

Сергей ЧЕРКАССКИЙ

ЙОГИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО

В предыдущей статье «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения», опубликованной в «Вопросах театра» № 3–4 за 2009 год, мы оспорили неоправданные мнения, отрицающие влияние йоги на Станиславского или полагающие это влияние кратковременным и быстро изжитым. Ведь значимость влияния йоги на систему Станиславского в советском театроведении постоянно принижалась. В.Н. Галендеев справедливо замечает: «О Станиславском любили писать, особенно в пятидесятые – шестидесятые годы, что он, дескать, пережил на рубеже веков и в первое (“декадентское”) десятилетие века кратковременное и не такое уже глубокое увлечение философией индийских йогов с их учением о пране – таинственной внутренней душевной субстанции, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой). Считалось, что Станиславский быстро и успешно преодолел влияние философии далеких индусов и все претворил в материалистическом понятии действия, где уже нет места никакой “мистике”»¹.

Думается, что кропотливо собранные упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованные и скрытые отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам, а также сравнение положений системы с книгами йога Рамачараки «Хатха-йога» и «Раджа-йога», начатое в первой статье, доказывают обратное². В той же публикации мы рассказали, что под псевдонимом йога Рамачараки скрывался американский автор У. Аткинсон, который в своих текстах намеренно приближал древнее индийское учение к западному сознанию, что, несомненно, сказалось на усвоении принципов йоги Станиславским.

Настоящая статья посвящена рассмотрению элементов творческого самочувствия системы Станиславского, которые имеют связь с учением йоги: освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, видения. Особое внимание будет уделено сравнительному анализу взглядов классической йоги, Рамачараки и Станиславского, на структуру бессознательной деятельности человека, включая его сверхсознание.

Попробуем сравнить схему системы, нарисованную Станиславским³, с древнеиндийскими схемами, рисующими расположение йогических чакр (центров энергии), лежащих вдоль позвоночника человеческого тела. Картинка Станиславского невольно напоминает организм человека, где многочисленные волнистые линии, меняющие цвет и обозначающие различные элементы внутреннего и внешнего творческого

самочувствия актера, напоминают левое и правое легкое человека. Они расположены по обе стороны от вертикали – хребта (на схеме Станиславского эта вертикаль обозначена как перспектива роли – сквозное действие).

На эту вертикаль нанизаны три круга, три двигателя психической жизни – ум, воля, чувство. Они изображены такими же кругами, как на йогической схеме изображены чакры. Так эти двигатели психической

¹ Галендеев В. Н. Учение К.С. Станиславского о сценической речи. Л., 1990. С. 105.

² Автор настоящей публикации не одинок в убеждении о важности изучения йогических принципов для воспитания актера школы Станиславского и для развития современной театральной педагогики. К работам зарубежных авторов, упомянутых в примечаниях к статье «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения», за непродолжительную паузу между публикациями наших двух статей добавилось

жизни наглядно уподобляются чакрам человека, выступают как своего рода «актерские чакры», источники актерской энергии.

Думается, графика этой схемы глубоко не случайна для Ста-

творческого самочувствия – законы, описывающие природное функционирование человеческого организма. И в рукописи «Программа статьи: моя система» (1909) – той самой, где термин *система* по-

содержательное учебное пособие, на которое мне приятно сделать ссылку. Черная Е.И. Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». М., 2009. С. 146.



ниславского. Сходство с организмом человека невольно должно было подчеркнуть естественно-научную, природную основу элементов системы, являющихся законами живой жизни, законами органики человека-артиста.

Напомним, что знакомство с книгами Рамачараки происходило в аналитический период создания системы, когда Станиславский словно коллекционировал активно существующие элементы

является у Станиславского впервые, – среди элементов, необходимых для верного творческого самочувствия, указаны *ослабление и напряжение мышц, общение, творческая сосредоточенность или круг сосредоточенности*⁴. Йога дала Станиславскому конкретные техники для развития этих актерских качеств.

Мы рассмотрим основные элементы системы, на формирование которых йога оказала

³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 360.

⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XVIII.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>существенное влияние, в порядке восходящей линии самосовершенствования, предложенной в структуре классической йоги с ее восемью ступенями.</p> <p>Начнем с «Хатха-йоги», где Рамачарака, не касаясь первых двух ступеней, <i>ямы</i> и <i>ниямы</i>, излагает третью и четвертую ступень классической йоги: <i>асану</i> – науку объединять ум и тело посредством физического упражнения, и <i>пранаяму</i> – навыки контроля праны через ритмическое дыхание. Отсюда Станиславский позаимствовал технику релаксации, расслабления мышц, а так же, как уже было отмечено при анализе работы Станиславского в Оперной студии, технику и принципы ритмического дыхания.</p> <p>1. ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ</p> <p>Станиславский, хотя и не практиковал асаны, позы йоги (впрочем, Рамачарака тоже не описывает их напрямую), уделяя большое внимание снятию мышечных напряжений как первому шагу на пути достижения творческого самочувствия.</p> <p>В XXII главе «Наука об освобождении мускулов от напряжения» Рамачарака пишет, что «гуру, хатха-йог, преподавая науку о покое мускулов, часто обращает внимание учеников на кошку или на животных из кошачьей породы – например, пантеру или леопарда»⁵. Этот педагогический прием подхвачен и Станиславским. И в главе «Освобождение мышц» «Работы над собой в творческом процессе переживания» главным учителем Названова, получившего травму в результате зажима на спектакле и вынужденного пропускать занятия Торцова, становится... домашний кот. А навещающий Названова помощник Торцова Иван Платонович</p>	<p>(alter ego Сулержицкого) наставляет его следующим образом:</p> <p>«Индусы учат, дорогой мой, что надо лежать, как лежат маленькие дети и животные. Как животные! – повторил он для убедительности. – Будьте уверены!</p> <p>Далее Иван Платонович объяснил, для чего это нужно. Оказывается, что если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется след лишь от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела, благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц, слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем.</p> <p>Чтобы уподобиться при лежании детям и получить форму тела в мягкой почве, нужно освободиться от всякого мышечного напряжения. Такое состояние дает лучший отдых телу. При таком отдыхе можно в полчаса или в час освежиться так, как при других условиях не удастся этого добиться в течение ночи. Недаром вожаки караванов прибегают к таким приемам. Они не могут долго задерживаться в пустыне и принуждены до минимума сокращать свой сон. Продолжительность отдыха возмещается у них полным освобождением тела от мышечного напряжения, что дает обновление усталому организму»⁶.</p> <p>В следующей XXIII главе «Хатха-йоги», названной «Правила освобождения мышц от напряжения», Рамачарака приводит целый ряд «освобождающих упражнений», после чего переходит к упражнениям в</p>

⁵ Доступное нам издание – «Рамачарака. Хатха-йога: йогийская философия физического благосостояния человека» Рамачарака. 2-е изд. М., 2007 – порой содержит достаточно неуклюжий перевод (переводчик не указан), поэтому в таких случаях мы даем ссылку на сетевой ресурс: Рамачарака. Хатха-йога // <http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=12>.

⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1989. Т.2. С. 190.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>отдыхе ума, упражнению «минутный отдых». Есть много примеров упражнений и у Станиславского. Вместе с тем рискнем высказать мнение, что упражнения эти даны в достаточно общей форме. Этот раздел Станиславского является одним из самых незавершенных, открытых, требующих развития и гостеприимно допускающих включение самых различных методик – как йоговских, так и совсем иных. Не случайно поэтому в современном актерском тренинге раскрепощения мышц к изначальному набору упражнений присоединяются все новые и новые – из восточных единоборств, из биоэнергетики, из лечебной гимнастики, и т.д. и т.п.⁷</p> <p>2. ОБЩЕНИЕ И ИЗЛУЧЕНИЕ ПРАНЫ</p> <p>Одним из наиболее важных заимствований Станиславского из йоги стала концепция праны. Этим санскритским словом (в переводе – ветер, дыхание, жизнь) в философии йоги обозначается живое начало в человеке, душа. Лучи жизненной энергии (праны), согласно йоге, поддаются сознательному управлению, и именно излучение праны становится для Станиславского средством обеспечения подлинного общения – с партнером, с собой, с объектом, со зрителем. Ш. Карнике справедливо замечает, что для Станиславского «прана стала средством заражения зрителей чувствами артиста»⁸.</p> <p>По определению Рамачараки, знакомому Станиславскому, «именем “Праны” мы обозначаем мировую энергию, сущность всякого движения, силы или энергии, проявляющейся в законе тяготения, в электричестве, в обращении планет и во всех формах жизни, от самой</p>	<p>высшей до самой низшей. Прана – это как бы душа всякой силы или энергии, в какой бы форме последняя ни проявлялась. Это принцип, который, действуя известным образом, порождает вид активности, присущий всякой жизни.</p> <p>Прана, хотя и находится во всех формах материи, однако же она не материя; хотя находится в воздухе, но не воздух и не одна из химических составных его частей. Прана есть в пище, которую мы едим, но она не представляет собой ни одну из питательных субстанций пищи. Она находится в воде, которую мы пьем, но не есть одна из составляющих воду субстанций. Она существует в солнечном свете, однако же не есть тепло или свет его лучей. Она – лишь “энергия”, присущая материи, и всякая материя является проводником праны»⁹.</p> <p>И согласно принципам йоги именно лучи праны – это то, что испускается и принимается в духовном или невербальном общении.</p> <p>Можно только предположить, как радовался Станиславский, обнаружив параллели между положениями йоги о пране и уже усвоенными им идеями французского психолога Теодюля Рибо, «подарившего» системе не только понятие «аффективной памяти», но и термины «влучение» и «излучение», или «лучеиспускание» и «лучевосприятие», принципиальные для описания процесса общения по Станиславскому. Комментируя рукопись «Работа над ролью. “Горе от ума”» (1916–1920) Кристи и Прокофьев пишут, что эти термины были заимствованы Станиславским из книги Т. Рибо «Психология внимания», выписки из которой хранятся в архиве Станиславского¹⁰. И, несмотря на то, что Рибо не</p>

⁷ Подробнее см.: Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб., 2003.

⁸ Carnicke Sharon. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century, 2nd Edition. Routledge, 2008. P. 141.

⁹ Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.

¹⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 490.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>употребляет понятия праны, его идея лучеиспускания есть не что иное, как описание схожего феномена другими словами. Во введении к «Психологии внимания», с которой Станиславский ознакомился в 1908 году, т.е. раньше чтения «Хатха-йоги», Рибо формулирует, что механизм духовной жизни человека «состоит из непрерывно сменяющих друг друга внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, мыслей и образов, подвергающихся то взаимной ассоциации [объединению. – С.Ч.], то взаимному отталкиванию под действием известных законов. Собственно говоря, это не цепь и не ряд, как часто выражаются, но скорее лучеиспускание [курсив мой. – С.Ч.] в различных направлениях, проникающее различные слои»¹¹.</p> <p>Надо сказать, что идея лучей, пронизывающих пространство вокруг нас, волновала многих представителей русского искусства начала XX века. Это неумудрено, ведь только в 1897 году А.С. Попов осуществил первую передачу радиоволн, и представления о возможности излучения и приема невидимых лучей стали входить в повседневную жизнь. А в 1913 году художник М.Ф. Ларионов (1881–1964) опубликовал манифест нового направления в живописи – лучизма (или, на французский манер, районизма), ставящего задачу «передачи четвертого измерения», задачу уловить, запечатлеть на холсте лучи как отражение «внутренней сущности предметов»¹². Так техническое открытие рубежа XIX–XX веков сообщило новое измерение многовековому знанию йогов о природе человека. А современная наука экспериментально подтвердила существование биоэнергии человека, доступной</p>	<p>для излучения. И базовые понятия системы Станиславского – «лучеиспускание», «лучевосприятие», «излучение» – перестали восприниматься как чисто образные и, по замечанию Л.В. Грачевой, «в современном научном контексте не кажутся сверхъестественными»¹³.</p> <p>Приведем примеры использования концепции праны у Станиславского. В главе «Общение» первой части «Работы актера над собой» Станиславский определяет типы общения – с объектом, с собой, с партнером, с залом – и относит сценические монологи, произносимые в момент отсутствия партнеров на сцене, ко второй форме общения, «самообщению». Но дело в том, что актер, лишенный партнера, чаще всего не может создать в себе два «общающихся центра» и удержать в себе «разбегающееся, не направленное внимание», а, в итоге, скатывается к театрально-условной декламации перед зрителями. Проблема кажется почти неразрешимой...</p> <p>«Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни я почти не нахожу оправдания?» – задает вопрос Торцов, словно подготавливая эффектную сценическую развязку¹⁴.</p> <p>«Но меня научили [курсив мой. – С.Ч.], как выходить из положения, – продолжает Торцов, – Дело в том, что, кроме обычного центра нашей нервной психической жизни – головного мозга, мне указали [курсив мой. – С.Ч.] на другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение. Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра. Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили. Головной центр почувствовался</p>

¹¹ Рибо Т. Психология внимания. СПб., 1897. С. 5. В книге С.В. Гиппиуса приводится в чем-то более ясный перевод этого абзаца: «Механизм умственной жизни состоит из беспрестанной смены внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, идей и образов, которые соединяются и отталкиваются, следуя известным законам... Это и есть лучеиспускание различного направления в различных слоях, подвижной агрегат, беспрестанно образующийся, уничтожающийся и вновь образующийся». См.: Гиппиус С.В. Актерский тренинг. СПб., 2007. С. 292.

¹² Ларионов М.Ф. Лучизм. М., 1913.

¹³ Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2005. С. 5.

¹⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 323.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения – представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством»¹⁵.</p> <p>Интересно кто же это «научил» и «указал» Станиславскому? Раскрыть вынужденную фигуру умолчания легко – конечно же, речь идет о Рамачараке. В его «Хатха-йоге» Станиславский читал о солнечном сплетении как «важной части нервной системы» и «главном центре накопления праны»¹⁶.</p> <p>Думается, он также не пропустил утверждение Рамачараки, что «в одном важном вопросе, касающемся нервной системы, учение йогов опередило западную науку; мы имеем в виду то, что по западной терминологии называется “солнечным сплетением” и что западная наука считает просто одним из многочисленных сплетений симпатических нервов, идущих от рассеянных по телу узелков. Учение же йогов считает солнечное сплетение самой важной частью нервной системы; это особый вид мозга, играющий одну из главных ролей в человеческом организме»¹⁷. Рамачарака справедливо подчеркивает, что йоги считают солнечное сплетение «главным центром накопления праны», а само «название “солнечное” вполне применимо к этому “мозгу”, который излучает из себя силу и энергию во все части тела; от него, как от центра накопления праны в теле, зависит в своей деятельности и головной мозг»¹⁸.</p> <p>Знания, почерпнутые Станиславским, своеобразно преломились в главе «Работы над собой в творческом процессе переживания». По Станиславскому, обмен</p>	<p>энергией между актерами, происходящий при лучеиспускании и лучевосприятии, считается зрительным залом и воспринимается, как подтверждение сиюминутной правды переживания. Кроме того, существует и обмен лучами энергии между актерами и зрителями. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влечения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока [еще один синоним образаца 1936 года для праны; курсив мой. – С.Ч.], который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере!» – восклицает Торцов¹⁹.</p> <p>А в марте 1912 года уже не Торцов, а сам Станиславский записывает, что играл шестое представление «Провинциалки» по системе и «благодаря общению с солнечным сплетением, чувствовал себя хорошо, игралось»²⁰.</p> <p>Заметим, кстати, что и мечтам Торцова–Станиславского о «приборе» суждено было сбыться. В конце XX века биополе человека становится доступно приборному измерению. Один лишь пример. Л.В. Грачева сообщает что, в институте точной механики и оптики «коллектив петербургских ученых под руководством К.Г. Короткова создал прибор “Корона ТВ”, позволяющий фиксировать и регистрировать изменения психофизических состояний на основе анализа площади, окраски и дефектов свечения вокруг тела человека – так называемой “ауры”»²¹. Именно помощью этого прибора сотрудникам лаборатории психофизиологии</p>

¹⁵ Там же. С. 323.

¹⁶ Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 347.

²⁰ Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в четырех томах. М., 2003. Т. 2. С. 332.

²¹ Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. С. 12.

исполнительских искусств Санкт-Петербургской академии театрального искусства удалось не только измерить некоторые параметры «излучения» вокруг творящего актера, но и сделать интересные выводы о динамике изменений психофизиологических характеристик студентов в процессе обучения²².

Прана, по Станиславскому, задействована не только в процессе сценического общения актеров. Вся пластика, ее одухотворенность связаны именно с праной. Помните, как в комментариях к третьему тому собрания сочинений Г. Кристи пишет о замене слова прана на более «научное» слово энергия. Тем самым он дает нам подсказку, ключ для всей книги. И, читая «Работу над собой в творческом процессе воплощения», мы понимаем, что, когда Торцов говорит, «что в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешне, а невидимое внутреннее движение энергии... Это внутренне ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения [т.е., в исходной йоговской терминологии Станиславского, праной. – С.Ч.]»²³, то здесь и далее мы сталкиваемся с йоговской основой системы.

А в рукописи середины 1930-х годов «Программа театральной школы и заметки о воспитании актера» Станиславский помечает один из ненаписанных разделов, содержание которого предстоит развить, следующим образом: «Чувство движения (прана)»²⁴. Он указывает: «Артисты должны ощущать (курсив К.С. Станиславского. – С.Ч.) свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана),

чтобы не были движения бессмысленны»²⁵. Таким образом, везде, где Станиславский говорит о пластическом воспитании актера, о развитии у него чувства движения, он подходит к вопросу с позиций, изначально усвоенных им из йоги.

Дадим опять слово В.Н. Галендееву. Приводя пример из поздней репетиционной практики Станиславского, где пластика актера и даже само его существование на сцене увязывались с излучением праны, он пишет: «Мы плохо знаем и понимаем, какими путями складываются глубокие и длительные человеческие пристрастия – их «источник таинственно скрыт». В самом деле, отчего Станиславский был так пристрастен к кантлене, непрерывной певучей линии в звуке, слове, движении, действии?.. Можно предположить, что эта непрерывная линия была в его представлении тем единственным каналом, по которому может пройти, не расплескавшись, не растратившись на запинках и сбоях, пройти и свободно излиться духовная энергия – прана»²⁶.

Так йога, «объединившись» с теорией Рибо, входит в корпус научных источников системы. При этом стоит отвести возможные обвинения в эклектичности взглядов Станиславского, – он принимает в объятия системы отнюдь не всю доступную ему научную информацию. Более того, само слово наука иногда вызывает его подозрения. По материалам О.А. Радищевой, на лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ Станиславский объяснял, «что наука искусству переживания не поможет. «Наука в искусстве теперь царит всюду», – говорил он, считая ее «все эти треугольники, которые рисует Мейерхольд». Они,

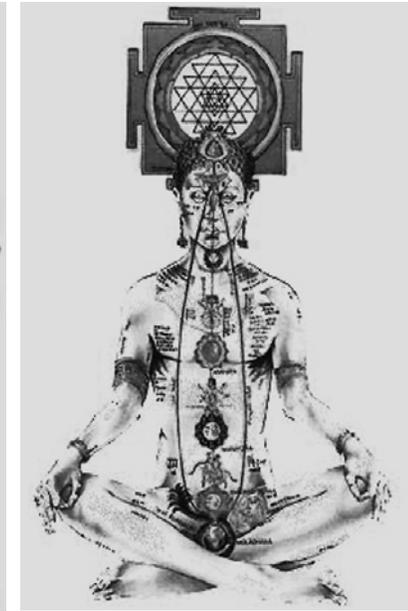
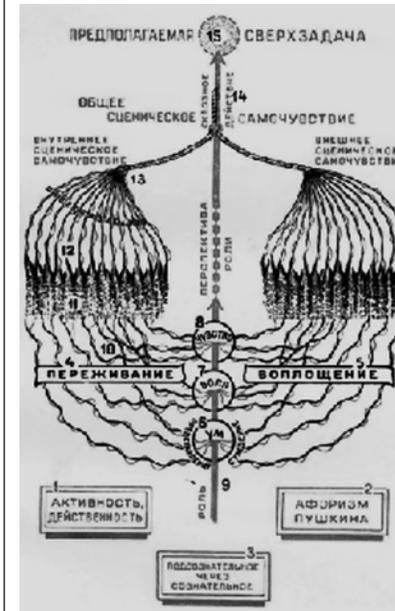
²² Там же. С. 10.

²³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 49.

²⁴ Там же. С. 420.

²⁵ Там же. С. 394.

²⁶ Галендеев В. Н. Указ. соч. С. 105.



по его мнению, только препятствуют природе творчества [конечно же, Станиславского увлекала только наука человековедения. – С.Ч.]. Себе на помощь Станиславский призвал другие науки: психологию, физиологию и учение йогов. Особенно много почерпнул Станиславский в этот период развития своей «системы» из учения йогов. На первой лекции он сказал: «Оказывается, тысячу лет тому назад они искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир»²⁷.

Перейдем теперь к положениям, заинтересовавшим Станиславского в «Раджа-йоге» Рамачараки, которая имеет дело с шестой и седьмой ступенью йоги Патанджали.

3. ВНИМАНИЕ

Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул конкретные пути обострения концентрации внимания и наблюдательности. Веками разработанные йогические тренировки

многоплоскостного внимания, практические приемы для развития сосредоточенности словно просились быть использованными для развития психотехники актера. В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражений. Они учили управлять вниманием, не допускать рассеянности, проявляющейся как в том, что мысль непрерывно перескакивает с одного на другое, так и в том, что сильно сосредоточенный на одной мысли или объекте человек не замечает ничего другого.

Станиславский включает йоговские упражнения в пятую главу «Работы над собой в творческом процессе переживания», названную «Сценическое внимание». Невольные совпадения текстов выглядят уже символическими – именно пятый урок (или пятое чтение) «Раджа-йоги» называется «Воспитание внимания». И Станиславский, и Рамачарака

²⁷ Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. М. 1999. С.60–61.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>начинают с традиционных йоговских упражнений, которые включают сосредоточение на объекте и удержание в памяти подробностей его внешнего вида и свойств после того, как предмет будет удален из поля вашего зрения. Далее Станиславский развивает эти упражнения для нужд сцены и вводит уже разработанное им понятие «круга внимания», необходимое ему для создания сосредоточенности и «публичного одиночества» актера в присутствии зрительного зала. Ведь для Станиславского принципиально, чтобы актер не думал ни о себе самом, ни о впечатлении, производимом им на зрителей, а был сосредоточен на своей задаче, на партнере. Ведь излишний самоконтроль – причина многих актерских бед.</p> <p>Удивительно, но и Рамачарака знает об этой проблеме, и в своей пятой главе он пишет... о работе актера! Он дает совет каждому, кто должен работать перед зрительным залом: «Актер, проповедник, оратор или писатель должны потерять идею самих себя для достижения лучших результатов в том, что они делают. Не отвлекайтесь от предмета и не заботьтесь о вашем "я"»²⁸.</p> <p>В той же главе, говоря о кругах внимания и публичном одиночестве, Торцов пересказывает «индусскую сказку» (так и видится улыбка Станиславского в момент, когда ему в голову пришло это слово-маска для одной из йоговских сутр):</p> <p>«Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.</p> <p>“Это не министры”, – говорил магараджа.</p> <p>Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекли его глаз от переполненного сосуда.</p> <p>“Стреляйте!” – крикнул повелитель.</p> <p>Стреляли, но это не помогло.</p> <p>“Это министр!” – сказал магараджа.</p> <p>“Ты слышал крики?” – спросил он его.</p> <p>“Нет!”.</p> <p>“Ты видел, как тебя пугали?”</p> <p>“Нет. Я смотрел на молоко”.</p> <p>“Ты слышал выстрелы?”</p> <p>“Нет, повелитель! Я смотрел на молоко”.</p> <p>— Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее внимание и притом не в темноте, а на свету! – заключил рассказ Торцов»²⁹.</p> <p>Что как не <i>публичное одиночество в кругу внимания</i> описано в этом йоговском примере?</p> <p>Стоит обратить внимание на схожий эпизод из книги Йогананды, где молодой человек, достигший подобного же самочувствия «в кругу» в центре шумной Калькутты, оказывается «в коконе преобразующей тишины», когда «пешеходы, а также и проезжающие трамваи, автомобили, воловь упряжки и наемные экипажи на железных колесах все проплыли в бесшумном транзите»³⁰.</p> <p>4. ВИДЕНИЯ</p> <p>Этот важный элемент системы связан с медитативными техниками йоги. Представления Станиславского о необходимости «внутренних видений», о создании «киноленты видений», о значимости артистических «мечтаний» неразрывны с другим элементом творческого</p>	<p>²⁸ Рамачарака. Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека. Ростов-на-Дону. 2004. С. 126.</p> <p>²⁹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 164.</p> <p>³⁰ Yogananda, Paramahansa. Autobiography of a Yogi. Los Angeles, 1993. P. 94–95.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>самочувствия – «воображением», которое анализируется в четвертой главе «Работы над собой в творческом процессе переживания».</p> <p>Из многих примеров этой главы обратим внимание на задание ученикам вообразить себя деревом. Последовательно уточняя породу дерева, его высоту, цвет и размер листьев, заставляя представить насекомых и птиц в ветвях дерева, почувствовать углубившиеся в почву корни и протянутые к ясному небу ветви, Торцов добивается от учеников конкретности видения. Далее добавляются чувственные ощущения, связанные с погодой, звуки леса вокруг, высота холма, на котором уединенно стоит вековой дуб, время года, и даже историческое время. И вот уже ученик, сливаясь в воображении с могучим дубом, <i>видит</i> рыцарей вокруг, шумный праздник, вражеский набег, и всерьез <i>напуган</i> попыткой неприятеля срубить и сжечь его!</p> <p>Детализируя видения, Станиславский–Торцов заманивает воображение учеников на территорию, выходящую за пределы их личного опыта, в мир, ими не изведанный, и иначе чем через воображения и видения не могущий быть познанным³¹.</p> <p>Выбор сюжета для этого сосредоточенного мечтания, для этой медитации, возможно, не случайно связан с индуистскими представлениями о «взаимопроникновении нашего бытия во все сущее вокруг». Как пишет Тагор, «на Западе превалирует ощущение, что мир природы состоит исключительно из неодушевленных вещей и животного мира, и что происходит внезапный и необъяснимый сдвиг, когда возникает человеческая сущность...</p> <p>Но индийский ум никогда не испытывает колебаний в признании своего родства с природой, своей неразрывной связи с ней»³².</p> <p>Сегодня, когда мы так привычно проводим упражнения, в которых студенты представляют на сцене животных, растения, предметы или даже камни³³, нам порой даже не приходит в голову степень революционности такого расширения тематической территории актерского тренинга, принятого Станиславским в Первой студии под влиянием восточного миросозерцания.</p> <p>Обратим внимание, что мысли Станиславского о мышлении внутренними видениями, о существовании цепочки этих видений, названных им «кинолентой видений», без создания которой невозможно создать сквозную линию существования актера в роли, превосходили позиции современной нейробиологии. Представитель этой науки конца XX века Антонио Дамасио, обсуждая, каким образом порождает внутренние картинки, которые мы называем образами объектов», пишет: «Откровенно говоря, первой проблемой сознания является проблема создания “кино в мозгу”, при условии, что мы понимаем, что в этой грубой метафоре кино имеет столько сенсорных каналов, сколько сенсорных входов имеет наша нервная система – зрение, слух, вкус, обоняние, осязание, внутренне чувства и прочее»³⁴. Карнике, вступая в диалог с Дамасио, расширяет это «и прочее»: «Станиславский, наверное, нашел бы, что эмоциональная память также подразумевается в этом списке органов чувств»³⁵.</p> <p>Отметим здесь и иной возможный источник для идей Ста-</p>	<p>³¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 133–136.</p> <p>³² Tagore, Rabindranatah. Sadhana. N. Y., 2004. P. 4.</p> <p>³³ Об упражнении «камни» см.: Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 38–42.</p> <p>³⁴ Damasio Antonio. Decartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. N. Y., 1994. P. 9.</p> <p>³⁵ Carnicke Sharon. P. 178.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>ниславского о видениях. Это взгляды римского автора I века нашей эры Марка Фабия Квинтилиана, который, как и Аристотель, полагал, что мышление происходит через череду внутренних картинок³⁶.</p> <p>Приводя этот пример, подчеркнем раз и навсегда, что, хотя в данной статье мы ищем сближения элементов системы с йогой, разработка почти каждого из элементов системы могла быть вдохновлена многими источниками. И самый главный источник, который мы здесь не обсуждаем, но который ни на минуту нельзя выпускать из виду, – это актерская практика, помноженная на уникальный педагогический талант Станиславского, одного из величайших актеров XX века.</p> <p>5. СВЕРХСОЗНАНИЕ</p> <p>Кроме элементов, перечисленных выше, – освобождение мышц, общение, внимание, видения, – знакомство с теорией и практикой йоги обогатило систему элементами, ранее в ней отсутствовавшими. Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и бессознательного, заимствуя представление о сверхсознании как источнике творческой интуиции и трансцендентального знания. Эта идея пронизывает все поиски Станиславского, начиная с середины 1910-х годов. Лозунг «бессознательное через сознательное», провозглашенный на первой репетиции «Села Степанчикова» по Достоевскому (1916), был в дальнейшем повторен создателем системы бесчисленное множество раз, как заклинание. А в конце жизни, в предисловии к «Работе актера</p> <p>над собой» (1938) Станиславский будет указывать на ключевое значение 16 главы книги, в которой для него – «суть творчества и всей системы». Эта глава называется «Подсознание в сценическом самочувствии артиста».</p> <p>Согласно представлениям йогов, бессознательная жизнь человека распадается на две составляющие – подсознание, которое есть в каждом человеке, и сверхсознание, которое превосходит индивидуума, своего рода, высшее сознание, область трансцендентного. По Станиславскому, искусство прикасается именно к этой Высшей составляющей, открывает ее, и именно поэтому может говорить поверх культур, веков, индивидуальных различий. Весь эмоциональный и, смеем сказать, религиозный пафос Станиславского относительно «тайн животворящей природы», все театропонимание связано с открытием этого чудесного феномена человеческой психики.</p> <p>При этом роль сверхсознания в системе элементов творческого самочувствия, по Станиславскому, настолько велика, что многие исследователи театра, незнакомые со связями системы Станиславского с учением йоги, даже уверены, что именно Станиславский ввел это понятие и сам термин «сверхсознание» в психологию и науку о творчестве актера.</p> <p>Такие утверждения можно встретить и у Н. Мандерино³⁷, и у Дж. Салливана. Последний пишет: «Термин “сверхсознание”, который появляется в сочинениях Станиславского, абсолютно оригинальный. Он не встречается ни в одной установившейся системе психологии»³⁸.</p>	<p>³⁶ Roach Joseph. <i>The Player's Passion</i>. Newark, 1985. P. 24–25.</p> <p>³⁷ Manderino, Ned. <i>Stanislavski's Fourth Level: A Superconscious Approach to Acting</i>. Los Angeles, 2001. P. 4.</p> <p>³⁸ John Sullivan. <i>Stanislavski and Freud</i> // Munk Erica ed. <i>Stanislavski and America</i>. N. Y., 1964. P. 104.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Однако сам Станиславский в этом важнейшем для него вопросе еще в рукописи 1916–1920 годов «Работа над ролью. “Горе от ума”» сразу же выявляет истоки своих взглядов и берет йогов в союзники. Так, утверждая в главе «Сверхсознание», что «единственный подход к бессознательному – через сознательное» и что «единственный подход к сверхсознательному, ирреальному – через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу»³⁹, Станиславский открывает источник своего понимания предмета: «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же»⁴⁰.</p> <p>При этом Станиславский нигде строго не определяет, что такое сверхсознание и подсознание. Наверное, потому что каждый артист хоть раз в жизни да испытывал могучую силу вдохновения, когда в свои права вступает именно оно, сверхсознание. А тому, кто этого не испытывал, все равно не объяснить.</p> <p>В разговоре об этом элементе «нашей чудотворной природы» Станиславскому оказывается ближе образный подход. Так, американское издание «Работы актера над собой» (1936) содержит абзац, который из русского издания был изъят цензурой или самим Станиславским из-за его явной духовной тональности. Когда Названов работает над этим сжигания денег, он, по словам</p> <p>Торцова, оказывается на берегу «океана подсознания», приливы которого накатывают на него. Торцов метафорически оценивает работу ученика, говоря о волнах этого прилива. Когда Названов бессознательно тербит обертку денег, Торцов говорит об ученике, что он «на пороге», когда Названов смотрит на часы, Торцов говорит о «большой волне», когда Названов пристально оценивает убытки, Торцов комментирует, что вода добралась до его пояса, а когда Названов погружается в сосредоточенную неподвижность, Торцов шепчет зрителям: «Сейчас он в океане подсознания»⁴¹.</p> <p>Как замечает Ш. Карнике, «для западного читателя этот образ мог легко напомнить фрейдовский психоанализ религиозности как “океанического чувства”, и на самом деле ассоциации с религиозными чувствами здесь вполне уместны. И хотя Станиславский, наверное, отверг бы темный, скрытый фрейдистский взгляд на подсознание, он вполне принял бы вышеупомянутую духовную ассоциацию. Толстовское “переживание”, как желаемое творческое состояние актера на сцене во многом переключается с восточной духовностью, стоит только вспомнить описание медитации Йоганандой как момента “океанической радости”⁴². Актер, как и йог, захваченный творческим самочувствием, испытывает нечто подобное, когда его ум, тело и душа объединяются не только друг с другом, но и с партнерами на сцене и присутствующими в зале»⁴³.</p> <p>На протяжении долгого времени комментаторы Станиславского пытались представить дело таким образом, что термины</p>	<p>³⁹ Станиславский К.С. <i>Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 156.</i></p> <p>⁴⁰ Там же. С.157.</p> <p>⁴¹ Stanislavski Constantin. <i>An Actor Prepares</i>. New York, 1936. P. 274–275.</p> <p>⁴² Yogananda. <i>Paramahansa</i>. P. 167.</p> <p>⁴³ Carnicke, Sharon. <i>Op. cit.</i> P. 167.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>«сверхсознание» и «подсознание» – синонимы. Так, примечания к 4 тому собрания сочинений 1957 года сообщают, что «"сверхсознание" – термин, некритически заимствованный Станиславским из идеалистической философии и психологии... В конце 1920-х годов Станиславский отказался от термина "сверхсознание" и заменил его термином "подсознание", который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией»⁴⁴.</p> <p>Однако прав А.М. Смелянский, что сегодня «не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, устойчивое разделение им понятий "подсознания" и "сверхсознания" артиста»⁴⁵. А.М. Смелянский приводит точку зрения П.В. Симонова, который считает, что «Станиславский в данном случае не просто употребляет синонимические слова, но наталкивается на чрезвычайно глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте. Сверхсознание, пишет ученый, есть особый вид неосознаваемого психического. Если "подсознание" заведует, так сказать, сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то "сверхсознание участвует в формировании гипотез, "бескорыстных" (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна»⁴⁶. Сверхсознание артиста – это область открытий, изобре-</p>	<p>ний, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой»⁴⁷.</p> <p>Стоит отметить, что вопрос о соотношении сознательного и бессознательного – центральный и для самого учения йоги. Недаром в конце XIX века, пытаясь сделать близкой западному разуму идею йоги, индийский философ-гуманист Свами Вивекананда (Swami Vivekenanda, 1863–1902), харизматическое появление которого на Мировом парламенте религий в 1893 году в Чикаго положило начало буму американского увлечения йогой, интерпретировал ее именно «как метод изменения взаимоотношений между явлениями сознания (вритти) и психическими феноменами, относящимися к сфере бессознательного (санскари васаны)»⁴⁸. Может быть, именно поэтому диалог Станиславского и йоги оказался в этом вопросе столь плодотворным.</p> <p>Однако не только учение йоги подводило Станиславского к пониманию психической жизни человека и баланса его сознательной и бессознательной жизни. Наравне с йогой источником для представлений Станиславского о бессознательном могли быть и труды немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1824–1906), чья книга «Философия бессознательного» (1869) была необычайно популярна в России в течение многих лет.</p>

⁴⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 495.

⁴⁵ Смелянский А.М. Профессия – артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

⁴⁶ Симонов П.В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К.С. Станиславского // Бессознательное. Тбилиси, 1978. Т. 2.

⁴⁷ Смелянский А.М. Указ. соч. С. 26.

⁴⁸ Костюченко В.С. Вивекананда. М., 1977. С. 124.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>По Гартману, существует три уровня бессознательного: абсолютное бессознательное, которое создает и составляет вселенскую материю и является источником иных форм бессознательного; физиологическое бессознательное, которое действует при возникновении, развитии и эволюции всего живого, включая человека; релятивное, или психологическое бессознательное, которое находится в основании нашей сознательной психической жизни⁴⁹.</p> <p>Нетрудно провести параллели: сверхсознательное Станиславского соответствует абсолютному бессознательному Гартмана, бессознательное Станиславского – физиологическому бессознательному Гартмана, а подсознательное – психологическому бессознательному. И, хотя часть исследователей уверена, что Станиславский взял термин «сверхсознательное» исключительно из йоги⁵⁰, мы видим, что схожее структурирование бессознательного существовало и в европейской мысли, современной Станиславскому. Не исключено, что такой «замес» из разных источников становится возможным для Станиславского потому, что, создавая книги Рамачараки, сам Аткинсон свободно смешивал идеи йоги с более близкими по времени теориями⁵¹. И такое сращивание западных и восточных взглядов на феномен бессознательного оказалось вполне плодотворным. В личной библиотеке Станиславского хранятся выписки из статьи 1915 года С.Л. Суханова, названной «Подсознание и его патология» (эту подборку подготовил для Станиславского актер МХТ В.Г. Гайдаров)⁵². Статья Суханова обсуждает взаимоотношения между</p>	<p>сознательным «Я» и подсознанием в контексте информации, полученной из изучения патологических состояний. Любопытно, что образ «мешка подсознания», который, как мы уже знаем, был позаимствован Станиславским из «Хатха-йоги», встречается и здесь.</p> <p>В результате, Станиславский действительно черпает из многих источников. Так, рассматривая феномен памяти, он, как и фон Гартман, полагает память складом бессознательного и, как И.М. Сеченов (1829–1905), считает, что память собирает следы впечатлений от воздействий окружающего мира, которые мы получаем через органы чувств нашей нервной системы⁵³. Вот, к примеру, как пишет Станиславский о своих детских встречах с оперой, когда ребенку еще «была скучна музыка»: «Самая сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям»⁵⁴.</p> <p>Так или иначе, но сегодня, прослеживая связь «системы» с йогой и с немецкой философией XIX века, мы можем восстановить в правах исходную мысль Станиславского. Как пишет П.В. Симонов, «проницательно уловив недопустимость объединения термином "подсознание" всего, что не осознается – от деятельности внутренних органов до творческих озарений, – великий и глубокий мыслитель К.С. Станиславский ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал "сверхсознанием"»⁵⁵.</p>

⁴⁹ Ellenberg Henri. *The Discovery of the Unconscious*. New York, 1970. P. 210.

⁵⁰ Carnicke Sharon. *Op cit.* P. 180.

⁵¹ Whyman Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*. Cambridge: University Press, 2008. P. 89.

⁵² Суханов С.Л. Подсознание и его патология // Вопросы философии и психологии, 1915, № 26 (128). С. 368–369.

⁵³ См.: Сеченов И.М. *Рефлексы головного мозга* // Сеченов И.М. *Избранные произведения*. М., 1952. Т. 1.

⁵⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 70.

⁵⁵ Симонов П.В. *Сознание, подсознание, сверхсознание* // Наука и жизнь, 1975, № 12. С. 45–51.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Станиславский видит подосознание как путь к сверхсознанию: «чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист [как и йог. – С.Ч.] умел “взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок”. Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих “неких пучках мыслей”»⁵⁶. Этот пример из йоги встречается и в рукописи «Работа над ролью. “Горе от ума”», и в репетициях Достоевского⁵⁷.</p> <p>Большой фрагмент из «Работы над ролью. “Горе от ума”», который мы процитируем ниже, дает представление о практическом использовании идей о существовании бессознательного. Конечно, Станиславскому особенно интересны были механизмы управления бессознательной деятельностью ума, которая выполняет определенную работу <i>мышления</i> и <i>воображения</i>, приводящую к рождению идей и художественных образов.</p> <p>Станиславский пишет: «Практический совет, который дают нам индуские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок; мне некогда заняться этим, и потому займись ты (то есть подосознание). Потом иди спать, а когда проснешься, спроси: готово? – Нет еще.</p> <p>Возьми опять некий пучок мыслей и брось в подсознательный мешок и т. д. и иди гулять, а вернувшись, спроси: готово? – Нет. И т. д. Вконце концов, подсознание скажет: готово, и вернет то, что ему было поручено [вышеизложенное – пересказ мыслей Рамачараки. – С.Ч.]»⁵⁸.</p> <p>Как часто и мы, ложась спать или идя гулять, тщетно вспоминаем</p>	<p>забытую мелодию, или мысль, или имя, адрес и говорим себе: “Утро вечера мудренее”. И действительно, проснувшись поутру, точно прозреваем и удивляемся тому, что было накануне. Недаром же говорят, что всякая мысль должна переночевать в голове. Работа нашего подсознания и сверхсознания не прекращается ни ночью, когда покоится и отдыхает тело и вся наша природа, ни днем среди суеты повседневной жизни, когда мысль и чувство отвлечены другим. Но мы не видим и ничего не знаем об этой работе, так как она вне нашего сознания [современная психология подтверждает, что известная часть мыслительной деятельности может не осознаваться, но не прекращаться при этом. – С.Ч.]</p> <p>Таким образом, для того, чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел “взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок”. Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих “неких пучках мыслей”.</p> <p>В чем же заключаются эти пучки мыслей и где их добывать? Они заключаются в знаниях, сведениях, в опыте, в воспоминаниях – в материале, хранящемся в нашей интеллектуальной, аффективной, зрительной, слуховой, мускульной и иной памяти. Вот почему так важно для актера постоянно пополнять все эти расходующиеся материалы, для того чтобы кладовая никогда, не оставалась без запаса [без преувеличения можно сказать, что в этих строках происходит встреча важнейших концепций системы, йоговского сверхсознания и аффективной памяти Рибо. – С.Ч.]</p> <p>⁵⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 144.</p> <p>⁵⁷ Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций / Сост. и ред. И. Н. Виноградская. М., 1987. С. 73–74.</p> <p>⁵⁸ Рамачарака. Раджа-йога. СПб., 1914. С. 192.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Вот почему артисту надо безостановочно пополнять склады своей памяти, учиться, читать, наблюдать, путешествовать, быть в курсе современной общественной, религиозной, политической и иной жизни. Из этого материала и составляются те пучки мыслей, которые бросаются в подсознательный мешок для переработки сверхсознания. Задавая работу сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни [пример с ребенком – тоже пересказ фрагмента «Раджа-йоги» Рамачараки. ⁵⁹ – С.Ч.]»⁶⁰.</p> <p>Таким образом, идеи Станиславского о подсознании укоренены в западноевропейской философии середины XIX века в соединении с идеями Сеченова и Рибо и подтверждены его чтением по философии и практике йоги. Его собственный исполнительский опыт привел к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены, если актер перестанет думать о них постоянно и позволит ответам возникать самим собой. Примером таких плодотворных вспышек подсознания могут служить как счастливая история создания Станиславским роли доктора Штокмана, так и более частный эпизод из восьмой главы «Работы над собой в творческом процессе воплощения», где Названов неожиданно почувствовал персонажа по имени «критикан» в результате случайно испорченного грима. Собственно говоря, вся литература о театре полна рассказов о таких творческих озарениях.</p>	<p>Механизмы возникновения вдохновения за счет предварительной работы подсознания и описывают – каждый по-своему, но согласуясь по сути, – и Суханов, и Рибо, и Рамачарака. В результате «диалога» с ними Станиславский хотя и не предлагает своего строгого определения подсознания или теории его механизмов, активно включает представления о бессознательном, подсознательном и сверхсознательном в практическую работу актера. Для него это – тайна, управляемая природой, и косвенно доступная через сознательную психотехнику актера.</p> <p>6. «Я ЕСМЬ»</p> <p>В «Работе над ролью. “Горе от ума”» Станиславский, сославшись на авторитет европейских ученых («Профессор Эльмар Гетс говорит: “по меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни – подсознательны”. Модсли утверждает, что “сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают”»), скажет самое для него главное из почерпнутого в йоге и глубоко совпадающее с его личным, выстраданным опытом актера: «Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве»⁶¹.</p> <p>Здесь, пожалуй, и находится самый главный перекресток «системы» и йоги. Для йоги сверхсознание суть священное состояние, через которое претендующий кандидат в конце концов достигает восьмой и последней ступени йоги Патанджали, называемой <i>самадхи</i>. Как замечает Э. Уайт, <i>самадхи</i> имеет много уровней, но</p> <p>⁵⁹ Там же. С. 198.</p> <p>⁶⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 158–159.</p> <p>⁶¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 140.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>высшее состояние медитации в том, что кандидат полностью поглощен объектом своей медитации. Для йоги объект медитации – Бог. Для Станиславского объект медитации – роль⁶².</p> <p>Именно для передачи этого трансцендентного состояния единения с ролью Станиславский вводит понятие «я есмь». В каком-то смысле, «я есмь» Станиславского – синоним творческого состояния актера в процессе истинного переживания.</p> <p>Характерно, что в современных изданиях «Раджа-йоги» Рамачараки коренное для него понятие «I am» переводится на русский именно как «Я есмь». Получается, что теперь уже язык Станиславского, знакомый сегодня всем хотя бы понаслышке, помогает освоить тексты индуистской мудрости.</p> <p>Вот как Рамачарака вводит разделение внутренней сути человека: «Учителя-йоги говорят, что есть две степени в пробуждении сознания реальной сущности человека. Первая степень, которую они называют сознанием “Я”, есть полное сознание <i>реального</i> существования, которое приходит к ученику и заставляет его <i>знать</i>, что он есть реальное существо, имеющее жизнь, не зависящую от тела, – жизнь, которая будет длиться, несмотря на разрушение тела. Вторая степень, которую называют сознанием “Я есмь”, есть сознание единства с мировой жизнью, родства и постоянного соприкосновения со всей жизнью, выраженной и невыраженной»⁶³.</p> <p>И здесь, похоже, Станиславский отчасти находит ответ на вопрос, который еще в 1906 году так мучил его при осознании невозможности для актера отделить средства выражения от реальности своего</p>	<p>физического тела. Йоги описывают вдохновенное состояние сознания, когда ученик прозревает истину, что сознание не только существует отдельно от материального тела, но и переживает его. И как для Рамачараки в состоянии «I am» происходит духовное единение ученика с мировой жизненной энергией, так для Станиславского в состоянии «я есмь» происходит единение актера с ролью, в котором уходят ощущение неловкости и озабоченность своим физическим телом. Когда актер попадает в состоянии «я есмь», «тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»⁶⁴.</p> <p>А вот слова Станиславского из «Работы над собой в творческом процессе переживания». Так и кажется, что голос Торцова–Учителя становится торжествен, когда он отвечает на вопросы учеников, жаждущих посвящения, и он ведет их по пути, на котором, восходя по ступеням, должно «находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние “я есмь”.</p> <p>— А что тогда будет-то?</p> <p>— Будет то, что у вас <i>закружится голова</i> от нескольких моментов <i>неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене</i> [курсив мой. – С. Ч.]. Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе.</p> <p>— А после что?</p> <p>— То, что я уже вам говорил: правда, вера, “я есмь” отдадут вас во власть органической природы с ее подсознанием»⁶⁵.</p> <p>⁶² White, Andrew. <i>Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System</i> // <i>Theater Survey</i>, 2006. May. P. 87.</p> <p>⁶³ Рамачарака. <i>Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека</i>. Ростов-на-Дону, 2004. С. 7.</p> <p>⁶⁴ Станиславский К.С. <i>Собр. соч.</i>: В 9 т. Т. 2. С. 439.</p> <p>⁶⁵ Там же. С. 441.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Здесь «я есмь» Станиславского, в котором происходит «<i>полное слияние</i>» актера и роли, переключается с йоговской <i>самадхи</i>, в которой происходит полное слияние ученика с божественным. Так, в единственном термине «системы», название которого взято из церковнославянского языка, обертонами звучал сакральный звук йоговской медитации «Ом».</p> <p>Подведем итоги.</p> <p>Если сравнить возникший в ходе нашего анализа список элементов системы, в которых ощутим йоговский «привкус», с оглавлением «Работы над собой в творческом процессе переживания», то выяснится, что мы перечислили около трети элементов, обсуждаемых в этой книге. Отнюдь не мало!</p> <p>Создавая систему актерского творчества, впервые в истории театрального искусства основанную на законах живой природы, а не на эстетических постулатах театра, Станиславский черпал информацию из всего корпуса знаний, накопленного человечеством к тому моменту. Широта проанализированной им базы данных впечатляет – от школы Михаила Щепкина и реалистических традиций русской театральной школы до практики хатха-йоги и раджа-йоги, от трудов римского философа Квинтилиана до психологических исследований Теодюля Рибо и трактатов немецкой классической философии.</p> <p>И когда Станиславский наталкивался на схожие идеи в разных источниках, он видел в этом еще одно подтверждение правоты своих поисков. Одни и те же идеи циркулировали в конце XIX–начале XX века в науке, философии и искусстве. Вспомним процитированное выше характерное обращение</p>	<p>йога Рамачараки к западной науке с призывом осознать значение солнечного сплетения. При этом и сам Рамачарака был открыт для сотрудничества. Он не только цитировал Рибо в «Раджа-йоге», но и утверждал, что «теория Востока, обреченная с практикой Запада, создаст достойное наследие»⁶⁶. Может быть, поэтому заимствование идей и из Рибо, и из йоги происходило для Станиславского столь органично, йога и наука им не противопоставлялись. Более того, в теории и практике Станиславского они нашли блестящее соединение. Сам Станиславский хорошо осознавал этот континуум: «Все, что я скажу, взято из психологии и физиологии и подтверждено йогой». Так, в горнильном огне идей французского психолога Рибо и американского йога выковывалась система русского реформатора сцены.</p> <p>Вклад философии и практики йоги в систему велик.</p> <p>Йога во многом определила лексику системы и структуру ее развития и изложения.</p> <p>Йога дала системе многочисленные тренировки внутренней и внешней техники актера. Совершенствование значительного числа элементов творческого самочувствия системы Станиславского и по сей день осуществляется методами, уходящими в многовековую йоговскую традицию.</p> <p>Йога помогла сформулировать стержневое представление системы о бессознательном и разделении его на под- и сверх-сознание. «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста»⁶⁷.</p> <p>Йога подсказала <i>практические пути</i> реализации основополагающего принципа системы: от</p> <p>⁶⁶ Cit. at: Carnicke Sharon. <i>Op cit.</i> P. 171.</p> <p>⁶⁷ Станиславский К.С. <i>Собр. соч.</i>: В 9 т. Т. 2. С. 61.</p>

Pro memoria

сознательного – бессознательному. В противоположность западному мышлению, противопоставляющему тело и сознание, йога предложила Станиславскому целостный, холистический взгляд на человека. Станиславский воспользовался упражнениями йоги, чтобы помочь актерам перейти границы, положенные грубой материальностью тела, и, используя высшие уровни творческого сознания, прорваться к трансцендентальному, высшему.

Йога предоставила Станиславскому модель, которая во многом полнее отвечала вопросам системы о взаимоотношении тела и духа, чем современная Станиславскому психология.

Йога подготовила синтезирующие открытия позднего Станиславского – концепцию неразрывности психофизиологического бытия человека, метод действенного анализа и этюдную технику, в которых система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата – сознанию, телу и духу.

Сегодня, пройдя исторически обусловленный период замалчивания йоговской составляющей системы и отказавшись от преувеличения ее значения в дань перестроечной моде, мы можем внимательно, шаг за шагом проанализировать взаимные пересечения учения йоги и системы. Этого осознания и рассмотрения одного из истоков методологии Станиславского требует сама практика современной театральной жизни. Данная работа лишь предлагает направления такого анализа и делает первые шаги на этом пути.

Безусловно, будущее исследование подарит нам еще много интригующих сюрпризов. В свое время

встреча с Крэгом и Дункан заставила Станиславского сформулировать: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»⁶⁸.

Можно только представить, как поразился бы сам Константин Сергеевич, узнав, что книги, предложенные его вниманию во Франции учеником бурятского буддиста из Петербурга и содержащие изложение учения йог древней Индии, написаны американским автором из Чикаго. А его собственные книги по системе, изданные в Москве и Нью-Йорке, вдохновят и перессорят всю театральную Америку. И почти через сто лет исследователи и практики театра по обе стороны океана займутся параллельным чтением Рамачараки и Станиславского, удивляясь предвосхищению ими открытий современной нейробиологии.

Поистине, этот почти детективный круговорот идей не лишен театральной выразительности.

⁶⁸ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 268.