разрывом. Но это также – решающий момент, главный перекресток, один из самых созидательных приливов на всем протяжении его жизненной дороги» [293] .

Повторим в грубом стиле: до трех лет мы осваиваем реальность формы; до семи – реальность сознания; с тринадцати до семнадцати – реальность личности; с семнадцати до двадцати одного – реальность воли; затем все соединяется в одно, являя миру взрослого ребенка (что в *Игре* я называю окончательным формированием роли); и с двадцати восьми до тридцати трех лет в нас формируется реальность внутреннего пространства (в *Игре* – уровень Актера); но и это, как мы уже догадываемся, еще не все...

Искусственная пролонгация развития

Можно сказать, что в среднем дистанция нашего официально-социального образования приходится примерно на период с восемнадцати до двадцати трех лет. И в двадцать шесть – двадцать девять (опять же, если мы не останавливаемся на достигнутом) мы сталкиваемся с кризисом сформированного ранее мировидения. Опыт *внутренней реальности*, пробуждающийся на рубеже двадцати шести – тридцати лет, взывает к росту и, как следствие, к углублению или даже переоценке как профессиональных, так и жизненных ценностей, к поиску новых, независимых форм мировосприятия. И именно здесь пытливых искателей подстерегает серьезная психологическая опасность, которой они неминуемо подвергаются «...в результате мистического общения с *хтоническим духом* и

погружения в первооснову природы» [294] !

Дело в том, что «в процессе роста мистического опыта было отброшено или уничтожено все, что когда-то привязывало человека к человеческому миру, земле, времени и пространству, материи и естественным условиям жизни. Но если подсознание не уравнивается опытом сознания (!!!), оно неизбежно будет проявлять свой враждебный или негативный аспект. Богатство созидательных мотивов, сотворивших гармонию сфер, восхитительные тайны первооснов, уступят место распаду и отчаянию. Художники нередко становились пассивной жертвой этого аспекта подсознания» [295] , пугливо одергивая руки от ужасов того, с чем столкнулись, или напротив, истерически бросаясь в пучину незащищенного подсознания, рискуя вместе с тем оказаться в специальном заведении, которое обычные люди предпочитают держать под жестким, неусыпным контролем. Далее...

На период примерно с тридцати до

тридцати пяти лет приходится этап, связанный с поиском и освоением знаний, способных объяснить, методологически обобщить и защитить опыт нового измерения. И, наконец, примерно к тридцати шести годам это новое измерение окончательно формируется, к этому времени творческая личность может назвать себя способной к выражению независимого видения мира. И, как известно, именно в этот период жизни основная когорта Нобелевских лауреатов привносит в мир обновленное видение.

Шри Ауробиндо говорит об этом так: «Духовная эволюция подчиняется логике последовательного развертывания; она может совершать новый решающий шаг, лишь когда в достаточной мере преодолена предыдущая ступень: даже если сознание при резком подъеме может пропускать или перескакивать определенные незначительные стадии, ему приходится возвращаться, чтобы убедиться, что пройденная территория надежно присоединена

к новому состоянию. Таким образом, более высокая скорость (которая действительно возможна) не устраняет сами шаги или необходимость их последовательного проживания и преодоления» [296] . Лама Анагарика Говинда в своих блестящих выкладках поддерживает это утверждение: «Способность изменять свое осознание появляется на определенной стадии рефлектирующего и творческого сознания...» [297] Одним словом, в контексте *Пути Игры* , как и в контексте *Алмазного Подхода* Хамида Али [298] , «...развитие эго и духовная трансформация образуют один объединенный процесс человеческой эволюции... Внутренняя эволюция идет от рождения, через развитие эго, к реализации *Личной Сущности* » [299] .

Дальнейший рост одаренной настойчивым поиском личности уже невозможно подогнать под возрастные категории даже приблизительно, он зависит от качеств самой творческой личности. Но основное направление этого

развития, с моей точки зрения, сводится к следующему: после периода освоения новой системы знаний наступает этап, потенциальный к узнаванию *пустотной природы реальности!* То есть – к *узнаванию потенции зрителя!* Несложно предположить, что взгляд с этого уровня характеризуется выходом за пределы какого бы то ни было профессионального знания вообще, то есть *Самоосвобождением!* Но прежде чем мы сможем превзойти ограниченные амбиции своего эго, нам нужно его развить и, более того, довести до крайней степени зрелости. Говоря словами Джека Энглера: «Нужно стать кем-то, прежде чем вы сможете стать никем» [300].

Еще раз: нужно стать кем-то, прежде чем вы сможете стать никем!

Подведем черту.

От ребенка семи лет трудно требовать ответственности двадцатипятилетней личности, точно так же как от человека, остановившегося в своем развитии на уровне *реальности воли*,

трудно требовать понимания идей, касающихся уровня проникновения в *пустотную природу* происходящего. Таким образом, картография возрастного потенциала усвояемости идей о природе реальности играет важную роль в оценке критерия профессионального мастерства. И если мы еще не готовы воспринять качество некоторых идей, это не означает, что они – бесполезная игра *Ума*. Исходя из этого и апеллируя к тому, что клетки мозга *человека играющего* используются максимум на 3–5 %, а также к тому, что о творческом потенциале, упакованном в двух его полушариях, ему чаще всего ничего неизвестно, данная система взглядов фокусирует наше внимание прежде всего на сфере *искусственного, пролонгированного развития* !

И это означает, что *Алхимия Игры* обобщает опыт, возникающий в переломном промежутке между двадцатью шестью и тридцатью тремя годами и далее, помогая оформить, защитить и утвердить новое, зрелое и не зависимое видение

индивидуальных профессиональных
возможностей. В итоге в результате
последовательного развертывания реальностей:
роли, актера и зрителя, – их
взаимопроникновения и настройки на
совместную слаженную работу, возникает
уникальная перспектива использовать для своей
реализации все потенциальное богатство
Театра Реальности .

Глупость

Теперь более персонально.

Мой опыт ориентации в пространстве (как, возможно, и ваш) с самого раннего детства формировался на переживаниях плотности материального мира. Не имея привычки переживать пространство как целостную творческую потенцию, мои родители учили меня быть как бы «спроецированным вовне» [301], то есть все время хватать и присваивать себе свободное игровое проявление, делать его личностным, принадлежащим только мне, работающим только на меня. Так, примерно к пятнадцати – семнадцати годам, не имея особых склонностей к «умственному атлетизму» и нагло перенимая от общества эстафету дуального мировосприятия, я приступил к выработке хитрого набора средств, помогающего мне справляться с враждебной энергией «смотрящего мира». Я начал строить материальный *Образ*

Себя, то есть создавать сгусток плотных представлений о том, что я такое, и противопоставлять его враждебному и все время меняющемуся миру.

Завершение строительства пришлось примерно на двадцать пятую годовщину, конечно же, не без помощи телевидения, кино и журналов, навязывающих мне образ социально значимого, успешного и сексапильного человека. Далее, на протяжении многих последующих лет, являясь законопослушным представителем «мейнстрима, я неустанно пытался контролировать и защищать это плотное формообразование *Эго*, или *Роли*, от внешних воздействий. Но в определенные моменты в этой иллюзорной борьбе за порождение своей собственной глупости я все более и более терял какие бы то ни было ориентиры, и это стало причиной глубочайшего кризиса, предвосхищение которого (в моем персональном случае) выпало на двадцать восемь лет, а пик — на тридцать два — тридцать три года.

Сегодня, с улыбкой оглядываясь назад, я ясно вижу, что именно лихорадочное цепляние за «твердую почву», за «плотный образ себя» лежало в основании всех моих депрессивных переживаний и метаний. «Другими словами, именно мой поиск основания, внутреннего или внешнего, мое цепляние за саму идею о predetermined и независимом мире являлось глубоким источником *фрустрации*, разочарования и тревог» [302] ! И все это означает, что большая часть программ, определявших мое психоэмоциональное развитие, до последнего момента состояла из устаревших шаблонов и стереотипов, скопированных в раннем детстве, в периоды отсутствия энергии и различающего сознания, что формировало из меня «человека без лица» [303] , человека, который вынужден воплощать ролевые ожидания других, то есть превращаться в ту роль, которую ему диктуют другие...

Но я также знаю, что мне не за что себя казнить. Ведь тогда у меня не было ни сил, ни

опыта оценить, отразить и профильтровать *инфицированные* [304] программы тех, к кому я был подключен: родителей, учителей, друзей, телевидения, рекламы... Не было умения обходить крючки с соблазнительными приманками, бесконечные *ловушки-тизеры* [305], щедро расставленные хитроумными дельцами на моем пути. И из-за того, что эти программы низшего сознания управляли моим биокомпьютером, я в большинстве ситуаций делал именно то, что было прямо противоположно тому, что я действительно мог и хотел!

Именно так формируется в нас видение мира, основанное на грубом и катастрофически ограниченном *Внешнем уровне Театра Реальности*. Где, будучи вырванными из контекста целостного потенциала игровых возможностей, мы «...начинаем отождествлять себя с *ролью*, которую играем на *сцене жизни*, начинаем вкладывать в нее свою душу и забываем о том, что это только *роль*. Она

овладевает нами, и тогда уже не мы играем *роль* , а *роль* начинает играть нас» [306] . И здесь, подобно Марку Шагалу, можно воскликнуть: «... а что, если существует и другой „*глаз*“, другой способ видения? <...> Может быть, есть еще измерения – четвертое, пятое, а не только те, что доступны нашему *глазу*? <...> Может быть, существует нечто в высшей степени абстрактное, нечто суммирующее все пластические и психологические контрасты, нечто „прокальывающее“ наш *глаз* новым видением, доселе неведомым?» [307]

**Демоническая версия
игры [308] Термин
демонический является
противоположностью
термину монический .
Монизм – греч. monos –
один, единство, де-Монизм
– разрушенное единство.**

Если привести жесткий пример, то этот способ видения равносителен игре на фортепиано с использованием одной клавиши на клавиатуре. Сегодня только 10 % наиболее одаренных артистов используют на две клавиши больше, то есть от природы имеют возможность работать на уровне *Актера* . А тех, кто проник на уровень *Зрителя*, в пустотную природу игры, можно

вообще пересчитать по пальцам.

В свое время, будучи убежденным в том, что дуальная версия реальности – это все, что у меня есть, я яростно и целенаправленно совершенствовал свое мастерство в пределах «одной клавиши на клавиатуре», не желая замечать, что игры этого диапазона не держат своих обещаний, бесконечно дублируют одни и те же схемы, искушают свободой, реализацией, независимостью, но не ведут к ним. Тогда, будучи принадлежностью так называемой «культуры владычества» [309], где «Бога держат снаружи» [310], я не знал, что сила этих игр опирается на то, что называется в *Алхимии Игры* «привычкой разделять», культурным невежеством, заблуждением или просто – плустьем! И это действительно въедливая вещь! Благодаря ей я расщеплял неделимый в своей основе *Театр Реальности* на составные части (*зрителя, актера и роль*) и замыкался в узком диапазоне возможностей роли, упуская из виду целостный, *самоосвобождающийся*

потенциал игры!

Так, «...находясь в своей ограниченной и „самозамкнутой“ форме, я пребывал „здесь“, по эту сторону моего лица, и смотрел на мир, который находится „там“, на „объективной“ стороне. И вся моя жизнь была жалкой попыткой во что бы то ни стало спасти свое лицо, сохранить это „самозамыкание“, спасти это ощущение хватания и поиска – ощущение, которое отделяло меня от мира и в действительности было первопричиной моей глубочайшей муки, поскольку сохранение лица – это и есть механизм разрывания *Космоса* на противостояние внутреннего и внешнего, жестокого разлома, который переживался мной как нестерпимая боль» [311]. Но «...любой мрак – это просто нерожденный рассвет» [312]! И это означает, что в мире реален только один закон: «... *Закон Цельности и Единства*. И лишь одно преступление и грех – нарушение этой *Цельности*, вычленение из *Единого Мира* либо себя, либо любого объекта. Все происходящее

сводится к этому, и все наши игры сводятся к этому» [313] !

Итак, «Дьявол образован из обрывков Бога» [314] ! Или еще более новаторски: «Дьявол – это оцифрованный Бог» [315] ! То есть «...если в ваш мозг введена программа примитивного сознания, согласно которой мир разделен лишь на два полюса „внутреннее – внешнее“, „черное – белое“, „добро – зло“, „свет – тьма“, „реальность – иллюзия“ и т. д., то все, что вы думаете, вам кажется истиной, а все, что думает ваш оппонент, – ложью. И наоборот» [316] .

Но здесь важно еще раз повторить, что для *Театра Реальности* это естественный и даже закономерный процесс, так *О* и «...сам заманивает себя в ловушку своего собственного совершенства...» [317] , надевая на себя маску *человеко-роли* только для того, «...чтобы встретиться и поиграть с самим собой» [318] . Эта ничем неудержимая тяга «...пробуждается жаждой *Мирового Ума* полностью познать самого себя. Что может быть сделано только

путем выражения вовне, в виде непосредственного творящего действия, то есть путем расщепления самого себя на *познающее* и *познаваемое*. И потому ход творения требует разделения на *субъект* и *объект*, *наблюдателя* и *наблюдаемое*, <...> так чтобы „Бог мог узреть Бога“ или „Лик мог узреть Лик“ » [319]. Так, «...играя в *Творение*, *Всемогущий* прячется за невежеством, провоцируя стремление к *Единству*» [320].

На одной из миниатюр в трактате «*Ars moriendi*» [321], изображено искушение умирающего от «суетной славы». Демоны (двое из них с высунутыми языками) подносят умирающему корону! «Ситуация коронования, конечно, совершенно ложная; перед нами – типичное *illuſio*, созданное демонами в результате их игры, *quasi ludendo*, а высунутый язык, это, конечно же, знак игры-обмана!» [322]

Вывод: именно бессознательное разделение неделимой природы *Театра Реальности* на *того, кто смотрит; того, кто*

играет; и *того, кого играют*, является тем камнем преткновения, благодаря которому мы блуждаем в бесконечном «лабиринте» *демонических игр*, «...автоматически накапливая признаки собственного бессилия и в конце концов теряя связь со своим творческим потенциалом» [323]. Так, подгоняемые безжалостной плетью *демона игры*, мы, облеченные в «иероглифический панцирь» Вильгельма Райха [324], бессознательно вращаем тяжелое колесо своей собственной фрустрации, депрессии и цинизма, настойчиво призывая в свою жизнь маниакально депрессивный синдром!

И что мы можем извлечь полезного из всего описанного выше ужаса?

Дело в том, что там, где внешний мир «существует независимо от нас» и «создан не нами», мы всегда будем ощущать себя маленькими и беззащитными! И как бы мы ни старались быть сильными, он (этот «созданный не нами» мир) всегда будет больше, и мы всегда

будем проигрывать! Говоря словами известного психокрибернетика Грегори Бейтсона [325] : «... мы всегда будем жертвой *Большого Мира* »!

И эту мысль стоит повторить очень много раз: **в мире, созданном не нами, творческая реализация невозможна!** Нет и не может быть творческой реализации в мире, в котором не мы играем роли, а роли играют нас. В обстоятельствах созданного не нами мира нашей единственной возможностью будет *внешняя мотивация* [326] , а нашей единственной потребностью – напряженная «боевая стойка» и естественное желание продемонстрировать правоту, социальную значимость, успешность и сексапильность нашей роли. Так *демон игры* легким артистичным жестом вписывает нас в *туннель реальности* демонстративных ценностей, тотально выхолащивая творческую потенцию и способность творить свой мир!

Еще и еще раз: **в мире, созданном не нами, творческая реализация невозможна!** Но! И это

самое фантастичное из всего сказанного выше: в этой *невротично-конфликтотогенной* по своей природе позиции хранится невероятный творческий потенциал для создания своих правил и своей собственной *Игры* !

Здесь начинается *миф о герое* , который, подобно бесстрашному *алхимику духа* , терзаемый непоколебимой амбицией совершенства, решается-таки схватить за горло «дракона шизофрении», направив путь в темный лабиринт своего собственного подсознания в поисках того самого *Мастерства* , о котором не перестают на разных языках говорить *Делатели* разных эпох и направлений.

Самоосвобождающаяся версия игры [327]

Итак, примерно к двадцати восьми – тридцати годам (у кого-то раньше, у кого-то позже) у людей, верных «инстинкту преображения» [328], возникает, как мне кажется, «революционная» идея освободиться от власти демона игры; уйти из того театра, который Арто называет «пищеварительным»; преодолеть «пре-бывание в обыденности» [329] и узнать творческую силу всего диапазона Театра Реальности. И если это действительно происходит, то мы естественным образом включаемся в динамику тщательного исследования своего уникального «многоклавишного» инструмента, устремляясь к познанию – *Самоосвобождающейся версии Игры*. Той единственной, в которую, с моей скромной точки зрения, действительно стоит играть!

И что это за версия? Например, в древнеяпонских театральные состязаниях существовало такое правило: «На сцену выходят два артиста. Оба играют. Выигрывает тот, кто делает другого зрителем...» [330] , то есть победителем становится тот, кто своей непоколебимой целостностью вышибает другого в двойственную позицию! В этой до предела утонченной культурной традиции считалось, что мастерство артиста, выбитого из позиции единства, – повержено! *Так оно и есть!*

Фактически во всех методах игры двойственная модель восприятия используется в целях достижения *самореализующейся* , или *самоосвобождающей* позиции Ума . Все нижеприведенные техники базируются на утверждении, что каждый из нас изначально – целостная и самодостаточная сущность, способная, опираясь только на свою собственную силу, обрести *центр тяжести* , свой *центр циклона* и *оседлать Дракона* , как говорят восточные мастера, или

трансмутировать его в неравной схватке в высшие состояния сознания, как говорят средневековые алхимики. Все это означает *сознательное формирование вокруг себя таких обстоятельств, какие мы считаем максимально эффективными для нашей творческой реализации!* Или, говоря словами мастера в *метафизике* игры Иоганна-Христофора Фридриха Шиллера: важно сотворить такой мир, в котором «...возвращается сознание, что целостность существования возможна, как возможна и уверенность в своих силах...» [331], или мистера Брука: «Смысл театра – в освобождении» [332] ! И крайне досадно, если до сих пор мы пребываем в иллюзии, что реализовать скрытую внутри нас силу можно только опираясь на кого-то вовне.

Внимание! Э т о основная идея книги: **поиск той единственной игры, в которую действительно стоит играть!** «Превыше всего прочего ищите ее... Найдя, играйте в нее, не жалея сил... Играйте, как если бы от этого

зависели ваши жизнь и душевное равновесие... Они действительно зависят от этого» [333] . И еще: «Если вы намеренно избираете меньшее, чем то, на что вы способны, то я предупреждаю вас: вы будете глубоко несчастны до конца своей жизни...» [334] И еще раз: главный секрет *Игры* в том, что у жизни нет смысла! *Raison d'être* [335] зависит от *игры* , в которую мы с помощью интенсивных творческих усилий ее облакаем! Как и природа женщины, он (смысл) раскрашивается красками нашей собственной *творческой потенции* ! Поэтому: **не ищите истину – творите ее! Не ищите любовь – творите ее! Не ищите мастерство и успех – творите их! Не ждите счастья и реализации – творите их!** Все это не обладает реальностью вне нашей собственной творческой потенции! И если что-то не произошло, значит, мы были недостаточно искусны и настойчивы!

И на дорожку: «В этом мире есть много неподъемных предметов, которые способен сдвинуть даже ребенок; но не у каждого есть

мужество на это» [336] .

Артистический невротизм

Между словами «артист» и «невротик» человечество всегда ставило (и справедливо продолжает ставить) знак равенства. Что же роднит эти два понятия? «Какие невидимые, интимные нити связывают воедино театр и невротизм?...» [337] Известно, например, что «... счастливый человек – плохой актер; у него мало искренних поводов к тому, чтобы искать, вопрошать, сомневаться, быть недовольным жизнью и собой. <...> Считается, что актер, говорящий о своей счастливой творческой судьбе, говорит совсем не о том счастье, которое имеют в виду обыкновенные люди... Происхождение этого счастья таково, что многие не пожелали бы его для себя. <...> Настоящим актером может быть лишь тот, кто способен страдать и вмещать в себя страдание. <...> Острое переживание внутреннего противоречия в себе, гнетущая неуверенность и боль

собственного существования, разлад с самим собой, безысходное чувство вины, страдание и отчаяние от невозможности выразить себя, от ненужности твоего лучшего другим, тоска по правде и высшей разумности, несбыточные надежды, опрокинутая любовь и вера... – вот достаточный повод, чтобы быть актером» [338].

Вывод: актерская профессия требует невротизма! Невротизм – основа ее жизнедеятельности!

Это особая и очень большая тема. Но если коротко сформулировать суть невротического положения *Ума*, то получится следующее: невротик – это тот, кто в общении с другими и с миром в целом сознательно или несознательно стремится к моделированию конфликта! Невротик не может иначе: «...он летит на конфликт, как мотылек на огонь: боится и жаждет одновременно... его „нервная почва“, конфликтогенная по самой основе своей... бессознательное укоренение невротика в своей „нервной почве“ есть не что иное, как установка

его психики на конфликт, готовность переживать конфликт всегда и всюду» [339] . Или, словами Шекспира: «Природа дарования, коим я обладаю, очень-очень проста. Ум мой от рождения предрасположен к фантазии, причудливо выражающейся в образах... Зачинаются они во чреве памяти, возрастают в лоне *ria mater* [340] и рождаются на свет с помощью благосклонной случайности. Но дарование расцветает лишь в том, в ком оно достигает остроты» [341] .

...

Суть конфликта – в преодолении позиции играю для другого замене ее на позицию играю для себя. Это означает, что, выходя на сцену, артист

естественным образом
попадает в ситуацию
смотрящего на него
другого (то есть
зрителя). Из этого
следует, что
определить
истерического
невротика можно как
человека, который «...
воспринимает себя как
того, кто играет роль
для другого, его
воображаемая
идентификация – это
„бытие-для-других“. И
главное, что должен
совершить психоанализ,
это способствовать
пониманию субъектом
истерического невроза
того, что он сам

является тем другим,
для кого он
разыгрывает роль: что
его „бытие-для-других“
является его „бытием-
для-себя“, поскольку он
совершил
символическую
идентификацию с тем
взглядом, для которого
разыгрывает свою
роль» [342] .

Итак, конфликт – это жизненная необходимость *невротика* , можно даже сказать, что за счет конфликтов он растет, меняет старую кожу на новую. Не моделируя конфликты, он кажется себе мертвым, застывшим, безжизненным... живущим как бы не в своем мире, не в своем доме... (а если театр в большинстве своем состоит из невротиков, то можно представить себе, что это за мир). Вот

почему великий Мейерхольд не перестает жаловаться на удивительную способность притягивать в свою жизнь испытания и при этом с восторгом отмечает, что без них она превратится в сплошную скуку. Вот почему гигантский мозг Пушкина не может удержаться от демонического злорадства, касаясь механизмов творчества: «...Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым он заклеен и которое никогда от него не отпадает» [343] . Или из Ницше: «Оправдано всякое зло, видом коего наслаждается некий бог» [344] . Опуская шокирующие признания множества других мастеров, среди которых предельный Гёте со своим «Я часть той силы...» [345] ; Уильям Блейк с бракосочетанием ада и рая; Бетховен, Вагнер и Пикассо, можно констатировать следующее: *художнику, как невротической личности, необходимо зло, необходим конфликт .* **Необходима война!** Она принципиально важна, для того чтобы «завязать

сюжет», чтобы высечь искру мотивации для творчества, для роста; для того чтобы эволюционировать, то есть переходить на более высокие уровни переживания реальности, подобно Фениксу «сжигая старые формы» [346] себя, осваивая новые. Одним словом, подобно легендарным *пассионариям* [347], для которых стремление к цели, чаще всего неосознаваемой, так велико, что превышает инстинкт самосохранения, «...без конфликтов он жить не может, хотя и убеждает всех, и себя в первую очередь, что желает покоя, мира, тишины. Ведь конфликт взламывает, взрывает, уничтожает объективно сложившиеся отношения с окружающими, дает импульс к поиску новых форм общения» [348] и т. д. и т. п. Поэтому «...творческие люди „креативщики“ – это одновременно и создатели проблем („траблмейкеры“), и решатели этих проблем» [349].

Итак, сказать, что *невротик* – это потенциальный гений и герой, значит, ничего

не сказать. Восприятие мира у невротика тотально обострено. Он способен подарить человечеству невероятный творческий потенциал. Пушкин и Лермонтов – великие общепризнанные невротики. Чтобы еще раз убедиться в этом, достаточно рассмотреть тщательно выписанную «дуэльную историю» первого и тотально «конфликтогенную» жизнь второго. Пребывая на грани, эти «гениальные больные», точно так же как Бетховен и Ван Гог, очень легко заваливаются в крайность *разрушающего самосозидания*. И чем мощнее *невротик*, тем больше энергии ему необходимо, тем в большей степени окружающий его мир, талантливо вписанный им в свой сценарий, выпядит как тиран и гонитель и тем сильнее пламя разрушения.

В основе всех этих трагических сценариев лежит «сырая» энергия конфликта! То есть – *необработанная, незащищенная, не пропущенная через механизмы знания и дисциплины!*

Есть смысл рассмотреть это подробнее.

Энергия конфликта

Итак, здоровый артист – это «больной» человек! Основой профессионального мастерства артиста является искусство обострения конфликта! Говоря словами американского поэта Стенли Куница: «Поэт – всегда противник государства». То есть существует только для того, чтобы доказать – *откровение возможно!* А этого, с точки зрения Куница, консерваторы разных мастей допустить не могут. «Мы действительно не можем избавиться от страха, что художник, любая творческая личность может разрушить наш хорошо упорядоченный мир. Ведь творческие импульсы являются голосом *предсознания*, выражением их формы, то есть проявлением той силы, которая по самой своей природе угрожает рационализму и внешнему контролю». [350]

Современная наука вторит этому: «...все новое в мире возникает в результате

бифуркаций, как развитие неустойчивых процессов и состояний, а основной причиной самоорганизации материи на любом уровне (неживой природы, биологической, социальной) являются неустойчивые, критические состояния» [351] . Кроме того, любой современный специалист по физиологии знает, что «...равновесие в организме поддерживается за счет постоянной борьбы противодействующих друг другу систем и клеток. И никому в голову не придет называть аморальным, если более сильная клетка пожирает слабую. Это нормальный физиологический процесс, необходимый живому организму» [352] .

Итак, «...подлинный гений почти всегда является возмутителем спокойствия. Он разговаривает с преходящим миром из мира вечного. Он высказывает ненужные вещи в нужное время. <...> Чтобы переварить и усвоить абсолютно непрактичные произведения, взятые гением со склада вечности, необходим процесс

преобразования. И все же гений является героем своего времени, потому что раскрываемая им частица истины служит исцелению людей» [353] . А искусство в целом, немного перефразируя пишущего о живописи Кандинского, – это «...грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [354] . И именно с этой позиции, немного сверху вниз, мы и посмотрим на то, что называется *конфликтом* .

И что же он такое? О, похоже, он везде! Согласно *теории игр* , «...мы обнаруживаем его в личной жизни, он существует между родителем и ребенком, между супругами. Мы

встречаем его на работе между начальником и подчиненными, в отношениях между мужчиной и женщиной. Мы видим, как одна религия идет против другой, одна нация против другой...» [355]. **Конфликт вездесущ и неисчерпаем!**

И что делает его таким?

Ответ: *культурное невежество*! То есть неспособность присутствовать в единстве: того, кто смотрит; того, кто играет; и того, кого играют!

И это означает, что конфликт существует и обладает известной разрушительностью только на уровне *роли*! Здесь, будучи захваченным двойственностью, наш *Ум* предпочитает делать из конфликта состязание, в котором есть победители и побежденные. На уровне же *актера* конфликта не существует! Здесь разрушительная стихия конфликта превращается в *Игру*. И из этой позиции ее можно спокойно брать в руки, играть, не боясь обжечься, и танцевать ее, танцевать, танцевать на благо себя и других.

В этом суть, или эссенция, всего искусства *Алхимии*, собственно, как традиционной, так и нетрадиционной. И именно с помощью этого (*Самоосвобождающегося*) взгляда на природу *конфликтотенной* *потенции* мы способны извлекать максимальную пользу из стечения *т в а р н ы х* обстоятельств, создавая фантастическую возможность реализации наших самых сокровенных желаний, обостряя до раскрытия *Сокровенной* *Красоты* самые жесткие обстоятельства нашей жизни! Говоря словами *Арнольда Минделла*: «... непосредственное обращение к яростному конфликту, а не побег от него является одним из лучших способов разрешения раскола, превалирующего на всех уровнях жизни общества – в личных взаимоотношениях, в бизнесе и в мире» [356]. И более того, «...я не знаю ни одного человека, который бы жил насыщенной и успешной жизнью, полной зрелищ, обязательств и жертв во имя окружающих, и при этом не вызывал бы

кризисы и не создавал бы суматохи» [357] ! Ведь гений, говоря словами Сэмюэла Батлера, это выдающаяся способность «...вовлекать его обладателей в затруднения всех сортов и удерживать их там столь долго, сколько существует гений»! [358]

Вывод: зло конфликта, если так можно выразиться, – составной элемент творчества! – «звание и прозвище» творца! А «если человек хочет избежать именно зла, то он участвует в игре зла. Стремление уничтожить зло и является его, зла, сущностью» [359] .

Но в от вопрос вопросов: играя с *конфликтотенной потенцией* , то есть танцуя «на острие бритвы», как балансировать на грани, не заваливаясь в разрушительные крайности? Как защищать ситуацию от последствий этого атомного расщепления? Как направлять энергию конфликта в созидательное, самоосвобождающееся русло?

И это, несомненно, вопросы технологии и практики! Ясно одно: *художественная*

конфликтogenность в защищенной позиции – это огромное счастье для обладателя! И «то, что гусеница называет концом света, Учитель называет бабочкой» [360] .

Веселая наука, или Конфликт в оправданной позиции

Говоря словами Эйнштейна, «невозможно решить проблему, находясь на том же уровне сознания, на котором мы ее создали» [361] . Необходим рост, переход, трансформация! То есть новый уровень восприятия конфликта, на котором эволюционная трагедия артиста (так называемое превращение из гусеницы в бабочку) будет разыгрываться в *защитном силовом поле знания о пустотной природе реальности*, в *защитном силовом поле зрителя* ! Именно в нем «конфликтогенный невротик» с детской непосредственностью способен разворачивать все многообразие своих уникальных конфликтно-невротических экспериментов.

Рассмотрим эту схему подробнее: на уровне *роли* невротик моделирует конфликт; на уровне

актера – забавляется моделированием конфликта, организует его, направляя в созидательное, *самоосвобождающееся* русло; на уровне *зрителя* – наслаждается этой игрой из позиции *пустоты*. Получается что на *уровне роли* человек – *персонален*; на *уровне зрителя* – *трансперсонален*; а на *уровне актера* он – *искусство возможного*, *творческая потенция* – не то, что есть, а то, что может быть, и таким образом у него всегда есть выбор!

Еще раз: *невротизм*
– это стремление
нашей ролик
трансформации, к
росту! На этой
территории мы бурлим,
мечемся, создаем
конфликты и
преодолеваем их! На
уровне актера мы
играем с этими

возможностями,
раскрашиваем и
направляем, придавая
конфликтотенной
потенции
самоосвобождающееся
направление! На уровне
ж е з р и т е л я мы
наслаждаемся всем
этим, изначально зная,
что все происходящее –
иллюзорно! Ведь еще
великий Монтень
настоятельно указывал
на то, что «...
большинство наших
занятий – лицедейство.
Mundus universus exercet
histrioniam (Весь мир
занимается
лицедейством). Нужно
добросовестно играть

свою роль, но при этом не забывать, что это всего-навсего роль, которую нам поручили. Маску и внешний облик нельзя делать сущностью, чужое – своим. Мы же не умеем отличать рубашку от кожи...» [362] . Точно так же выплывит и «первый урок науки Гёте по методу Шиллера: не притуплять крайности в пулистом жесте взаимосведенности, но, напротив, обострять их до невыносимости, до катастрофичности; взрыва не будет, если посредником этих

смертельных
серьезностей окажется
игра» [363] .

Итак, «...Свет становится видимым только тогда, когда встречает сопротивление» [364] . И в этой особой позиции, несомненно, «столкновение идей – бесспорный катализатор успеха, а управление злостью – одно из его слагаемых» [365] . Итак, в мире, где в настоящее время одновременное существование непримиримых противоречий рассматривается как фундаментальный принцип материи, заключается *мир с войной* ! [366]

И еще раз о технологии, но более поэтичным языком: здесь глаза *роли* видят линейную перспективу; глаза *актера* – нелинейную игру перспектив; глаза *зрителя* – взаимосвязь целого. Вот схема так называемой *триединой позиции*, в которой мы не боимся конфликта, так как он защищен глубочайшим знанием о пустотной природе игр. Это и есть

артистическая конфликтогенность в позиции *защиты* ! Та самая фактически невозможная схема, к которой мы будем «подбирать ключи» на протяжении всей книги, с разных позиций и с помощью различных технологических приемов. Та самая структура, которая призвана защитить то, что защитить фактически невозможно, – *живой творческий процесс* !

И о чем же нам нужно знать, чтобы сдвинуться с места?

Дуализм, или Базовое разделение на «я» и «внешний мир»

Как нам уже известно, это положение имеет место быть только на уровне *роли*! Это и есть наша исходная позиция! Все мы живем, или вынуждены жить, в двойственном мире, в мире, разделенном на то, что внутри, и то, что вовне. И именно в этих *предлагаемых обстоятельствах* разыгрывается «великая драма» нашего страстного стремления к *счастью реализации*. Ясно, что в самой страсти нет ничего неправильного, неправилен лишь выбор, который мы совершаем, воображая, будто нечто *внешнее* подарит нам мало-мальски устойчивое удовлетворение или столь желаемое нами *счастье реализации*. То есть надеяться на то, что «...еда, секс, власть, деньги или слава — сделают нас счастливыми, значит обманывать

самих себя» [367] . И с этим трудно не согласиться! Например, «...люди часто говорят, что они „ищут“ любовь, как если бы любовь зависела не от них самих, а от кого-то другого. Мы слишком часто ищем любовь «где-то там», в окружающем нас мире, вместо того чтобы открыть свой собственный источник любящей энергии» [368] . Ведь то, чего нам не хватает, надо искать не снаружи, а внутри! Недаром мудрецы всех времен говорили, говорят и продолжают говорить, что «...невозможно, глядя вовне, утолить внутреннюю жажду...», или чуть иначе: «...у вас есть своя собственная сокровищница, почему вы ищете снаружи?» [369]

Итак: во внешнем мире можно найти только то, что излучается в него изнутри. «Вы можете изменить все вокруг, но ничего не изменится, если внутренний мир останется прежним. Внутренние установки будут создавать все ту же модель вновь и вновь, потому что человек живет от внутреннего к внешнему. Как паук несет

паутину в себе, и куда бы он ни пришел, он тотчас распространяет вокруг себя свою паутину, так и мы, куда бы ни пришли, тотчас создаем вокруг себя свой образец» [370] . Здесь также можно привести одну известную аналогию: «...внешний мир – это экран, на который проецируется кино нашей внутренней Вселенной» [371] . Но самое невероятное и загадочное в том, что мы искренне принимаем эту иллюзорную проекцию за тотальную реальность и готовы играть по навязанным ею правилам. *Глупым и досадно ограниченным!*

Здесь вслед за чувственным Мопассаном хочется воскликнуть: «Надо иметь вялый и нетребовательный ум, чтобы удовлетворяться тем, что есть. Как случилось, что зрители мира до сих пор еще не крикнули: „Занавес!“, не потребовали следующего акта с другими существами вместо людей, с другими формами, другими светилами, выдумками и приключениями?» [372] Одним словом, это первое и, по сути, самое плавное заблуждение:

мы наивно полагаем, что живем в мире, созданном другими! И так возникает *дуальная позиция Ума*, в которой подлинная реализация невозможна!

И на это следует еще и еще раз обратить особое внимание: **в мире, созданном другими, наша реализация невозможна!** Прежде всего потому, что в узком, двойственном положении *Ума* «...попытки изменить ситуацию внешне – начать работать интенсивнее и упорнее, поменять место работы, переехать в другой город, обвинить в своих проблемах других людей и т. д. и т. п. – все это, скорее всего, бесплодно или, по крайней мере, будет носить временный характер до тех пор, пока мы не обратим свой взор вовнутрь» [373]. Пока не поймем, что «...сами должны стать тем изменением, которое хотим видеть во внешнем мире» [374]. А когда «...изменяемся мы, изменяется и все вокруг» [375].

И как это возможно?

Сверхмарионетка

Virtus, или Божество Сердца!

Пройти через процесс разотождествления со своим *нейротизмом* (эмоциональной подвижностью), со своим, столь близким к пониманию «себя», телом через превращение его в послушный, многоуровневый инструмент, используемый в дальнейшем для реализации определенных задач, – очень непростой трюк! Согласитесь, что преодоление сформированных *демонической версией* игры рефлексов, или импринтов, – моральных и этических канонов сообщества, своей социополовой роли и т. д. и т. п., – очень непростая задача!

Итак, на сцене *И г р ы* возникает *Сверхмарионетка* !

...

Алхимии Игры, точно так же как и Гордона Крэга, понятие сверхмарионетка используется как метафора артиста, преодолевшего личностные характеристики. Но есть и принципиальное отличие. Здесь на уровне р о л и Мастер управляется нитями страстей и эмоций; на уровне а к т е р а он управляется Золотой Н и т ь ю центрального канала; а на уровне з р и т е л я – знает пустотную природу реальности. Три в одном – вершина

*и с к у с с т в а Мастера
Самоосвобождающейся
Игры .*

Что это такое?

Следуя наставлениям герметистов:

«Превратите труд в игру! Сделайте любое иго благом!», – можно заявить, что это воплощение так называемой *воли к Игре* . Воплощение воли к творческому преобразению, к эволюционной трансформации, к преодолению ограниченной *демонической версии* . Но важно понимать следующее: если *Повелитель Игр* – это единство *зрителя – актера – роли* , то *Сверхмарионетка* – это отдельно взятый аспект *актера* – воплощение сознательной и направленной *воли к Игре* ! Итак, весь «компендиум методов» работы со *Сверхмарионеткой* призван организовать и защитить процесс проявления и взращивания *воли к Игре* ! И первым шагом в этом процессе является непосредственный выход на сцену *Театра Реальности* !

Продедаем это: зритель , в форме Золотой Гирлянды Мастеров , амфитеатром вокруг нас (рис. 4). Это глаза Вечности, Пучина Многоглазая . Мы в центре, в своей обычной форме.



Рис. 4

Войдем в Круг
Мастерства. Это
означает, что,
успокаивая дыхание, мы
успокаиваем Ум .

Представьте, что
с каждым вдохом вы
втягиваете в себя тот
же воздух, каким
дышали Шекспир и
Леонардо, Бетховен и
Пушкин, Моцарт и
Нижинский... и вот вы
уже в виртуальной
позиции .

Теперь давайте
увидим, как под
воздействием энергии
в з г л я д а Золотой
Гирлянды наше тело
расщепляется, как бы
«растворяется в

глазах», то есть исчезает как что-то личностное, или, проще говоря, очищается. (Этот процесс можно представлять по-разному: одни видят его в стиле компьютерной графики; другие более физиологично, с отслаиванием мяса от костей или с эффектом разложения и тления; третьи просто растворяются в свете и т. д. Любые игры воображения возможны, и все будет правильно.)

Затем на этом «очищенном» месте из пространства, словно

по щелчку пальцами,
кристаллизуется новая
форма, которую вслед
за великим Гордоном
Крэгом мы назовем
Сверхмарионеткой, или
Virtus.

В контексте *пути Игры* это имя означает
светоносную форму плазменной природы,
поддетую на нитях энергии, струящейся из глаз
Золотой Гирлянды Мастеров. Иногда мне
нравится думать о том, что это Ангел, чаще всего
цвета индиго, фиолетовый или радужный.
Одним словом, «...хороший актер телесно
невидим. Публика должна иметь возможность
забыть актера. Актер должен исчезнуть. И тогда
в сознании зрителя, благодаря его фантазии,
возникает нечто совсем иное» [376].

Возможен и другой способ обнаружения присутствия

Сверхмарионетки : мы встаем или садимся перед зеркалом и смотрим в пространство как бы сквозь свое отражение. Мы не концентрируем взгляд ни на чем конкретном и ничего не оцениваем. Мы смотрим прямо в глаза тому существу, которое играет «роль нас» [377] . Используя этот метод, мы можем ежесекундно или, по крайней мере, при каждом взгляде на свое отражение в

*зеркало, в стекле в
метро или в витринах
магазинов
наслаждаться тем, с
каким жестоким
совершенством это
существо играет «роль
нас» и весь мир вокруг
нас. Это исполнение
поистине виртуозно!*

В дальнейшем, обретя определенные навыки, мы сможем постоянно смотреть в мир, в воспринимаемую нами картинку мира, и видеть то, что за ней: пространство, открытое, ясное и безграничное, зрителя, который присутствует за всей той видимостью, что играет перед нашим зачарованным взором. И наконец, мы сможем узнавать и наслаждаться присутствием в творческой потенции актера, который способен *играть* с возможностями первого в союзе со вторым.

Так навык в переживании себя *Сверхмарионеткой* становится основой всех алхимических экспериментов и источником всяческих трансформаций и метаморфоз. «Актер должен уйти, а на смену ему должна прийти фигура неодушевленная – назовем ее Сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем». [378] Или, словами Жака Лекока: «В самый центр нашего искусства я ставлю действующего мима, это и есть тело театра – способность в игре становиться другим, создавать и передавать иллюзию возникновения любой вещи» [379] .

Еще раз: *Сверхмарионетка* – это воплощение сознательной и направленной воли к творчеству! Здесь важно обратить внимание на то, что на практике *Сверхмарионетка* неотделима от целого, она – одно из качеств целостной природы *Повелителя Игр*, и отдельно рассматриваемый аспект воли к *Игре* существует только теоретически.

И наконец – самое главное из того, что я

знаю о ней: у *Сверхмарионетки* нет сердца! «...
Творящие суровы! Для них блаженство – сжать в
руке тысячелетия, словно воск». [380]
Сверхмарионетка не умеет ни плакать, ни
смеяться! Она непроницаема для боли,
страдания, любви и для всего «...человеческого,
слишком человеческого» [381] ! Не пытайтесь
пронять или разжалобить ее! Это воплощение
тотальной жестокости! Ее суть – *тотальная
эффективность* !

Театр жестокости

Итак, «вы должны обрести чувство экстаза, вы должны утратить себя... *Сверхмарионетка* не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а скорее тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух... *Сверхмарионетка* – это актер плюс вдохновение минус эгоизм...» [382].

То есть для того, чтобы быть эффективным, нужно уметь быть жестоко-циничным, *неличным*. *Сверхмарионетка* носом чует, что «...все видимое – иллюзии, рождаемые из *Праджняны* [383]. Тот, кто постиг, – безразличен к миражам. <...> Так исчезает разделение на видящего и видимое» [384]. И это, подобно *человеку-индиго* [385], означает силу и мастерство воспринимать объект, как хирурги воспринимают людей, которых

оперируют. Они видят их не как живых, чувствующих существ, не как личностей с именами, заслугами и опытом, но как неодушевленный кусок мяса.

Эмоции в процессе операции не играют у *Великого Мастера* никакой роли. За пределами профессии, на территории жизни, *Мастер* может позволить себе «...человеческое, слишком человеческое», но в границах профессии он знает, что должен быть жестоким, *сверхчеловечным*, тотально *неличным*!

Жестокость – это полное отсутствие жалости. Истинная страсть лишена жалости. Жалость мешает уважать равных! «Жалость – страсть бедных людей, подобно тому как сентиментальность – попытка симитировать подлинное чувство. Жалость – взгляд на мир с точки зрения жертвы» [386] . Или, совсем сокрушительно, по Ницше: «Нет истин „крупного стиля“, которые были бы открыты при помощи лести, нет тайн, готовых доверчиво совлечь с себя покровы: только насилием, силой и

неумолимостью можно вырвать у природы ее заветные тайны, только жестокость позволяет в этике „крупного стиля“ установить „ужас и величие безграничных требований“. Все сокровенное требует жестких рук, неумолимой непримиримости; без честности нет познания, без решимости нет честности, нет „добросовестности духа“. „Там, где покидает меня честность, я становлюсь слеп; там, где я хочу познать, я хочу быть честен, то есть строг, жесток, жесток, неумолим“» [387] ...

Итак, «...есть великое блаженство в сердечной окаменелости – такое, какое вы не можете даже вообразить. Оно походит на вечно звучащую сладостную мелодию... <...> Будьте здесь, на Земле, подобны автомату! Человеку в летаргическом сне! <...> Вначале это кажется вам странствованием по безотрадной пустыне – быть может, в течение долгого времени, – но затем вас внезапно озарит свет и вы увидите все – и прекрасное, и безобразное – в новом, невиданном блеске. Тогда для вас не будет

важного и неважного – все происходящее станет одинаково важным» [388].

Т а к *Сверхмарионетка* становится персонажем *Мифа*, связывающим воедино *Вечность* (уровень зрителя) и «*профанно-чувственную*» невротичность (уровень роли) в одно целое, безжалостно разворачивая тем самым уникальность «анатомического театра» жизни. Одним словом – «...призрак, играющий в жизнь, и есть актер» [389].

Этот грозный джентльмен (леди или сдвоенное существо, это как вам будет угодно) руководствуется только одним правилом: **никаких правил!** *Сверхмарионетка*, как «современный лидер», или человек-индиго, говорящий на птичьем языке [390] (на языке числа π), создает свои собственные правила, творит свою собственную философию, воплощает в жизнь идеи своей собственной «корпоративной религии», своеобразной религии индиго, которая фокусируется вокруг единого видения, миссии, или системы

взглядов. И «...все, что мощно, истинно, прекрасно, крепко, это все, постигни, возникло из частицы Моего великолепия» [391] !

Подведем черту: *Сверхмарионетка* – это неодушевленный и тотально бесчувственный сгусток энергии и света плазменной природы (по Филиппу Дику – *Плазmat*). Она играет, реализуя методологическую установку Фуко [392] : «...писать, как бы не имея лица», развив ее путем добавления: «...а также не имея моральных принципов и классового чутья на проявления социальной несправедливости». Ее можно назвать солдатом, или лучше – *Воином Искусства* , *Воином Духа* . Ее битва – это всегда битва с двойственностью посредством творчества. «Обретать волю через действие, но без привязанности к результатам, постоянно помнить о том, что все, что мы действительно можем, – это не стоять на пути у самих себя и позволять воле *Небес* течь через нас, – эти качества отличают *Воина Духа* » [393] , человека *индиго* , или *Сверхмарионетку!*

Дыхание Сверхмарионетки

Это непосредственный метод вхождения в состояние пробуждения *воли к Игре* !

Звучит ошеломляюще, но это действительно так! Форма дыхания, вводящая нас в позицию *Сверхмарионетки* , должна стать естественной и повсеместной. Иногда такую форму дыхания называют *Дыханием Гермафродита* [394] , или « *Я Женщина – Я Мужчина* ». Фактически это немного усложненная форма уже известного нам *Дыхания Мифа* [395] .

...

*Итак, мы стоим,
слегка расставив ноги и
немного согнув их в
коленях. Позвоночник*

прямой. Руки – правая на левой (но возможно и наоборот), тыльной стороной вверх, чуть ниже пупка. Это исходная позиция (рис. 5).

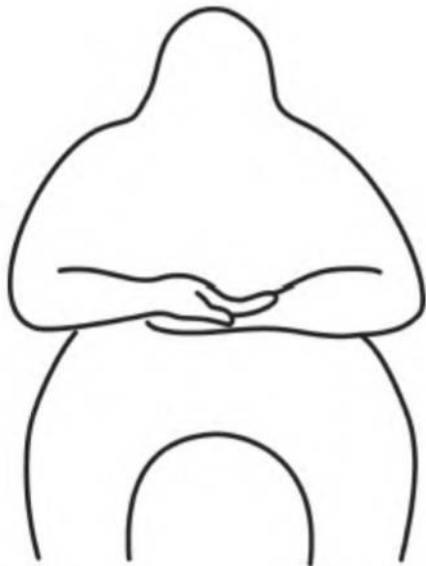
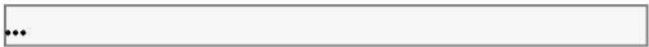


Рис. 5



*Начинаем
упражнение*

с

втягивания в себя воздуха, точно так же, как описано в практике Дыхание Мифа (то есть сначала в нижнюю часть живота, потом в диафрагму и наконец в грудь, но все три части вдоха делаются одним движением; рис. 6).

Как только полная укомплектация воздухом произошла, мы с ж и м а е м Мышцу Вдохновения [396] и, медленно поднимая руки вверх, к голове, параллельно позвоночнику (рис. 7), выдыхаем тоненькой струйкой. Эта часть круга называется Я –

Мужчина.

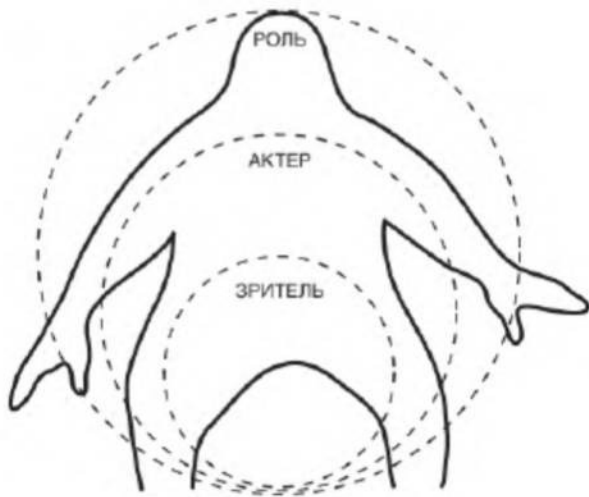


Рис. 6



Рис. 7

...

Теперь слегка
разведем руки в

стороны и, опуская их
вниз вдоль «абриса»
тела, вернем в
исходную позицию,
одновременно с этим
проделывая фазу
трехступенчатого
вдоха. Эта часть круга
называется Я –
Женщина.

Сложность в
следующем:
одновременно с тем как
внешне энергия вместе
с руками опускается
вниз, внутренне снизу
вверх производится
новый набор воздуха. И
как только руки
оказываются внизу, мы
уже готовы к новому
циклу.

Проделаем весь комплекс, начиная с укомплектации воздухом; руки внизу. Теперь сжимаем Мышцу Вдохновения и, поднимая руки вдоль позвоночника вверх, к голове, выдыхаем воздух тоненькой струйкой. Говорим про себя: Я – Мужчина.

Далее, достигнув головы, руки слегка расходятся в стороны, опускаются вниз, и одновременно с этим снова начинается фаза вдоха, как описано выше. Говорим про себя: Я – Женщина.

Руки в исходной

позиции. Сжимаем
Мышцу Вдохновения и
продолжаем: Я –
Мужчина, и опять: Я –
Женщина.

Поэтическим
натурам, возможно,
будет более интересно
использовать
следующую
визуализацию: поднимая
вместе с руками
энергию вверх, мы
представляем, что
вытягиваем
«эссенцию», «цимус»,
или «сок» земли и
поднимаем небесам над
нашей головой,
символизируемым
буквой □; опуская
энергию по нисходящей,

мы представляем, как небеса, опускаясь, благословляют землю. Или чуть иначе: поднимая энергию, мы визуализируем огонь, языки которого устремляются вверх, собираясь в сияющей как тысяча солнц букве □; опуская, мы видим ее как воду, стекающую вниз.

В дальнейшем можем усложнить задачу, начав делать полный цикл с классической буддийской аффирмацией из Сутры Сердца: «форма есть пустота, пустота

есть форма... »

*То есть, вдыхая,
мы произносим формулу
: «форма есть
пустота», выдыхая:
«пустота есть форма».*

*Так возникает
ритуализация акта
творчества, то есть
процесса рождения и
смерти формы.
Рождение формы из
пустоты происходит
снизу вверх (как бы из
зрителя в роль), а
растворение формы в
пустоте – сверху вниз
(и з р о л и в
пространство зрителя
).* Заканчиваем
вращение фразой:
«форма и пустота

*неразделимы» и
пребываем в покое на
уровне сердца (уровень
актера).*

Таково дыхание *Мастера*. С его помощью запускается *атомная турбина* нашей творческой мощи. В нашем сердце оживает «ее величество» *Сверхмарионетка* и начинает свою удивительную работу, свой танец. Важно знать, что эта форма нанизывает нас на *эволюционный стержень*, на процесс эволюционной динамики. С этого момента можно с уверенностью сказать, что мозг практикующего эту форму дыхания будет неумолимо распаковывать скрытый в себе потенциал, будет расти, развиваться.

Считается, что, приступая к практике *Дыхания Мифа*, нельзя делать меньше минимума и больше максимума. Минимум дыхательных циклов – 21, максимум – 108. Точное следование им – чисто дисциплинарная

акция. Считается также, что для настройки на *Виртуальную* *Позицию* *Ума* достаточно минимума. Есть еще и третье число, число *Мастера*, которому для настройки себя на необходимую позицию достаточно досчитать до семи.

Замечательно, если кто-то владеющий этой практикой показал бы рисунок вращения полного круга, на основе которого можно играть с дыханием *зрителя*, *актера* и *роли* как по отдельности, так и вместе.

Танцующая Сверхмарионетка , или Точка кипения

Когда в нашем сердце аккумулируется атомная энергия *Сверхмарионетки* , мы начинаем не только ощущать, слышать и видеть музыку танцующих частиц, из которых собрано наше тело, мы начинаем видеть многоцветье звука, «...и в то же время мы сами становимся звуком, нотой, струной виолончели или клавишей фортепиано. Каждый из наших органов пульсирует и взрывается оргазмом в гармонии с этой пульсацией. Происходит невероятное ускорение всех чувств и ментальных процессов. Если мы к этому не готовы, нам станет не по себе...» [397] .

И почему? Потому что «...каждую секунду наш мозг бомбардируется миллиардами сигналов... и мы испытываем либо

сумасшедший восторг, либо дикую растерянность, либо ужас» [398] . Ведь нас пронизывают миллиарды микроскопических нитей осязательного серпантина *Энергии Глаз Золотой Гирлянды Мастеров* ! Так «...рождается вакханалия *Энергии Сердца* этого мироздания, *драконий рой* , обретающий все плоды мира» [399] . Это опьяняющее подчинение танцу своего истинного внутреннего *Я* традиционно называется *жизнью в виноградном соке* , или *присутствием Вакха* [400] . Таков *экстатический танец вихрей самораскрытия* , *пляска Сверхмарионетки* , которая всегда бушует в сердце *Повелителя Игры* , на сцене его *Театра Реальности* ! Здесь всегда «...воздух чист и свеж, опасность близка и дух полон радостной злобы» [401] . И это как раз то, что можно назвать воплощением профессиональной жестокости *Мастера* ! Еще раз: *воплощение жестокой сути профессии* !

И как работать со всей этой «сверхчеловечностью» ?

В *Игре Танец Сверхмарионетки* сравнивается с динамической природой водопада, связывающего верх и низ в одно целое. Этот стремительный процесс и есть *Сверхмарионетка*. А процесс, как известно, всегда неличностен и обнажающе жесток! Можно сказать, что *Сверхмарионетка* — неличный, переливающийся всеми цветами радуги сгусток клеточного электричества, пребывающий в неудержимом экстазе гордой недоступности и ледящей кровью ясности!

Кто холоден,
других сжигая страстью,
И трогая других, не
тронут сам, —
Тот дар небес
наследует по праву...
[402]

На территории *актера* нет чувств и эмоций, нет невротизма, нет возможности для

противопоставления и конфликта. Это территория *ледящей* *кровь ясности*! А невротическое многоцветье красок возникает только на уровне *роли*, на уровне внешней, двойственной, уже проявленной демоничности. Это следует повторить еще раз: **невротическое многоцветье красок возникает только на уровне *роли*, на уровне внешней, двойственной, уже проявленной демоничности.** И это как раз то, чем *Сверхмарионетка* виртуозно, с жестокостью хирурга и машиноподобностью спортсмена жонглирует, вызывая бурные аплодисменты *Пучины Многоглазой*.

И еще немного из того, что я знаю о *Сверхмарионетке*: она *гиперсексуальна*! Она способна заниматься любовью с пламенем свечи, с мелодией любимой песни, с вазой фруктов на столе, с деревьями и травой, солнцем и луной. Она пребывает в пульсирующем гармоничном танце с окружающей ее энергией, каждым движением своим раскрывая

Сокровенную Красоту формы, предмета или партнера. При этом она сама ничуть не вовлекается в эмоционально-чувственную стихию роли: «Кто холоден, других сжигая страстью...», или, словами Сальвини: «...в то время как я играю, я живу двойной жизнью: смеюсь и плачу и вместе с тем так направляю свой смех и слезы, чтобы они всего сильнее могли воздействовать на сердца тех, кого я желаю тронуть» [403] .

Забегая немного вперед, можно сказать, что *Сверхмарионетка* приводится в движение нашей сексуальной энергией. Говоря формулами Вильгельма Райха, «энергией Оргона». **Фактически энергия вдохновения и сексуальная энергия – одно и то же .**

То есть «...мы духовны ровно настолько, насколько мы сексуальны» [404] . Или, по-другому: «Чем больше в человеке сексуального желания и сексуальной энергии, тем больше его жизненная сила и тем выше его творческий потенциал» [405] . Тем мощнее в нем *воля к игре*

и *индиго-потенциал* ! Можно сказать, что все, что нужно для саморазвития, – это умение пробуждать сексуальную энергию и точно направлять ее! *Сверхмарионетка* умеет это делать вдохновенно, «пробуждая тело для невидимого» [406] !

...

Во многих культурных традициях у марионеток пол так же играет большую роль. Например, у бирманских кукол, которые называются Йоке Тай Табин, есть детально проработанные и заметно выступающие вперед половые органы.

У африканских марионеток из области Сегу (Мали) или в Габоне также есть пенис, а на женских куклах в местах влагалища, сердца и лба приклеиваются зеркальца. Марионетки Кванг-Хир из Нигерии также наделены признаками пола, но скрывают их под одеждой, и только при совершении погребального обряда кукла выставляет на показ свой половой орган. Во время пантомимы фаллос марионетки нацеливается на

каждое отверстие,
какое только
подвернется ему во
время танца [407] .

Итак, помним: сознательно используя *Мышцу Вдохновения*, мы способны виртуозно доводить своего зрителя (нижний центр) до «точки кипения» и затем вдохновенно танцевать эту пробужденную сексуально-электрическую потенцию в положение оформленности.

Затем мы позволяем этой форме достигнуть пика своего развития и не удерживаем ее распад! И это очень важно! Мы естественным образом позволяем ей вернуться в изначальную творческую потенцию *Театра Реальности* !

Еще раз: *точка кипения* – это доведенная до крайней степени энергия нашей сексуальности! Энергия вдохновения! «Научившись направлять эту энергию по Микрокосмической Орбите, вы в конце концов сможете испытывать оргазмическое

наслаждение в любое время, даже не возбуждаясь сексуально. И это намного лучше, чем двойной кофе с молоком!» [408] Возможно, хорошим примером того, о чем идет речь, будет игра слов: «разогреть женщину», то есть довести ее до «точки кипения», чтобы потом уверенно «танцевать» пробужденную в ней энергию к оргазмическому «выходу вовне», к экстазу и открытию новых возможностей.

Так, пробуждая свою *сексуальную энергию* (направляя ее в мозг и затем опуская в исходную позицию) с помощью *Дыхания Сверхмарионетки*, мы способны быстро настраивать свой инструмент на творческий лад, вводя *Ум* в *Виртуальную Позицию*.

Выработать этот навык просто, но не легко! Для достижения устойчивых результатов «...мы должны пробуждать и ощущать эту энергию регулярно – лучше всего каждый день» [409] или даже по несколько раз в день, искусно используя нисходящий (женский) и восходящий (мужской) потоки [410] в своей повседневной жизни.

Фактически *Сверхмарионетка* и есть этот безостановочный генератор взаимопроникающего и взаимодополняющего *сексуального электричества*. Она способна заниматься любовью с любым встречающимся на ее пути явлением. Раскрывая *Сокровенную Красоту* объекта, она все вокруг наделяет *Самоосвобождающей потенцией*.

В груди у *Повелителя Игр* находится атомный реактор! Работа с ним требует огромной ответственности! И практический механизм этого проще всего описать как *Шизофреническое Тело*.

Шизофреническое тело, кинестетическое тело [411] , тело-хамелеон, или тело подражания!

Это еще один метод работы со *Сверхмарионеткой*! И он еще и еще раз демонстрирует нам, что она очень жестокая, но тем не менее крайне талантливая обезьянка! Она искуснейшим образом владеет *миметическими технологиями* [412]. То есть она подражает всему и вся! Она играет в дерево, играет в огонь, играет в воду и землю... в солнце и луну... и вообще во все, что видит. Но! Подражает она не столько внешнему рисунку, хотя это тоже очень важно, но как бы внутреннему духу вещи. И прежде всего это касается качеств *Повелителя Игр*!

Технологически все это означает

следующее: наблюдать за «внутренним духом» того, как *Повелитель* ест, ходит, играет явлениями мира, как он просыпается, чистит зубы, бегаёт, разговаривает, как он мыслит, танцует, занимается любовью... Наблюдать за *Мастером*, как он работает над своими *ролями*. Наблюдать и *подражать*, *подражать*, *подражать* ему, играющему в эти и другие игры. Получается, что слово «подражать» в контексте *Алхимии* означает пропускать сквозь себя *Сокровенную Красоту* объекта подражания. Мы учимся у Мастера подобно тому, как индийцы учатся музыке, не прибегая к помощи нотной грамоты, но прислушиваясь к тому, как звучит мелодия в исполнении учителя, то есть пропуская сквозь себя его совершенство. Считается, что это самая мощная практика из возможных, на традиционном языке она называется «сатсанг» и означает непосредственное пребывание рядом с тем, кто постоянно присутствует в «Едином».

Она означает также, что *Золотая Гирлянда*

Мастеров Вдохновения работает через нас; великий Леонардо работает через нас; Микеланджело и Моцарт работают через нас; Шекспир и Пушкин работают через нас! Если же кого-то воодушевляют формы таких легендарных персонажей, как Желтый император Хуан-ди [413] , или такие божества, как Аполлон, Дионис, Фавн, Бахус, или Сатир; Будда, Заратустра, Бээз; Протей; Кама, Афродита, Исида, или богиня-кошка Баст; или Локи или Абракасас, то важно инициировать себя через них! И пусть кто-то рассматривает все это как *наивный глобализм* или еще как-то! Это именно то, что воодушевляет нас к игре, к творческому преобразению, к трансформации, закругляя нас в *Силовое Поле Вселенского Вдохновения* , как бы экстравагантно это ни звучало! Тем более что на протяжении столетий эти символы и ритуалы посвящения, эти боги и богини, демоны и гении никуда не исчезали, «...все они нашли путь проникновения в оккультный *андеграунд* – в традиции гностицизма, герметизма, алхимии,

астрологии, каббалистики, ритуальной и церемониальной магии, масонства, розенкрейцерства, что особенно выразилось в расцвете оккультизма в XIX и XX вв. Они живы в работах Юнга и тех, кто практикует терапию, носящую его имя» [414].

Итак, будьте уверены: *Мастера Вдохновения* работают через нас! *Виртуозы Игры* проявляют через нас свою творческую мощь! *Танцующие Божества* вытанцовывают «мир ролей» через наше присутствие в мире! *Великая Трансформирующая Сила* питает наш мозг и течет через наше сердце! И что произойдет при таком взгляде на процесс творчества? Используя технологию «Тело Подражания», мы рано или поздно начнем надрывать плотное кольцо *демона игры* и будем целенаправленно и последовательно прорываться сквозь *себя-роль*, сквозь так называемое *Шоу Противопоставления*, насквозь пронизанное двойственностью и обманутыми надеждами! Здесь жестокость

*Сверхмарионетки с наглядным совершенством продемонстрирует нам свою защищающую функцию, ясно показывая, что любая эмоция, захватывающая нас, – всего лишь ролевой «полуфабрикат», груда дерева или камня, из которых еще предстоит вырубить или выплавить произведение искусства – то, что мастера новейшей психологии называют *Человеком Синтетическим*.*

Вывод: играть с сильными эмоциями может только освобожденное от них существо, тот, «...кто холоден, других сжигая страстью, и трогая других, не тронут сам...». Но это не исключает силы, величия искренности и красоты переживания самих эмоций! И как это возможно? Внимание, схема:

- 1) на уровне *роли* мы – *сама эмоция* !
- 2) на уровне *актера* мы – *игра в эмоцию* !
- 3) на уровне *зрителя* мы – *наслаждение от эмоции*, пустое пространство, Пучина Многоглазая!
- 4) на уровне *Мастера* мы – *три в одном* !

Ното ridens – Человек Радостный !

Итак, «в порыве, вихре, буре, урагане страсти самое главное – не отключать мозги» [415] , то есть страсти бушуют, но они пусты, *Мастер* – не пойман ими! И это как раз то, что характеризует мастерство *Сверхмарионетки* наилучшим образом: она холодна, потому что одной ногой стоит на знании о пустотной природе всего происходящего, но второй ногой она опирается на бушующие страсти ролевых игр. И только из этой позиции можно защитить такие правдивые, но крайне односторонние утверждения, как у Коклена-старшего: «...когда актер всего сильнее и правдивее выражает известные чувства, он не должен ощущать и тени их» [416] , или как у Шпета: «Актер как таковой так же мало „переживает“ Тартюфа, Яго или Каина, как мало переживает сама скрипка пьесу, которую на ней исполняют» [417] , или вот еще: «Актерская игра должна быть больше, чем жизнь. Сценарий должен быть больше, чем жизнь. Все должно быть больше, чем жизнь»

[418] . Ближе всего из старой плеяды к положению «вне крайностей» подходит наш Александр Ленский: «...абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самообладания, делает человека непригодным для сцены, но крайняя чувствительность при полном самообладании делает актера великим» [419] !

Итак, разделение на «театр переживания» и «театр представления» [420] – это одно из самых странных заблуждений. Я спрашивал об этом у *Сверхмарионетки* – она не знает, что это такое! Для нее не существует такого странного и тотально невежественного разделения! *Сверхмарионетка* переживает себя вне крайностей, она всегда балансирует на грани, вне заваливания в жар переживания, как и вне заваливания в холод представления! Дузе, Росси [421] и Ермолова учились этому у нее! И хотелось бы, чтобы это звучало предельно ясно! Так мы начинаем примерять на себя другой облик, другой взгляд, другой сценарий –

сценарий *Мастера Самоосвобождающейся Игры* ! Мы начинаем творить *свойтеатр* ! Мы начинаем видеть мир как единство трех измерений *Повелителя Игр* и благодаря этому взгляду как бы «берем свою жизнь в руки»!

Еще раз, для избытка ясности: *Сверхмарионетка* – это жестокая в своей тотальности *воля к Игре* ! Воля, через которую мир обнаруживает свое изначальное совершенство! И «...избран тот, кто, чтобы достичь знания, не перестает возобновлять себя по образцу своего создания» [422] .

Иерархия артистических дарований [423]

Это своеобразный род тестирования, который позволит ясно сориентироваться в уровнях способностей и их соответствии тем технологиям, на которые мы, иногда совершенно необоснованно, претендуем. Я предлагаю его не для того, чтобы указать кому-либо на те или иные ограничения. Но считаю крайне важным безжалостно стереть наивные идеалистические представления о том, что *Путь Игры* – это легко! Приступим, в жестком стиле...

1-й уровень. Внешний, или Медный

Здесь мы еще не имеем понятия о том, что такое *независимая внутренняя реальность*. Здесь мы – блуждающая в демонической версии игры инфантильная *роль-посредственность*. Но вместе с тем мы можем быть талантливы в способности открыться управлению извне, например, если говорить об актерской

профессии, можем доверить себя зрелому режиссеру, транслируя качества его одаренности и достигая при этом довольно высоких результатов. Мы большую часть сил отдаем работе над ролью и в большей степени думаем о себе в ней, то есть можем играть только «из себя», из своего личного, *личиночного* опыта, что называется *технологией клонирования*. Основная установка *Ума* на этом уровне – *идти от себя*, что, несомненно, ограничивает потенциал артистических возможностей. Здесь мы используем в основном *методы разделения* на режиссера и актера. Крайней формой болезни здесь может стать безвольная, желейная позиция ума, в которой человек трусливо предоставляет свое пространство любому, кто готов использовать его.

2-й уровень. Внутренний, или Серебряный

Здесь мы уже знаем, что такое *внутренняя реальность*, и более того, способны увлечь в нее внешнее смотрящее пространство. Наши

амбиции здесь распространяются уже на то, чтобы вступить в игру с самой *Пучиной Многоглазой*. И это знак пробуждения независимого таланта в нас. Здесь для нас важна не сама роль, но способность разыграть свое высказывание через нее. То есть амбиции этого уровня распространяются на то, чтобы творить «не из себя», не из ограниченных возможностей «своей роли», но из *Творческого Потенциала Пространства*. Здесь мы в большей степени думаем о реализации целого, при этом принципиально отстаивая свое творческое кредо. В наши руки на этом уровне сами собой прыгают книги Михаила Чехова, Антонена Арто, Жана Луи Барро, Дзэами Мотокиё и т. д., и, тотально очаровываясь их крайне экстравагантными взглядами на творческие возможности *Ума*, мы пытаемся, иногда в ущерб себе, экспериментировать с предложенными ими системами и методами. Здесь же мы нуждаемся в жестком разделении единого творческого механизма на режиссера и

актера (на взгляд и действие), тянемся к работе с *методами трансформации энергии* и более открыты потенциалу внутренних возможностей *Ума*. На этом уровне нам важно настойчиво прорабатывать способы выхода на *Сцену Театра Реальности* и методы отождествления с *о Сверхмарионеткой* и *Повелителем Игр*, обнаруживая тем самым внутренний стержень, непоколебимый «центр циклона».

3-й уровень. Тайный, или Золотой

Здесь мы не только знаем, что такое независимая *внутренняя реальность*, не только способны самостоятельно увлечь в нее смотрящее пространство, но знаем также и то, что внутренняя и внешняя реальности *пусты* по природе. Мы превращаемся в *чистые экраны*, на которые проецируется все богатство мира. И это несомненный знак пробуждающейся в нас одаренности очень высокой пробы. По меткому замечанию Гротовского, мы превращаемся здесь в «профессиональных зрителей» [424]. Мы обретаем способность *творить взглядом*. Это

особый, очень высокий тип зрительного стиля творчества, и он заключается в способности *творить самим процессом смотрения*. На этом уровне нашей прерогативой становится реализация *потенциала игры* в целом, благодаря чему вырабатывается стопроцентная защита творческого процесса. С этого уровня мы способны защищать и направлять ясностью взгляда не только себя, но и других.

4-й уровень. Уровень Мастера

Здесь внешний, внутренний и тайный *стили Игры* сливаются воедино, реализуя изначальную цель *Алхимии* – единство противоположностей. И это, как уже говорилось, методы проникновения в тайну целого – в тайну *Образа*, в тайну числа π , в тайну *невинности*! Если мы понаблюдаем, например, за играющим ребенком, то увидим, что он не нуждается в ком-то, кто режиссировал бы его игру со стороны. Он в одно и то же время и *то, что смотрит*, и *то, что играет*, и *то, что играетя*. Он и *форма игры*, и *творческая потенция игры*, и

само наслаждение от игры . Он – три в одном! Разница только в том, что ребенок присутствует в этом бессознательно, *Мастер* же – сознательно. *Мастер* знает фактуру, механизмы и цели этого процесса. Одним словом, здесь, соединяя все вышеперечисленное в одно целое, мы способны самостоятельно проявлять *Самоосвобождающуюся Игру Образа* . И это бесспорный признак посещающей нас *мета-, или сверходаренности*.

У т о ч н ю : гениальность, как и бездарность, – это всего лишь метафоры! Как будет ясно из дальнейшего, в *Алхимии Игры* метафора гениальности используется только на уровне *актера* (как метафора смерти только на уровне *роли*). На уровне же *зрителя* нет ничего: ни гениальности, ни смерти... ни счастья, ни боли... ни мастерства, ни смыслов, ни миссии, ни самого просветления, ничего... А на уровне *Мастера* , являющего потенцию Меркурия, «... что внизу, то и наверху» [425] . Здесь его суть – вдохновение самотворения и миротворения!

Игра в гениальность

Лучшей из известных мне формул, определяющих *гениальность* как явление, я считаю следующую: «*Гений* – высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два» [426] .

Еще раз: **Высшая степень подверженности наитию! Управа с этим наитием!**

И опять мы видим *Танец Союза* женских и мужских качеств игры: «открытость» наитию и «управа» с ним! Фактически речь опять идет о *Гермафродите* , основной особенностью которого всегда была и будет способность к невероятному труду, тотальная одержимость и *фаллическое* стремление к абсолютному совершенству. «Нужно быть действительно великим человеком, чтобы суметь устоять даже против здравого смысла» [427] .

Здесь интересно провести параллели с подходами и идеями Льва Гумилева,

изложенными в книге «Этногенез и биосфера Земли». По Гумилеву, истоки зарождения многих этносов коренятся «...во внутреннем энергетическом человеческом импульсе» [428] . У личностей, названных им *пассионариями*, устремление к сознательной или бессознательной (порой иллюзорной) цели так велико, что превышает инстинкт жизни. Известно, например, что «...если бы у Моцарта, Бетховена, Шопена не было бы одержимости, той фантастической целеустремленности, то они, при всех своих способностях, будучи „вундеркиндами“, ими бы и остались» [429] . Но Бетховен, например, написал в своем завещании, что не может уйти из жизни, не совершив всего, к чему предназначен, Эйнштейн претендовал, ни больше ни меньше, на то, чтобы знать мысли самого Господа Бога, а Дали, согласно Франсеску Пужолсу, призван был «спасти живопись от ничтожности современного искусства» [430] . И «...все они, несомненно, действовали, сознавая что-то вроде

внутреннего призыва, отлитого великим Гёте в емкую фразу: „И если в тебе нет этого – „Умри, но стань!“ – то ты лишь скорбный гость на мрачной земле“» [431] .

Пассионарность, по Гумилеву, есть свойство генотипа, генетической конституции личности и может сочетаться со всеми видами дарований. Эта страсть, чаще всего неосознаваемая, вне морали. На разных этапах формирования личности она способна питать как «созидательную», так и «разрушительную» направленности. Так, активность и величина напряжения того или иного этноса определяется, по Гумилеву, количеством в нем особого вида энергии (*биогеохимической*) живого вещества геосферы, формирующей так называемых *пассионариев* – *сверхактивных особей*, не довольствующихся обычной жизнью обывателей. Новые идеи этих беспокойных людей, овладевая умами окружающих, начинают менять параметры их энергетических полей, создавая *пассионарные поля*. И в процессе

взаимодействия эти поля начинают естественным образом стягивать их носителей (*пассионариев*) в различные социальные институты – общины, команды, кружки, дружины, партии, труппы и т. д. и т. п.

В основе любого *формотворчества*, как во внешнем, так и во внутреннем мирах, лежит повышенная концентрация некоего вида энергии (по Гумилеву – *биогеохимической*). Приводя к *пассионарной* активности, она реализует себя как в зарождении новых этносов, так и во вспышках ошеломительной творческой активности на внутренней территории личности, то есть в *Игре*, которая, по моему глубокому убеждению, тотально самодостаточна и не нуждается больше ни в чем другом, только в самой себе!

Итак, внимание! Гений, как подлинный *пассионарий*, – *Король* на территории своего *внутреннего этноса*! Его королевство функционирует по созданным или открытым им самим естественным законам! Здесь есть все, что

он считает необходимым и возможным для того, чтобы переживать себя реализованным и защищенным. Он единственный хозяин своей *Игры*! И он не может иначе! Он окутан *Мантией Пассионарности*, то есть летит на *Крыльях Пассионарности*. Будьте осторожны с ним. Он не принадлежит себе, но только струящейся через него *биогеохимической*, или какой-либо другой, энергии. Она на столько переполняет его, что у него просто нет выбора, он не может остановиться, не может не продолжать творить. Лучше отойдите в сторону и не мешайте ему, он все равно сделает то, что должен, даже перешагнув через ваш труп. Такова мощь *Гения*! У него нет «обычных глаз». Он смотрит, говоря словами Вернадского [432], *глазами Геосферы*, *глазами Вечности*, или *Пучины Многоглазой*! В этом случае, с точки зрения *Алхимии Игры*, главной задачей этого обуреваемого гениальностью персонажа является дисциплинарная – *управиться со своей пассионарной невинностью*!

Очень хорошо
о п и с ы в а е т ужас
гениальности
блистательный
мыслитель Назип
Хамитов: «Итак, Гений
с трудом умещается в
культуре. Его тянет в
некое иное бытие, за
пределы культуры. <...
> Гений стремится
выйти из предельности
познания-творчества и
перейти к
запредельному бытию.
Запредельное бытие
Гения – это творение
не объектов культуры,
а отношений между

людьми. Или иначе:
через создание
объектов культуры
Гений движется к
творению отношений
между людьми и ищет
выход к
непосредственному
творению этих
отношений. <...>
Культура – это оковы
Гения. <...> В своем
запредельном бытии
гениальность
возвышается до
с а м о т в о р е н и я ,
выходит за свои
пределы и стремится
слиться с героизмом и
святостью. <...>
Гениальность есть
власть человеческого

духа над самим собой и
через это – над
духовной и душевной
жизнью окружающих
людей. Гений обретает
власть над
окружающим,
одухотворяя его.
Одухотворение
внешнего и
окружающего
возможно только через
одухотворение себя.
Поэтому Гений есть
человек, пришедший к
стихии воли к власти
над собой и развивший
ее во вдохновение
самотворения» [433].

Тайна невинности

Это «высший пилотаж» и величайшее наслаждение! Было бы крайней дерзостью с моей стороны провозгласить *реализацию* тех состояний, которые я здесь излагаю. Но сказать, что это только опыт интеллектуального постижения, я тоже не могу. Я живу этой амбицией уже много лет и могу констатировать, что сыграть эту роль крайне сложно! Фактически невозможно! И тем не менее я изо дня в день пытаюсь осваивать ее и в наивысшие моменты сошедшихся вместе условий испытываю ее вибрацию в своих костях, переживаю ее пульсацию в своих кровеносных сосудах, слышу музыку ее голоса... Одним словом, без тени смущения и ложной скромности я могу честно констатировать: мне нравится то, что происходит со мной. Мне нравится примерять этот «грим», этот «костюм», этот способ видения. Мне нравится *вытанцовывать* эту

роль на сцене мира, испытывая ее *сверхзадачу* , ее *призвание* , ее *миссию* ! Но я также подвержен сознанию, что мое исполнение далеко не совершенно и что этот процесс бесконечен, как бесконечна сама попытка сыграть *совершенство* , сыграть крайне дерзкую амбицию отождествления с самой *Творческой Потенцией Вселенной* !

Фактически все в *Алхимии Игры* , в дерзком нелинейном стиле, происходит «сразу и навсегда», то есть начинается и заканчивается в одно и то же мгновение, в факте непосредственной идентификации с качествами *Повелителя Игр* ! И если эта возможность действительно осваивается нами, тогда все, что бы ни происходило с нами и вокруг нас, молниеносно переносится в виртуальную плоскость *невинности* . Например, если в этом состоянии возникает мысль, – то это не просто мысль, а мысль *Божества Игры* , то есть мысль существа, неотделимого от *Вечности* . Если в этом состоянии мы делаем жест или произносим

слово, то это не просто жест и слово, а жест и слово, анонсируемые *Вечностью*. Если же мы играем или занимаемся любовью в этом состоянии, то это уже не просто игра и секс, но проявление творческой потенции *Вечности*, и т. д. и т. п. Одним словом, *невинность* – это мастерство, свободное от самого себя, что, собственно, и является сутью, или лучше сказать – эссенцией алхимического искусства *Мастера*. Точно так же, как «Люцифер перестает быть богом в тот самый момент, когда он сознает, что он бог» [434], адепт перестает быть Мастером, когда сознает что он – Мастер! Так, «...приняв сон за реальность, мы делаем его нереальным, и, только осознав, что реальность – это сон, можем снова превратить ее в реальность» [435].

Еще раз: тайной невинности является мастерство, свободное от самого себя! И это означает, что «все пути невинному разрешены. Чистое безумие – ключ к посвящению. Не будь ни мужчиной, ни женщиной, но обоими сразу. Будь молчалив, иди один и пой! Во дворце тебя

ожидает дочь короля» [436] . Или, точно так же как «...информация – мать интуиции», ежедневный тренинг в познании механизмов своего инструмента – отец успеха и всех достижений! Нет смысла повторять это! *Это аксиома!*

Но! – и нет в *Алхимии Игры* более важного предостережения, чем это, – не старайтесь одним прыжком запрыгнуть на этот уровень практики! Дайте своему потенциалу обрести внутренний запрос и право использовать эти техники! Не спешите! Сначала обретите внутреннее право на эти скорости! Помните: если *путь роли* можно сравнить с прогулкой пешком, то *путь актера* – это уже движение на хорошем спортивном автомобиле; *путь зрителя* – это полет на сверхзвуковом самолете, а что касается *пути Мастера*, или *Метачеловека*, то здесь используется *скорость света*! И можно себе представить, какие нечеловеческие перегрузки испытывает человеческий мозг на этих скоростях. Но это не означает запрет, это

означает только, что «...если вы не посещали занятий по летному искусству, я рекомендовал бы вам не садиться в самолет. Но если вы прошли курс обучения в летной школе и долго тренировались, то полет – забава и возбуждение!» [437].

Итак, *Игра требует адекватности!* Что я имею в виду? Например, на уровне *роли* мы работаем с формой; на уровне *актера* – с энергией; на уровне *зрителя* – со взглядом; на уровне *Мастера* – непосредственно с механизмами *самоосвобождения!* Все эти подходы отличаются друг от друга скоростями и, как следствие, масштабом творческого обобщения. И понятно, что искушение владеть самыми эффективными методами может быть очень велико. Но помните, на уровне *Метачеловека*, на уровне *Образа*, на уровне *сразу и навсегда* можно выжить только благодаря одной-единственной вещи. Вот она: как бы высоко в творческом порыве мы ни взлетали, есть смысл помнить: **нет ничего**

более совершенного, чем материя! Она – священна! Наше тело – священно! Мир, окружающий нас, – священен! Двойственность – священна! Демоничность – священна! Ещё раз: **материя, двойственность, демоничность – священны!** И это как раз тот опыт, которым венчается *Алхимия Игры*. Нет смысла искать чего-то более совершенного, чем тело нашей собственной *роли*. Нет ничего более возвышенного, чем ее обыденная способность двигаться, видеть, переживать уникальные сплавы эмоций и мыслей, чем ее фантастическая способность говорить, фантазировать, общаться с другими и т. д. и т. п. Помните: мир – *чувствилице Бога* [438], и все в *Алхимии* делается только ради того, чтобы *роль* сверкала в ослепительном величии своего безграничного заблуждения!

Еще и еще раз: это **самое сокровенное и самое глубокое знание из возможных!** Как только материя достигает эволюционного этапа, на котором узнаёт о своей пустотной природе,

она естественным образом начинает раскрывать изначально скрытую в себе потенцию самоосвобождения. И здесь, в самом факте своего проявления, в то же самое мгновение, она уже свободна от себя самой. Так на определенном витке эволюционного развития нашего мозга материя начинает облекать себя в *священные одежды* !

И еще раз после паузы: **жизнь – священна!**
Священна ! Всегда была и будет такой!

Игра в совершенство, или, в духе Алхимии Игры – в Виртуозность ! [439]

Особый магнетизм этих слов, как и стремление человека к совершенству, – бесконечен! «Когда мы видим совершенство в других – не важно, завидуем мы, восхищаемся или даже поклоняемся, – оно всегда невероятно привлекает нас. Примеры наивысших достижений в разных сферах человеческой деятельности всегда притягивают наше внимание. И где бы мы их ни встречали, мы находим нечто подобное в самих себе: наивысшая или глубочайшая часть нашей личности всегда знает, что есть нечто большее, нечто лучшее, к чему следует стремиться». [440] И, несмотря на известную фразу Дали: «Не бойся совершенства – ты никогда его не достигнешь!» [441], – в *Игре* путь к совершенному мастерству

делится на пять стадий. Вот они:

...

1) Неосознанное незнание. Мы не только не знаем, как сделать что-то, но не знаем и того, что не знаем этого. Если мы никогда не садились на лошадь, то понятия не имеем, что это такое.

2) Но вот мы решили учиться верховой езде и очень скоро обнаруживаем свои ограничения. Мы прилежно выполняем указания тренера, усердно и хаотично

орудуем стременами и уздечкой, потеем, злимся и страдаем от болей в бедрах и пояснице. Это стадия **осознанного незнания**. Именно на ней мы осваиваем большую часть необходимого опыта.

3) Постепенно мы осваиваем характер, повадки и все необходимые элементы управления этой «неуклюжей горой мышц», но тем не менее она продолжает забирать все наше внимание. Это стадия **осознанного знания**.

4) Но вот все

отдельные навыки, которые мы с таким усердием осваивали, начинают сливаться в одно целое. Теперь во время езды верхом мы можем наслаждаться не только прекрасными видами природы, но и пружинистой мощью упругого тела, которым так виртуозно, в удовольствие обоим, управляем. Это стадия неосознанного знания .

Коклен-старший

понимал это так: «... первое „я“ актера, которое видит, дает силу второму, которое творит третье» [442]

5) Стадия
Повелителя Игр – здесь
нет лошади, всадника и
самого процесса скачки.
Это стадия
мастерства,
преодолевшего самое
себя. Все, что внутри, и
все, что вовне, – пусто.
Нет ни гениальности,
ни бездарности...
только вибрирующее
бесстрашием,
радостью и любовью
мощное
Самоосвобождающееся
проявление потенциала
пространства.

Просмотрим это кино еще раз.

1) **Неосознанное незнание** – блуждание в лабиринте демонических игр в форме ограниченной р о л и ; полное отсутствие осведомленности о том, что такое Энергия Глаз и творческая потенция актера.

2) **Осознанное незнание** – обнаружение карты артистических возможностей и информации о Самоосвобождающейся версии Игры , разборка игровой модели «на шестеренки» (на

зрителя, актера и роль
); старые модели
творчества
рассыпаются, сильное
напряжение в мышцах и
куча соблазнительных
сомнений.

3) **Осознанное
знание** – на уровне
интеллекта все
начинает соединяться;
раскрывается
глубинный смысл сцены
Театра Реальности и
Золотой Гирлянды
Мастеров Вдохновения
; виртуальной позиции
У м а и Танца
Сверхмарионетки ;
Дыхания Мифа и
Фрактальной Мандалы
; возникают скромные

*проблески переживания
пустоты и уверенности
в своих силах.*

*4) Неосознанное
знание – актер в нас
наслаждается Энергией
Г л а з , уверенно
трансформируя ее в
ролевые игры;
сознательно
моделируются
состояния творческого
подъема и
программируется
силовое поле как
индивидуального, так и
коллективного успеха.*

*Традиционным «...
символом пути к
реализации этого
состояния является
м а с л о , которое*

потенциально
присутствует в молоке,
но которое требует
для своего проявления
предварительного
взбивания» [443] .
Природа молока – это
з р и т е л ь ; его
потенциальная
способность стать
маслом,
непосредственный
процесс взбивания –
а к т е р и появление
собственно масла –
роль .

Это очень высокий
уровень, но на нем еще
сохраняется
личностное видение
мастерства, то есть
мастерства, которым

владеет некое Я .

5) Стадия **Повелителя Игр** – все преодолено; нет разделения на зрителя, акт е р а и р о л ь ; на внешний, внутренний и т а й н ы й уровни; нет самого мастерства и того, кто владеет им; только неличностное , вдохновенно-мощное, самоосвобождающееся проявление игрового потенциала пространства, что и являет собой великую печать истины Игры . И это как раз тот уровень, когда ради мастерства Мастер жертвует самим

мастерством !

*Это и есть
Виртуозность ! Здесь
все возможности
техники исчерпаны и
искусство становится
безыскусным
искусством .*

*Недаром
говорится, что, играя,
подлинный мастер
незаметен, он невидим
и неслышен. Потому
что его нет в процессе
игры, но есть само
м а с т е р с т в о .
Мастерство , которое
не принадлежит
никому, которое
нелично, оно
принадлежит
пространству,*

принадлежит всему.

*Это мастерство
Творческого Принципа
Вселенной. Так, «...
значение художника
определяется
масштабом мира, в
котором он обитает»
[444].*

Учителя дзен описывают эту стадию возврата и служения как «...вхождение на базарную площадь с руками, дарующими помощь» [445]. Эвелин Андерхилл говорит об этом процессе так: «...в этом состоит та редкая и последняя стадия развития великих мастеров, когда они возвращаются к миру, который когда-то оставили, и живут там как бы в качестве центров трансцендентальной энергии...» [446]. Девятый Кармапа Ванчуг Дордже указывает на то, что, достигая подобного уровня, мастера «... избирают костюм Херуки и идут в ужасные

обстоятельства без каких-либо мыслей о том, чем питаться, что чисто, а что грязно, что ошибочно, а что верно» [447] .

Так реализованный практик познает, что «...каждый предмет и каждая энергия мира не что иное, как его, йогина, собственная манифестация, спонтанное и свободное проявление энергии его природы, проявление божественных Славы и Великолепия» [448] . То есть он уже не объект, он уже не мыслит. Он – играет. Он – Божество целого. [449]

Так, *Богopodobный Мастер* повествует о своей природе: «Меня нельзя видеть, у меня нет качеств. Я – не то и не это. Я – не объект. Я – ни свет, ни тьма; ни большой, ни маленький; ни здесь, ни там; у меня нет ни цвета, ни места, ни пространства, ни времени; я – беспредельная Пустота, или бесконечная Свобода. Как чистый и простой Свидетель (*зритель*), я свободен от всех объектов, свободен от всех субъектов, свободен от всего пространства и времени; свободен от рождения и смерти, а также от

всего, что между ними. Я просто Свободен!»

[450] Я – *Мастер недвойственности* !

«Переживания – высокие или низкие, священные или мирские, радостные или кошмарные – просто приходят и уходят, как бесконечные волны того океана, каковым я являюсь. Переживания проплывают по моему Подлинному Лику, как облака проплывают по ясному осеннему небу, и во мне есть место для всего». [451] Потому что я – *Мастер недвойственности* !

«Я наслаждаюсь тем, что все вещи возникают во мне, и когда все вещи возникают во мне, я – это просто все вещи. Нет ни субъекта, ни объекта, я не вижу вещей, я – это сами вещи. Я не вижу облаков, не чувствую прохладного ветерка, не слышу раскатов грома, я – это сами облака, сам ветерок, сами раскаты грома. Я больше не по эту сторону моего лица, глядя на мир, который „там“; я – просто мир. Я обнаружил свой Подлинный Лик, я сам Космос. Поет птица, и я – эта птица. Встает солнце, и я –

это солнце. Сияет луна, и я – эта луна, в простом, не преходящем осознании. Я больше не смотрю на радугу; я – радуга, которая видит себя. Я не смотрю на дерево; я – дерево, которое видит себя. Весь явленный мир продолжает возникать как он есть, за исключением того, что все субъекты и все объекты исчезли» [452] . Потому что я – *Мастер недвойственности* !

Итак, «солнце не светит на вас, оно сияет из глубины вашего существа. Когда идет дождь, вы плачете. Вы можете одним плотком выпить Тихий океан и целиком проплотить Вселенную. Сверхновые звезды рождаются и умирают в глубине вашего сердца, а галактики бесконечно кружат там, где, как вы думали, была ваша голова, и все это так же просто, как пение малиновки на рассвете» [453] . И все это именно так, как я, *Мастер недвойственности*, говорю вам!

Теперь: «Как пчела собирает нектар с самых разных цветов, ищи учение повсюду! Как олень, который находит укромное пастбище, ищи

уединения, чтобы усвоить все, что собрал! И как безумец, не знающий никаких запретов, иди куда вздумается и живи как лев, совершенно свободный от страха!» [454] Помни: «В моей школе нет ни врат, ни внутреннего смысла, ни тайных принципов. Чтобы познать добродетель моей стратегии, следуй своему подлинному духу» [455] . И в качестве коды: «О Ум , помни *Совершенное* ! Помни! Оставаясь в *Совершенном* , ты не отличен от *Совершенного* ! Узнав себя – рычи, танцуя в открытом пространстве!» [456]

И последнее: «Сподобленный этому искусству, да хранит молчание, и ни одной живой душе не выдаст его тайну. И нет иного способа сохранить ее, кроме как увеличить число людей, в нее посвященных. Когда же тайна пойдет по рукам, она исказится и перестанет хранить силу. Утратив силу этого искусства, совершенства тебе не достичь вовек» [457] .

И здесь, совсем в стиле дзенского коана, в нашем распоряжении оказывается весь диапазон

эмоциональных полуфабрикатов, «законсервированных» в мировой истории, литературе и драматургии, от сияющих всеми цветами радуги состояний экстатического счастья до мрачных катакомб убийства, самоубийства и сумасшествия. Ибо все это – энергия! Чистая энергия! В этом смысле *Сверхмарионетка* безумна! Точно так же как «... ангелы голыми пятками танцуют на свечах», она скачет верхом на бешеном коне чистой энергии! Ее танец является воплощением тотального бесстрашия, радости и любви! И следуя примеру знаменитого «жестокоего клоуна» Лео Басси [458], а также наставлениям ницшевского Заратустры: «Живи опасно!», – нет во *Вселенной* ни одной бездны, в которую она не прыгнула бы, переполняемая восторгом, приговаривая: «Если ты упал, то поднимись не с пустыми руками», и не поднялась бы с победой!

Итак, «все, что можно основательно поколебать, – необходимо поколебать, и если оно не устоит – так тому и быть» [459] ! И здесь,

совсем на своем месте, окажется великое скандальное высказывание Оскара Уайльда: «Умеренность губительна! Успех сопутствует только излишеству!» [460] В своем тотальном бесстрашии *Сверхмарионетка* действительно безумна! Она – действительно безумна в своей тотальной страсти к дисциплине! [461] Для нее нет ничего невозможного! Она, говоря словами Арнольда Минделла, постоянно «сидит в огне конфликта», или, словами Стюарта Кауффмана, – танцует «...на краю хаоса», и ее истинная природа – *безграничная свобода и вдохновение!* «Мы должны делать нечто, что люди сочтут безумием. Безумец – высшая похвала для нас! Если люди говорят о чем-то: „хорошо“, значит, кто-то это уже сделал» [462]!

Сверхмарионетка прекрасно знает, что «... Бог – это запредельность, где черное переходит в белое, а белое в черное, и что является сутью хаоса. Тем, что делает мир парадоксальным» [463]. Она знает, что «Бог – это экстатический безумец, пьяный от нектара своей Шакти» [464],

в игре которого «...одна версия нереального следует за другой» [465] , и что его безумие порождает мудрость, а мудрость – безумие! И к этому всему, перефразируя известную шутку Нильса Бора о научной теории, которая недостаточно безумна для того, чтобы быть истинной, можно сказать, что «*субъект мудрецов* – это и есть безумец *Великого Делания* , помещенный во главе двадцати двух карт *таро* , при том, что сам он – свободный от числа, лишенный своего номера тайный меркурий, подлинный художник <...> или алхимик, через коего действует „безумное Божие“... в котором, по словам апостола Павла, пребывает подлинная *мудрость* » [466] .

Все это означает, что *живые системы* способны предельно реализовывать свой потенциал только в так называемой пограничной зоне, *украя хаоса* , и что «... человек, не познакомившийся со своим собственным безумием, бесплоден как творец» [467] ! Биолог-эволюционист Стюарт Кауфман

также поясняет, что в тотально хаотическом режиме система слишком «загнана», чтобы поддерживать свою организацию. На *краю хаоса* же «...система лучше координирует сложное и гибкое поведение, лучше приспособливается и развивается». И воистину: «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю»!

И как возможна эта *тотальная невозможность* ?

Практически в своем *Самоосвобождающемся* танце, что бы ни возникало, *Сверхмарионетка* воспринимает все как информацию, как числовой ряд, но не более... Это магический ритуал в пространстве «...сигналов, битов, цифровых элементов, записываемых, накапливаемых, обрабатываемых и передаваемых при помощи человеческого мозга и его электронных расширений» [468] ... Итак, «...когда поёшь – стань самым пением, когда работаешь – самой работой. Так объединяй созерцание с любыми действиями, пребывая в

них с тотальной полнотой осознанности. Если страдаешь – пребывай в нераздельности созерцания и страдания. Если боишься – бойся созерцая, словно ты и сам стал бесконечным пространством страха. <...> Созерцая все, с чем имеешь дело, объединяйся с пониманием *Беспредельной Пустоты, Непостижимой и Бесконечной* » [469] .

И вот, с помощью этой, самой опасной из всех, практики, точно так же как нити сплетаются в производстве ткани, все краски «эмоциональных полуфабрикатов» становятся украшением узорчатого «ковра» фантастической потенции Театра Реальности. На этом уровне «...вы не отвергаете страстей подобно тем, кто довольствуется слушанием и проповедованием или независимостью. Вы не очищаете страсти, подобно бодхисаттвам, вы не трансформируете их, как тантристы; эти умственно обусловленные страсти чисты и прозрачны в своем собственном пространстве. Это называется *спонтанно совершенным, всеобще*

созидательным, самовозникающим
величественным Чистым Присутствием » [470]

Все многообразие мира вы видите как изначальную энергию и знаете, что энергия не может без работы! Она требует игры! Хочет вращать какое-либо колесо, пусть даже самой бессмысленной работы, «жевать жвачку» мыслетворчества! *Сверхмарионетка* знает, что в играх с энергией выход только один – научиться видеть не картинки, превращаясь в которые энергия забавляется с миром, а саму энергию! То есть стать хозяином игры, оседлать сам источник превращений (энергию) и сознательно лепить из нее те формы, которые необходимы.

Вот, если хотите, практический камертон владения *Безумной Мудростью* : посмотрите на эту чашку перед со бой, возьмите ее, плотните из нее...

Приложение Медитация «Магический театр»

...

Это сложная практика медитации, так как сразу начинается с состояния недвойственности, в которой оказывается медитатор! И довольно дерзкая идея – считать, что без подготовки можно совладать с таким стартом.

Итак, сядем прямо и, слегка прикрыв глаза, сконцентрируем внимание на кончике носа. Для усиления концентрации некоторое время

считаем вдох-выдох в процессе дыхания.

Когда ум успокаивается, обнаруживаем себя пустыми и, следуя установкам на недвойственность, в которой какова пустота субъекта, таков и познаваемый объект, то есть пуст, осознаем себя и мир вокруг пустыми и безобъектными.

Пребываем в этом состоянии безобъектной осведомленности так долго, как считаем возможным.

Теперь, словно удар молнии, в открытом, ясном, безграничном пространстве, выражая потенциал и игровую мощь Театра Реальности, в ослепительном сиянии потенциала своей многоликости вспыхивает форма *Повелителя Игр*, форма энергии и света!

Мы осознаем его не как что-то внешнее и личностное, но как неукротимую радость и творческую силу пространства, частью которого являемся и сами!

Еще раз: мы не видим форму *Повелителя Игр* вовне, но осознаем ее как манифест

единства трех измерений *Театра Реальности* : того, кто смотрит в нас (*зрителя*), того, кто играет в нас (*актера*), и того, что играет в нас (всего многообразия *ролей*) в единстве.

Мы присутствуем в этой осознанности так долго, как считаем правильным, произнося формулу:

...

*Ради блага всего и
всех я хочу реализовать
качества Повелителя
Игр!*

Реагируя на вибрацию этих смыслов, *Повелитель Игр* начинает светиться и излучать радужный свет во всех направлениях. Свет этот устремляется во все времена и места, достигает всех мастеров осознанности и гениев вдохновенных состояний, и со всех юнцов

космоса, большие как метеориты, и маленькие как снежинки, они устремляются к *Повелителю Игр* ! И как только касаются его – внимание! раз, два, три! – происходит мощная вспышка света! И пространство в одно мгновение структурируется в силовое поле *Самоосвобождающейся Игры* !

Мы осознаем это поле силы как сотканный из глаз амфитеатр, алхимический *Ротондум* или как круглый узор *Мандалы* ! Но какой бы не была картинка, мы знаем, что это – уровень смотрящего пространства *Повелителя Игр* ! Уровень *зрителя* ! Из которого – всё и в который – всё! Оно до краев наполнено творческой энергией, вибрирует ею и готово воплотиться в любую форму, и это уровень *актера* в *Повелителе Игр* !

В центре амфитеатра – весь мир, со всеми возможными и невозможными игровыми проявлениями – это уровень *роли Повелителя Игр* !

Наша осознанность пребывает в переживании этой чудесной завершенности, и в

дальнейшем мы помещаем все жизненные ситуации, через которые нам случается проходить, в центр этого взгляда!

Время от времени мы усиливаем присутствие этой осознанности, произнося формулу:

Ради блага всего и вся я – Повелитель Игр!

Пребывая в потоке этой визуализации, мы переходим с одного уровня на другой, концентрируясь:

- то на уровне зрителя, на пустоте и недвойственности!
- то на уровне актера, вибрациях творческой энергии, заполняющей наш Храм Игры!
- то на конкретных игровых проявлениях, наслаждаясь игрой рождающихся в ответ на наш творческий запрос форм!

Финала у этой практики нет, но только напоминание о возвращении в нее!

Это означает, что с этого момента и навсегда **МЫ – ПОВЕЛИТЕЛЬ ИГР !**

Мы смотрим на мир глазами *Повелителя*

Игр! Берем его в руки *Повелителя Игр!*
Действуем, ведомые мотивацией *Повелителя Игр!*
Мы проявляем совершенные качества *Повелителя Игр* на сцене *Театра Реальности*
на радость себе и другим! С ощущением
естественной возможности в любой момент
распаковать себя в любую роль!

С этого мгновения и навсегда, что бы мы
ни делали, каждый атом вибрирует радостью и
скрепляется любовью! Все лучится смыслом! И
все существа обладают совершенством,
независимо от того, сознают они это или нет.

Примечания

1

Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М.:
Искусство, 1960.

2

Дитрих Бонхёффер (1906–1945) – немецкий
теолог, казнен нацистами 9 апреля 1945 года в
Флоссенбюрге.

3

Бхайравананда. Трикасамарасья Каула.

Мн.: Изд. В. П. Ильин, 2003.

4

Рассел П. От науки к Богу. М.: София, 2005.

5

Цит. по: *Уилсон Р. А.* Новая инквизиция. К.:

Janus books, 2002.

6

Знаменитое высказывание французской актрисы Брижит Бардо.

7

Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2005.

8

Лири Т. История будущего. К.: Janus books, 2000.

9

Подробнее о мотивации, виртуальной позиции ума и банке позитивных впечатлений читайте в книге: *Демчог В.* Играющий в пустоте. Мифология многоликости. СПб.: Вектор, 2012.

10

Цит. по: *Капра Ф.* Паутина жизни. М.: София; ИД «Гелиос», 2002.

11

Книга Иудифи, 9: 5, 6.

12

Перефразированная цитата из книги Тимоти Лири «Семь языков Бога».

13

Танскотт Д. Вырастаем цифровыми. Цит. по: *Драйден Г., Вос Дж.* Революция в обучении. Научить мир учиться по-новому. М.: Парвинэ, 2003.

14

Тихолав В. Ю., Тихолав Т. С. Кардинальный поворот. СПб.: ИД «Весь», 2002.

15

Лири Т. Семь языков Бога. К.: Janus books, 2002.

16

Там же.

17

Вильям Тиллер, физик, заведующий отделом

материаловедения при Стэнфордском университете. Цит. по: *Талбот М.* Голографическая Вселенная. М.: София, 2004.

18

Цит. по: *Бьюзен Т., Бьюзен Б.* Супермышление. Мн.: Попурри, 2003.

19

Анохин П. К. Формирование естественного и искусственного интеллекта.

20

Бьюзен Т., Бьюзен Б. Супермышление. Мн.: Попурри, 2003.

21

Бьюзен Т., Бьюзен Б. Супермышление. Мн.: Попурри, 2003.

22

Лири Т. Семь языков Бога. К.: Janus books, 2002.

23

Котулук Р. Из доклада на конференции «Развитие мозга у детей. Новые направления в исследованиях, политике и практике». Чикаго,

июнь 1996.

24

Войтина З. Кто они, дети индиго? Калуга:

Духовное познание, 2003.

25

Выражение Алистера Кроули.

26

1 Кор. 6 : 12.

27

Бхайравананда. Трикасамарасья Каула. Мн.:

Изд. В. П. Ильин, 2003.

28

Upgrade – усиление. Компьютерный

термин, означающий увеличение технической оснащённости компьютера и, как следствие, его скоростных возможностей.

29

Eduainment – развлекательное образование.

30

Крылатое выражение Джайдева Сингха –

индийского мистика и философа.

31

Шекспир У. Венецианский купец. Акт V, сцена I. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

32

Фридрих фон Харденберг Новалис (1772–1801), немецкий поэт, друг Шлегеля, Шиллера и Жан-Поля.

33

Густав Теодор Фехнер (1801–1887) – немецкий физик, психолог, философ.

34

Один из самых мощных защитников индуистского пантеона божеств.

35

Ўареќ М. The Philosophical impact of Contemporary Physics. Цит. по: *Волински С.* От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

36

Bentov I. Stalking The Wild Pendulum: On the Mechanics Of Consciosness. Rochester, VT: Destiny Books, 1977.

37

Волински С. От транса к просветлению.

Психотехники де-программирования сознания.
М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

38

Приблизительный пересказ цитаты из
Абхидхармакоши, данный Калу Римпоче,
просветленным мастером буддийской традиции
Карма Кагью.

39

Роберт Антон Уилсон. Цит. по:

Деструктивные психотехники: Технологии
изменения сознания в деструктивных культурах.
СПб.: Экслибрис, 2002.

40

Тарасов В. Порционный микромир // Вокруг

света. Июль 2004.

41

Fata Morgana (*итал.*) – фея Моргана,

персонаж кельтской мифологии, сводная сестра
короля Артура, питавшая извечную ненависть к
сводному брату, и она же – отвергнутая

любовница Ланселота, жившая на дне моря в хрустальном дворце и обманывавшая мореплавателей призрачными видениями.

42

Сутра ожерелья. Цит. по: Деструктивные психотехники: Технологии изменения сознания в деструктивных культурах. СПб.: Экслибрис, 2002.

43

Идея этих упражнений принадлежит Стивену Волински. См.: *Волински С.* От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

44

Имеется в виду следующее высказывание Марселя Марсо: «Искусство современной пантомимы – это идентификация: воспроизводя воду, мим уподобляется рыбе; воспроизводя ветер – становится бурей; если же он воспроизводит огонь – превращается в пламя...»

45

Бертольд Брехт (1898–1956) – немецкий

драматург, поэт, прозаик, публицист, теоретик театра, режиссер.

46

Антонен Арто (1896–1948) – французский писатель, поэт, драматург, актер театра и кино, художник, киносценарист, режиссер и теоретик театра, новатор театрального языка, посвятивший жизнь и творчество вопросу о новом обосновании искусства, его места в мире и права на существование. Арто разработал собственную театральную концепцию, называемую «театр жестокости» («крюотический театр»).

47

Имеется в виду «Метафизическая драма» Анатолия Васильева.

48

Фридрих Генрих Якоби (1743–1819) – немецкий писатель и философ-идеалист, представитель так называемой философии чувства и веры.

49

Сёрен Кьеркегор (1813–1855) – датский теолог, философ-идеалист и писатель.

50

Генрих Риккерт (1863–1936) – немецкий философ, один из основателей баденской школы неокантианства.

51

Анри Бергсон (1859–1941) – французский философ-идеалист, представитель интуитивизма и философии жизни.

52

Джордж Сантаяна (1863–1952) – американский философ-идеалист, писатель (автор популярного романа «Последний пуританин», 1935).

53

Теодор Адорно (1903–1969), немецкий философ, социолог и музыковед.

54

Эдмунд Гуссерль (1859–1938) – немецкий философ-идеалист, основатель философской школы феноменологии.

55

Карл Ясперс (1883–1969) – немецкий философ-экзистенциалист и психиатр.

56

Андре Мальро (1901–1976) – французский писатель и политический деятель. Во многом отправляясь от Б. Паскаля, Ф. Ницше, О. Шпенглера, Мальро в свою очередь многое предвосхитил в поисках французских экзистенциалистов – Ж.-П. Сартра, А. Камю.

57

Жан Поль Сартр (1905–1980) – французский писатель, философ, драматург, глава французского экзистенциализма. Автор трагического противопоставления объективности и субъективности, свободы и необходимости.

58

Альбер Камю (1913–1960) – французский писатель, публицист и философ.

59

Волински С. От транса к просветлению.

Психотехники де-программирования сознания.
М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

60

Минделл А. Сидя в огне. М.: АСТ; Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2004.

61

Волински С. От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

62

Там же.

63

Психодрама (от греч. *drama* – действие) – вид групповой психотерапии, в котором пациенты попеременно выступают в качестве актеров и зрителей, причем их роли направлены на моделирование жизненных ситуаций, имеющих личностный смысл для участников, с целью устранения неадекватных эмоциональных реакций и более глубокого самопознания. Понятие и процедура предложены и

разработаны американским психиатром
Джекобом Морено (1892–1974).

64

IX Кармана Ванчунг Дордже. Махамудра,
рассеивающая тьму неведения. СПб.: Изд-во
«Алмазный путь», 1996.

65

Знаменитое выражение Жана Батиста
Ламарка (1744–1829), французского
естествоиспытателя, создателя первой
целостной эволюционной теории.

66

Усиление завершено (англ.).

67

Мак-Фарлэйн Т. Дж. Эйнштейн и Будда:
параллельные высказывания // Буддизм.ru. 2003.
№ 6.

68

Там же.

69

Брюс Литтон – американский биолог и
медик, доктор философии, автор научно-

популярных книг, предлагающих новый взгляд на науку. Заявление относится к разряду гипотез.

70

Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сad, 1994.

71

Термин Кена Уилбера. Означает признание многоуровневого, спектрального охвата потенциала *Ума* .

72

См. главу «Фрактальная мандала» третьей книги цикла «Играющий в пустоте».

73

Anthony R. Advanced formula for total success. Berkeley, California: Sunny press, 1996.

74

Кроули А. Таро. Мн.: Литератор, 2000.

75

Гелб М. Дж. Откройте в себе Гения. Мн.: Попурри, 2003.

76

Речь идет о знаменитой фразе Сальвадора Дали: «Пришла пора надеть на себя Дали!»

77

Хосе Ортега-и-Гассет. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

78

Шри Парамахамса Йогананда. Будь победителем в жизни. К.: София, 2003. Шри Парамахамса Йогананда (1893–1952) признан одной из наиболее выдающихся духовных фигур нашего времени.

79

Имажинистский стиль представляет фантазию или впечатление художника в нереалистической, сходной со сном, а иногда даже абстрактной манере.

80

Известное высказывание Нильса Бора.

81

Борхес Х. Л. Сад, где ветвятся дорожки. М.: АСТ, 2002.

82

Альфред Николаевич Барков – современный литературовед. Автор знаменитой концепции

мениппеи.

83

Ямамото Д. Хагакурэ. Книга самурая. СПб.:

Евразия, 1999.

84

По материалам сайта <http://menippea.narod.ru>.

85

Одна из формул великого Ньютона. Некое абсолютное пространство, то есть наблюдаемое с точки зрения, не являющейся конкретной.

86

Зубов В. П. Аристотель. Человек, наука, судьба. М.: Эдиториал УРСС, 2000. Помимо сочинения «О душе», значение слов *фантасма* и *фантасия* раскрывается Аристотелем в «Риторике».

87

По материалам книги М. Талбота «Голографическая Вселенная» (М.: София, 2004).

88

Уолт Дисней. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

89

Соммер Б., Фолстейн М. Психокибернетика
2000. Мн.: Попурри, 2000.

90

Лесь Курбас (1887–1937), украинский актер
и режиссер.

91

Источник цитаты утерян. Выписка из моих
дневников.

92

Сан Лайт. Алхимия Изобилия. СПб.:
Вектор; Изд-во А. Голода, 2007.

93

Роберт Энтони. Источник цитаты утерян.
Выписка из моих дневников.

94

Рудольф Штейнер. Цит. по: Чехов М. О
технике актера. М.: Искусство, 1986.

95

Шри Парамахамса Йогананда. Победитель
жизни. К.: София, 2003.

96

Соловьев В. Великий розенкрейцер // Волхвы; Великий розенкрейцер. М.: Современник, 1994.

97

Аль-Кинди – Абу Юсуф Якуб бен Исхак аль-Кинди (ок. 800 – ок. 879) – один из величайших арабских оккультных ученых. Отличался широтой взглядов, работая одновременно в сфере философии, политики, математики, медицины, музыки, астрономии и астрологии.

98

Парамахамса Йогананда. Автобиография йога. М.: Сфера, 1995. Йогананда цитирует своего легендарного учителя Шри Юктешвара (1855–1936).

99

Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размеренности и поиски окончательной теории. М.: УРСС, 2004.

100

Шварц Ф. Алхимия и современная антропология // Великое Делание. К.: Новый

Акрополь, 1995.

101

Лири Т. Семь языков Бога. К.: Janus books, 2002.

102

Аристотель. О душе. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

103

Джасмухин. Духовный резонанс. Уроки аффирмации, визуализации и внутренней силы. СПб.: Будущее Земли, 2002.

104

Петров В., Воеводин Д. Танец Шивы, или Космический беспредел. М.: Солвент; Локид-Пресс, 2003.

105

Цит. по: *Signorelli O.* Eleonora Duse. Roma: Gherardo Casini Editore, 1955.

106

Волински С. От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

107

Cayce H. L. The Edgar Cayce Reader. Vol. II. New York: Paperback Library, 1969.

108

Талбот М. Голографическая Вселенная. М.: София, 2004.

109

Paramahansa Yogananda. Man's Eternal Quest. Los Angeles: SelfRealization Fellowship, 1982.

110

Блейк У. Песни Невинности и Опыта. СПб.: Азбука, 2000.

111

Ошо. Творчество. СПб.: ИД «Весь», 2002.

112

Фобическое ядро – на языке современной психотерапии – «ядро страхов». Некий «центр тяжести», на котором основывается патология зависимости человека от чего бы то ни было (азартная игра, любовный партнер, фетиш, наркотик, система ритуальных действий, психоаналитик, рулетка или игровой аппарат).

113

Борхес Х. Л. Сад, где ветвятся дорожки. М.:

АСТ, 2002.

114

Чопра Д. Путь волшебника. М.: София, 1997.

115

Голландер П. С. Таро для начинающих. М.:

Гранд, 1999.

116

Джордж Александер Келли (1905–1966) – американский психолог. Автор концепции «личностных конструктов», согласно которой организация психических процессов личности определяется тем, как она предвосхищает («конструирует») будущие события. См.: *Келли Дж.* Психология личностных конструктов. СПб.: Варяг, 1998.

117

Маккенна Т. Истые галлюцинации. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; К.: Airland, 1996.

118

Блюм Р. Х. Книга Рун. М.: София; ИД «Гелиос», 2001.

119

Кунде Й. Корпоративная религия. СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2004. Йеспер Кунде – один из самых ясных гуру современного бренд-маркетинга.

120

Чин-Нинь Чу. Секреты Мага Дождя. Делай меньше, достигай большего. К.: София; М.: ИД «Гелиос», 2001.

121

Ram Dass. Be Here Now. Santa Cruz, Calif.: Unity Press, 1997.

122

Ник Герберт. Цит. по: *Волински С.* От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

123

Св. Игнатий де Лойола (1491–1556) – испанский офицер, вынужденный из-за ранения

рано оставить службу. После многолетних путешествий в середине XVI века создает знаменитую систему медитации, рассчитанную на месяц интенсивных практических занятий, с лаконичным названием Exercises (упражнения).

124

Шри Парамахамса Йогананда. Победитель жизни. М.: София, 2003.

125

Вашингтон Ирвинг (1783–1859), американский писатель.

126

Имеется в виду учение К. Станиславского о *сверхзадаче и сверх-сверх-задаче*.

127

Крам Т. Ф. Управление энергией конфликта. М.: АСТ, 2001.

128

Рубин Р., Гоулд С. Э. Бизнес в стиле дзен. М.: Добрая книга, 2002.

129

От лат. *amplificatio* – расширение.

130

Фулканелли, легендарный французский алхимик, известный также под именем Жан-Жюльен Шампань. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

131

Авторство и источник цитаты утеряны. Выписка из моих дневников.

132

Перефразированная цитата итальянского живописца Микеланджело Меризи да Караваджо (1573–1610): «...характер и есть судьба».

133

Шарипов Э., Кронин С. Режиссура социальных игр. М.: КСП+, 2002.

134

Известное выражение Барбары Маркс Хаббард. Цит. по: *Уилсон Р. А.* Психология Эволюции. К.: Janus books, 1999.

135

Василий Валентин. Двенадцать ключей

мудрости // Свинцовые врата Алхимии: История, символы, практика. СПб.: Амфора, 2002. Василий Валентин – немецкий монах-бенедиктинец XV–XVI вв., алхимик.

136

Пьетро д'Абано (1250–1316) – итальянский маг, астролог, философ и врач.

137

Иоганн Тритемий (кон. XV – нач. XVI в.) – аббат из Шпангейма, легендарный алхимик, теолог и астролог. Цит. по: Свинцовые врата Алхимии. История, символы, практика. СПб.: Амфора, 2002.

138

Эрвин Шрёдингер (1887–1961) – австрийский физик, один из создателей квантовой механики. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

139

Цит. по: *Вагин И., Глуццай А.* Как стать первым. Практический коучинг по-русски. М.: АСТ; Астрель; Ермак, 2004.

140

Wenger W., Poe R. The einstein factor. A proven new method for increasing your intelligence. Prima publishing. 1995.

141

Kehoe J. Money, success & you. Canada: Zoetic Inc. 1999.

142

Мэрфи Дж. Новый путь к триумфальной жизни. Мн.: Попурри, 2001.

143

Ронн Р. Игра Мастеров. М.: Академия Игры, 2003.

144

Прайс Г. Сознание сверхсознания. М.: Республика, 1992.

145

Кроули А. Возбужденный энтузиазм. М.: Старклайт, 2003.

146

Шипов Г. Об использовании вакуумных полей кручения. М.: МНТЦ ВЕНТ, 1991.

147

Дубров А. Биогравитация, биовакуум, биополе и резонансно-полевой тип взаимодействия // Парапсихология и психофизика. 1993. № 4.

148

Кеhoe J. Mind power into the 21st century. Canada: Zoetic Inc. 1997.

149

Некорректная цитата из Святого Франциска: «То, что мы ищем, ищет нас».

150

Хей Л. Целительные силы внутри нас. М.: ОЛМА-пресс, 1997.

151

Рампа Л. Ты вечен. К.: София; М.: ИД «Гелиос», 2003.

152

Шри Парамахамса Йогананда. Победитель жизни. К.: София, 2003.

153

Книга Мирдат // Огненное колесо.

Новосибирск: Мост, 1996.

154

Свенгали – зловещий гипнотизер, герой романа «Трильби» Джорджа дю Морье. Как нарицательное имя – сильный человек, способный подчинить своей воле другого и открывающий в нем скрытые таланты и возможности.

155

Кэлвин Кулидж. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

156

Эрнс Джонсон (один из оппонентов К. Г. Юнга) называет этот феномен «комплексом бога» или «духовным нарциссизмом».

157

Уоли Р. Основания духовности. М.: Академический проект, 2000.

158

Элифас Леви (Альфонс Луи Констан Леви; 1810–1876) – один из выдающихся теоретиков оккультизма своего времени.

159

Р.-Д. Лэйнг. Цит. по: *Капра Ф.* Уроки мудрости. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии, 1996.

160

Гарин И. И. Неизвестный Толстой. Харьков: Фолио, 1993.

161

Тельезин. Битва Деревьев. Уэльский эпос. Стихи странствующих поэтов-музыкантов, вагантов и миннезингеров. Нижний Новгород: Фаворит, 1997.

162

Телеология (от греч. *telos* – причина) утверждает, что в природе существуют цель и замысел.

163

Имеется в виду доклад Макса Планка на заседании Берлинского физического общества 14 декабря 1900 года, в котором он сформулировал свою «квантовую теорию», положив тем самым начало новому взгляду на процесс

функционирования Вселенной.

164

Гроф С. Космическая Игра. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во «Саттва», 2000.

165

Св. Тереза д'Авила (середина XVI века) – создательница собственной монашеской общины и автор системы «духовной гигиены», подробно изложенной в книге «Внутренний замок».

166

Акира Камонага. Цит. по: Такэо Нарукава. Философия цветка у Дзэами.

167

Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983), американский архитектор и инженер, футуролог, изобретатель и философ, автор нескольких книг, в том числе «Синергетика: исследования геометрии мышления» (1974). Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек.

168

Пушкин А. С. Пир во время чумы // Сочинения: В 4 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1999.

169

Абу Силг. Цит. по: Мелик В. Седьмое направление. М.: Вольный город, 1998.

170

Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1952.

171

Лекок Ж. Поэтическое тело. Berlin: Alexander Verlag, 2000.

172

Анатолий Васильев. Цитата из интервью, данного программе «Школа злословия» (канал «Культура»). 2003.

173

Дранков В. Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта. М.: Магистр, 1996.

174

Рождественская Н. В. Диагностика актерских способностей. СПб.: Речь, 2005.

175

Качалов В. И. Сборник статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954.

176

Кришер Д. Л. Искусство Протея. К.: Магус, 2003.

177

Там же.

178

Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

179

Ли Страсберг (1901–1982) – американский актер, сценарист, педагог. Ученик Михаила Чехова, развивший собственную методику на основе системы К. Станиславского.

180

Дранков В. Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта. М.: Магистр, 1996.

181

Пань Чжи-хэн – легендарный китайский

актер и теоретик театра, изложивший свой опыт в трактате «Пение феникса». См.: Серова С. А. «Зеркало просветленного духа» Хуань Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1997.

182

Джон Гилгуд (1904–2000) – английский актер и режиссер.

183

Авторство и источник цитаты утеряны. Выписка из моих дневников.

184

Хуань Фань-чо. Зеркало просветленного духа. Цит. по: Серова С. А. «Зеркало просветленного духа» Хуань Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1997.

185

Salto mortale – смертельный прыжок (итал.).

186

Имеется в виду адреналин – гормон,

воздействующий на кровеносные сосуды желудка и кожи, так что больше крови поступает в легкие, сердце и гладкие мышцы для подготовки к защитной реакции на стресс.

187

Алдер Г. Технология НЛП. СПб.: Питер, 2001.

188

ЛГИТМиК, ныне Санкт-Петербургская театральная академия.

189

Речь идет о Фолиале из пьесы Мишеля де Гельдерота «Эскориал».

190

Ли Б. Путь опережающего кулака. М.: Школа боевых искусств, 1996.

191

Бёме Я. Об обозначении вещей. М.: ЛИК, 1994.

192

Толкачев В. Роскошь системного мышления. СПб., 2002.

193

Судзуки Д. Мистицизм христианский и буддийский. К.: София, 1996.

194

Имеется в виду «*Vita Nova*» Данте Алигьери. См.: *Данте Алигьери. Собр. соч.*: В 3 т. М.: Топаз, 1993.

195

Цит. по: Экспедиция в гениальность: Психобиологическая природа гениальной и одаренной личности. М.: Новь, 1999.

196

Цит. по: *Ламброзо Ч.* Гениальность и помешательство. Мн.: Попурри, 2000.

197

Цит. по: *Латшин И.* Художественное творчество. Пг., 1924.

198

Пушкин А. С. Герой // Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1985.

199

Чогьял Намкай Норбу Ринпоче. Кукушка

состояния присутствия. Шесть ваджрных строк.

200

Упражнение заимствовано из книги Йозефа Крейтеля «Пляска лжи» (СПб.: Фазер, 1999).

201

Волински С. От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания. М.: ИВЦ «Маркетинг», 2002.

202

Мамфорд Дж. Тантрический экстаз. М.: Крон-пресс, 2000.

203

Тринле Гьямцо. Цит. с аудиозаписи лекции. Варшава, 1994.

204

С м. : *Демчог В.* Играющий в пустоте. Мифология многоликости. С. 150.

205

Мэн-Цзы // Древнекитайская философия. Т. 1. М.: Мысль, 1972.

206

Жюльен Ф. Трактат об эффективности. М.:

Московский философский фонд; СПб.:
Университетская книга, 1999.

207

Из комментария Алистера Кроули к карте Таро «Повешенный». Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

208

Вернер Карл Гейзенберг (1901–1976), немецкий физик, сформулировавший принцип неопределенности, который касается материи, излучения и их взаимодействия. Лауреат Нобелевской премии по физике за 1932 год.

209

См. главу «Фрактальная мандала» третьей книги цикла «Играющий в пустоте».

210

Лама Анагарика Говинда (Эрнст Лотар Гоффман; 1898–1985) – всемирно признанный авторитет в технологии и практике медитации.

211

Анагарика Говинда. Медитация и многомерное сознание. М.: Садхана, 2003.

212

Аниэла Яффе является одной из самых преданных учениц, ревностных последовательниц и хранительниц наследия Карла Гюстава Юнга.

213

Калачакра в переводе с санскрита означает «Колесо Времени».

214

Чакрасамвара – «Колесо Высшей Радости». Главное внимание в Чакрасамвара-тантре уделяется пробуждению четырех типов блаженства

215

Сартр Ж.-П. Что такое литература? Цит. по: *Фрумкин К.* Позиция наблюдателя. К.: Ника-Центр; М.: Старклайт, 2003.

216

Лекок Ж. Поэтическое тело. Berlin: Alexander Verlag, 2000.

217

Хосе Ортега-и-Гассет. Цит. по: *Гарин И.*

Воскрешение духа. М.: Терра, 1992.

218

Мотокиё Д. Предание о цветке стиля (Фусикадэн). М.: Наука, 1989.

219

Лекок Ж. Поэтическое тело. Berlin: Alexander Verlag, 2000.

220

Ах Н. Волевая деятельность и мышление. М.: Наука, 1962. *Нарцисс Ах* (1871–1946) – немецкий психолог, представитель Вюрцбургской школы.

221

Кэмпбелл Дж. Мифический образ. М.: АСТ, 2002.

222

Хиллман Дж. Исцеляющий вымысел. СПб.: Б.С.К., 1997.

223

Термин Шиллера, взятый на вооружение философией игры XX века; означает – *суть эстетического* .

Закон гравитации: «Если закон гравитации тянет вещи вниз; то закон гравитации – поднимает их вверх. Этот закон начинает действовать в состоянии абсолютного забвения, абсолютного опьянения божественным – в состоянии полной самоотдачи, отсутствия эго. Человек поднимается вверх, он становится невесомым. <...> Это настоящее искусство, в котором художник исчезает... становится мистиком – не только технически правильным, но экзистенциально подлинным» (Ошо. Творчество. СПб.: Весь, 2002).

Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. М.: Evidentis, 2001.

«Дао – торжество игры. Бесконечное творчество, соотнесенное со стремлением познать путь вещи – ее „дао“, то, что есть правила ее существования» (*Атинян Т. А.* Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон,

искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003).

227

Панпсихизм – альтернативное материалистической парадигме философское допущение. Утверждает, что сознание – основополагающее свойство природы!

228

Джойс Дж. Улисс. СПб.: Азбука-классика, 2006.

229

Вольный пересказ слов Поля Гогена И. Стоуном. Цит. по: *Эфроимсон В. П.* Генетика гениальности. М.: Тайдекс Ко, 2002.

230

Мотокиё Д. Предание о цветке стиля (Фусикадэн). М.: Наука, 1989.

231

Мотокиё Д. Предание о цветке стиля (Фусикадэн). М.: Наука, 1989.

232

Из беседы Анатолия Смелянского с Марселем Марсо // Театр. 2000. № 4.

233

Буонавентура В. Рожденная в танце. СПб.: ID press, 2005.

234

Свинцовые врата Алхимии. История, символы, практика. СПб.: Амфора, 2002.

235

Капра Ф. Паутина жизни. К.: София; М.: ИД «Гелиос». 2002.

236

Цит. по: *Гелб М. Дж.* Расшифрованный Код да Винчи. Мн.: Пупурри, 2005.

237

Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х. Красота Фракталов. М.: Мир, 1993.

238

Файдыш Е. А. Карма и психотравмы. М.: АЛМИН, 1995.

239

Файдыш Е. Мистический космос. М.: Изд-во М. Леонтьевой, 2002.

240

Тихоплав В. Ю. , Тихоплав Т. С. Гармония Хаоса, или Фрактальная реальность. СПб.: ИД «Весь», 2003.

241

Анохин П. К. Формирование естественного и искусственного интеллекта.

242

Тони и Барри Бьюзен – всемирно известные писатели, лекторы и консультанты правительственных учреждений по вопросам интеллекта, психологии обучения и проблемам мышления. Создатели теории интеллект-карт (mind maps) – дисциплинарного инструмента мышления, прозванного «швейцарским армейским ножом мозга»).

243

Термин «радиантный» происходит от слова «радианта» – так называется точка небесной сферы, из которой исходят видимые пути тел с одинаково направленными скоростями, например метеориты одного потока.

244

Индиго-мышление, или *индиго-восприятие*
– образное целостное восприятие.

245

Бьюзен Т., Бьюзен Б. Супермышление. Мн.:
Попурри, 2003.

246

См.: *Демчог В. В.* Играющий в пустоте.
Мифология многоликости. СПб.: Вектор, 2012.
С. 150.

247

Или в другом переводе: «Сад, где ветвятся
дорожки» (*Борхес Х. Л.* Сад, где ветвятся
дорожки. М.: АСТ, 2002).

248

Геиштальт-психология (от нем. *gestalt* –
образ, форма) – направление в психологии,
опирающееся на утверждение, что внутренняя
системная организация целого определяет
свойства и функции образующих его частей.

249

См.: *Чехов М.* Об искусстве актера. Гл.
Театр будущего. М.: Искусство, 1986.

250

Там же.

251

Там же.

252

Коско Б. Fuzzy Thinking (Нечеткое мышление).

253

Джон Лилли – доктор медицины, биофизик, нейрофизиолог, психобиолог, исследовавший состояния изоляции-ограничения.

254

Роберто Ассаджиоли (1888–1974) – врач-философ, создавший технику реконструкции личности, которую он назвал психосинтезом.

255

По мнению *Абрахама Маслоу*, универсальной характеристикой всех самоактуализированных людей (от лат. *actualis* – действительный, настоящий) является – креативность.

256

Носов Н. Виртуальная психология. М.: Аграф, 2000.

257

Бейнс Дж. Наука любви. М.: Ин-т Герметической науки Дарио Саласа, 2000.

258

Там же.

259

Курлов Г. Путь к Дураку. Философия Смеха. Книга первая. М.: София, 2004.

260

Maslow A. Religions, Values and Peak Experiences. N. Y.: Viking, 1975.

261

Из интервью с Мухаммедом Али, многократным чемпионом мира среди боксеров-тяжеловесов. Цит. по: *Горг М.* Искусство преодоления. М.: Соло, 1998.

262

Эдингер Э. Ф. Творение сознания. Миф Юнга для современного человека. СПб.: Б&К, 2001.

263

Из лекции, прочитанной Михаилом Чеховым в Голливуде в 1955 году. Цит. по: *Чехов М. Об искусстве актера.* М.: Искусство, 1986.

264

Жуков Д. Театр одного йога // Эгоист-generation. Дек./январь. 2001/2002. № 4/1.

265

Щеголев А. Ложная женщина. Невроз как внутренний театр личности. СПб.: Речь, 2001.

266

Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.; Назрань: АСТ, 1998.

267

Метамиф, в отличии от просто *мифа*, является *мифом о внутреннем процессе*, посредством которого создаются *миф* и люди.

268

Гриндер Дж., Бэндлер Р. Структура магии. СПб.: Независимый проект, 2000.

269

Бауэр В., Дюмотц И. Энциклопедия символов. М.: Крон-пресс, 2000.

270

Перефразированное выражение Сальвадора Дали: «...с помощью живописи надо делать золото. <...> Другими словами, пользоваться только золотом масел-медов, светом и золотым сечением...» (*Дали С.* 50 магических секретов мастерства. М.: Эксмо, 2002).

271

Цит. по: *Натаф А.* Метры Оккультизма. СПб.: Академический проект, 2002.

272

Цит. по: *Натаф А.* Метры Оккультизма. СПб.: Академический проект, 2002.

273

Цит. по: *Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург: Уральский университет, 2006.

274

Коуэн Л. Мазохизм. М.: Когито-центр, 2005.
Там же: «Миф – не побочный продукт человеческого мышления и не бледное

отражение социальных паттернов; создание мифов – это спонтанная, фундаментальная деятельность психики. Миф – не повествование о психически „спроецированных“ персонажах, ибо тогда его роль становится вторичной и требует наличия источника проекции. Мифические события и люди, как, например, Дионис, являются носителями психических переживаний. Не будучи буквальными пересказами событий, мифы являются „подлинными“ историями с участием „реальных“ людей, ибо они психологически реальны и достоверны... Таким образом, миф является первоосновой, к которой мы обращаемся в поисках ощущения глубины и смысла». Или, словами Нора Холла: «Стремление выразить то, что видно и слышно под поверхностью реальности, требует „языка души“ и является одним из способов выхода мифологии на поверхность. Выразительное представление всех событий чрезвычайно сильного переживания создает *muthos*, миф, – не

искусственно сконструированную историю, а буквально „устное“ изложение первичного переживания при помощи первых слов, пришедших в сознание... Миф – это язык родной матери» (Цит. по: *Коуэн Л.* Мазохизм. М.: Когито-центр, 2005).

275

Хиллман Дж. Исцеляющий вымысел. СПб.: Б.С.К., 1997.

276

Ананда Кумарасвами. Цит. по: *Философская библиотека.* Самара: Гермес, 1997.

277

Клод Леви-Стросс. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

278

Армстронг К. Краткая история мифа. М.: Открытый мир, 2005.

279

Померанцев Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.: Росспэн, 2003.

280

Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994.

281

Козлов Н. И. Философские сказки. М.: АСТ-пресс, 2000.

282

Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003.

283

Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994.

284

Армстронг К. Краткая история мифа. М.: Открытый мир, 2005.

285

Виткевич С. Метафизические чувства. Цит. по: *Максимов В.* Введение в систему Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 1998.

286

В «Утре магов» Бержье и Повесть проследили эволюцию этих идей от тайных орденов начала века, через орден «Золотой

зари», к тайному обществу «Туле», к посвященным оккультистам Горбигерру и Хаусхофферу и доказали, что такая организация, как СС, например, была не просто полицией или некой политической структурой; СС являлась оккультным черным рыцарским орденом. Эта организация должна была находиться «...по ту сторону добра и зла». Вот слова Гитлера Раушингу: «Я открою вам секрет – я создаю орден... Вы ничего не знаете обо мне. Мои товарищи по партии не имеют никакого представления о намерениях, которые меня одолевают. И о грандиозном здании, по крайней мере фундаменты которого будут заложены до моей смерти. Мир вступил на решающий поворот. Мы – у шарнира времени. На планете произойдет переворот, которого вы, непосвященные, не в силах понять... Происходит нечто несравненно большее, чем явление *новой религии*».

287

Бержье Ж., Повесть Л. Утро магов. К.:

София, 1994.

288

Бержье Ж., Повель Л. Утро магов. К.:

София, 1994.

289

Предложенная ниже картография заимствована из уникальной, на мой взгляд, «Виртуальной психологии» Николая Носова. Это более глубокий взгляд на развитие человека, чем, например, общепринятое деление на доконвенциональную, конвенциональную и постконвенциональную стадии (*Носов Н. А.* Виртуальный человек. М.: Магистр, 1997).

290

Волошин М. Жизнь – бесконечное познание.

М.: Педагогика-пресс, 1995.

291

«Одаренность – это яркое воображение, способность к творчеству, которая сопровождается отклонениями в поведении в силу сверхчувственного восприятия окружающего мира, повышенной тревожностью,

преувеличенными страхами, эгоцентризмом, сильно развитым чувством справедливости, личной системой ценностей, нетерпимостью, повышенной конфликтностью (*Одинцова М. А.* Я – целый мир. М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2004.

292

Девиянтное поведение – отклоняющееся поведение, которое не соответствует тем или иным нормам, критериям, социотрадициям.

293

Моаканин Р. Психология Юнга и Буддизм. М.: Панглосс; СПб.: ИД «Коло», 2004.

294

Яффе А. Символы в изобразительном искусстве // Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2002.

295

Яффе А. Символы в изобразительном искусстве // Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2002.

296

Шри Ауробиндо . Синтез йоги. СПб.: Текст, 1992.

297

Лама Анагарика Говинда . Медитация и многомерное сознание. М.: Садхана, 2003.

298

Хамид Али (А. Х. Альмаас) – автор «Алмазного Подхода», системы знаний, объединяющей, по словам Кена Уилбера, лучшее из современной западной психологии и древней (духовной) мудрости.

299

Хамид Али . Бесценная жемчужина – Интеграция личности в Бытие. Цит. по: *Уилбер К* . Око Духа. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2003.

300

Цит. по: *Уилбер К* . Око Духа. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2003.

301

Бейнс Дж. Наука любви. М.: Ин-т Герметической Науки Дарио Саласа, 2000.

302

Франциско Варела. Цит. по: *Капра Ф.* Паутина жизни. М.: София; ИД «Гелиос», 2002.

303

Термин принадлежит Владимиру Майкову – президенту Ассоциации трансперсональной психологии и психотерапии.

304

Инфицированные – в смысле «несущие разрушение», «самоподавляющие», «неэффективные», «конфликтующие» программы демона игры.

305

Тизер – один или серия рекламных плакатов, призванных заинтересовать аудиторию, не называя никаких имен. По задумке «креативщиков», тизер должен настолько заинтересовать внимание человека, что он так же нетерпеливо будет ждать продолжения событий, как домохозяйка ждет

следующую серию любимого сериала. Существует легенда, что идеальный, или «работающий» тизер хранится в палате мер и весов в «Париже», но никто его никогда не видел. Считается также, что тизеры – искусно расставленные на территории рекламного бренда загадки-ловушки – самая большая победа мастеров рекламы в вечной борьбе с потребителем.

306

Тарт Ч. Пробуждение. Преодоление препятствий к осуществлению возможностей человека. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии, 1997.

307

Шагал М. Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. Выступления. Письма. М.: Современник, 1989.

308

309

Термин Теренса Маккенны. Теренс Маккенна – оригинальный мыслитель и

визионер, «крестный отец» психоделической теории эволюции человека. Автор книг «Пища Богов», «Архаическое возрождение» и «Истые галлюцинации», вышедших на русском языке в середине 1990-х годов в издательстве Института трансперсональной психологии.

310

Высказывание Мейстера Экхарта. Цит. по: *Моле Л.* Мистицизм. Н. Новгород: Боярд, 1997.

311

Некорректный пересказ цитаты из книги Кена Уилбера «Око Духа» (М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2002).

312

Джебран Халиль Джебран. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

313

Курлов Г. Путь к Дураку. Философия Смеха. Книга первая. М.: София, 2004.

314

Безымянная цитата из моих записных

книжек.

315

Цитата из лекций Тринле Гьямцо. Варшава, 1994. Выписка из моих личных конспектов.

316

Лири Т. Нейрополитика. Гл. Секретность и дезинформация – суицидальные политические тактики в кибернетическом обществе. Цит. по: Деструктивные психотехники: Технологии изменения сознания в деструктивных культах. СПб.: Экслибрис, 2002.

317

Гроф С. Космическая Игра. М.: Ин-т трансперсональной психологии; Изд-во «Саттва», 2000.

318

Пинт А. Из гусеницы в бабочку. М.: Ангел Принт, 2000.

319

Гроф С. Надличностное видение. М.: АСТ; Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2002.

320

Чин-Нинь Чу. Секреты Мага Дождя. Делай меньше, достигай большего. К.: София; М.: Гелиос, 2001.

321

Ars moriendi – искусство умирать (лат.)

322

Махов А. Е. Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив. М.: Одиссей, 2003.

323

Грэй Дж. Марс и Венера. М.: София, 2005.

324

Термин Вильгельма Райха, обозначающий спазм, затор, закупорку и запираение большого количества *биоэнергии* в мускулах и внутренних органах человека.

325

Грегори Бейтсон (1904–1980) – выдающийся британский, затем американский философ, антрополог и психолог, этнограф и этолог, методолог биологии и человекознания.

В русском переводе известна его книга

Внешне мотивированным считается все, что направлено на достижение некоторого конечного результата или цели, то есть любая деятельность, которая побуждается достижениями, властью, статусом, требованиями, рассматривается как *внешне мотивированная*. Интринсивно (внутренне) мотивированными являются, напротив, только те формы активности, которые осуществляются ради самой деятельности (например, детские игры, эстетические переживания, привлекательная сама по себе деятельность – хобби).

Термин *Самоосвобождающая Игра* был подарен мне в 1990 году на одном из курсов буддийской медитации учителями «Алмазного Пути» Оле и Ханной Нидал. Тогда, испытывая пьянящую интуитивную потребность во что бы то ни стало соединить взгляд Махамудры с

театрально-зрелищным способом функционирования в мире, я обратился к учителю с просьбой дать определение моим усилиям. И я получил то, что хотел. Два тибетских слова были написаны Ханной Нидал на клочке бумаги (на этом языке определение звучало так: gang grol) и переведены на английский так: *освобождение игры посредством себя самой*. Этот хорошо известный термин играет также важную роль в буддийской системе методов школы *Дзогчен*, или *Великого Совершенства*. В дальнейшем, в своей дерзкой манере, я немного усложнил традиционный термин, добавив к нему концовку – «ся». Так термин *Самоосвобождающая Игра* был трансмутирован в словосочетание *Самоосвобождающая-ся Игра*. То есть игра, которая не только освобождает кого-то от чего-то, но и сама посредством себя самой освобождается от себя самой.

328

Формула известного русского драматурга,

режиссера, теоретика и историка театра Николая Николаевича Евреинова (1879–1953).

329

Пре-бывание в обыденности – термин, предложенный Назипом Хамитовым, автором новой парадигмы философии человека, метаантропологии. Метаантропология – учение о человеческом бытии в обыденных, предельных и запредельных проявлениях. Сам термин *пре-бывание в обыденности* означает пребывание в уснувшем бытии. См.: *Хамитов Н.* Философия Человека: от метафизики к метаантропологии. К.: Ника-Центр; М.: Изд-во Ин-та общегуманитарных исследований, 2002.

330

Харукава Т. Рождение, расцвет и гибель театра Но. СПб.: Трио, 1997.

331

Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

332

Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

333

Безымянная цитата из книги: *Уоли Р.* Основание духовности. М.: Академический проект, 2000.

334

Абрахам Маслоу. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

335

Raison d'être – смысл существования (*фр.*).

336

Роули А. Восемь лекций по йоге. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

337

Щеголев А. Невроз как внутренний театр личности. СПб.: Речь, 2001.

338

Щеголев А. Невроз как внутренний театр личности. СПб.: Речь, 2001.

339

Там же.

340

Pia mater – мозговая оболочка (лат.).

341

Шекспир У. Бесплодные усилия любви //

ПСС: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1958.

342

Жижек С. Возвышенный объект идеологии.

М.: Художественный Журнал, 1999.

343

Пушкин А. С. Египетские ночи // Собр. соч.:

В 10 т. Т. 5. М.: Худ. лит., 1960.

344

Ницше Ф. Генеалогия морали // Избранные

произведения. Мн.: Попурри, 1997.

345

Известная цитата из «Фауста» Гёте, принадлежащая Мефистофелю: «Я часть той силы, которая, вечно желая зла, вечно творит добро»; в переводе Б. Пастернака: «...часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла» (М.: Худ. лит., 1960).

346

Выражение Антонена Арто из доклада «Театр и боги», опубликованного в сборнике «Театр и его двойник» (М.: Мартис». 1993).

347

Пассионарность (от лат. *passio* – страсть) – характерологическая доминанта, непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Термин принадлежит Л. Н. Гумилеву.

348

Щеголев А. Невроз как внутренний театр личности. СПб.: Речь, 2001.

349

Петрова Н. Дао творческого карьериста. Бизнес как способ самореализации. М.: Эксмо, 2005.

350

Мэй Р. Мужество творить. Львов: Инициатива; М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2001.

351

Евин И. Искусство и синергетика. М.: УРСС, 2004.

352

Нефедов А. И. Трудно быть Магом. Мн.: Книжный дом, 2005.

353

Карл Густав Юнг. Цит. по: *Нойман Д.* Символизм в мифологии. М.: Ассоц. духовного единения «Золотой Веку», 1997.

354

Кандинский В. Ступени. СПб.: Азбука-классика, 2003.

355

Крам Т. Ф. Управление энергией конфликта. М.: АСТ; РЕФЛ-бук, 2001.

356

Минделл А. Сидя в огне. Преобразование больших групп через конфликт и разнообразие. М.: АСТ; Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2004. Арнольд Минделл – доктор философии, психотерапевт и

аналитик, основатель процессуально ориентированной психологии.

357

Крам Т. Ф. Управление энергией конфликта. М.: АСТ; РЕФЛ-бук, 2001.

358

Цит. по: *Селье Г.* От мечты к открытию. М.: Прогресс, 1987. *Сэмюэл Батлер* (1835–1902) – английский писатель и философ.

359

Вульф В. Танец жизни. М.: Ассоц. «Холодинамика», 1998. *Вернон Вульф* – доктор физики и психологии, директор Международного университета Холодинамики (Сан-Диего) США и основоположник уникальной теории «Холодинамика».

360

Бах Р. Иллюзии // Чайка по имени Джонатан Ливингстон. Иллюзии, или Приключения Мессии поневоле: Повести. СПб.: Грант, 1993.

361

Альберт Эйнштейн. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

362

Монтень М. Опыты. Гл. X. О том, что нужно владеть своей волей. М.; Л.: Наука, 1958–1960.

363

Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. М.: Evidentis, 2001.

364

Лама Анагарика Говинда. Медитация и многомерное сознание. М.: Садхана, 2003.

365

Харари О. Как вести за собой людей и добиваться успеха. М.: Мир, 2003.

366

Некорректная цитата книги А. Минделла «Сидя в огне» (М.: АСТ; Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2004).

367

Шри Нисаргадатта Махарадж, современный

индийский учитель, отвергающий
принадлежность к какой-либо школе.

368

Chia M., Chia M., Abrams D. The
Multiorgasmic couple. SF: Harper, 1998.

369

Басё (709–788), мастер дзен. Источник
цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

370

Сан Лайт. Алхимия Изобилия. СПб.:
Вектор; Изд-во А. Голода, 2007.

371

Вольный пересказ цитаты из лекции ламы
Оле Нидала, прочитанной в Варшаве в 1993
году.

372

Источник цитаты утерян. Выписка из моих
дневников.

373

Kehoe J. Money, success & you. Canada: Zoetic
Inc. 1999.

374

Мохандас Карамчанд Ганди, прозванный в народе Махатмой (Великой душой).

375

Лама Оле Нидал . Каким все является. СПб.: Алмазный путь, 1995.

376

Оуда Й. Невидимый актер. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

377

Зеркала – это ворота, двери или окна. Так как реальность – это голограмма, состоящая из световой энергии, то воспринимаемое нами как обычное отражение на самом деле не имеет с ним ничего общего: оно обладает своей сущностью и автономностью. Отражение, которое мы видим в зеркале, – это то, через что смотрят другие существа. Поверхность зеркала – не непроницаемая и не твердая, во снах она становится жидкой и даже газообразной, и наш взгляд может проскользнуть сквозь нее в иной мир. Нужно просто забыть, что это сон, и исходить из этого... (по материалам: *Хорсли Дж.*

Воин Матрицы. СПб.: Амфора, 2004).

378

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988.

379

Под словом *м и м* Лекок подразумевает живое, пульсирующее течение творческой энергии. Мим – это ребенок, который берет в руки мир, для того чтобы познавать его и готовить себя для жизни в нем. См.: *Лекок Ж.* Поэтическое тело. Berlin: Alexander Verlag, 2000.

380

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

381

Здесь обыгрывается название одной из самых жестоких книг Фридриха Ницше.

382

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988.

383

Праджняна – незамутненная ясность, молниеносное постижение, озарение, проникновение в суть, в природу реальности, основа, фундамент просветленного состояния *Ума*.

384

Лайя Амрита Упадеша Чинтамани (Освобождающий нектар драгоценных наставлений). Б. м.: Вселенская община Лайя-Йоги, 2002.

385

Человек-индиго – человек поиска, человек пытающийся силой творческой устремленности проникнуть в природу реальности.

386

Хорсли Дж. Воин Матрицы. СПб.: Амфора, 2004.

387

Цвейг С. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд: Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2001.

388

Майринк Г. Летучие мыши. М.: РИА «День»,

1991.

389

Стенун Ф. Основные проблемы театра.

Берлин, 1923.

390

Птичий язык – священный язык, язык противоположный мирскому, символический язык.

391

Бхагавадгита / Пер. Б. Л. Смирнова. СПб.:

Кристалл, 2000.

392

Мишель Фуко (1926–1984) – французский философ, автор легендарной книги «Сумасшествие и цивилизация», в которой утверждает, что «сумасшествие» в привычном понимании, а также путаные различия, проводимые между этим понятием и «здравомыслием», представляют собой не более как стереотип рассудочного и скептического века.

393

Блюм Р. Х. Книга Рун. М.: София; ИД «Гелиос», 2001.

394

Являясь переживанием целостности, образ *гермафродита* рассматривается на внутреннем уровне как символ потенциальной интеграции противоположностей внутри личности. Все мировые противоположности отражаются через эту полярность мужских и женских качеств. Иногда *гермафродита* представляют с крыльями, что символизирует духовный, или небесный союз, интеграцию материи и духа, что манифестирует так называемый священный брак, иерогамию.

395

С м . : *Демчог В.* Играющий в пустоте. Мифология многоликости. С. 150.

396

С м . : *Демчог В.* Играющий в пустоте. Мифология многоликости. С. 149.

397

Лири Т. Семь языков Бога. К.: Janus books,

2002.

398

Там же.

399

Безымянная цитата из моих записных книжек.

400

Вакх – «дважды двойной» – бог и животное, женщина и мужчина. Кроули воспеваает Вакха как двуполое существо, одновременно Бога и человека.

401

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Мн.: ЕМС, 1994.

402

Шекспир У. Сонеты / А. Финкеля. СПб.: Терция, Кристалл, 1999.

403

Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

404

Лоуэн А. Секс, любовь и сердце

(психотерапия инфаркта). М.: Ин-т
общегуманитарных исследований, 2000.

405

Chia M, Chia M, Abrams D. The
Multiorgasmic couple. SF: Harper, 1998.

406

Натаф А. Мэтры оккультизма. СПб.:
Академический проект, 2002.

407

Василькова А. Душа и тело куклы. М.: Аграф,
2003.

408

Chia M, Chia M, Abrams D. The
Multiorgasmic couple. SF: Harper, 1998.

409

Chia M, Chia M, Abrams D. The
Multiorgasmic couple. SF: Harper, 1998.

410

Нисхождение – это интуиция (женский
принцип); *восхождение* – искусные средства,
или метод (мужской принцип).

411

Кинестетика – воображаемое, или, из платоновской терминологии, «идеальное» действие. Согласно исследователю человеческого потенциала, ученому, философу, автору множества книг и преподавателю Джин Хьюстон, активация кинестетического воображения помогает той части мозга, которая создает идеальные образы.

412

От греч. *mimesis* – подражание, воспроизведение. Термин появился в Древней Греции и там же считался главным принципом деятельности художника.

413

Хуан-ди, мифический Желтый император – первый правитель Китая.

414

Нолл Р. Арийский Христос. Тайная жизнь Карла Юнга. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998.

415

Шекспир У. Трагическая история Гамлета, датского принца / Пер. В. Поплавского. М.:

Журавлев, 2001.

416

Цит. по: *Гуревич Л. Я.* Творчество актера.

М.: ГИТИС, 2002.

417

Шпет Г. Г. Театр как искусство //

Мастерство театра. 1922. № 1.

418

Бетти Дейвис (1908–1989), американская писательница, киносценарист.

419

Ленский А. П. Заметки актера // Искусство сцены. 1984. № 17.

420

Одно из наиболее интересных исследований по этому вопросу провела в 1926 году историк театра, писательница, друг К. С. Станиславского Любовь Гуревич в книге «Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене».

421

Эрнесто Росси (1827–1896) – итальянский

актер так называемой школы представления.

422

Безымянная цитата из моих записных книжек.

423

Всех интересующихся я хочу отослать к блистательной монографии и несомненно более глобальному труду на эту тему, к книге Николая Демидова «Типы актеров» (*Демидов Н. В. Творческое наследие. Искусство актера: В 3 т. Т. 1.* СПб.: Гиперион, 2004), а также к книге Н. В. Рождественской «Диагностика актерских способностей» (СПб.: Речь, 2005).

424

Гротовский Е. От бедного театра к искусству – проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

425

Изумрудная Скрижаль Гермеса Трисмегиста Триждывеличайшего. Цит. по: Свинцовые врата Алхимии: История, символы, практика. СПб.: Амфора, 2002.

426

Цветаева М. И. Пленный дух.

Воспоминания о современниках. СПб.: Азбука, 2000.

427

Достоевский Ф. М. Бесы // Собр. соч.: В 15

т. Т. 7. Л.: Наука, 1990.

428

Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли.

М.: Наука, 2002.

429

Эфроимсон В. П. Генетика гениальности.

М.: Тайдекс Ко, 2002.

430

Цит. по: *Дали С. 50 магических секретов*

мастерства. М.: Эксмо, 2002.

431

Эфроимсон В. П. Генетика гениальности.

432

Владимир Иванович Вернадский – один из основателей геохимии и биогеохимии. Учение В. И. Вернадского о биосфере и ноосфере как

земных оболочках проявления глобальной человеческой деятельности является важной составной частью современной экологии.

433

Хамитов Н. В. Философия Человека: от метафизики к метаантропологии. К.: Ника-центр; М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002.

434

Хорсли Дж. Воин Матрицы. СПб.: Амфора, 2004.

435

Там же.

436

Кроули А. Таро. Мн.: Литератор, 2000.

437

Кийосаки Р. Т., Летчер Ш. Л. Квадрант Денежного потока. Ужгород: СВІТ, 2001.

438

Чувствилице Бога – термин, используемый так называемыми Кембриджскими платониками, группой английских религиозных философов

второй половины XVII в.

439

Несомненно, от латинского *virtus* – мужество, стойкость, доблесть, победа и т. д.

440

Алдер Г. Технология НЛП. СПб.: Питер, 2001.

441

Одна из десяти заповедей, которым неукоснительно должен следовать тот, кто собирается стать великим художником. См.: *Дали С.* 50 магических секретов мастерства. М.: Эксмо, 2002.

442

Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.

443

Тензин Вангьял. Чудеса естественного ума. Гл. Принцип Трикайи. М.: Либрис, 1997.

444

Джордж Сантаяна, блистательный философ идеалист, представитель реакционной

философской школы так называемого критического реализма.

445

Уоли Р. Основания духовности. М.:

Академический проект, 2000.

446

Эвелин Андерхилл – выдающийся

исследователь христианского мистицизма. Цит.

п о : *Уоли Р.* Основания духовности. М.:

Академический проект, 2000.

447

IX Кармана Ванчуг Дордже. Махамудра,

рассеивающая тьму неведения. СПб.: Алмазный

путь, 1996. *Херука* – гневная форма мужского

аспекта игры реальности в буддийской

тантрической традиции.

448

Бхайравананда. Трикасамарасья Каула.

Мн.: Изд. В. П. Ильин, 2003.

449

Перефразированная мысль Кена Уилбера:

«Когда я не объект, я – Бог. Когда я ищу объект, я

перестаю быть Богом». См.: Уилбер К. Око Духа. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2002.

450

Уилбер К. Око Духа. М.: Изд-во Ин-та трансперсональной психологии; Изд-во К. Кравчука, 2002.

451

Там же.

452

Уилбер К. Око Духа.

453

Там же.

454

Тантра Дзогчена. Цит. по: Намкай Норбу Ринпоче. Кристалл и путь света. СПб.: Сангелинг, 1998.

455

Мусаси М. Книга пяти колец Мусаси: Руководство по стратегии для практикующих боевые искусства. СПб.: Евразия, 1999.

456

Лайя Амрита Упадеша Чинтамани
(Освобождающий нектар драгоценных
наставлений). Б. м.: Вселенская община Лайя-
Йоги, 2002.

457

Альберт Великий. Источник цитаты утерян.
Выписка из моих дневников. *Альберт Великий*
(1193–1280) – немецкий философ и теолог,
монах-доминиканец, с 1259 года епископ
Регенсбурга. Наиболее известен его трактат «Об
алхимии» (*De Alchimia*).

458

Лео Басси – один из самых ярких
представителей «агрессивной», провокационной
клоунады. Итальянец по происхождению, живет
и работает в Испании.

459

Знаменитая дзенская пословица.

460

Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания.

461

Перефразированная цитата из Арто:

«Жестокость – это дисциплина и добросовестность».

462

Хадзиме Митарай, президент фирмы *Canon*. Умер в 1995 году. Рассматривал риск как единственную логическую реакцию на скорость технологического прогресса, которая делает постоянное устаревание технологий сегодняшнего дня очевидным фактом.

463

Бхайравананда. Трикасамарасья Каула. Мн.: Изд. В. П. Ильин, 2003.

464

Там же.

465

Знаменитое высказывание американского киноактера и режиссера Джека Николсона. Полная версия звучит так: «Актерская игра – это одна версия нереального, следующая за другой».

466

Канселье Э. Алхимия. М.: Энигма, 2002.

467

Майков В. Из материалов семинара по безумию. Янв. 2004.

468

Лири Т. История будущего. К.: Janus books; М.: Пересвет, 2000.

469

Лайя Амрита Упадеша Чинтамани
(Освобождающий нектар драгоценных наставлений). Б. м.: Вселенская община Лайя-Йоги, 2002.

470

Рабчжампа Л. Драгоценный корабль. СПб.: Уддияна, 2002.