***новейшие артистические технологии***

**предостережения**

Эта книга не имеет отношения к «чистоте передачи» конкретных духовных традиций! Скорее, она суммирует опыт художественного обобщения, опыт безответственной, артистической игры с информацией, почерпнутой при многолетней работе с методами которые эти традиции предлагают. Поэтому, ко всем иллюстрациям и цитатам есть смысл относиться как к поэтической вольности автора, и воспринимать их скорее как аналогии и примеры. Если кого-то интересует та, или иная духовная традиция непосредственно, то лучше обратиться к прямым источникам информации.

**\*\*\***

**САМООСВОБОЖДАЮЩАЯСЯ ИГРА,**

**или**

Алхимия Артистического Мастерства

*Способность актера очаровывать зрителей*

*возникает лишь тогда, когда последние не знают,*

*как это делается. Держите свои методы в тайне.[[1]](#footnote-2)*

*Дзэами Мотокиё[[2]](#footnote-3)*

Эта крайне спорная и противоречивая книга представляет собой предельно сжатый экскурс в несколько тем моей индивидуальной, как я ее называю, «*мифо-технологии*» игры. Излагая здесь опыт персональной самоорганизации в профессии, проще говоря, свою «кухню», я никому не хочу навязывать этот способ видения, так как это мое, и только мое восприятие артистических возможностей *Ума*[[3]](#footnote-4). А как известно, то, что может быть важным и полезным для меня, для других может оказаться совершенно неважным и абсолютно бесполезным.

Один из самых пытливых мастеров своего времени, Михаил Чехов, в 38 лет, пытаясь свести свою, мягко скажем, «непростую» кухню к некоему целому, писал следующее: «...в моем сознании начала складываться такая сложная философская система, что нечего и думать о применении ее к театральному искусству. Сам я, пожалуй, и смог бы использовать ее при постановке или игре на сцене, но как передать ее другим? Актеры, в особенности хорошие, боятся всяких рассуждений, систем и методов, которыми теоретики театра готовы задушить их. Я сам боюсь их до отчаяния, и вот я сам сочинил систему, которую без естествознания и астрономии, пожалуй, и не поймешь!»[[4]](#footnote-5)

Исходя из этой оговорки, и следуя словам одного из общепризнанных мастеров игры Джорджо Стрелера: «Истинность или фальшивость какой-то театральной системы выявляется только на примере каждодневной сценической работы»[[5]](#footnote-6), а так же, следуя за тенью великого Эйнштейна, который утверждал что «…для объяснения событий во *Вселенной* человечество не сможет изобрести ничего нового, кроме как *теорию игр*»[[6]](#footnote-7), и наконец, просто в целях экономии времени, я «смонтировал» книгу в *рекламном стиле*, как методологическое пособие, по принципу «голограммы». Это означает, что «главки» текста являются серией динамических кадров, т.н. «пазлов», просматривая которые можно быстро сориентироваться – для вас эта информация или нет.

Таким образом, нет смысла брать этот чрезвычайно «избыточный» текст последовательным штурмом, главу за главой... Это, скорее, справочник, или лучше - «словарь» моих многолетних дневниковых записей, собранных по настоятельной просьбе моих друзей в одну книгу, и гораздо эффективнее исследовать их методом т.н. «прыжков по диагонали», с выхватыванием наиболее привлекательных заголовков. Выбирайте то, что интригует более всего, и входите через двери, которые распахиваются сами. В любом случае, если этот стиль мышления вам близок, входя через что-то одно, вы войдете в целое. Если же что-то из предложенного покажется не совсем сумасшедшим и, возможно, пригодным для использования, берите, наслаждайтесь и будьте счастливы. Если же напротив, вы не найдете здесь ничего что было бы полезно лично для вас, отбросьте книгу в сторону и наслаждайтесь поиском чего-либо еще, творите своё, и будьте счастливы с этим.

*ДЕМЧОГ*

*26.11.2001*

**\*\*\***

### часть первая

*Все должно быть настолько простым,*

*насколько это возможно.*

*Но ничуть не проще.*

###### А. Эйнштейн

##### ВСТУПЛЕНИЕ

Мир настолько широк и богат, что мы вынуждены упрощать его, чтобы осмыслить. Составление географических карт - хороший пример. Реальная территория - это не карта. Идти по ней не то же самое, что скользить пальцем по гладкой поверхности бумаги. Мир всегда богаче, чем те идеи, которые мы имеем относительно него.

Итак, у нас в руках не что иное, как «*карта*». На ней изображены мои персональныепути познания *территории* *мастерства* и *успеха,* местоположение моей *индивидуальной* творческой силы, а также собранные мной примеры техник и методов, спонтанно открываемых другими мастерами, с целью *защиты* своего призвания и, как следствие, достижения надежных, и возможно, даже выдающихся результатов.

С другой стороны, эта работа, как мне думается, является предельным испытанием потенциала «*игры* *как таковой*» - игры, говоря словами Йохана Хейзинги, как «...первичной категории, которая не связана ни с какой ступенью культуры, ни с какой формой миросозерцания. (...) Каждое мыслящее существо может представить игру, даже если в языке нет такого понятия; можно отрицать все абстракции: право, красоту, бога, все серьезное можно отрицать, но только не игру»[[7]](#footnote-8). Еще раз: *ВСЕ СЕРЬЕЗНОЕ МОЖНО ОТРИЦАТЬ, НО ТОЛЬКО НЕ ИГРУ!* И это действительно очень точное определение - эта книга является *испытанием!* Ни больше, ни меньше! Испытанием «*игры как таковой*», которая, следуя Платону: «...более всего отвечает месту и роли человека...»[[8]](#footnote-9). А так же прислушиваясь к словам великого фон Гёте, утверждавшего, что человек является в полном смысле человеком, только тогда когда *ИГРАЕТ*[[9]](#footnote-10); и, наконец, господина Шиллера: «…эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов, третье радостное царство игры и видимости, в котором снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает от всего, что зовется принуждением…»[[10]](#footnote-11), можно прийти к выводу, что, в *ИГРЕ* происходит своеобразное снятие реального и переключение в план нереального, что в результате формирует новый мир, существующий по избранным и гораздо более эффективным законам. Известно, что все эти гениальные творцы «идеальных *Вселенных*» считали, что люди *игрового типа* способны творчески преобразовать свои жизни в *произведение искусства*... и подобная жизнь способна стать разновидностью творчества, а сама *ИГРА* - своеобразной «*идеологией артистизма*»[[11]](#footnote-12).

Могу сказать, что именно это сумасшедшее предвосхищение гениев стало тем «скелетом», на который я, гонимый некоей *пассионарностью*, тщательно, день за днем на протяжении вот уже двадцати пяти лет наращиваю «мясо» своей «экстремальной» и предельно искренней системы воззрений. И тем не менее, я не надеюсь на то что этот взгляд удовлетворит «вкусы» кого бы то ни было еще, кроме меня самого. В грубом стиле, это - *КНИГА ДЛЯ САМОГО СЕБЯ!* И она писалась, говоря словами Луиджи Риккобони, только для того чтобы внутри своего собственного существа «…отличить чистое золото натурального исполнения от фальшивой алхимии плохо понятого искусства»[[12]](#footnote-13). Здесь слишком много персонального воображения, *нелинейной*, или лучше - «*неточной логики*», так называемой «*логики сна*», опрокидывающей, женской, чему фактически невозможно или очень трудно научить.

*НО МОЖНО НАУЧИТЬСЯ!*

Одним словом, все нижеследующее - это *тотально персональный* и, возможно, немного сумасшедший взгляд: на мир, который становится все меньше; на культуру, которая все больше унифицируется, запутываясь в сетях масс-медиа; на профессию актера, неотделимую сегодня от яростного театрального эксперимента ХХ столетия, как и от мощного прорыва в таких научных дисциплинах, как квантовая физика, нейрофизиология, биология, химия и т.д. Это, если хотите, мой восторженный гимн всему тому «сверхскоростному» научно-техническому безумству, с которым *Ум* современного актера вынужден справляться; гимн диктатуре компьютерных игр и цифровых технологий, которые контролируют сегодня современную мораль, этику, иллюзии, надежды и представления о прошлом и будущем большинства людей, формируя тем самым взгляды и идеалы завтрашнего человека; гимн эпохе мгновенных, сводящих с ума людей прошлых поколений, средств коммуникаций, когда «…весь мир становится одной гигантской информационной биржей»[[13]](#footnote-14); гимн миру, в котором «реальность» и «виртуальность» взаимопроникаемы[[14]](#footnote-15)… современному уровню знания человечества о себе (когда в одном месте ученые расщепляют последние частицы атома материального мира в *пустоту*, а в другом - обнаруживают, что за счет сильной концентрации новые частицы возникают фактически «*из ничего*»)… Это ничто иное, как гимн человеку эпохи *Цифровой революции*, который учится любить «беспорядок мультимедийности» и вместо стабильности и предсказуемости исповедует «цифровой хаос» и шальную прерывистость бесконечных изменений; вместо контроля и руководства «сверху вниз» отстаивает позицию «на равных», где каждый испытывает амбицию быть лидером; вместо стремления к определенности демонстрирует конструктивный спор и терпимость к двусмысленностям… Гимн человеку, который вступает в эру беспрецедентной изменчивости и беспорядка, которым, как кажется, уже не будет конца; человеку, который инстинктивно понимает, что искать постоянства в современном ему мире – бессмысленно, и что инновации и изобретательность – это уже не преимущество, а тотальная необходимость!

Итак, это несомненно то, что я искренне переживаю как жест радостного приветствия всем тем откровениям, благодаря которым сегодняшнее человечество обоснованно (т.е. опираясь на научные факты) способно заявить: «я знаю, что не существую, я - это *ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»* (!!!), но иллюзия, обуреваемая неудержимой потребностью в реализации своего *ПЕРСОНАЛЬНОГО МИФА! Иллюзия*, яростно устремляющаяся к открытию и освоению миров, в которых в отличие от прежних столетий действуют совершенно другие и гораздо более интересные законы! Миров, в которых время-пространство многомерно, и потому - *ВОЗМОЖНО ВСЕ!* Миров, в которых ход событий «*нелинеен*», и потому - *ВОЗМОЖНО ВСЕ!* Миров, в которых господствует «*неточная логика*», и потому - *ВОЗМОЖНО ВСЕ!* Миров, интерпретируемых сегодня огромным количеством способов, доходящих до бесконечности, и потому, опять и опять, - *ВОЗМОЖНО ВСЕ! ВСЕ! ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ВСЕ!*

И почему это так, а не иначе?

**\*\*\***

### I

*В этой игре ты можешь стать всем, чем хочешь!*

*Тимоти Лири*[[15]](#footnote-16)

**МЕСТО ДЕЙСТВИЯ**

«Первой ассоциацией, которую вызвала у меня эта книга, был роман Германа Гессе "Игра в бисер". Мастер Игры у Гессе должен составить партию из запахов летнего утра, мелодии Моцарта и математической формулы, причем так, чтобы другой мастер мог продолжить ее. (…) И чем красивее были ассоциации, чем шире они охватывали сферы искусства, науки и реальной жизни, тем более совершенной считалась партия. Искусству составления партии учились годами, и только через много лет ученик становился *Мастером*[[16]](#footnote-17), способным если не сотворить, то хотя бы понять и оценить красоту и величие предложенной игры»[[17]](#footnote-18).

*ИТАК:* «*ВЕСЬ МИР - ТЕАТР*. *В НЕМ ЖЕНЩИНЫ, МУЖЧИНЫ - ВСЕ АКТЕРЫ*...»[[18]](#footnote-19) В этой самой известной из всех (после «*To be or not to be*») формуле Шекспира есть что-то несомненно большее, чем просто философская игра *Ума*, или культурологический трюизм. Я уверен, что гений «Потрясающего Копьем»[[19]](#footnote-20) говорит здесь о *феномене,* который с точки зрения последних научных данных выходит за рамки любых интеллектуальных построений, концепций и понятий, то есть – о *ПРИРОДЕ РЕАЛЬНОСТИ!*

Находясь под обаянием личности великого мистификатора[[20]](#footnote-21), (или, по словам Вольтера - «гениального варвара»), а может быть, и в его честь, в своей персональной творческой лаборатории я называю этот феномен *ТЕАТРОМ РЕАЛЬНОСТИ!*

И это, несомненно, что-то фантастическое!

Если мы попытаемся максимально просто описать это явление, то получим примерно следующее: с одной стороны, *Театр Реальности* - это *ПРОСТРАНСТВО*, с другой – *ЯВЛЕНИЯ*, *ПРОИСХОДЯЩИЕ В ЭТОМ ПРОСТРАНСТВЕ*. С одной стороны, он - *целое*, с другой - *часть!* С одной стороны, он - *един*, с другой - *множественен!* С одной - *ИГРИВ,* постоянно извергает из себя все разнообразие форм, с другой - *ПУСТ,* так как эту игривость невозможно схватить и присвоить! Так, из своего естественного состояния богатства, этот безжалостно изменчивый организм безостановочно испытывает свой потенциал, наслаждается игрой возникающих феноменов и затем снова возвращает все это в изначальное - *СОСТОЯНИЕ СУТИ,* или *- ПУСТОТЫ*… и этому бесконечно вращающемуся во всех направлениях и *самообновляющемуся* процессу нет конца и предела! Это действительно, действительно что-то уникальное и тотально непостижимое! Так, «...порождая из самого себя и внутри себя несчетное множество отдельных единиц сознания, индивидуальных образов, обладающих различной степенью автономности и независимости...»[[21]](#footnote-22), *Театр Реальности* проявляет свой поистине *вселенский* юмор. «Диапазон этой "*игры всех игр"* огромен - от галактик, солнц, планет, движущихся по своим орбитам, через растения, животных и людей до ядерных частиц, атомов и молекул. *Она*, испытывая творческую страсть исследователя, ученого и художника, экспериментирует со всем этим в бесконечных вариациях и сочетаниях...»[[22]](#footnote-23) поет, танцует, играет, вверх ногами все опрокидывает и начинает сначала! «...Теоретически, игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира. (...) Клавиши и педали этого органа охватывают весь духовный космос, его регистры фактически бесчисленны…»[[23]](#footnote-24) Но при всем при этом это играющее пространство невозможно схватить и удержать даже на мгновение! Невозможно определить и, тем самым, подчинить, возведя себя в ранг властителя, гения, Бога, режиссера и т.д. и т.п.

И почему?

Да потому, что шальной *электрон* в дерзких экспериментах квантовой механики при каждой новой попытке его исследовать принимает *новую форму*[[24]](#footnote-25). И о чем это говорит? О том, что у *Театра Реальности* нет и не может быть *формы*, *образа*, или лучше сказать - «*сущности*», т.к. «...что бы мы ни попытались описать, наш *Ум* не может отделиться от этого»[[25]](#footnote-26). Он невольно оказывает воздействие, т.е. творит форму того, что исследует, форму того, на что смотрит. И это означает, что, исследуя что-либо, например линии на своей ладони, мы видим прежде всего свой собственный «*ментальный архив»!*

**ВОСПРИЯТИЕ**

Итак, *ВНИМАНИЕ!*

Неуловимость *Театра Реальности* уходит своими корнями в так называемый *ПАРАДОКС ВОСПРИЯТИЯ.*

И этот *парадоксальный парадокс*, - действительно *парадоксален!* Несмотря на то, что его основные положения «запатентованы» за несколько тысячелетий до Эйнштейна и Гейзенберга, для многих он и сегодня прозвучит как атомный взрыв: *МЫ ЖИВЕМ И ТВОРИМ В МИРЕ, КОТОРЫЙ САМИ СОЗДАЕМ!* И каким образом? О! Это самая высокая и самая веселая шутка из возможных! Обратите внимание! До настоящего момента мы годами собирали информацию о том, какова окружающая нас реальность. Но сегодня, как мы уже знаем, даже критически настроенные ученые способны признать, что обнаруженные ими мельчайшие частицы материального мира не существовали до того, как они начали их искать. То есть под сомнение поставлена сама реальность *объекта* в отрыве от смотрящего на нее *субъекта*. И здесь, вместе с прозорливым Джоном Даном, можно восторженно воскликнуть: «Ох уж этот *наблюдатель!* Невозможность избавиться от этой фигуры более всего затрудняет исследование внешней реальности. Как бы мы ни изображали *Вселенную*, изображенное всегда будет нашим творением»[[26]](#footnote-27). Дж. А. Уиллер утверждает тоже самое: «*Наблюдатели* необходимы для того, чтобы Вселенная возникла»[[27]](#footnote-28). Проще говоря, «…чтобы *наблюдатель* имел работу под названием *наблюдать*, он должен создавать что-то, чтобы наблюдать это»[[28]](#footnote-29). И все это означает,чтоинформация, собранная нами о жизни, не является истинной! Это только наша индивидуальная *ВЕРСИЯ ИСТИНЫ!* Одна из ее многочисленных граней! Еще раз: *ИНФОРМАЦИЯ, СОБРАННАЯ НАМИ О ЖИЗНИ, – ВСЕГО ЛИШЬ НАША ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ ИСТИНЫ!*

Теперь слегка развернем голову в сторону авторитетов: в 1926 году Нильс Бор формулирует т.н. *Копенгагенскую Интерпретацию квантовой теории*. Согласно которой «...*мир-как-он-известен-науке* не является моделью реального мира, но представляет собой модель человеческого *Ума*, который создает модель реального мира»[[29]](#footnote-30). Получается, что окружающий нас мир: «...часть нас самих, наш собственный продукт, плод нашей логически-художественной картины...»[[30]](#footnote-31) Другими словами, наше сознание может менять результаты любого внешнего эксперимента в зависимости от того, во что оно верит... Чуть-чуть иначе, своими словами: все, что мы воспринимаем извне, является проекцией наших собственных убеждений, возвращающихся к нам в формах того, что мы видим и слышим, т.е. наша собственная фантастическая игра воображения записывается нашим же сознанием как форма реальности! Экзистенциально-гуманистическая психология, проходя через «горнила» алхимического становления, приходит сегодня к тому же выводу, что и большинство квантовых физиков: «...все, о чем мы говорим, сконструировано нашим умом», и все реально ровно настолько, насколько мы верим в отобранный нами *обман восприятия*, в так называемый «*trompe l’oeil*» - обман глаз! (фр.) Внимание: *ОТОБРАННЫЙ НАМИ ОБМАН ГЛАЗ!* И все это означает, что мы построили свои мнения, убеждения и уровни ожидания на опыте, который смело можно назвать *ИЛЛЮЗОРНЫМ!*

Теперь, чтобы перевести это научно-абстрактное философствование в практическую плоскость, ответим на следующие вопросы: *УДОВЛЕТВОРЯЕТ ЛИ НАС НАША ВЕРСИЯ РЕАЛЬНОСТИ? РАСКРЫВАЕТ ЛИ ОНА НАШ ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ? ЧУВСТВУЕМ ЛИ МЫ СЕБЯ РЕАЛИЗОВАННЫМИ, ДОБИВШИМИСЯ ТОГО, О ЧЕМ МЕЧТАЛИ?* Одним словом - *РАБОТАЕТ ЛИ НАША ЖИЗНЬ? ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ОНА «НАСТОЯЩИМ ДЕЛОМ»?* Если *«да»,* можно аккуратно опустить эту книгу в ближайшее мусорное ведро. Если *«нет»* - добро пожаловать в *Самоосвобождающуюся Игру* (в дальнейшем - *Алхимия Игры*, или просто *ПУТЬ ИГРЫ*).

**\*\*\***

### II

*Все это только способ говорить о мире.*

*Хуан Матус*[[31]](#footnote-32)

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ**

Одним из самых сильных впечатлений в моем артистическом развитии, и спустя много лет я вынужден признать это, - является, наблюдение за тем, как моя маленькая дочь Анастасия, играла в куклы. На сегодняшний день, в моем, довольно объемном артистическом багажнике, этот опыт – несомненно один из самых поразительных, возвышенных и чистых.

И как я определяю его?

Это – тотально естественного состояния *Ума*, в котором *РЕБЕНОК-БОГ*, через *СЕБЯ-ИГРАЮЩЕГО*, наслаждается процессом творения *СЕБЯ-ДЕЙСТВУЮЩЕГО, СЕБЯ-КУКЛЫ*. *ТО ЕСТЬ:* в этой возвышенной игре, – *РЕБЕНОК*, отождествляющий себя с *КУКЛОЙ*, переживает массу самых разнообразных состояний, чувств и эмоций, (от невероятного счастья до чудовищных болевых ощущений, плачет, бьется в истерике, безумно страдает, или, напротив, испытывает привязанность, ответственность за другого, героическое воодушевление и т.д.); *РЕБЕНОК-ТВОРЕЦ -* жесточайшим образом подвергает *СЕБЯ-КУКЛУ* всем этим драматическим истязаниям, фонтанирует предельным «обострением предлагаемых обстоятельств», т.е. играет «на полную катушку»; а смотрящий на все это *РЕБЕНОК-БОГ* переживает удивительный, родственный по своей природе сакральному, трепет и восторг, своеобразный экстаз и вдохновение, и самое главное, - наслаждение процессом присутствия во всей этой *САМООСВОБОЖДАЮЩЕЙСЯ ИГРОВОЙ ПОТЕНЦИИ!*

Итак, во время обычной игры, ребенок присутствует в некоем, крайне сложном, с точки зрения современной психологии и психотерапии состоянии, в котором три уровня сливаются в одно целое! И речь здесь идет не о *детях индиго[[32]](#footnote-33)*, но об обычных детях, и об их самом что ни на есть обычном положении *Ума* – в момент присутствия в процессе *ИГРЫ!* В дальнейшем, уже войдя в поток профессии, для того чтобы хоть как-то организоваться в неуемной игривости и тотальной неуловимости *Театра Реальности*, и испытывая дерзкую амбицию к обобщению вышеописанного опыта, я счел возможным (а также невероятно интересным) использовать для этой работы несколько простых символов того дела, каким, волею судьбы, стал заниматься[[33]](#footnote-34).

*ИТАК, ВНИМАНИЕ!* Если, отбросив все лишнее, попытаться ответить на вопрос: «без чего *театральная игра* не может существовать?» - мы придем к трем основным вещам:

1. - без того, кто смотрит (*зрителя*)[[34]](#footnote-35);
2. - без того, кто играет (*актера*); и
3. - без того, в кого (или, во что) играют (*роли*).

Проверено и доказано огромным количеством способов – большего для создания *театральной иллюзии*, и, как мы выясним позднее, *ИЛЛЮЗИИ ЖИЗНИ*, не требуется! Надеюсь, что люди «игрового типа» очень легко меня поймут, так как в качестве основных действующих лиц *Театра Реальности* я использую три основных аспекта их мира: *ЗРИТЕЛЯ,*  *АКТЕРА* и *РОЛЬ!* Еще раз: *ТОГО, КТО СМОТРИТ*; *ТОГО, КТО ИГРАЕТ*; и *ТОГО, В КОГО ИГРАЮТ!*

Я не претендую на новизну самой идеи, но в дальнейшем буду формировать и разворачивать карту игрового потенциала безграничных возможностей *Пространства* *Театра Реальности* именно на примере взаимодействия этих трёх аспектов. Именно поэтому, в этой главе так много назойливо-акцентирующих внимание восклицательных знаков.

*И ЕЩЕ РАЗ, ВНИМАНИЕ!*

*ТАКОВА ОСНОВНАЯ СХЕМА*: *ЗРИТЕЛЬ*+*АКТЕР*+*РОЛЬ* *= ТЕАТР РЕАЛЬНОСТИ!*

*ЗАПОМНИМ ЭТО!* При желании, в обратном порядке: *ТЕАТР РЕАЛЬНОСТИ* ⇒ *ТО, ЧТО СМОТРИТ* + *ТО, ЧТО ИГРАЕТ* + *ТО, ВО ЧТО ИГРАЮТ!*

Сразу же отмечу, что, будучи разделенными, *зритель, актер и роль* рассматриваются в *Алхимии Игры* как три *неблагородные* субстанции. Но соединясь в одно целое, они обретают способность трансформировать свою разобщенность и ограниченность в единую, *благородную* сущность – *ЗОЛОТО ОБРАЗА* – *САМОЕ МОЩНОЕ ЯВЛЕНИЕ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ!*[[35]](#footnote-36)

*ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ ВНУТРЬ!*

**ТРИ УРОВНЯ ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ**[[36]](#footnote-37)

Итак, мы сами создали свой мир!

Каким образом?

Дело в том, что все процессы, происходящие в пространстве, непосредственно связаны с нашим мозгом. Более того, современные научные данные говорят о том, что структура внешней реальности формируется спектром частот *волн нашей мозговой активности*. То есть окружающий нас мир таков, каким отражает его *воспринимающая способность* нашего мозга. Еще раз: *СТРУКТУРА ВНЕШНЕЙ РЕАЛЬНОСТИ ФОРМИРУЕТСЯ СПЕКТРОМ ЧАСТОТ ВОЛН НАШЕЙ МОЗГОВОЙ АКТИВНОСТИ!* Чуть иначе: *ОКРУЖАЮЩИЙ НАС МИР ТАКОВ, КАКИМ ОТРАЖАЕТ ЕГО ВОСПРИНИМАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ НАШЕГО МОЗГА!* И что все это означает? Уже с конца 60-х годов ХХ в. (а в восточных культурных традициях немного раньше, на 5000 лет) известно, что при работе мозга возникают электрические и магнитные поля. Наиболее сильные порождаются ритмической активностью коры, посылающей около 800 импульсов в секунду, что в наше время регистрируется электроэнцефалографическими приборами (ЭЭГ).[[37]](#footnote-38)

*А ТЕПЕРЬ БУДЬТЕ ЕЩЕ БОЛЕЕ ВНИМАТЕЛЬНЫ!*

1) Если колебания электрического и магнитного полей мозга достигают частоты 20-40 циклов в секунду, то мы обнаруживаем себя в плотном, двойственном мире. Мы разделяем его на «я» и «ты». На «то, что внутри» и «то, что снаружи». На «того, кто смотрит» и «то, на что смотрят». На субъект и объект. В *ИГРЕ* я называю это *ВНЕШНИМ УРОВНЕМ ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ.* Еще раз: *ВНЕШНИМ УРОВНЕМ РЕАЛЬНОСТИ!*

2) Если же наш мозг балансирует на уровне 8-12 циклов в секунду, в этом состоянии реальность уже менее плотна, более способна к метаморфозам и трансформации, к перетеканию из одной формы в другую. Это - *ВНУТРЕННИЙ УРОВЕНЬ ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ,* знакомый нам большей частью по сновидениям, а также по химическим и психотропным приключениям[[38]](#footnote-39). Еще раз, это - *ВНУТРЕННИЙ УРОВЕНЬ РЕАЛЬНОСТИ!*

3) И, наконец, если наш мозг производит волны частотой 1-2 цикла в секунду и ниже, на этом уровне реальность предстает как абсолютная открытость вне форм и ограничений, *пустота*, обнаженный потенциал. «Здесь даже упасть некуда. Кругом сплошная пустота. De facto, здесь, нет никаких возможностей выяснить, имеет ли вообще место сам процесс движения»[[39]](#footnote-40). И это - *ТАЙНЫЙ УРОВЕНЬ ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ!* Еще раз: *ТАЙНЫЙ УРОВЕНЬ РЕАЛЬНОСТИ!*

Итак, структура *Театра Реальности* - многоплоскостная. Совсем в духе одного из отцов трансперсональной психологии Кена Уилбера[[40]](#footnote-41) *Он* состоит из: *ВНЕШНЕГО*, *ВНУТРЕННЕГО* и *ТАЙНОГО* миров. Так как это *фундаментально* важно, повторю еще раз (в большей степени для себя, чем для вас):

1) На *ВНЕШНЕМ УРОВНЕ* - реальность представляет собой плотный, двойственный мир. Только здесь существует модель, в которой смотрящий отделен от того, на кого он смотрит. В гуманистических направлениях современной психологии этот уровень называется – *бета* (**β**), в моей узконаправленной версии *ИГРЫ* - уровнем*РОЛИ*.

2) На *ВНУТРЕННЕМ* - это способный к метаморфозам, неплотный, *недвойственный*, но тем не менее проявляющийся *мир воображения и сна*, назывемый иногда «*парадоксальным миром*». Научное название - *альфа* (**α**)*,* в *ИГРЕ -* уровень *АКТЕРА.*

3) На *ТАЙНОМ* **-** эта же реальность - *пуста,* то есть свободна от каких бы то ни было представлений о себе. Научное название - *дельта*(**δ**),в *ИГРЕ -* уровень *ЗРИТЕЛЯ.*[[41]](#footnote-42)

Другими словами:

1) - на *внешнем уровне Театр Реальности* проявляется как ⇒ *РОЛЬ;*

2) *-* на *внутреннем* как⇒ *АКТЕР* (т.е. творческая потенция); и

3) *-* на *тайном* как⇒ *ЗРИТЕЛЬ* (т.е. как пустая, смотрящая в себя основа всего сущего)!

Но самое интересное в том, что ни один из этих уровней в отдельности не есть реальность, но только все три вместе.[[42]](#footnote-43)

*ВНИМАНИЕ!*

*ЗАПОМНИМ ЭТО НА ДИСТАНЦИЮ ВСЕГО ДАЛЬНЕЙШЕГО ЧТЕНИЯ - ТОЛЬКО ВСЕ ТРИ ВМЕСТЕ!*

Получается, что о *Театре Реальности* можно сказать и то, что он *ЕСТЬ*, и то, что его *НЕТ*, и даже то, что он *ЕСТЬ* и *НЕТ* одновременно. Это действительно что-то фантастическое! И так мы очертили безграничную территорию *БОЛЬШОГО ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ* (или, говоря алхимическим языком - *МАКРОКОСМИЧЕСКУЮ ОРБИТУ*). Теперь, следуя словам выдающегося японского актера, Йоши Оида: «Первое чему должен научиться актер, это – география собственного тела»[[43]](#footnote-44), есть смысл рассмотреть орбиту поменьше:

**ИНСТРУМЕНТ «HOMO LUDENS»**[[44]](#footnote-45)

Исходя из того, что у нас нет возможности определения реальности «как таковой» (мы можем описывать только свои идеи, о том, какой реальность представляется нашему *Уму*), можно сделать вывод, что у нас не может быть чистой реальности, но только *нейрореальность* - т.е. реальность, преломляемая через нашу собственную нервную систему. Говоря словами из «*ARKANA ARTIS*» (Тайны Искусства) Мирча Элиаде: «*Делание* должно довести до совершенства посредством ему же подобных вещей и в этом смысле совершающий *Делание* должен быть и сам объектом *Делания*»[[45]](#footnote-46). Идея не нова. Факт, что в физическом мире существует прямая взаимосвязь между явлениями *макромира* и *микромира*, испокон веков является общим местом. Микропроцессы, например расширение *Вселенной* с момента *Большого Взрыва*, происходят по той же схеме, что и процессы в микромире, на атомном уровне. Вращение планет вокруг звезд осуществляется идентично вращению частиц атома вокруг ядер. Формирование зародыша человека повторяет стадии эволюционного процесса всей органической природы. Таким образом, в *микромире* нет ни одной прогрессивной схемы, которая не повторялась бы с поразительной доскональностью в *макромире*. То есть: «В теле актера действуют такие же законы, как и в теле зрителя»[[46]](#footnote-47) И логика этого соображения ведет к следующему: чтобы познать законы *МАКРО-ТЕАТРА*, нам необходимо подробно рассмотреть то, что мы привыкли называть «собой», или «я», - наш персональный *МИКРО-ТЕАТР!*[[47]](#footnote-48) Понятно, что этот «персональный» *МИКРОКОСМОС* всегда при нас, как мобильный телефон или ноутбук, но самое интересное в следующем: две вышеописанные модели *Театра Реальности* - это *зеркальное взаимоотражение* друг друга! И эта мысль, совсем в духе Григория Сковороды и его китайского собрата по духу Джуан-цзы, более чем очень важна: *ЗЕРКАЛЬНОЕ ВЗАИМООТРАЖЕНИЕ ДРУГ ДРУГА!* «Он в тебе, а ты в нем»[[48]](#footnote-49) или «…внешний мир и я составляем единое целое»[[49]](#footnote-50)! Это означает, что энергия не передается, но *отражается мгновенно,* зеркальным способом!

Итак: «Мы и мир – те половины, из которых состоит целое»[[50]](#footnote-51)! «Человеческое тело и окружающая его энергетическая система являются миниатюрной копией более глобальной, универсальной системы»[[51]](#footnote-52) В этом плане интересна так же трактовка реальности, данная в конце сороковых годов Н. Бердяевым: «…реальность возникает не сама собой, а в результате активности субъекта, когда он мыслит, сочиняет, переживает»[[52]](#footnote-53), т.е. реальность - это не данность, а потенциальность. Реальность неотделима от нашей творческой потенции, от того, как мы способны ее менять, с ней и ею играть. Но если Бердяев утверждает, что именно *субъект* (автор) своей активностью «…делает форму формой, реальность реальностью»[[53]](#footnote-54), то по Бахтину, реальность – это не столько проекция личности, сколько диалог, «…необходимое условие их коммуникации»! То есть, здесь нет кого-то, кто работает на другого (и изначально нет вопроса, что первостепенно, курица или яйцо?), но оба присутствуют в ситуации мгновенного *взаимодополнения друг друга, взаимопроникновения и взаимообогащения.* Это «...динамичная паутина взаимосвязанных событий»[[54]](#footnote-55) с потенциалом молниеносной коммуникации. Одним словом, «То, во что вы верите, – неверно! Ваша вера в истину истинна лишь в тех пределах, которые находятся между внутренним и внешним опытом. Эти пределы – ваши убеждения, через которые нужно переступить»[[55]](#footnote-56). Или, словами британского нейропсихолога Ричарда Грегори: «Наши ощущения не воссоздают непосредственную картину мира; они предоставляют возможность для проверки наших гипотез о том, что ожидает нас в будущем»[[56]](#footnote-57). Из этой же когорты утверждение Эйнштейна что – нелепо строить теории на основе одних только наблюдений, что теории сами решают, что поддается нашему наблюдению. И здесь, как говорится, - не позволяйте фактам ввести вас в заблуждение! И осознание этого момента дарит нам неописуемый восторг! И почему? Потому что мы начинаем понимать, что обладаем *БЕЗГРАНИЧНЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ!* Так рождается то, что в *Алхимии Игры* мне нравится позиционировать как «*Человек Возможный*»[[57]](#footnote-58), т.е. *Виртуальный* (*Homo Theatralis*)[[58]](#footnote-59). Человек, который «есть» и «нет» одновременно! И это означает, что человек не является данностью, следуя зову т.н. *инстинкта игры*[[59]](#footnote-60), он обладает потенцией. Точно так же как природа целостности зерна скрывается в потенциальности стать растением и принести плоды, так сила человека покоится не в том, что он есть, а в том, чем он может быть. Таково рождение «*Homo Virtus*»!,или «*Homo Universale*»![[60]](#footnote-61)

Возможно, кто-то отнесется к этой идее как к «избитой» форме *мистического идеализма*. Но лично для меня, как и для огромной когорты людей во всем мире, которые настойчиво демонстрируют новый взгляд на креативные возможности человека, это *практический,* т.е. *работающий* *идеализм!* Это то, что приносит конкретные, фактические результаты! Но вместе с тем это, безусловно, *схема*, (!!!) ограниченная *конструкция,* т.е. один из бесконечного числа способов описать неописуемые возможности потенциала *Ума*.

# ПРИРОДА ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ

Итак - *О ЧУДО!*

Известная нам *Вселенная* организована не механистическим, но *ВИРТУАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ*[[61]](#footnote-62). Это означает, что «...внутри атома материя не существует, а, скорее, "может существовать"; атомные явления не происходят, а, скорее, "могут происходить"»[[62]](#footnote-63)! То есть, сегодня, окружающий нас мир можно смело назвать *Вселенной возможности*! Еще пример: когда на ускорителе происходит столкновение электронов и позитронов и они аннигилируют в пустоту, т.е. исчезают, энергия, которую они несли, остается, она никуда исчезнуть не может. И естественным резонансным способом она оформляется в т.н. «*Z-базон*», который мгновенно распадается. То есть, как только возник, уже исчез. Причем со скоростью, которая неподвластна регистрации и на сегодняшний день вообще контролю ученых. В итоге мы получаем безумную, с точки зрения традиционного мышления, реальность, в которой: «…кварк меняет свою семью или "вкус", протон становится нейтроном и испускает позитрон и нейтрино. Материя и антиматерия нейтрализуют друг друга, чтобы стать чистой энергией. Энергия движения одной частицы трансформируется в другую частицу, и наоборот. Вследствие квантовой неопределенности энергии пространство вокруг нас наполнено невообразимо огромным числом частиц, имеющих мимолетное, призрачное существование»[[63]](#footnote-64).

Если же взглянуть на эту тему совсем упрощенно, то «…до *виртуальной реальности* мы стояли перед необходимостью выбирать одну из двух фундаментальных реальностей. Первая – это практический мир, населенный другими людьми, где ты должен есть и работать, чтобы выжить и т.д. А вторая – это внутренний мир твоего воображения, где ты сталкиваешся с бесконечностью своего воображения и его разнообразием, но при этом ты совершенно один в своих снах и грезах и в твоем психоделическом путешествии. (…) Таким образом, находясь между реальным миром, который груб и материален, и внутренним миром, исполненным жизни и красоты, виртуальная реальность предлогает нам третий вариант: мир, который так же объективен, как физический мир, и при этом так же, как и он, принадлежит всем людям, но в то же время не является материей, а потоком воображения и относится к сфере воображаемого в гораздо большей степени, чем мир реальный. И что самое потрясающее в нем – это возможность делать сны и грезы реальными, делать их объективными»[[64]](#footnote-65).

Итак, *виртуальное* происходит от слова *virtus* – власть, возможность, сила. Это означает, что под термином *Виртуальная Реальность* понимается «*реальность в возможности*» (в становлении) в противоположность реальности *актуальной*. Сам термин предложен Джейроном Ланьером[[65]](#footnote-66). И если мы действительно услышим то, что сфокусировано в короткой, емкой фразе: *ВНУТРИ АТОМА МАТЕРИЯ НЕ СУЩЕСТВУЕТ, А, СКОРЕЕ, «МОЖЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ»; АТОМНЫЕ ЯВЛЕНИЯ НЕ ПРОИСХОДЯТ, А, СКОРЕЕ, «МОГУТ ПРОИСХОДИТЬ»! -* то мы действительно «…опрокинем на свой мозг радугу»[[66]](#footnote-67).

Получается, что *Мироздание* работает по тому же принципу, что и частицы, названные в физике элементарных частиц *виртуальными:* «...их особенность в том, что, с одной стороны, они есть, поскольку проявляются в процессе взаимодействия других частиц, но с другой - их, даже потенциально, нет в других частицах - они существуют только актуально, то есть только здесь и теперь - порождаются в процессе взаимодействия других частиц, выполняют свою функцию и исчезают, как будто их никогда и не было»[[67]](#footnote-68). Таков мой (или лучше сказать - *наш*) мир! В нем абсолютно все «...существующие формы материи – лишь кратковременные соединения единой энергии... нет ничего постоянного... ни одной твердой формы... все, что переживается – не более чем электрические волны в одном случае и частицы – в другом»[[68]](#footnote-69), а следовательно и сама реальность может рассматриваться либо как нечто, состоящее из отдельных частиц (атомов), либо из колебаний (волн). Это же видно невооруженным глазом, - «…большая часть живых форм, населяющих Мировой океан, погибает уже через несколько минут после рождения. Человеческая форма тоже довольно быстро обращается в прах и исчезает, как будто ее и небыло. Трагично и жестоко? Да, но только если вы наделяете каждую форму индивидуальностью, забывая о том, что ее сознание – это божественная суть, проявляющая себя через форму»[[69]](#footnote-70) И одно существо пожирается другим несомненно с божьей помощью. И это означает, что «...жизнь, если посмотреть на нее рационально и без иллюзий, представляется не более чем абсурдной историей, которая рассказывается слабоумным математиком. И когда наука докапывается до сути вещей, она обнаруживает там лишь нескончаемый *безличностный* танец *черепашьих волн* и *грифоновых частиц*. В какой-то момент частицы и волны сплетаются в гротескном, сложном мозаичном танце, при этом отдавая себе отчет в абсолютной абсурдности себя самих…»[[70]](#footnote-71) И так формулируется типичный игровой подход к Миру (*sub specie ludi*, по Хейзинге). И это первое, что очень важно твердо уяснить в понимании фантастической природы *Театра Реальности*. Второе: «Мы не просто пассивно принимаем впечатления из "внешнего мира", но активно создаем их! И это означает, что из огромного океана всевозможных сигналов наш мозг выхватывает только те, которые соответствуют нашим ожиданиям. Потом мозг организует эти сигналы в так называемый "*туннель реальности"*[[71]](#footnote-72), который соответствует нашим представлениям о мире...»[[72]](#footnote-73), стягивает их в «*образ мышления*» и в итоге уплотняет в то, что мы определяем как *реальность*. Роберт Антон Уилсон называет это *ИМПРИНТИРОВАНИЕМ*[[73]](#footnote-74). В квантовой теории этот закон формулируется по-разному, но чаще всего физики выражают его так: «*НЕЛЬЗЯ ИСКЛЮЧИТЬ НАБЛЮДАТЕЛЯ ИЗ ОПИСАНИЯ НАБЛЮДАЕМОГО*»[[74]](#footnote-75). Копенгагенская концепция утверждает даже, что в отсутствие наблюдателя реальности вообще не существует. И, наконец, еще один взгляд: «...*НАБЛЮДАТЕЛЬ СОЗДАЕТ НАБЛЮДАЕМУЮ ВСЕЛЕННУЮ»!*[[75]](#footnote-76) То есть: «Такие отличительные признаки, как «чистое» и «грязное», создаются *Умом* в процессе оценки. Если *Ум* считает что-то грязным, мы называем это грязным. Если *Ум* считает что-то чистым, у нас складывается представление о чистоте. Следовательно, все создает наш собственный *Ум*. *Ум* – творец. Вся *Вселенная* – не что иное, как *Ум*»[[76]](#footnote-77)! И все это означает, что сегодняшняя теоретическая физика уже способна доказать, что в *пустом* пространстве существуют некие *точки бифуркации,* воздействие на которые «полем сознания» приводит к возникновению не только элементарных частиц, но и «более сложных физических объектов»[[77]](#footnote-78). Получается, что человек сам, посредством своих собственных творческих усилий «...сводит сигналы из окружающего мира к своим собственным категориям и воспринимает лишь то, что прямо отвечает на вопросы, которые он сам способен задать»[[78]](#footnote-79). В итоге его мозг находит форму даже там, где ее нет вовсе! Одним словом, «…мы видим то, чему верим»[[79]](#footnote-80). И так возникает важный онтологический вопрос: «...а не начинается ли существование определенных форм с того, что мы их постулируем?»[[80]](#footnote-81) Далее возможно только отступление из дневников Вернера Гейзенберга: «Одурев от опытов, я часто выходил в сад прогуляться, и в который раз задавал себе один единственный вопрос: неужели природа настолько абсурдна, какой предстает нам в наших атомных экспериментах?»

Итак, «Наше *воспринимающее “я”* не может быть найдено нигде в картине мира, потому что оно само и есть картина мира». Эти слова принадлежат Эрвину Шредингеру. А вот отрывок из древнеиндийского текста под названием Аннутараштика: «Это не *Природное Бытие* вызывает к жизни различные проявления. Они появляются, будучи созданными вами. Несмотря на нереальное, они становятся реальными благодаря моментальной спутанности восприятия. Великолепие этой *Вселенной* порождено вашей волей. Она не имеет другого происхождения. Поэтому ваше великолепие сияет во всех мирах. Несмотря на единственность, вы имеете много форм»[[81]](#footnote-82).

Подведем черту: *Театр Реальности* –это беспредельно сложная оркестровка *взаимоотражающих* игр *макро-* и *микромиров*. Один - зеркально отраженная модель другого, и наоборот, а в итоге оба - одно неделимое целое! И это фантастическое на первый взгляд допущение помогает понять не только то, «...почему наши фантазии, желания и страхи оказывают такое мощное влияние на реальные события, но и то, как материализуется созданный мозгом образ»[[82]](#footnote-83). Если перевести вышесказанное на язык *ИГРЫ,* то получится следующее: если *энергия смотрящего пространства (зритель)* осознана и «*оседлана*» нами, то мы будем способны оказывать влияние на обстоятельства внешнего мира; если же она не осознана и находится в состоянии бесконтрольности, обстоятельства внешнего мира будут оказывать влияние на нас и, как следствие, *формировать* нас. Говоря проще: «...или мы танцуем мир, или мир танцует нас»[[83]](#footnote-84)!

Вывод: изучив «клавиатуру» своего *МИКРО-ТЕАТРА*, мы можем оказывать мощное *обратное воздействие* на ткань *МАКРО-ТЕАТРА*, внося изменения с помощью персонального творческого усилия. Тем более что, говоря словами Лурианской каббалы: «…от самого человека зависит совершенствование высших миров и самого Бога»[[84]](#footnote-85). И это означает, что: «…легче расширить понимание «человека», чем снова и снова изобретать Всевышнего»[[85]](#footnote-86). Согласен, для мозга, воспитанного в суровых традициях *диалектического материализма,* все это может звучать довольно ошеломительно! Но предположим, что это пока очередная парадоксальная гипотеза.

**\*\*\***

### III

*Я больше уже не человек, я ищу другой образ.*

*Doug Wright[[86]](#footnote-87)*

**ИГРА, КАК ОНА ЕСТЬ!**

Согласен, вопрос поставлен крайне амбициозно!

И вне сомнений, прежде чем двигаться дальше, есть смысл уделить внимание теме исторического контекста подобных исследований. Понятно, что этот феномен, (феномен *Игры*) крайне многолик, и в данной главе я кратко коснусь только наиболее ярких его проявлений.

Итак, считается, что начало последовательным философским исследованиям феномена *игры* положили И. Кант и Ф. Шиллер. Оба указали на сходство между игрой и художественной деятельностью, сойдясь на том, что в этом случае «проявляется человеческая свобода». Можно также сказать, что метафизика *игры* ХIХ века вышла из игровой терминологии таких авторов, как Кл. Леви-Стросс[[87]](#footnote-88) и Ж. Ликан, а методологической основой для ряда теорий игровой деятельности становится на рубеже XIX-XX веков биогенетический закон Геккеля[[88]](#footnote-89), согласно которому история развития индивидуального организма в сжатом виде повторяет основные черты и особенности развития тех форм, от которых он произошел.

Итог по всем работам XIX века подводит швейцарец К. Гросс («Игры людей» & «Игра»). Он начинает утверждать, что «...непосредственным побуждением к игре является регулярно образующийся в человеке избыток сил» и что *игра* – первая «оковка» общества, «цепь, сплетенная из цветов». Далее, особый вклад в теорию *игры* вносит голландец Бейтендейк[[89]](#footnote-90). От игры с предметом и образом он ищет пути в духовную сферу, в область воображения и творчества: «Сфера игры – это сфера возможностей, фантазии, гностически-нейтрального...» В дальнейшем немец Х-Г. Гадамер в книге «Истина и метод» вводит понятие *игра* в аппарат герменевтики (теории понимания и истолкования текстов, произведений искусства, исторических событий и т.д.), а великий Эйнштейн признает, что «...для объяснения событий во *Вселенной* наука не сможет предложить ничего лучшего, чем теория игр». Нельзя не упомянуть также и Германа Гессе с его возвышенной «Игрой в бисер», которого, правда, на целое столетие опередил Йоган Пауль Фридрих Рихтер (Жан-Поль)[[90]](#footnote-91), создавший удивительный художественный космос, построенный по законам игры. Играя метафорами, философемами и целыми традициями, он включил все сущее в универсальную трагикомедию смыслов, полную бесконечных отражений, подобий и образов. Вслед за Гессе немец Ойген Финн впервые ставит понятие *игра* наряду с такими феноменами человеческого бытия, как смерть, труд, любовь... и т.д. «Языком трансценденции» называет игру немец Хайдеггер: «Мы должны понимать бытие как субстанцию, исходя из сущности игры, и притом такой игры, в которой мы являемся смертными. Смерть есть неупоминаемый масштаб неизмеримого, т.е. наивысшей игры, в которую человек когда-нибудь впадал, на которой он присутствовал»[[91]](#footnote-92).

Затем, Максимилиан Волошин[[92]](#footnote-93), в своем крайне дерзком и бесстрашном стиле, выводит игру за пределы морали, и заявляет, что она «до добра и зла»[[93]](#footnote-94); глобалист Ясперс определяет «...состояние мира как игры»; а Гуссерль бесстрашно опускается в недра этого феномена, ставя вопрос об игре сознания, о том, как в смыслообразующем потоке ума строится картина мира. Метод языковых игр, в которых через «проигрывание» языка можно выявить его скрытые аспекты и возможности, предлагает Л. Витгенштейн[[94]](#footnote-95), французский семиотик Ролан Барт сравнивает «Текст» со сценическим пространством, наполненным драматической игрой[[95]](#footnote-96), а испанец Ортега-и-Гассет пытается решить проблему выживания человека в условиях игр «массовой культуры».

Наиболее знаменитым исследователем теории *игры*, заслуженно считается нидерландец Йохан Хейзинга. В своем основном, и уже ставшим классическим, труде «Homo Ludens (Человек Играющий)» ученый наглядно демонстрирует, что все сферы человеческой культуры (искусство, философия, наука, политика, юриспруденция, военное дело и т.д.) находят свои корни в *игре* и играются с самого начала: «Одна старая мысль гласит, что, если проанализировать человеческую деятельность до самых пределов нашего познания, она покажется не более чем игрой». Подобно Хейзинге, Ортега-и-Гассет считает, что игра стоит у истоков культуры, и, подобно Гессе, наивно видит единственный путь защиты культуры от тотальной дегуманизации в сохранении ее ценностей «аристократами духа» - интеллектуальной и творческой элитой. Эту мысль развивает, так же, бельгийский драматург Мишель де Гельдерод. Для него, «…игра – единственный шанс, единственная реальная сила, способная вернуть реальности её ценность и целостность»[[96]](#footnote-97)

Вслед за этими персонажами, особенно пристально всматривался в игру Н. Гартман. Говоря: «Одно в другом играет», он приводит в пример поэзию, называя ее «полуконкретностью». В поэзии события реальны, так как описываются, но их нет, так как они выдуманы: «Они – плод игры и через игру осуществляются». Так, *игра*, по Гартману, есть способ бытия: «...играющее значит являющееся». Крайне интересной кажется также книга М. Бахтина «Эстетика словесного творчества», в которой автор вскрывает коренное отличие искусства от игры, утверждая, что в игре принципиально отсутствуют зрители и авторы: «...игра в них не нуждается, она будет игрой и без них».

В 60-х на сцену выходит веселый пророк *Игры* Тимоти Фрэнсис Лири, тщеславный, беспечный, высокомерный шут-провокатор, одержимый манией саморазрушения, признанный лидер альтернативной культуры, – «Жизнь – это великий и смешной танец, и нам всем здорово повезло, что мы здесь. Все занятия человека – это ничто иное, как развлекательное кино. Единственно возможная позиция – это радоваться и удивляться. Все в этом мире не так серьезно, не так важно, как это кажется. Мы все учавствуем в гигантском шоу, и я искренне желаю всем вам принять в нем участие»[[97]](#footnote-98) Его друг Джон Бересфорд поддерживает его: «Теперь все превращается в игру, и тигры ведут себя по тем же правилам, что и остальные игроки, раскрываясь в свете и цвете, под восхитительную мелодию свободной игры сознания»[[98]](#footnote-99) «В действительности только те, кто видит культуру как игру, могут принять эволюционную точку зрения, могут оценить и сохранить то великое, что призваны сделать человеческие существа. Воспринимать все как “серьезную, покоящуюся на твердых основаниях реальность”, значит не понимать самого главного, с холодным безразличием игнорировать величие игр, которым мы должны обучиться»[[99]](#footnote-100)

Среди современных естествоиспытателей феномена игры можно отметить, так же, Роберта де Роппа, который в отличие от вышеотмеченных, довольно сложных и крайне запутанных исследований предлагает следующую, очень простую схему: он разделяет человеческие игры на «материальные» и «мета-игры». Все разнообразие первого типа вращается вокруг удовлетворения себя материальными благами: деньгами и тем, что на них можно купить, властью, общественным положением, сексом и т.д.; второй тип уводит за пределы этого мира, апеллируя к истине, красоте, знанию и т.п. На вершине «мета-игр» де Ропп размещает некую *Великую игру* – поиск пробуждения, или *освобождения*. И эта игра, с его точки зрения, сводится к тщательно продуманным механизмам проработки внутреннего мира, т.е. своего собственного сознания, своих собственных мыслей и психоэмоциональных состояний. Конечная цель – глубокое проникновение в природу внутренних игр, познание своего творческого потенциала, способного на чудесную трансформацию и процесс освобождения. Но «...нужна какая-то очень большая внутренняя сила, чтобы прожить эту *игру* полностью». В этом контексте интересной так же покажется книга Станислава Грофа «Космическая Игра», в которой можно найти очень много общего с восточной философией, (обогнавшей неторопливый запад на несколько тысячелетий), например, с видением великого китайца Чжуан-цзы, у которого «…весь мир – кладезь чудесных игр, бездонных неопределенностей и превращений»[[100]](#footnote-101)

Не возможно не упомянуть прекрасный текст современного мастера Сатгуру Свами Вишну Дэв «Драгоценное ожерелье наставлений о Пути божественной Игры» (“Дивья Лила Йога Упадеша Ратна Малика”)[[101]](#footnote-102), в которой раскрывается феномен т.н. «Божественной игры» (Лилы) – «…как спонтанное, беспричинное проявление Абсолютным Умом своих энергий без ограничений, накладываемых смыслом, логикой, законами кармы, без мотивации и стремления к результатам»[[102]](#footnote-103). Или, в Кодексе Мастера: «Мастер, будучи единым с Беспредельным Духом, живет в измерении Игры. Игра есть Путь, смысл и цель. Вне Игры есть только Ничто. (…) Мастер играет потому, что после того, как он стал Мастером, для него ничего не имеет смысла...»[[103]](#footnote-104) Георгий Гурджиев, в своих многотомных наставлениях утверждает так же, что «…цель любого духовного учения – сделать человека Актером с большой буквы, то есть сделать его играющим на самом себе»[[104]](#footnote-105) Его ученик, легенданрый английский режиссер Питер Брук, в своей прекрасной книге «Пустое пространство», определяет *игру* – как «…развернутое в открытом мировом пространстве действо, в котором жизнь и личная трагедия человека предстают во всей своей полноте. (…) Все возможно, если у нас “под рукой” пустое пространство».

В контексте рассматриваемой темы, несомненно интересными покажутся тексты: грандиозного японца Дзэами Мотокие «Предание о цветке стиля»[[105]](#footnote-106), китайца Хуан Фань-чо «Зеркало просветленного духа»[[106]](#footnote-107), Пань Чжи-хэна «Пение феникса». И вспоминая, так же, примеры из буддийской, индуистской, суфийской, египетской и мн. др. культурных традиций, можно сказать что в них, термин *игра* употребляется прежде всего тогда, когда духовная практика становится легкой и не требующей усилий. Образ *игры* поэтически передает в этих культурах как медитативная самоуглубленность актера, или танцора, отождествленного с качествами божества, и т.д., и т.п.

Сегодня, *Феномен Игры* активно исследуется очень многими авторами, в том числе и психотерапевтической ориентации. Знаменитый создатель трансактного анализа Эрик Берн, в таких книгах, как «Игры, в которые играют люди» и «Люди, которые играют в игры» (взяв за основу одну из идей Тимоти Лири), особым образом использует термин «*игра*», обозначая им т.н. «*автоматические жизненные стратегии*». По мнению Берна, у ребенка, с которым, к примеру, жестоко обращались в семье, «автоматически вырабатывается «жизненная стратегия» выступать в т.н. «роли жертвы». В этом случае его отцу достается «роль насильника», а его матери – «роль спасительницы». Став взрослым, такой ребенок выйдет в мир, считая себя «вечной жертвой», и эта узкая, столь увлеченно разыгрываемая в семье игра превратится для него в единственный способ получать заботу и любовь через мучительный поиск актеров, желающих сыграть в пьесе его жизни роли спасительницы и преследователя. Американка Жан Ледлофф, в своей книге «Принцип преемственности» уже впрямую касается т.н. «*актерского диагноза*» – «…потребность человека находиться на сцене перед большой аудиторией почитателей, чтобы доказать, что он действительно центр внимания, хотя на самом деле его гложет необоримое сомнение в этом. Болезненное позерство и нарциссизм – еще более отчаянные претензии на внимание, которое безрезультатно стремился получить в свое время ребенок от матери»[[107]](#footnote-108) Она так же указывает на то, что можно проследить прямую связь между поведением матери и формированием будущего “актера”.

В этом же направлении размышляет француз П. Бюгар (P.Bugard). Он опирает мотивы актерского творчества на нарциссизм, эрос и агрессию. По наблюдениям ученого, большинство актеров происходит из скромных и чаще всего неблагополучных семей, что наводит на мысль, что сценическая деятельность избавляет натуры определенного склада от неврозов, позволяя им сублимировать энергию либидо в страсть к самоутверждению, компенсируя недостаток внимания со стороны родителей в детстве.[[108]](#footnote-109) Об этом же свидетельствует театральный педагог Дж. Лэйн (J.Lane).[[109]](#footnote-110) Дж. Дилбек (Dj. Dilbek), австрийский психотерапевт, так же, говорит о том, что всю эту бешено-невротичную игру, под названием *ТЕАТР*, можно определить – как вынужденную “самотерапию” *детской травмы*, уходящую корнями в отношения с матерью - «…в мучительную потребность ребенка стремиться в центр внимания *Матери-Вселенной*, и в катастрофический недостаток этого внимания...»[[110]](#footnote-111), что в последствии формирует человека, постоянно стремящегося в эпицентр одобрения *Матери-Вселенной*, постоянно борящегося за ее вознаграждение (*т.е.* *за аплодисменты*). Менстр Кирк (Menster Kirk), в своей более прямолинейной манере, утверждает, даже, что «Актерство – это болезнь!»[[111]](#footnote-112), а изящная формула Чи Зудэ, что в XXI век мы входим под знаменем т.н. – «*Поколения Актеров*», действительно находит все больше и больше подтверждений. Под этим термином Зудэ имеет ввиду – *поколение детей*, которых вырастили обеспокоенные современными скоростями, вечно занятые и куда-либо спешащие матери, детей, страдающих т.н. «комплексом Протея» (страсть к лицедейству и превращению то в один, то в другой персонаж[[112]](#footnote-113).) Это поколение детей, которые невероятно страдали от недостатка материнского внимания, и чем сильнее был этот дифицит, тем сильнее страсть т.н. *Человека-Актера* восполнить его за счет «*Сцены Театра*», или «*Сцены Жизни*».[[113]](#footnote-114)

В более общих чертах, описывает современную ситуацию автор книги «Теория и Театр» Андрей Павленко. Он утверждает, что к началу ХХI века: «Современное рас-створение Представления обнаруживает себя в специфической форме – «Представления в каждом. (…) Разъединение мира достигло такой глубины, что теперь нет необходимости “упаковывать” это разъединение в “эстетически привлекательные формы”. (…) Теперь каждый обязан представлять. Каждому позволено достигать успеха в той мере, в какой он следует требованию осуществления “Представления в каждом”»[[114]](#footnote-115). Автор документального фильма «Игра Господа» (“The God Game”) Джейк Хорсли, выпускает блистательную книгу “Matrix Warrior”[[115]](#footnote-116) в которой, вслед за сатаной Мильтона из «Потерянного Рая» утверждает, что «Ум – сам по себе, и внутри себя может Ад сделать Раем, и Адом – Рай». Игорь Калинаускас в книге «Игры, в которые играет Я» вторит ему: «Только вы можете стать гениальным режиссером и главным действующим лицом этой великолепной игры, и только вам дано выиграть Себя, свою Жизнь, свой мир»[[116]](#footnote-117).

На сегодняшний день в мире вращаются сотни детально инкрустированных систем, иллюстрирующих принципы, например, финансовых игр. Они повествуют о людях, подогреваемых спортивным азартом, виртуозно играть на сцене «*театра денег*» в «*игры денег*, *делающих деньги*». «Эти люди любят *игру денег* больше, чем любую другую *игру*. Они уже знают, что деньги – не вещь, но просто идея, созданная и играющая в их голове»[[117]](#footnote-118) Мы можем наблюдать, так же, какой огромный наплыв игровых концепций испытывает педагогика (Бенджамин Зандер & Розамунда Стоун Зандер «Искусство возможности»), спортивные и научные игровые модели, и т.д. и т.п. И все это указывает на естественное рождение некоей новой парадигмы, прихода, т.н. – *ЭПОХИ, ЭРЫ,* или, - *КУЛЬТУРЫ ИГРЫ!* И мир сегодня, представляется, как – невероятных размеров виртуальный пазл, составленный из очагов-стеклышек игровых моделей, как сознательно, так и бессознательно создаваемых человеком для развития, наслаждения и всяческой самореализации. И любые человеческие проявления, как высокие, так и низкие, любые его устремления, как вверх, так и вниз, все религиозные, социальные, политические, творческие, научные и другие модели – все это разные формы игровых конструкций, с помощью которых современный человек достигает той, или иной технологической вооруженности в достижении своих крайне изощренных целей.

Итак, в контексте новой парадигмы, сегодня, такие слова как – *ТЕАТР, АКТЕР, ИГРА, ИГРОВАЯ ПОТЕНЦИЯ, РОЛЬ* – начинают использоваться все чаще и чаще, в самых разнообразных контекстах и смыслах, - «*Артистические игры*», «*Технологии перевоплощения*», «*Человек Играющий*», «*Театр Сна*», «*Игровая терапия*», «*Магический театр*», «*Игра Ума*», «*Театр внутренних путешествий*», «*Искусство быть, как собой, так и другим*», «*Театр виртуальных приключений*» и т.д. и т.п. И все это означает – естественный запрос в информационной оснащенности, позволяющей современному человеку обнаружить себя на равных с игровым многообразием современного мира!

И ещё раз:

Все это указывает на рождение некоей новой парадигмы, прихода, т.н. – *ЭПОХИ ИГРЫ!*

!!!

Таков, как мне кажется, краткий обзор основных взглядов на феномен *Игры* на сегодняшний день, доступных моему пониманию и пытливости.

**ЗАХВАТ ТЕРРИТОРИИ ТВОРЧЕСТВА**

«Однажды утром я проснулся и понял, что наука идет не туда»[[118]](#footnote-119) - так начинается одна из самых нашумевших книг Бартоломея Коско[[119]](#footnote-120) «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 шорами 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 является 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 его, 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 его творческого поиска и самовыражения. В этом случае он составит мощную, уверенную в себе пару «танцующей» *Вселенной!*

И что я имею в виду под *защитными механизмами*? Я имею в виду - «*центр тяжести*», или, говоря словами Джона Лилли[[120]](#footnote-121), «*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»[[121]](#footnote-122), а также к «*психосинтезу*» Ассаджиоли[[122]](#footnote-123) и к «*самоактуализированному человеку*» Маслоу[[123]](#footnote-124), я имею в виду - устойчивость и непоколебимость веры в свои силы, тотальное бесстрашие и чувство самодостаточности... уверенность в том, что у человека есть т.н. «*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*, т.е. 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 чьем-то, - там его тюрьма, даже если клетка золотая»[[124]](#footnote-125)! Вспыхнув осознанием этого и оглянувшись 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*».[[125]](#footnote-126)

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...»[[126]](#footnote-127), 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»[[127]](#footnote-128).

Еще и еще раз: *ДЕПРЕССИЯ - ЭТО НЕВЕЖЕСТВО! ГЛУПОСТЬ! ОТСУТСТВИЕ ЯСНОСТИ!* То есть, «…любое деструктивное событие или состояние – это всего лишь напоминание о том, что нами утрачена *ЦЕЛОСТНОСТЬ*»[[128]](#footnote-129)!

Теперь же, давайте посмотрим вокруг и прислушаемся к тому, что говорят, сидя в своих гримерках, мыслящие и несомненно талантливые представители нашей профессии, независимо от того успешны они или нет. Цитируя Маслоу, 99% из них находятся «...под давлением нигилизма и ощущения бессмысленности жизни, цинизма и недоверия к другим людям, отсутствия ценностей и безнадежного отношения к будущему...»[[129]](#footnote-130) Это означает, что большинство из нас не знают не только того, *ЗАЧЕМ* мы изо дня в день продолжаем выходить на сцену как театра, так и жизни, но и того, *ЗАЧЕМ* мы живем! 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!»[[130]](#footnote-131) Платон, Ницше, Ясперс и многие другие любили и до сих пор любят жесточайшим образом рыхлить тему о *человеке-марионетке* в руках забавляющегося *Бога*. Но в финале почему-то всегда страдание и боль сломанной и всеми забытой игрушки.

*ВЫВОД:* психическое здоровье *человека-играющего* невозможно без *ЗАЩИЩАЮЩЕЙ* психологической среды, в которой центральное положение занимает *ЖИВОЙ МИФ!* «*Миф*, благодаря которому бытие приобретает смысл... давая ответы на актуальные вопросы бытия...»[[131]](#footnote-132) *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, какая 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 главному 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»[[132]](#footnote-133). И это первое из самого важного! Второе, словами неумолимого Константина Сергеевича: «…человек сам, и только сам придает своей жизни необходимую полноту»[[133]](#footnote-134), ибо «...мы рождаемся дважды: один раз - для жизни, второй раз – для творчества и любви»[[134]](#footnote-135). Еще раз: *человек-играющий* только за счет своих собственных усилий способен «...дать миру его объективное бытие – без этого он так и уйдет в глубочайшую ночь небытия неуслышанным и неувиденным...»[[135]](#footnote-136) 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, - *МАТАМИФОЛОГИИ!*[[136]](#footnote-137)

**АРТИСТИЧЕСКАЯ МЕТАМИФОЛОГИЯ**

Как же к ней подступиться?

Общеизвестно, 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...»[[137]](#footnote-138) И как выглядят 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 удается убедить других участников “шабаша реальности” в действительности увиденного»[[138]](#footnote-139).

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[[139]](#footnote-140), в контексте профессии я все же остановился на символах *Алхимии*. И почему? Потому что, перефразируя великого эксцентрика, - с помощью театра надо делать золото![[140]](#footnote-141) В этом смысле, история алхимии и метафоризм ее языка, явились максимально удобным средством для того, чтобы описать процессы, происходящие на территории моего *Ума*.[[141]](#footnote-142) Ведь, - «...алхимия, не что иное, как театральная постановка, в которой участвуют исключительно театральные персонажи»[[142]](#footnote-143)! И, здесь, «ступая след в след» за великим Арто, я дерзнул сконцентрировать свои профессиональные взгляды вокруг ее образности.

Итак, читая – *АЛХИМИЯ*, читай – *ТВОРЧЕСТВО!* И почему?

Потому, что «…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»[[143]](#footnote-144). Титус Буркхардт формулирует духовную цель Алхимии, как «…достижение “сокровенного серебра” или “сокровенного золота” – в их непреложной чистоте и яркости»[[144]](#footnote-145) Джек Линдсей считает, что Алхимия предвохищает все научные и антропологические «…понятия развития и эволюции». Камилла Палья, называет самыми виртуозными Алхимиками всех времен и народов - Шекспира и Спенсера, т.к. первый – «…преобразователь форм и мастер преображений»[[145]](#footnote-146), второй – «виртуозный жонглер множественностью личин»[[146]](#footnote-147) Итак, символы Алхимии – *мифологичны!* А «миф делает психику понятной»[[147]](#footnote-148). Ткань мифа, ткется из двух нитей: неба и земли; божественного и человеческого начал. Это так, «...ибо в мифах люди встречаются с богами»[[148]](#footnote-149). Чуть точнее: миф – это «...перенос или переход эго из временной, человеческой жизни в вечную, архетипическую»[[149]](#footnote-150). И еще точнее: миф являет собой «...максимальное приближение к абсолютной истине, которую нельзя выразить словами»[[150]](#footnote-151). 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...»[[151]](#footnote-152) Дополним эти словами словами Барта: «Функция *мифа* – удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как её отсутствие»[[152]](#footnote-153) Одним словом, - инсценируя мифологические сюжеты в своем воображении, «…люди прошлого организовывали т.н. священную “игру понарошку”. Они погружались во вневременной Божественный мир, на фоне которого разворачивались события их повседневной жизни»[[153]](#footnote-154).

Вывод: «Мифо-поэтическое мышление остается единственной альтернативой там, где научное познание невозможно, - при подступах к тайне целого (к целостности бытия, к целостности личности)»[[154]](#footnote-155) У Мирча Элиады, можно найти много этнографических примеров, иллюстрирующих этот процесс. Вот один из них: «...в Новой Гвинее множество мифов посвящено длительным мореплаваниям... и для современных мореплавателей они служат своеобразными моделями. Капитан, выходящий в море, воплощает мифического героя Аори. Он надевает костюм, подобный тому, что по мифу носил Аори, у него такое же зачерченное лицо... Он исполняет танец на лодке и раскидывает руки так, как расправлял Аори свои крылья... И когда он стреляет из лука, он не вымаливает милости и помощи этого мифического героя: он отождествляет себя с ним»[[155]](#footnote-156). Одним словом: «надень маску – тогда боги примут тебя за своего и снизойдут до беседы»[[156]](#footnote-157). 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 изменится как личность, то без театра не обойтись. Но даже если это понимаешь – нужен театр, нужны роли»[[157]](#footnote-158)

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. Этого уровня достигают произведения, в которых осуществляется прорыв к метафизическим законам бытия, где проигрывается столкновение абстрактных начал, обозначенных впервые мифологическими персонажами и сюжетами»[[158]](#footnote-159) Или, говоря словами Саллюстия, жившего в IV веке: «Мифы – это события, которые никогда не случались, но постоянно происходят»[[159]](#footnote-160)

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. И именно благодаря этому "вечному возврату" к истокам священного собственное существование представляется человеку защищенным от небытия и смерти»[[160]](#footnote-161). Именно поэтому – «миф – это откровение, спасающее нас в час великой нужны. Но читать миф, не учавствуя в сопровождающем его ритуале, - все равно что читать либретто оперы, не слушая музыку. Миф обретает смысл только как часть процесса обновления, смерти и возрождения!»[[161]](#footnote-162) 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»[[162]](#footnote-163). На внешнем, динамическом уровне это проявляется в форме т.н. «*корпоративной религии*»[[163]](#footnote-164), от латинского *religare* – связывать общим смыслом.

А теперь, - внимание!

В 1955 году в Париже выходит изумительная книга Жака Бержье и Луи Повеля,[[164]](#footnote-165) которая называется «Утро Магов». В ней, энциклопедическим образом собраны и описаны призывы и обращения самых разнообразных оккультистов и алхимиков всех времен к языческим богам. Бержье&Повель касаются, так же, и феномена нацизма, описывая его как «оккультную революцию», демонстрируя тем самым не только явную, но и тайную идеологию нацизма[[165]](#footnote-166). Приводя множество довольно сильных цитат, Бержье&Повель 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 сказачного 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»[[166]](#footnote-167)! Я не случайно указал на эту крайнюю форму мистицизма, что бы, с одной стороны пробудить настороженность, но с другой – возбудить дерзость и еще больший интерес, балансирующий, как говориться – 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 прекрастно 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*»[[167]](#footnote-168). Но для того чтобы войти в эту полную динамики и непредсказуемых преображений 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.

Итак, где мы находимся?

**ЭВОЛЮЦИОННАЯ ДИНАМИКА ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТИ**[[168]](#footnote-169)

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»[[169]](#footnote-170). В итоге, здесь и сейчас каждый получает такого себя, какого заслуживает![[170]](#footnote-171)

Что бы разобраться с этим, развернем карту *ЭВОЛЮЦИОННОЙ ДИНАМИКИ ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТИ!*[[171]](#footnote-172)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 7 годам. То есть в 7 лет мы уже сознательные существа и до 11-13 лет лишь совершенствуем владение этой сферой.К 13-14 годам возникает феномен *реальности личности.* Именно в 13-14 лет у нас появляется критическое отношение к другим. Например, мы по-прежнему воспринимаем поведение взрослых как значимое, но уже способны негативно или позитивно к ним относиться. К 16-17 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 21-23 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 25 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*, т.е. к уровню *роли*.

Далее, с 28 и до примерно 33 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, т.е. пробуждение *Актера!* Внешне, появление этой фигуры, чаще всего выглядит как потеря, т.е. процесс знакомства может быть окрашен даже в разрушительные, пугающие, темных цветов тона, провоцируя т.н. *дивиантное поведение*[[172]](#footnote-173), 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 уственном 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»[[173]](#footnote-174)

Повторим в грубом стиле: до 3 лет мы осваиваем *реальность формы;* до 7 – *реальность сознания;* с 13 до 17 – *реальность личности;* с 17 до 21 – *реальность воли;* затем все соединяется в одно, являя миру *взрослого ребенка* (что в *ИГРЕ* я называю окончательным формированием *роли*); и с 28 до 33 лет в нас формируется *реальность внутреннего пространства* (в *ИГРЕ -* уровень *Актера*);но и это, как мы уже догадываемся, еще не все...

Что же дальше?

**ИСКУС-СТВЕННАЯ ПРОЛОНГАЦИЯ РАЗВИТИЯ**

Итак: «Дорога начинается здесь, и, никогда не кончается!»[[174]](#footnote-175) Или, словами Эрика Янча: нашим роком является «…эволюция как самореализация путем трансценденции»[[175]](#footnote-176)! И как все это выглядит на непосредственной плоскости нашей жизни?

Можно сказать, что в среднем дистанция нашего официально-социального образования приходится примерно на период с 18 до 23 лет. И в 26-29 (опять же, если мы не останавливаемся на достигнутом) мы сталкиваемся с кризисом сформированного ранее мировидения. Опыт *внутренней реальности,* пробуждающийся на рубеже 26-30 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*[[176]](#footnote-177) и погружения в первооснову природы»[[177]](#footnote-178)!

Дело в том, что в процессе роста мистического опыта творцы новых миров, обычно «…отбрасывают или уничтожают все, что когда-то привязывало их к человеческому миру, земле, времени и пространству, материи и естественным условиям жизни. Но если подсознание не уравновешивается опытом сознательности (!!!), оно неизбежно начинает проявлять свой враждебный или негативный аспект. И так, богатство созидательных мотивов, сотворивших гармонию сфер, восхитительные тайны первооснов, уступают место распаду и отчаянию. Художники нередко становятся пассивной жертвой этого аспекта подсознания»[[178]](#footnote-179), 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.[[179]](#footnote-180) Далее…

На период примерно с 30 до 35 лет приходится этап, связанный с поиском и освоением знаний, способных объяснить, методологически обобщить и защитить опыт нового измерения. И, наконец, примерно к 36-37 годам это новое измерение окончательно формируется, т.е. 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[[180]](#footnote-181). 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»[[181]](#footnote-182). Лама Анагарика Говинда, в своих блестящих выкладках, поддерживает это утверждение: «Способность изменять свое осознание появляется на определенной стадии рефлектирующего и творческого сознания…»[[182]](#footnote-183) Одним словом, в контексте *Пути Игры*, как и в контексте *Алмазного Подхода* Хамида Али[[183]](#footnote-184), «…развитие *эго* и духовная трансформация образуют один объединенный процесс человеческой эволюции… Внутренняя эволюция идет от рождения, через развитие эго, к реализации *Личной Сущности*»[[184]](#footnote-185).

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»[[185]](#footnote-186).

Еще раз: *НУЖНО СТАТЬ КЕМ-ТО, ПРЕЖДЕ ЧЕМ ВЫ СМОЖЕТЕ СТАТЬ НИКЕМ!*

Подведем черту:

От ребенка семи лет трудно требовать ответственности 25-летней личности, точно так же как от человека, остановившегося в своем развитии на уровне *реальности воли* (17-21),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 еще 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 не известно, данная система взглядовфокусирует наше внимание, прежде всего, на сфере *искусственного, пролонгированного развития!* И это означает, что *Алхимия Игры* обобщает опыт, возникающий в переломном промежутке между 26-33 годами и далее, помогая оформить, защитить и утвердить новое, зрелое и независимое 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*.

**\*\*\***

**IV**

*- Дон Сальвадор, на сцену!*

*- Дон Сальвадор всегда на сцене!*

*Сальвадор Дали*[[186]](#footnote-187)

**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»[[187]](#footnote-188), т.е. все время хватать и присваивать себе свободное игровое проявление, делать его личностным, принадлежащим только мне, работающим только на меня. Так, примерно к 15-17 годам, не имея особых навыков 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».И это означает, что 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 25-ю 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 «*mainstream(а)*»[[188]](#footnote-189), я неустанно пытался контролировать и защищать это плотное формообразование (т.н. «*ЭГО*», или «*РОЛИ*»[[189]](#footnote-190)) от внешних воздействий. Но в определенный момент 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 28-30 лет, а пик - на период 32-33 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 предопределенном и независимом мире являлось глубоким источником *фрустрации*, разочарования и тревог»[[190]](#footnote-191)! И все это означает, что большая часть программ, определявших мое психоэмоциональное развитие, до последнего момента состояло из устаревших шаблонов и стереотипов, скопированных в раннем детстве, в периоды отсутствия энергии и различающего сознания, что формировало из меня т.н. «Человек без лица»[[191]](#footnote-192), человека, который вынужден воплощать ролевые ожидания других, т.е. 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*[[192]](#footnote-193) программы тех, к кому я был подключен, - родителей, учителей, друзей, телевидения, рекламы. Не было умения обходить крючки с соблазнительными приманками, бесконечные *ловушки-тизеры*[[193]](#footnote-194), 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! И именно так формируется в нас видение мира (т.н. *ГЛАЗ* *ОДОМАШЕННОГО ПРИМАТА*[[194]](#footnote-195), *ВИДЕНИЕ МИРА ИЗ МЫШИННОЙ НОРЫ*[[195]](#footnote-196), *ТОЧКА ЗРЕНИЯ БЛОХИ*[[196]](#footnote-197), *ПЛАСТМАССОВОЙ КУКЛЫ*[[197]](#footnote-198), или *ЧЕЛОВЕКА-МАССЫ*[[198]](#footnote-199)) 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»[[199]](#footnote-200)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 «прокалывающее» наш *глаз* новым видением, доселе неведомым?»[[200]](#footnote-201)

**ДЕМОНИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ ИГРЫ[[201]](#footnote-202)**

Если привести жесткий пример, то этот способ видения равносилен 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 т.н. «культуры владычества»[[202]](#footnote-203), где «Бога держат снаружи»[[203]](#footnote-204), я не знал, что сила этих *игр* опирается на то, что называется в *Алхимии Игры* «*привычкой разделять*», культурным невежеством, заблуждением или просто – *глупостью!* 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»[[204]](#footnote-205). Но «…любой мрак, это просто – нерожденный рассвет»[[205]](#footnote-206)! И это означает, что в мире реален только один закон: «…*Закон Цельности* и *Единства*. И лишь одно преступление и грех – нарушение этой *Цельности*, вычлинение из *Единого Мира* либо себя, либо любого объекта. Все происходящее сводится к этому, и все наши игры сводятся к этому»[[206]](#footnote-207)!

Итак, «Дьявол образован из обрывков Бога»[[207]](#footnote-208)! Или еще более новаторски: «Дьявол – это оцифрованный Бог»[[208]](#footnote-209)! 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 всё, что вы думаете, вам кажется истиной, а все, что думает ваш оппонент, – ложью. И наоборот»[[209]](#footnote-210).

Но здесь важно еще раз повторить, что для *Театра Реальности* это естественный и даже закономерный процесс, так *Он* «...сам заманивает себя в ловушку своего собственного совершенства...»[[210]](#footnote-211), надевая на себя маску *человеко-роли* только для того, «...чтобы встретиться и поиграть с самим собой»[[211]](#footnote-212). Эта ничем не удержимая 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”*»[[212]](#footnote-213). Так, «...играя в *Творение*, *Всемогущий* прячется за невежеством, провоцируя стремление к *Единству*»[[213]](#footnote-214). Или, еще проще, словами Шри Рамакришны: «Все это необходимо, чтобы завязать сюжет»[[214]](#footnote-215).

На одной из миниатюр в трактате «Ars moriendi»[[215]](#footnote-216), 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!»[[216]](#footnote-217)

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»[[217]](#footnote-218) Так, подгоняемые безжалостной плетью *демона игры*, мы, облеченные в «иероглифический панцирь» Вильгельма Райха[[218]](#footnote-219), бессознательно вращаем тяжелое колесо своей собственной фрустрации, депрессии и цинизма[[219]](#footnote-220), настойчиво призывая в свою жизнь маниакально депрессивный синдром[[220]](#footnote-221)!

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 психокибернетика Грегори Бейтсона: «…мы всегда будем жертвой *Большого Мира*»[[221]](#footnote-222)!

И эту мысль есть смысл повторить очень много раз: *В МИРЕ, СОЗДАННОМ НЕ НАМИ, ТВОРЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ НЕВОЗМОЖНА!* И еще раз: *НЕТ, И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ТВОРЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ В МИРЕ, В КОТОРОМ НЕ МЫ ИГРАЕМ РОЛИ, А РОЛИ ИГРАЮТ НАС!* И все это означает, что туда, «...где “реальная” *Вселенная* существует отдельно от нас, неизбежно опускается мрачная паутина насилия и ужаса»[[222]](#footnote-223). Это означает, что в обстоятельствах созданного не нами мира нашей единственной возможностью будет т.н. «*внешняя мотивация*»[[223]](#footnote-224), а нашей единственной потребностью – напряженная «боевая стойка» и естественное желание демонстрировать правоту, социальную значимость, успешность и сексапильность нашей роли. И так *демон игры* легким артистичным жестом вписывает нас в «*туннель реальности*» т.н. «*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-конфликтогенной* по своей природе позиции хранится невероятный творческий потенциал для создания своих правил и своей собственной *ИГРЫ!*

*ВНИМАНИЕ!*

Здесь начинается «*миф о герое*», который, подобно бесстрашному «*алхимику духа*»[[224]](#footnote-225), терзаемый непоколебимой амбицией совершенства, решается-таки схватить за горло т.н. «дракона шизофрении», направив свой 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.

# АРТИСТИЧЕСКИЙ НЕВРОТИЗМ

Между словами «артист» и «невротик» человечество всегда ставило (и справедливо продолжает ставить) знак равенства. И что же роднит эти два понятия? «Какие невидимые, интимные нити связывают воедино театр и невротизм?..»[[225]](#footnote-226) 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»[[226]](#footnote-227).

Вывод: наша профессия требует *НЕВРОТИЗМА! Невротизм* – основа ее жизнедеятельности! И почему?

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![[227]](#footnote-228) 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»[[228]](#footnote-229). Или словами Шекспира: «Природа дарования, коим я обладаю, очень-очень проста. Ум мой от рождения предрасположен к фантазии, причудливо вырожающейся в образах. Зачинаются они во чреве памяти, возростают в лоне pia mater[[229]](#footnote-230) и рождаются на свет с помощью благосклонно сошедшихся вместе условий. Но дарование расцветает лишь в том, в ком оно достигает предельного обострения»[[230]](#footnote-231).

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 свою удивительную способность притягивать в свою жизнь испытания и при этом с восторгом отмечает, что без них его жизнь 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 заклеймен и которое никогда от него не отпадет»[[231]](#footnote-232). Точно так же как и Джойс: «Временами дух, который движет моим пером, кажется мне самому злонамеренным»[[232]](#footnote-233). Или из Дега: «Художник пишет картину с тем же чувством, с каким преступник совершает преступление»[[233]](#footnote-234). Или из Ницше: «Оправдано всякое зло, видом коего наслаждается некий бог»[[234]](#footnote-235). Опуская, так же, шокирующие признания множества других мастеров, среди которых предельный Гете со своим «Я часть той силы…»[[235]](#footnote-236); Уильям Блейк с бракосочетанием ада и рая; Бетховен, Вагнер и Пикассо, можно констатировать следующее: *художнику* как *невротической личности* необходимо *зло*, необходим *конфликт*. Необходима война! И она принципиально важна для того, чтобы «завязать сюжет», чтобы высечь искру мотивации для творчества, для роста; для того, чтобы эволюционировать, т.е. подобно Фениксу переходить на более высокие уровни переживания реальности, «сжигая старые формы»[[236]](#footnote-237) себя, осваивая новые. Одним словом, подобно легендарным *пассионариям*[[237]](#footnote-238), 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»[[238]](#footnote-239) и т.д. и т.п. Поэтому «…творческие люди “креативщики” – это одновременно и создатели проблем (“*траблмейкеры*”), и решатели этих проблем»[[239]](#footnote-240) И здесь вместе с незабвенным Томасом Карлейлем можно радостно воскликнуть: «О мир! Как же тебе застраховать себя от этого человека? Ты не можешь обуздать его виселицами и законами, не можешь нанять его за деньги. Он ускользает от тебя, как дух. Его место среди звезд на небе... Он не ищет твоих наград... он не боится твоих наказаний. Даже убивая его, ты ничего не добьешься. О, если бы этот человек, из глаз которого сверкает небесная молния, не был насквозь пропитан божьей справедливостью, человеческим благородством, правдивостью и добротой, тогда я дрожал бы за судьбу света... Жизнь его - не веселый танец, а битва и поход, борьба с властелинами и целыми царствами... Он странствует среди людей; он любит их неизъяснимой любовью, смешанной с состраданием, любовью, какой они в ответ любить не смогут, но душа его живет в одиночестве, в далеких областях творения...»[[240]](#footnote-241) Но, «…без этих смешных Дон-Кихотов, без этих чудаков-изобретателей не продвигалось бы вперед человечество – и не над чем было бы размышлять Гамлетам»[[241]](#footnote-242)

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 т.н. 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, выглядит как тиран и гонитель и тем сильнее пламя разрушения.

*ВНИМАНИЕ!*

В основе всех этих трагических сценариев лежит *«СЫРАЯ» ЭНЕРГИЯ КОНФЛИКТА!* То есть - *НЕОБРАБОТАННАЯ, НЕЗАЩИЩЕННАЯ, НЕ ПРОПУЩЕННАЯ ЧЕРЕЗ МЕХАНИЗМЫ ЗНАНИЯ И ДИСЦИПЛИНЫ!*

И это есть смысл рассмотреть подробнее:

**ЭНЕРГИЯ КОНФЛИКТА**

Итак, здоровый артист – это «больной» человек! И почему? Потому что основой профессионального мастерства артиста является искусство обострения конфликта! Говоря словами Стенли Кунитса: «Поэт – всегда противник государства»! То есть существует только для того, чтобы доказать – «*откровение возможно!*» А этого, с точки зрения Кунитса, 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»[[242]](#footnote-243). 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»[[243]](#footnote-244). 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»[[244]](#footnote-245).

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»[[245]](#footnote-246) А искусство в целом, немного перефразируя пишущего о живописи Кандинского, это - «…грохочущее столкновение различных миров, призванных путем этой борьбы и среди этой борьбы миров 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»[[246]](#footnote-247) 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...»[[247]](#footnote-248) Одним словом*, - 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 её, 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 *конфликтогенной потенции* мы способны извлекать максимальную пользу из стечения «тварных» 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»[[248]](#footnote-249). 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»[[249]](#footnote-250)! Ведь гений, говоря словами С.Батлера, это – «…выдающаяся способность вовлекать себя в затруднения всех сортов и удерживать себя там столь долго, сколько существует жизнь»![[250]](#footnote-251)

*ВЫВОД:* *ЗЛО КОНФЛИКТА*, если так можно выразиться, *– СОСТАВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ТВОРЧЕСТВА!* - «звание и прозвище» творца! А «Стремление уничтожить *зло* – является сущностью *зла*. Стремясь избежать *зла* – человек питает игру сил зла»[[251]](#footnote-252)

Но вот вопрос вопросов: играя с *конфликтогенной потенцией*, т.е. 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: *АРТИСТИЧЕСКАЯ КОНФЛИКТОГЕННОСТЬ В ЗАЩИЩЕННОЙ ПОЗИЦИИ* - это огромное счастье для обладателя! И «...то, что для гусеницы конец света, мастер называет превращением в бабочку»[[252]](#footnote-253). И почему это так, а не иначе?

ВЕСЕЛАЯ НАУКА

Или, *КОНФЛИКТ В ОПРАВДАННОЙ ПОЗИЦИИ!*

Говоря словами Эйнштейна: «...невозможно решить проблему, находясь на том же уровне сознания, на котором мы ее создали»[[253]](#footnote-254). Необходим рост, переход, трансформация! То есть новый уровень восприятия конфликта, на котором *эволюционная трагедия* артиста (т.н. 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*, т.е. не то что есть, а то, что может быть, и таким образом у него всегда есть выбор!

Еще раз: *НЕВРОТИЗМ* – это стремление нашей *роли* к 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 конфликтогенной потенции *самоосвобождающееся* направление! На уровне же *зрителя* мы наслаждаемся всем этим, т.к. изначально знаем, 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…»[[254]](#footnote-255) Точто так же выглядит и первый урок Гёте по методу Шиллера: «…не притуплять крайности в пугливом жесте взаимосвязанности, но, напротив, обострять их до невыносимости, до катастрофичности; взрыва не будет, если посредником этих смертельных серьезностей окажется *игра*»[[255]](#footnote-256).

Итак, «…Свет становится видимым только тогда, когда встречает сопротивление»[[256]](#footnote-257) И в этой особой позиции, несомненно, – «Столкновение идей – бесспорный катализатор успеха, а управление злостью – одно из его слагаемых»[[257]](#footnote-258). И так, в мире, где в настоящее время, одновременное существование непримиримых противоречий рассматривается как фундаментальный принцип материи, заключается *мир* *с войной*![[258]](#footnote-259)

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. И 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, т.е. в мире, разделенном на то, что внутри, и на 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»[[259]](#footnote-260). 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»[[260]](#footnote-261). 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?»[[261]](#footnote-262)

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»[[262]](#footnote-263). Здесь также можно привести одну известную аналогию: «...внешний мир - это экран, на который проецируется кино нашей внутренней *Вселенной*»[[263]](#footnote-264). 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?»[[264]](#footnote-265) Одним словом, это первое и, по сути, самое главное 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!* И 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»[[265]](#footnote-266). Пока не поймем, что «...сами должны стать тем *изменением*, которое хотим видеть во внешнем мире»[[266]](#footnote-267). А когда «...изменяемся мы, изменяется и все вокруг»[[267]](#footnote-268).

И как это возможно?

**САМООСВОБОЖДАЮЩАЯСЯ ВЕРСИЯ ИГРЫ**[[268]](#footnote-269)

Итак, примерно к 28-30 годам (у кого-то раньше, у кого-то позже) у людей, верных т.н. «инстинкту преображения»[[269]](#footnote-270), возникает, как мне кажется, «революционная» идея освободиться от власти *демона игры*; уйти из того театра, который Арто называет «пищеварительным»; т.е. отказаться от унизительного прозвища «…марионетки в театре *Господа Бога–режиссера*»[[270]](#footnote-271); преодолеть т.н. «*пре-бывание в обыденности*»[[271]](#footnote-272), и узнать творческую силу всего диапазона *Театра Реальности*. И если это действительно происходит, тогда 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 театральных состязаниях существовало такое правило: «На сцену выходят два артиста. Оба играют. Выигрывает тот, кто делает другого зрителем...»[[272]](#footnote-273), т.е. победителем становится тот, кто своей непоколебимой целостностью вышибает другого в двойственную позицию! И что это означает? В этой до предела утонченной культурной традиции считалось, что мастерство артиста, выбитого из позиции единства, - повержено! *ТАК ОНО И ЕСТЬ!* Известен так же рассказ Максима Штрауха об игре Михаила Чехова. Он много раз ходил на спектакли, в которых играл Чехов, «…что бы подглядеть тайну его искусства. Но мне ни разу не удалось сохранить позицию рационального наблюдателя. Чехов сбивал меня с этой позиции, превращал в послушного ребенка, который смеялся и плакал, по воле актера-волшебника…» Фактически, во всех методах *ИГРЫ* *ДВОЙСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ВОСПРИЯТИЯ* используется в целях достижения *САМОРЕАЛИЗУЮЩЕЙСЯ,* или *САМООСВОБОЖДАЮЩЕЙСЯ, 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[[273]](#footnote-274). И 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* Йогана-Христофора Фридриха Шиллера: важно сотворить такой мир, в котором «...возвращается сознание, что целостность существования возможна, как возможна и уверенность в своих силах...»[[274]](#footnote-275), или, мистера Брука: «Смысл театра – в освобождении»[[275]](#footnote-276)! 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!* Это *- 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»[[276]](#footnote-277). 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...»[[277]](#footnote-278) И еще раз: главный секрет *ИГРЫ* в том, что у жизни нет смысла! И это действительно так! *Raison d’ệtre[[278]](#footnote-279)* зависит от *игры*, в которую мы с помощью интенсивных творческих усилий ее облекаем! 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!*[[279]](#footnote-280)И если что-то не произошло, значит, мы были не достаточно 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»[[280]](#footnote-281).

**\*\*\***

**V**

*...я должен сотворить свой Мир, иначе*

*стану рабом в мире другого Человека.*

*Уильям Блейк*[[281]](#footnote-282)

**ПРЯМОЕ ВВЕДЕНИЕ В КРУГ МАСТЕРСТВА,**

или в *МИСТИЧЕСКИЙ КРУГ!* Или, еще лучше, в *МАГИЧЕСКИЙ ТЕАТР!*[[282]](#footnote-283)

Этот стартовый метод из разряда «*Технологий Священного*»[[283]](#footnote-284) представляет собой живую, убедительную возможность искусственного обзора фантастических возможностей *Театра Реальности,* т.е. прямого выхода за пределы двойственности. Она заимствована из *практики* Станислава Грофа[[284]](#footnote-285) и называется«*Холотропное дыхание*»[[285]](#footnote-286). В буквальном переводе этот термин означает «ориентирование на целостность» или «движение в направлении к целостности» (от греч. *holos* - «целое» и *trepein* - «двигаться в направлении чего-либо»). Сам метод основан на организованных формах интенсификации дыхания[[286]](#footnote-287), благодаря чему карта *Театра Реальности* разворачивается в опыт непосредственного переживания и последовательного прохождения через несколько уровней *самотрансформации.* (В традиционной *алхимии* этот опыт рассматривается через символику «*Трех Ступеней*»: *НИГРЕДО*, *АЛЬБЕДО* и *РУБЕДО.*[[287]](#footnote-288)) Теоретически, достигая в потоке *холотропного дыхания* апофеоза, «...наша автономность как бы размывается и исчезает. И в этом состоянии лучезарного единства мы ощущаем, что *Вселенная* - это единая энергетическая система, а вещи - это всего лишь преходящие электроволновые проявления... Мы как бы пробуждаемся от заблуждения обособленности своей формы и включаемся в космический танец, в котором все жесты, слова, действия и события равнозначны по ценности; исчезают “ты”, “я”, “он”; их мысли становятся нашими, ее чувства моими, и каждая клетка нашего тела поет песнь свободы!»[[288]](#footnote-289) Говоря словами самого Грофа: «У нас возникает ощущение, что одновременно мы *Все* и *Ничто*. И поэтому мы можем внезапно воспринять все формы пустыми, а саму пустоту – как обремененную формами. Так мы достигаем состояния, в котором способны ясно видеть, что мир *одновременно* и существует, и не существует»[[289]](#footnote-290). В этом положении *Ума* возможно все! Действительно все! Все чувства доступны! - потому что здесь «...мысль и вещь равны по плотности»[[290]](#footnote-291)... и «...мы можем «примерять» разные настроения, меняя их, как одежды. Субъекты и объекты кружатся, трансформируются, взаимоперетекают друг в друга, сплавляются, вновь разъединяются, танцуют и поют!»[[291]](#footnote-292) Это «*космическое шоу*» предоставляет нам возможность на время как бы «...выйти из невротических обстоятельств своей *роли* и обнаружить возможность воссоединения с истоком...»[[292]](#footnote-293), на мгновение «...не знать ничего, совершенно ничего»[[293]](#footnote-294) ...и двигаться «...в направлении центрального организующего принципа – архетипа трансцендентной внутренней жизни...»[[294]](#footnote-295) Инициация[[295]](#footnote-296) в этот углубленный процесс самоисследования приводит к одному из самых мощных опытов, возможных при прохождении через «*холотропное дыхание*», - т.н. встрече лицом к лицу с процессом «*смерти-возрождения*», который тотально меняет картину физического мира. Так «...на смену образа “твердой” материи приходит представление об энергетических потоках»[[296]](#footnote-297). Или, вот рассказ от Раймона Абеллио: «Однажды, несколько лет назад, я прогуливался среди виноградников, охватывающих карнизом озеро Леман и образующих один из самых красивых пейзажей в мире. Он такой прекрасный и величественный, что мое "я" расширилось и растворилось в нем, и неожиданно произошло событие, необыкновенное для меня. Я сто раз видел ниспадающую охру обрыва, синеву озера, лиловатость Савойских гор и глубины сверкающих ледников Гран-Комбен, но я впервые понял, что никогда не видел их. В тот день я неожиданно узнал, что я сам создавал этот пейзаж, что он был бы ничем без меня: "Это я тебя вижу, я вижу себя видящим тебя, и видя себя, я создаю "тебя". Этот подлинный внутренний крик – крик демиурга во время сотворения им мира. Он не только остановка старого мира, но проекция "нового". И в одно мгновение мир и в самом деле был заново создан»[[297]](#footnote-298) Или, вот еще: «Теперь я возвращаюсь назад... к *Целому*, частью которого являюсь... Какое счастье - вернуться! Да, теперь я наконец знаю, кто я такой, кем был с самого начала и кем останусь всегда... Я – часть *Целого*, мятущаяся, жаждущая вернуться, но живая, ищущая выражения в действии, творчестве, созидании, росте, больше оставляющая, чем берущая, а превыше всего жаждущая принести *Целому* дары любви... и в этом парадокс полного единства и одновременного существования части. Я познал *Целое*... Я – *Целое*... и, даже существуя как часть, являю собой всю полноту целого...»[[298]](#footnote-299)И еще: «…я растворился в море, стал кораблем, его белыми парусами и летящими брызгами, стал красотой и ритмом, лунным светом и высоким небом. Без прошлого и будущего, в мире и единстве со всем и в диком восторге я принадлежал к чему-то большему, чем моя собственная жизнь или жизнь Человека – к самой Жизни! Как будто невидимая рука одернула занавес внешней видимости вещей. На секунду во всем был смысл»[[299]](#footnote-300) И этим история нет конца. Уильям Блейк, например, говорит об этом опыте так: «Внезапно, без предупреждения, у меня возникло ощущение поглощенности пламенем, ощущение того, что весь я и разум мой заполнились облаком или дымкой розового цвета»[[300]](#footnote-301); Данте заявляет, что был превращен подобным переживанием «…из человека в Бога»; Яков Бёме: «Земного языка недостаточно, чтобы описать все то радостное, счастливое и прекрасное, чем полнятся *внутренние* чудеса Бога»; Тютчев, вторя Гёте, определяет это словами: «…всё во мне и я во всем»; Илаханем восклицает: «*Сандосиам, Сандосиам Эппотам*!» – «Радость, везде радость!» Поль Валери: «Бывают минуты, когда все тело мое освещается. Я вдруг вижу себя изнутри...» Олдос Хаксли: «Букетик цветов, сиявший собственным внутренним светом. Эти складки – что за лабиринт бесконечно многозначительной сложности!.. Я видел то же, что и Адам в утро своего творения, - длящееся миг за мигом чудо обнаженного бытия»[[301]](#footnote-302). Герхард Дорн: «…так он (человек) придет к тому, чтобы своим внутренним взором (okulis mentabilis) увидеть несчетные искры, сверкающие день ото дня все сильнее и сильнее и переходящие в яркий свет»! Эдвард Карпентер: «Глубокий, глубокий океан радости внутри»; Уолт Уитмен: «Я доволен – я вижу, танцую, смеюсь, пою... Я странствую, изумляясь своему собственному свету и ликованию! Я пою для тебя, о смерть!»[[302]](#footnote-303)

Так мы выходим за пределы узкого, *хилотропного модуса* *сознания*[[303]](#footnote-304) и запускаем естественную динамику нашей устремленности к *совершенству.* Так мы, «…призываем из бездонных глубин нашего сердца *себя-бога*, обретая понимание, что сознание, энергия и телесная форма – суть одно»[[304]](#footnote-305). И это означает, что мы перестаем быть куклой, марионеткой, «*сансарной обезьяной*»[[305]](#footnote-306). Куда бы мы не взглянули в окружающей нас природе, говоря словами Яна Сметса, - «…мы не видим ничего, кроме *целостностей*. И не просто целостностей, а иерархических: каждое целое является частью какого-то более крупного целого, которое само входит частью в еще большее целое. Поля внутри полей внутри новых полей, протянувшихся через космос и связывающих каждую и всякую вещь с любой другой»[[306]](#footnote-307) Так мы «…выходим за пределы актерского мастерства»[[307]](#footnote-308), и начинаем понимать, что «…жизнь – это бесконечная творческая игра (пьеса). Участие в этой игре – высочайшая радость. Мы – соавторы каждого мгновения жизни с универсальным творческим потенциалом»[[308]](#footnote-309). Мастера китайского театра не случайно провозглашали «…сущностью театра *чистую радость игры* (Си), которая выступала как акт внутреннего самоопределения человека»[[309]](#footnote-310). Так «…наш новый мир зовет нас к себе»[[310]](#footnote-311)! И теперь важно правильно направить этот *эволюционный* процесс.

**БАНК ПОЗИТИВНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ**

Когда «каникулы» заканчиваются, мы включаемся в работу по сознательному освоению территории *Театра Реальности*, или, в практической версии, *Круга Мастерства*. В системе методов *САМООСВОБОЖДАЮЩЕЙСЯ ИГРЫ* строительство этого магического круга начинается с сознательного накопления в *Уме* т.н. *ПОЗИТИВНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ!* Более прибыльного банка в принципе не существует, так как здесь - *самые высокие дивиденды!*Достаточное количество *позитивных впечатлений* трансформируется со временем в качество взгляда, позволяя раскрыться целостному, *самоосвобождающемуся* мировидению. Таким образом, именно *Банк Позитивных Впечатлений* выделяет средства на приобретение новой, более совершенной версии реальности.

И как все это работает?

Как мы уже знаем, природа *Театра Реальности* изначально пластична. То есть не существует какой-то одной реальности, так как в каждом отдельном случае она имеет особую структуру и формув зависимости от того, кто и в каком состоянии ее воспринимает, т.е. «...наблюдатель (в нас) создает наблюдаемое», и это означает, что возможности воспринимаемого нами мира зависят от того, что мы считаем для себя возможным. Исходя из этих фантастических положений и следуя словам Торо: «...я не знаю более мощного факта, нежели способность человека возвышать свою жизнь путем сознательных энергичных усилий...»[[311]](#footnote-312), а также поддавшись очарованию идей великого идеалиста Ухтомского[[312]](#footnote-313), мы начинаем с того, что решаем видеть окружающий нас мир на максимально высоком уровне! Так, не задумываясь о последствиях, мы дерзаем поднять планку восприятия в своем *Уме* на самую высокую метку! И это действительно очень мудро, так как внешний мир - это зеркальное отражение нашего внутреннего потенциала! Таким образом, в центр нашего *видения реальности* мы помещаем идею о том, что «все возможно»! Например, как гласит квантовая теория, «...электрон, находящийся в атоме, при определенной стимуляции может исчезнуть с одной орбиты и появиться на другой. Иными словами, он не передвигается в пространстве с одного места на другое, он просто исчезает с одного уровня и тут же проявляется на другом. (...) Но прежде чем электрон окажется в состоянии покинуть привычную орбиту, ему необходимо накопить достаточное количество энергии. Так, подобно электрону, накапливающему энергию перед скачком, человек, желающий покинуть старый, насиженный уровень и совершить качественные перемены, должен «с головой» окунуться в позитивные фантазии и мечты, для того чтобы увидеть свою жизнь на новом уровне. Только после этого он может заявить о своем праве перейти на иную ступень социальной лестницы»[[313]](#footnote-314)! Еще раз: *ВОЗМОЖНО ВСЕ!* И именно благодаря внутреннему утверждению в этом мы начинаем перепрограммировать свой *Ум* с позиции бедного и вечно в чем-то нуждающегося человека на позицию богатого и сильного! Так, следуя технологии Бенджамина Зандера, по которой мы всем своим партнерам изначально ставим высшую отметку[[314]](#footnote-315), а так же, следуя закону, которому американский социолог Роберт Мертон дал название «эффект Матфея»[[315]](#footnote-316), имея ввиду библейское изречение «имущему дается…» мы, своей собственной рукой подписываем контракт на поднятие фактически «неподъемного» веса! Но мы уже очень хорошо знаем - *пространство* не может надорваться! В нем возможно все!

И еще разок: высочайшая отметка, поставленная самому себе, «…не имеет ничего общего ни с хвастовством, ни с возросшим самолюбием! Ее назначение не в том, чтобы вести счет нашим личным достижениям. Эта оценка снимает нас с того пьедистала, на котором лишь две ступеньки – “успех” и ”поражение”; она похищает нас из “мира измерений“ и переносит во “Вселенную возможности”. Эта система координат позволяет нам разглядеть в себе человека и быть тем, кто мы есть, не сопротивляясь нашим склонностям и не отрекаясь от них»[[316]](#footnote-317) И это как раз то, с чего начинается практическая *Алхимия.*

**МОТИВАЦИЯ**

Это очень важная серия глав! Предполагается, что мы прочтем их очень внимательно.

Необходимость в правильно организованной *мотивации* имеет очень глубокие корни в нашем *Уме*. Как известно, в нашем мозгу имеются участки, способные реагировать на т.н. нейротрансмиттеры: опиоидные пептиды (энкефалины, эндорфины), а также на другие «гормоны удовольствия». Синтезом и выделением всех этих веществ сам же мозг и управляет. Установлено также, что с помощью этих веществ можно подкреплять те или иные формы поведения. И именно таким образом «…наш мозг вознаграждает сам себя за некоторые виды деятельности, которые, по-видимому, предпочтительны ввиду полезности для адаптации»[[317]](#footnote-318). Таким образом, наша «внутричерепная машина» обладает уникальной системой *самопоощрения*, что и служит для него «...главным механизмом мотивации»[[318]](#footnote-319) к тому или иному творческому процессу. И если мы находим приемы, позволяющие стимулировать эту внутреннюю систему *самопоощрения* и повышать ее чувствительность, тогда мы сможем во много раз увеличивать эффективность своих творческих устремлений.

Как же можно проявить и воспитать свою *мотивацию?*

Методологически этот процесс выглядит очень просто – мы сознательно решаем стать – *зеркалом мира!* Еще раз: *ЗЕРКАЛОМ МИРА!* Ни больше, ни меньше! И это действительно очень «большой вес»! Вес, который нам предстоит поднять самим! Технологически это означает, что в ситуациях, когда сами люди не видят себя уникальными или великими, *мы стараемся видеть их таковыми*. Возможно, они чувствуют себя даже никчемными или ничтожными, мы же отражаем их *подлинный потенциал!* То есть не то, какие они есть, а то, какими они могут быть![[319]](#footnote-320) Ведь мы даже по себе знаем, что «…в общении человек оценивает не то, насколько другой интересен, но то, насколько другой подходит для реализации его собственной значимости»[[320]](#footnote-321). Еще раз: *НЕ ТО, КАКИЕ ОНИ ЕСТЬ, А ТО, КАКИМИ ОНИ МОГУТ БЫТЬ!* К слову сказать, это объемное видение называется в *ИГРЕ – ВИРТУАЛЬНЫМ!* Используя его, мы «…видим человека таким, каким замыслил его Бог и не осуществили родители»[[321]](#footnote-322). Мы как бы надеваем на него рубашку на два размера больше, на вырост, и утверждаем, что его способности действительно соответствуют этим возможностям! Идея не нова. Во многих педагогических и психологических дисциплинах, а так же в восточных «системах просветления», считается, что, поступая таким образом, т.е. начиная видеть других на максимально высоком уровне, сильными и значительными, т.е. помогая им достигать того, чего они действительно хотят, мы получаем в ответ «впечатления богатства». Благодаря этому, казалось бы, искусственному процессу, наш собственный *Ум* становится более счастливым и, как следствие, открытым к радости, силе и еще большему росту. Мы ведь отлично знаем - *наблюдатель создает наблюдаемое!* То есть наша реальность такова, какой мы ее видим, или завтра будет такой, какой мы ее видим сегодня. Эту часть нашей внутренней работы можно сравнить с «олимпийским» канадским трамплином. Без него наш *Ум* не перестанет быть ориентированным на то, чтобы хватать и присваивать себе свободное игровое проявление *Театра Реальности*, а это положение бедного, невротичного и зажатого *Ума*, неспособного отдать другим, а следовательно и создать ничего, что было бы действительно им полезно.

Итак, первый и самый главный код в системе кодов *ПУТИ САМООСВОБОЖДАЮЩЕЙСЯ ИГРЫ: НАШЕ САМОРАСКРЫТИЕ НАЧИНАЕТСЯ С МЫСЛИ О ДРУГИХ!* Предложенный 2500 лет назад самим Буддой, этот метод действительно поражает свой незатейливостью. Когда он появился в моем кармане, мне уже не так сложно было оторвать руки от земли, а мой хвост значительно уменьшился в размерах. И это как раз та техника, которая, следуя поучениям остроумнейшего барона Мюнхгаузена, позволяет взять себя за косичку парика и вытащить из болота *нигредо*. Еще раз: фундаментом для выхода за рамки *территории роли* является - богатый позитивными впечатлениями идоверяющий своей собственной силе *Ум*, в открытом, ясном и безграничном пространстве которого появляется виртуальная потенция «*Человека Возможного*». Человека, кости которого убеждены в том, что *ВОЗМОЖНО ВСЕ!*

**ОЧИЩЕНИЕ**

Это долгосрочный проект, и он непосредственно связан с процессом накопления *позитивных впечатлений* в *Уме*. Традиционно «...*очищение* подразумевает освобождение энергии от материи для того, чтобы энергия могла объединиться с *Умом*»[[322]](#footnote-323). Можно сказать, что здесь работают те же законы, что и в процессе наращивания физических мышц в тренажерном зале, только речь идет об *Уме*. А работа с *Умом*, как известно, требует в десять раз больших усилий, времени и количества повторений одного и того же действия. Поэтому: «...если у вас есть возможность не входить во все это - не входите»[[323]](#footnote-324), это очень тяжелая работа! *НЕВЕРОЯТНО ТЯЖЕЛАЯ!*

И что же такое – очищение?

*ОЧИЩЕНИЕ* означает, что *РЕАЛИЗОВАНО ТОЛЬКО ТО, ЧТО ОТДАНО!* То есть свободно от *личностных хватательных рефлексов*, очищено от присваивания себе. Наилучшим, с моей точки зрения, примером, здесь, будет театр марионеток и его «*деревянные актеры*»[[324]](#footnote-325). В свое время, мне довелось насладиться несколькими эталонными представлениями этого удивительного искусства. И каждый раз я наслаждался уникальным мастерством «*деревянных актеров*» - быть тотально свободными от личностных «*хватательных рефлексов*», т.е. тотально «*чистыми*». Например, в бирманском театре марионеток Йоке Тай Табини, есть божество – Нангадо. Оно украшает рукоять-крестовину, с помощью которой актер театра приводит марионетку в движение. Нангадо является предводителем очень капризных духов (Нат-с), которых перед каждым спектаклем следует умилостивлять. Нангадо изображается голым, в форме гермафродита, т.е. одновременно как с мужскими, так и с женскими половыми признаками. Перед тем как начать работать с куклой, артист театра должен, с помощью определенных заклинаний, пробудить магическую силу Нангадо и отождествить себя с ней. Таким образом, кукловод, оказывается в позиции, в которой, подчиняя себе марионетку, сам подчиняется более могущественному кукловоду, как бы отдаваясь в его руки, и следовательно – *очищаясь*.[[325]](#footnote-326) Психологически, эта модель программируется следующим образом: нет лучшего способа получить все богатство мира, чем мысленно, изо дня в день, отдавать все, что имеешь, безгранично богатому *Творческому Принципу Вселенной*. Нет лучшего метода обрести столь желанный для артистов талант, чем изо дня в день отдавать *Творческому Принципу Вселенной* само представление о том, кто хочет иметь этот талант. Нет лучшего способа обрести любовь, чем подносить представление о том, кто хочет любить и быть любимым, изначально исполненному любви *Творческому Принципу Вселенной.* Выглядит довольно тяжеловесно. Для практического использования нужны подробные комментарии. Дело в следующем: когда идея о себе как о ком-то, кто может иметь что-либо, растворяется, все необходимое возникает само по себе, без усилий, так как «...именно отдавая, человек получает; именно забывая себя, себя находит...»[[326]](#footnote-327) То есть технологически это предполагает своеобразную *переинсталляцию*, т.е. освобождение своего *биокомпьютера* от старых и неэффективных *эго-программ*, «*личиночных*» накоплений и загрязнений, для того чтобы на это освободившееся место можно было загрузить новый, намного более скоростной и оснащенный *неличностностью* взгляд.

Итак, *РЕАЛИЗОВАНО ТОЛЬКО ТО, ЧТО ОЧИЩЕНО ОТ ЛИЧНОСТНЫХ ХВАТАТЕЛЬНЫХ РЕФЛЕКСОВ!* И это очень важно услышать! *МЫ ИМЕЕМ ПРАВО ВЗЯТЬ ИЗ ЭТОГО МИРА РОВНО СТОЛЬКО, СКОЛЬКО В СИЛАХ ЕМУ ДАТЬ!*[[327]](#footnote-328) Так мы готовим себя к будущему успеху, защищая акт творчества зрелой «неличностной» мотивацией. И это один из самых важных моментов духовной сделки с творцом: «Получив великий Дар, ты уже не в состоянии оставить его себе. Для того чтобы продолжать путь к беспредельным возможностям, тебе приходится отдавать, отдавать и снова отдавать - так, как отдает *Боддхисатва*[[328]](#footnote-329), чьи руки и сердце настолько горячи, что, если не раздать обретенный дар, он просто сгорит дотла»[[329]](#footnote-330).

Ха!

**КВАНТОВЫЙ СКАЧОК**

Результатом очищения является осознание, что все происходит «на наших ладонях». Метод, который помогает утвердиться в этом, называется в *ИГРЕ* - *КВАНТОВЫМ СКАЧКОМ*[[330]](#footnote-331)*.* И он базируется на природной доверчивости смотрящего в нас пространства. Дело в том, что всемогущий *зритель* (как внутри, так и вовне нас) не отличает реальные события от событий, которые мы ярко себе вообразим. Для него *РЕАЛЬНО ВСЕ, ВО ЧТО МЫ ВЕРИМ, КАК В РЕАЛЬНОЕ!* Профессиональные артисты очень хорошо знают, когда *зритель* отвергает их фальшь, начинает зевать, кашлять, ронять номерки и т.д.; и наоборот - будучи обескураживающе наивным, он готов поверить в самую несусветную чушь, если сам артист непоколебимо в ней убежден. Здесь нет никаких ограничений! *АБСОЛЮТНО НИКАКИХ!* Все передаваемые из уст в уста фантастические истории о чудесах рассказывают о людях, которые сознательно или несознательно обнаружили внутри себя некую реальность, в которой эти чудеса действительно были возможны. Систематически утверждаясь в переживании этой реальности, они в конце концов делали ее достоянием внешнего мира. И точно с таких же позиций рассматривается и вопрос о наличии в мире *Бога* или *любви:* если человек сам творит свою *Вселенную*, он сам и заполняет эту *Вселенную* всем необходимым: величием или низостью; любовью или ненавистью; божественностью или демонизмом. Отсюда следует, что вопрос о существовании бога, любви или каких-либо других высоких идеалов зависит только от того, прилагает человек творческие усилия, чтобы наполнить свой мир ими, или нет! И с точки зрения этого мощного механизма самой досадной ошибкой будет позволить кому или чему-либо разрушать или как-либо ограничивать нашу способность творить свою мечту!

Итак, «…пока мы линейно отслеживаем реальность, она не меняет своего качества. Изменение происходит посредством *квантового скачка* в момент, который мы не можем отследить сознанием. К новому состоянию можно прийти только через *состояние неопределенности*, когда мы переходим к целостному взгляду, отказываемся от контроля в мелких деталях»[[331]](#footnote-332) Так, опираясь на багаж позитивных впечатлений в *Уме* и следуя идеалистическим наставлениям таких выдающихся мыслителей как Платон:«...чтобы жить достойно и не быть раздавленным социальной обыденностью, необходимо, в творческом подъеме, вызвать образ, вообразить иной мир, новое небо, новую землю...»[[332]](#footnote-333), и Уолтера Батлера: «Мы должны построить свою собственную вселенну, здесь, в этом мире…»[[333]](#footnote-334) - мы, совсем в духе артистического безрассудства, бесстрашно разбегаемся и прыгаем! И что это означает? *МЫ ВООБРАЖАЕМ В СВОЕМ УМЕ НЕКОЕ ИДЕАЛЬНОЕ МЕСТО, ГДЕ НАШИ МЕЧТЫ УЖЕ ЯВЛЯЮТСЯ РЕАЛЬНОСТЬЮ!*

И как это возможно?

**СЦЕНА ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ**

Известно, что центром гравитации предмета является бесконечно малая точка, но, опираясь на нее, весь предмет находится в равновесии. «Это не интеллектуальное понятие и не физическое местоположение, которое можно было бы определить какой-то магической маркировкой. Это динамичный, вибрирующий, живой центр равновесия и стабильности»[[334]](#footnote-335). Карл Юнг для обозначения того, что имеется ввиду использовал слово «мандала» (магический круг), в центр которого помещался некий *Великий человек*, *Мастер*, или *Божество*.[[335]](#footnote-336) Реальность всей культуры, «…все искусство, религия, наука и технология, все, что когда-либо было сделано, сказано и продумано, произошло из этого созидательного центра»[[336]](#footnote-337). Известно так же, что «...иммунная система организма коренится именно в этой загадочной стране... как и все архетипические образы и устремления»[[337]](#footnote-338).

Итак, несмотря на монотонный голос скептика, мы решаемся предположить, что наши мечты прямо здесь и сейчас - *реальность*. И это уже огромная победа! Фактически, выход на *СЦЕНУ ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ* означает - «*прокол в иное измерение*»[[338]](#footnote-339), обнаружение т.н. «*центра тяжести*», или «*центра циклона*», т.е. того положения *Ума,* из которого мы можем легко «дотянуться» как до *зрителя*, так и до *роли;* но в то же время это не «пустая» плоскость *зрителя,* где не за что схватиться; но и не «окаменевшая», черная плоскость *роли*, где все уже застыло в форме (*в маске*); это та самая плоскость, где возможен живой танец, живой акт творчества-любви. Это непосредственное, открытое во всех направлениях место для игры, из которого разворачивается так называемый «*ТЕАТРОН* - *место для зрелищ*»[[339]](#footnote-340). Или лучше - *ПЛОЩАДКА ДЛЯ ТАНЦА*[[340]](#footnote-341)*.* *Intermundus* – междуцарствие[[341]](#footnote-342), или, обращаясь к символам алхимии, – *rotundum* – круг совершенства, в котором все находится в состоянии «*сейчас и навсегда*»[[342]](#footnote-343). Формулой Друнвало Мельхиседека: «Священное Пространство сердца, в котором познается собственный потенциал как источник всякого творчества»[[343]](#footnote-344); «*Зона прозрачности*»[[344]](#footnote-345), или, словами Эрика Ноймана, «*некое небесное место*». Возвращаясь к Гессе, это *СЦЕНА МАГИЧЕСКОГО ТЕАТРА*; для Матса Эка[[345]](#footnote-346) – «*Внутренняя Сцена*», для Брайана Роута: «...*безопасное место*»[[346]](#footnote-347); «*театр сна*»; или еще мощнее: «*состояние транса*» (т.е. глубокого расслабления); или более философски: «*бытия*», а не «*делания*»; или совсем просто: состояние «*грез наяву*». И наконец, для Сатгуру Свами Вишну Дэва – «*Поле Игр Беспредельного*»[[347]](#footnote-348) Одним словом, это не место, но как бы *творческая потенция*, «…не пустота и не материя, а та промежуточная сфера утонченной реальности, которая адекватно может быть выражена только с помощью символа»[[348]](#footnote-349)

Итак, *ВНИМАНИЕ: СЦЕНА ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ - ЭТО ЭПИЦЕНТР МИРА СНОВИДЕНИЙ! ROTUNDUM – КРУГ СОВЕРШЕНСТВА, В КОТОРОМ ВСЕ В СОСТОЯНИИ* «*СЕЙЧАС И НАВСЕГДА»!* Именно отсюда, совсем в стиле *магического реализма*[[349]](#footnote-350), как мощная пружина, разворачивается наша сумасшедшая фантазия о мире, о себе в нем, о качестве реальности… Одним словом: «...если вы обнаружите *пустую сцену* внутри себя, вы обнаружите источник вдохновения»[[350]](#footnote-351). Вы обнаружите целое психической природы, которое: «...лежит посредине, как живое единство водопада предстает в *динамической* связи верха и низа»[[351]](#footnote-352). Одним словом: «Оставайся в центре круга, и пусть все вещи следуют своим путем»[[352]](#footnote-353). И вот – *МЫ УЖЕ ГОТОВЫ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ЧТО НАШИ МЕЧТЫ ПРЯМО ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС ЯВЛЯЮТСЯ РЕАЛЬНОСТЬЮ!* Но! И это крайне важно! За рамки простого фантазирования подобная игра *Ума* выйдет только в том случае, если мы приступим к работе над своим проектом - на частоте мозговой активности волн 8-14 ц/с, т.е. из самого эпицентра *Театра Реальности -* с уровня *альфа* (или в версии *ИГРЫ* -на уровне *актера*). Привлекая образное мышление, можно даже сказать, что вход в это положение *Ума* охраняется так называемым *Стражем Забвения,* или *Стражем Сна.* И это означает, что как только наш мозг успокаивается до частоты активности волн 8-14 ц/с, мы проваливаемся в сон и в момент пробуждения *актера* в нас, то есть в момент самого эффективного для творческой работы состояния, пребываем в бессознательности.

*ВНИМАНИЕ!*

*ТАК МЫ ПРОСЫПАЕМ СВОЮ СОБСТВЕННУЮ ГЕНИАЛЬНОСТЬ!*

Подведем черту: мощный «торнадо» нашей творческой потенции, обнимающий собой уровни *зрителя*, *актера* и *роли,* разворачивается из эпицентра *альфа-уровня*, т.е. из позиции присутствия на *Сцене Театра Реальности!* Приводя пример из области музыки, можно сказать, что это «...промежуточная нота, которая, собственно, и создает аккорд»[[353]](#footnote-354). Ссылаясь же на слова Ананды Кумарасвами: «Бог везде, и это ”везде” - сердце»[[354]](#footnote-355), можно даже с уверенностью воскликнуть, что *СЦЕНА ТЕАТРА РЕАЛЬНОСТИ*, это и есть – *ПРОБУЖДЕННАЯ*, или лучше, *ПРОСНУВШАЯСЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПОТЕНЦИЯ!*

Забегая немного вперед, можно даже сказать, что благодаря использованию методов *ИГРЫ*, граница между внутренней (*Сценой Сердца*) и внешней (*Сценой Мира*), будет постепенно стираться, пока абсолютно не исчезнет, и мы не окажемся на *Сцене Театра Реальности*, которая вне разделения на «внутреннее» и «внешнее», на «здесь» и «там», на «я» и «ты». Но этим положением *Ума* можно подразнить читателя, только забегая далеко вперед. А пока ответим на вопрос: как же выйти на «подмостки» нашей внутренней пробужденности, не проваливаясь в болотную трясину забвения?

**МЕДИТАЦИЯ**

После стартовой техники *искусственного введения* в «картографию» *Театра Реальности* я использую в *ИГРЕ* т.н. методы *медитации*, или, говоря грубым, европейским языком, - *концентрации внимания.* Эти техники «доступа во внутренний мир», подобно *экзерсису для Ума*, призваны утвердить и организовать *искусственно* созданный «камертон» присутствия в переживании потенциала *Театра Реальности* за счет систематического тренинга и самостоятельных творческих усилий.

И что же это за методы?

На традиционном жаргоне медитация означает: «*пребывание в том, что есть*»[[355]](#footnote-356) или «...*в настоящем*»; «…*хранение единого*»[[356]](#footnote-357) или состояние «*свободы от известного*»[[357]](#footnote-358). В переводе с тибетского медитация означает - «*испытывать стабильное состояние Ума*»[[358]](#footnote-359). Мастер буддийской медитации Тартанг Тулку, например, говорит о «…позиции “0”: «…ноль дает существующему разрешение быть»[[359]](#footnote-360); для Калу Ринпоче, медитация – это: «способ вхождения в состояние всеобщей взаимосвязанности»[[360]](#footnote-361); цель Трансцендентальной медитации Махариши[[361]](#footnote-362) - отразить разум *Природного Закона*; языческие источники говорят о методах углубления в себя как о формах диалога с «*Той, что знает*»; Упанишады определяют медитацию как средство «…познания *Того*, знание чего дает знание всего»; на алхимическом жаргоне *медитация* чаще всего это «*Strenua inertia*», т.е. *деятельная праздность;* по определению Руланда, слово «*meditatio*» иногда употребляется алхимиками для указания на внутренний диалог адепта с кем-то невидимым (с Богом, с самим собой в образе учителя, с непосредственным учителем, с ангелом и т.д.). В «*Hermetic dictum*», например, термин «*meditari*» используется как созидающий диалог, посредством которого вещи переходят из бессознательного в активное состояние; для Тезауруса Роже слово «*meditation»* означает обнаружение *семантического пространства*, в котором *рациональное&иррациональное* присутствуют как атрибуты целостности. Для Юнга это «…обнаружение Я (self) в тихой точке середины вещей». Для Чарльза Тарта, это – проникновение в «…среду, в которой человек воспринимает себя “нереальным”»[[362]](#footnote-363). По словам Стивена Волински[[363]](#footnote-364), это «…состояние без состояния», для Кена Уилбера – способ «…вырваться из *кинофильма жизни*», для Арнольда Минделла - «…развитие метанавыка»[[364]](#footnote-365). Для Тринле Гьямцо – искусные методы, с помощью которых аннулируется «точка отсчета» самоидентификации[[365]](#footnote-366). В контексте *ПУТИ ИГРЫ* я называю медитацию «*Пребыванием в Золотом Сечении Образа*».

Говоря обо всем этом, я прекрасно понимаю, что «…не рассказываю ничего нового. Мудрецы прошлого всегда говорили одни и те же слова, а когда они писали, то всегда получалась одна и та же книга. Они всегда передавали нам один и тот же сигнал, повторяемый на разных языках, с использованием метафор времени и исторической эпохи, в которую они жили. Но сигнал был один: «Отключите сознание. Выйдите из собственного *эго* и посмотрите на него со стороны. Прекратите хотя бы на миг *роботическую* деятельность. Прекратите игру, в которой участвуете»[[366]](#footnote-367). Игру, в которой «…опьяненные существованием во времени, озабоченные клеванием, мы забываем дать жизнь той части себя, которая смотрит»[[367]](#footnote-368) и все рационализирует. «С отказом от привычки к рациональной мысли / интерпретации мир рушится, и остается только чистая энергия, сознание – код. (!!!) Этот код можно прочесть или переписать, как того пожелает воображение»[[368]](#footnote-369) Так, постепенно, в процессе медитации «линейный» мир *ролей*, уступает место «нелинейной» творческой реальности *актера*, объединяющей все противоположности в единое целое благодаря знанию о пустотной природе *зрителя*. То есть, мы начинаем, как бы меньше *смотреть*, и больше *видеть*. Говоря словами Питера Брука: «Чтобы добиться определенного качества, надо прежде всего создать пустое пространство. Пустое пространство способствует рождению нового явления…»[[369]](#footnote-370) Мистер Судзуки более технологичен: «Пусть тело и ум станут похожими на камень или кусок дерева. Когда же все признаки жизни уйдут, а вместе с ними ограничения, и ни одна идея не будет беспокоить ваше сознание, вдруг – смотрите! – вас внезапно окутает ясный свет, из которого лучиться радость!»[[370]](#footnote-371)

Итак, с чего же мы начнем?

Дадим своим глазам мягко закрыться и сосредоточимся на дыхании. Вдох-выдох, вдох-выдох. Это легко. Теперь попробуем сознательно сконцентрироваться на *тире*, т.е. той самой черточке, которая разделяет вдох-выдох на две части. Это означает, что между вдохом и выдохом есть *пространство*, т.н. *пустой экран*. Обнаружили? Продолжайте: вдох-*пространство*-выдох, вдох-*пространство*-выдох. Теперь чуть сложнее: между выдохом и новым вдохом тоже есть *пространство*. Обнаружили? Пробуем: вдох-*пространство*-выдох-*пространство*-вдох-*пространство*-выдох-*пространство*... А теперь совсем сложное задание: удержим *пустое пространство*, на которое спроецируем вдох-выдох как фильм на экран. Это будет выглядеть следующим образом: *пространство*-*пространство*-*пространство*-*пространство*... а на его фоне *вдох-выдох-вдох-выдох-вдох-выдох…*

Еще раз, про то же, но чуть иначе:

Многим известны истории о «странной» привычке Моцарта, который в периоды подавленности и творческой растерянности уходил на пруд, где рвал несколько листов бумаги на маленькие кусочки, бросал их в воду и затем часами смотрел на их медленное кружение. Считается, что так он входил в *нелинейное* состояние, в котором мог переживать события не с точки зрения времени, т.е. последовательно, но с точки зрения *Вечности*, т.е. одновременно: «...я не прослушиваю в своем воображении партии последовательно, я слышу их звучащими одновременно...»[[371]](#footnote-372). Это один из ярких примеров спонтанной самоорганизации *Ума* великого художника. Механизм этой шутки гения очень прост: во-первых, когда мы удерживаем *Ум* на одной точке, концентрируя его, например, на биении своего сердца, энергия, повязанная множеством различных объектов, освобождается, и мы оказываемся в переживании энергетического избытка, и это одна сторона медали; другая в том, что используя даже самую простую форму медитации, т.е. концентрируя внимание на кончике носа (на точке, где, как мы чувствуем, входит и выходит тоненькая струйка воздуха), мы позволяем «когортам» мыслей и чувств «маршировать» в том направлении, в каком им нравится, с одной стороны - не вступая с ними в бой, с другой - не следуя за ними. И «…какие бы объекты ни проявлялись, мы не стремимся схватить их и, в то же время наблюдая с острой бдительностью, спокойно расслабляемся. Возникающее *светоносное состояние*, лишенное измышлений, в котором не удерживаются ни понятия, ни явления, – это изначально освобожденная природа *Ума*, глубинное состояние *Царя Всетворящего*»[[372]](#footnote-373). И так мы начинаем вырабатывать в своем *Уме* так называемую *дистанцию* к играм собственной *роли*, т.е. перестаем следовать за картинками в *Уме* (как ослики за болтающейся перед носом морковкой). Мы перестаем хватать их, но позволяем резвиться «как детям в песочнице». Мы обнаруживаем тот самый «центр тяжести», вокруг которого по-прежнему радостно и спонтанно «вихрится» все многообразие мыслей-явлений, с одной только разницей - мы больше не пойманы этой «ментальной оргией»! Таков механизм достижения т.н. *вивенции[[373]](#footnote-374)*, механизм проникновения в т.н. «безмолвную зону» мозга[[374]](#footnote-375). Фактически все медитации из компендиума *Алхимии Игры* заканчиваются проникновением в лучистое сияние «пустого пространства»[[375]](#footnote-376) *Театра Реальности*, которое за играющими в нем трагедиями и комедиями; в сияние *самого зеркала* за отражающимися в нем *картинками;* в белизну *самого экрана,* за бесконечным мельтешением *ролей*.[[376]](#footnote-377)

Подведем черту:

Человечеством создано множество различных форм медитации. Как простых, так и сложных. Но у всех в точности одна и та же суть - *Ум* приводится к состоянию покоя *(на уровень 8-14 ц/с)* и затем из положения, когда его ничто не беспокоит, возникает глубокое проникновение в *природу не-игры,* в положение «0», в «*пустоту*», в состояние естественного свечения и богатства. То есть, «...концентрируясь, мы совершенно естественно возвращаемся к сути света - загораться, освещая все вокруг»[[377]](#footnote-378). Как говорят мастера, этот опыт – первый шаг к обретению *БЕССТРАШИЯ!* И именно оно имплантирует в наши кости вкус к свободе! «Поэтому настойчиво изучай, *медитируй*, трудись, работай, варись, и очистительный поток омоет тебя, проявляя подлинную *Aqua Vitae*»[[378]](#footnote-379).

**МЕХАНИКА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА**

Начнем с того что попробуем расшифровать один из советов великого Дали: «…работать надо в состоянии близком к полудремному…»[[379]](#footnote-380) И почему? Известно, что в состоянии бодрствования наш мозг способен обрабатывать не более 20% поступающей в него от органов чувств информации, остальные 80% просто не доходят до сознания! Но это только в состоянии бодрствующей *роли*, (на уровне *бета*). Важно также отметить, что в состоянии медитации (на уровне *альфа*) в работу одновременно включаются оба полушария головного мозга, особенно верхние доли, или церебральный кортекс. Как известно, левое, более логическое, отвечает за точность исполнения конкретных действий и изучение деталей, т.е. работает в *линейном* режиме; правое же работает в нелинейном, *латеральном*[[380]](#footnote-381) режиме произвольного доступа, то есть является обобщающим, более творческим и интуитивным. В целом, разницу между двумя полушариями можно определить очень просто: левое воспринимает объект по его названию, имени; правое – по тому, как он выглядит. Считается также, что левое связано с сознательным (мужским) мышлением, а правое – с подсознательным (женским). То есть: левое считает деревья, правое восторгается лесом. Одним словом – оба важны, так как в союзе двух возникает целостная модель мира.[[381]](#footnote-382)

А теперь внимание!

Чем ниже частота волн нашей мозговой активности, тем шире и разнообразнее диапазон комбинаций нервных клеток. То есть на уровне *альфа* (в позиции *актера*) информационным потокам в мозге предоставляется более широкий спектр возможностей образовывать новые соединения, то есть творить нечто новое, какой бы сферы деятельности это ни касалось! Чаще всего это положение называют - *ПОЗИЦИЕЙ СИЛЫ*, чуть реже – *ПОЗИЦИЕЙ ЭКСТАЗА!* В нем, по утверждению доктора Джерр Леви, наши «два мозга» находятся в бесконечном взаимопроникающем танце, «...обрабатывая информацию поочередно, сменяя друг друга в ритме, зависящем от общего состояния мозга. Сделав свое дело, одно полушарие передает накопленные результаты другому»[[382]](#footnote-383). Так, игра различных *синестетических* комбинаций между нервными клетками мозга, нейронами (а их в одном человеческом мозгу больше, чем установленное число атомов во всей известной нам вселенной), образует т.н. *творческий процесс*. Считается, например, что «...гениальные личности склонны использовать все имеющиеся в их арсенале чувства, образовывая *синестетические* связи между ощущениями. Эта способность возвращает их к истокам восприятия, свойственного детям, к истокам формирования понятий»[[383]](#footnote-384). Физиологически это выглядит так: «Когда левое полушарие видит абсолютное единство, оно начинает расслабляться и мозолистое тело (пучок волокон, соединяющих оба полушария) открывается по-новому, обеспечивая объединение двух половин. Связь между правым и левым полушариями укрепляется, информация передается туда и обратно; противоположные стороны мозга начинают объединяться и действовать синхронно. Это особым образом включает шишковидную железу и дает возможность медитативно активизировать *световое тело*...»[[384]](#footnote-385) т.е., говоря словами Марка Чиксентмихали, таким образом, творческая личность «*входит в поток*», или в «*потоковое состояние сознания*»[[385]](#footnote-386). Считается, так же, что именно это положение *Ума* является основным «*свойством гения*», и с точки зрения Уильяма Джеймса именно оно предпологает пугающее, конфликтогенное, а иногда, даже, весьма разрушительное «*нарастание вызовов*», своеобразное «…вчувствование в *вызовы Бытия* и подтягивание себя к ним…»[[386]](#footnote-387), т.е особое, чаще всего бессознательное, магнитизирование кризисных, провокационных, обостряющих ситуаций, для работы с которыми, несомненно, нужно иметь определенные навыки.

*ВЫВОД:* большинство современных артистов находятся в глубочайшем заблуждении, если думают, что внешне возбужденное состояние *Ума* - это и есть *вдохновение*. *ВДОХНОВЕНИЕ НАХОДИТСЯ СОВЕРШЕННО В ДРУГОЙ СТОРОНЕ!* Это состояние тотальной сосредоточенности и непоколебимой внутренней ясности! Состояние *ВНУТРЕННЕГО СВЕЧЕНИЯ!*[[387]](#footnote-388)В *Алхимии Игры* я рассматриваю его через отождествление с качествами *ПОВЕЛИТЕЛЯ ИГРЫ.* А это кто такой?

**ПОВЕЛИТЕЛЬ ИГРЫ**

Или, чуть реже – *ПОВЕЛИТЕЛЬ СНОВ*, *ВИРТУАЛЬНОСТИ*, или *ВЛАСТЕЛИН ВСЕХ ВЕЩЕЙ*[[388]](#footnote-389)*.*

Прежде чем впустить вас в эту главу, я хотел бы обратить внимание на тот уникальный факт, что большинство методов работы, интуитивно открываемых многими талантливыми артистами, или подавляются ими, или прячутся глубоко внутри, потому что их «детскую», во многом эксцентричную, наивность невозможно правильно оценить в *демонической* модели мира. Это область наших снов, наших внутренних игр, для объяснения которых чаще всего не найти слов. Но именно здесь, на уровне наивного *сказочно-мифологического* обобщения формируется персональный язык секретных методов, сплавляющий воедино *золото* всего профессионального опыта *Великих Мастеров* прошлого и настоящего. Именно здесь, с помощью наивно-эксцентричных внутренних ритуалов, создается мощь индивидуальной «психической реальности». И по большому счету, совсем не важно, в какие формы облечен этот процесс, палитра этих игр может иметь невероятный диапазон разнообразия. Важно одно: то, чем мы себя видим, тем мы и становимся!

И как это работает?

Как мы уже знаем, вещи возникают в пространстве только потому, что мы концентрируемся на них. Используя этот механизм *Ума* и следуя наставлениям своих учителей, мы визуализируем в пространстве перед собой свето-энерго-форму *Мастера,* владеющего всеми секретами артистического мастерства. И затем, следуя совету Эйнштейна, который воображал себя и свет как одно целое, мы, в процессе медитации сливаемся с его качествами, фактически становясь им, т.е. переживаем себя им[[389]](#footnote-390). На протяжении тысячелетий этот метод использовался в разных духовных традициях. В том числе и в буддийских, к которым я имею непосредственное отношение: *Алмазного Пути*[[390]](#footnote-391) и *Великого Совершенства*[[391]](#footnote-392)*,* для отождествления с творческой потенцией *Великих Мастеров.* Леонардо да Винчи также использовал его, говоря при этом: «Это может показаться смешным и нелепым, но, тем не менее, очень полезно для того, чтобы вдохновить *Ум* на различные изобретения»[[392]](#footnote-393). Здесь хорошим примером, как мне кажется, может быть упоминание о компьютерных мирах как о средах, в которых вырастают современные дети, говорящие на «особом языке». Становясь сегодня элементом культуры, компьютерные игры оказывают ничуть не меньшее, но даже большее влияние на мозг, чем обычная внешняя реальность. «Никогда раньше не было способа так глубоко погружаться в нереальный мир и иметь там настолько большую свободу поведения»[[393]](#footnote-394). Если же взглянуть на проблему с точки зрения *ПУТИ ИГРЫ*, то компьютерные миры настойчиво учат современного человека все глубже и глубже проникать во внешний мир, как в мир своего воображения. То есть современный человек, уже сегодня, формирует свое видение мира из тех возможностей, которые он заимствует в процессе отождествления со своим теле-видео-компьютерным отражением, или, говоря словами Арто[[394]](#footnote-395), - «Магического распорядителя», «Мастера священных церемоний», который, подобно спящему Вишну, видит во сне *Вселенную* и как зритель с наслаждением созерцает игру собственного *снотворчества*[[395]](#footnote-396).

Следовательно, опять и опять: *С КЕМ ИЛИ С ЧЕМ ЧЕЛОВЕК-ИГРАЮЩИЙ ОТОЖДЕСТВЛЯЕТ СЕБЯ, ТЕМ ОН И СТАНОВИТСЯ!* Концентрируясь в своих медитациях на *Божестве Игры*, важно знать, что визуализируемая нами т.н. «*мана-личность*»[[396]](#footnote-397)- это не что-то внешнее по отношению к нам, это наше идеальное представление о своих собственных творческих возможностях, так называемый *ЭТАЛОН ТВОРЧЕСКОГО МОГУЩЕСТВА!* Можно так же сказать, что это зеркало, в котором отражается наш собственный артистический потенциал, достигший наивысшего профессионального совершенства. Говоря словами Михаила Чехова: «Образ, видимый мной, сознается мной одновременно как мое исполнение и как исполнение кого-то, кто превосходит мои способности во много раз...»[[397]](#footnote-398); или Сальвадора Дали, который перед выходом в свет приговаривал: «Пора надеть на себя Дали»; или из «Брихадараньяка-упанишады»: «Кто поклоняется иному божеству, кроме самого себя, думая: “Он – одно, я – другое”, тот не знает ничего. Поклоняться следует с мыслью о том, что он – ты сам, ибо в нем все становится единым»[[398]](#footnote-399); и, наконец, из гностического «Евангелия от Фомы»: «Я – все: все вышло из меня и все вернулось ко мне. Разруби дерево, я – там; подними камень, и ты найдешь меня там. (…) Тот, кто напился из моих уст, станет мной. И я также стану им…»[[399]](#footnote-400) Ссылаясь также на Кена Уилбера, важно отметить, что *Повелитель* манифестирует собой весь «спектр сознания», т.н. «Великую Холархию Бытия»[[400]](#footnote-401), проявление изначального мастерства, «вивентивное пространство полностью реализованных возможностей»[[401]](#footnote-402), пространство истины игры, тотально закругленного потенциала человека как *Великого Артиста*, способного сгущать из пространства и растворять в нем же всевозможные и самые разнообразные формы! Говоря же словами Юнга это – *Самость*[[402]](#footnote-403), или *Хомо Тотус*, вечный человек, символизирующий собой божественную природу. Одним словом, это воплощение *ТВОРЧЕСКОГО ПРИНЦИПА ВСЕЛЕННОЙ!*

Внимание! Он (этот принцип) обозначается в *ИГРЕ* знаком **π** – “пи”![[403]](#footnote-404)

Известно, что с буквой, числом и знаком «**π**» связано множество самых разнообразных легенд, курьезов, сумасбродств и парадоксов. Можно даже сказать, что оно – тотально «наш персонаж», живое, игривое, сверкающее невинностью и опираясь на *теорию хаоса*, обладает просто фантастическим чувством юмора! Достаточно вспомнить несколько драматических (и даже трагических) историй связанных с «**π**», что бы убедиться, что благословение этого знака транслирует колоссальную инициирующую силу. Известно, так же, что «…оно встречается не только в геометрии, но и в теории относительности, квантовой механике, ядерной физике и т.д.» И более того – в нем, в закодированном виде, содержатся все написанные и ненаписанные книги, и вообще любая информация, включая структуру *ДНК*. Как и пентаграмма, число **π** непосредственно связано с “*золотой пропорцией*” и, как следствие, с природой *Лика Образа*.[[404]](#footnote-405) И еще одна деталь: «*ПИ*» – это инициалы *Повелителя Игры*. Здесь, вспоминая еще раз слова великого эксцентрика от физики «…для объяснения событий во *Вселенной* человечество не сможет изобрести ничего нового, кроме как *теорию игр*»[[405]](#footnote-406), можно сказать, что – если число **π**, заговорит с миром, то это произойдет только на языке *ИГРЫ!* *САМООСВОБОЖДАЮЩЕЙСЯ ИГРЫ!*

Одним словом, пришло время надеть на себя - *САМООСВОБОЖДАЮЩУЮСЯ ПОТЕНЦИЮ ВЛАСТЕЛИТНА ИГР*!

**ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ВСЕЛЕННОЙ**

Итак, «Кому из нас не приходило в голову, что дух и материя, душа и тело, мысли и воля, а также движение универсума являют собой единый *Образ Божий*. Ну а тот, кто отбрасывает от себя мысли об этом, обречен на отвратительный обман»[[406]](#footnote-407). Используя терминологию Юнга, можно сказать, что природа *Повелителя* – *нуминозна*, т.е. познаваема только через непосредственное переживание[[407]](#footnote-408). Его форма (или форма *Божества Игры*) – это глубоко индивидуальный, и я бы даже сказал – *сакральный вопрос.* Интеллектуально и сразу ответить на него невозможно. Лично для меня *ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ВСЕЛЕННОЙ* проявился спустя много лет практики, во сне, в форме фиолетово-бардового джентльмена, который мирно сидел напротив меня, спиной ко мне, и смотрел куда-то вдаль, в том же направлении, что и я. Все пространство вокруг сияло красноватым предзакатным светом (хотя, возможно, это был и восход) и вибрировало чем-то вроде моих любимых «*ОДЫ К РАДОСТИ*» Бетховена[[408]](#footnote-409) и «*KARMINA BURANA*» Карла Орфа[[409]](#footnote-410). Впечатление было таким сильным, что все сомнения относительно подлинности происходящего были как бы стерты одним мощным жестом. Я проснулся с переживанием невероятной ясности и завершенности, как будто мой мозг был опечатан каким-то универсальным знанием. Когда я пишу эти строки, я прекрасно осознаю, что никому и никогда не смогу передать суть этого переживания. Это принадлежит мне, работает, развивает и защищает только меня. Единственное, ради чего я все же делаю это – манифестация возможности подобных образных обобщений, оказывающих глубокое влияние на эволюционный процесс творческой личности. Затем, уже сознательно, все чаще и чаще сливаясь воедино с этой *формой энергии и света*, я все больше и больше раскрывался перед всепроникающим взглядом этого, уже развернувшегося ко мне, *Божества цвета индиго*, по-отцовски как бы обнимающего меня мягким радужным светом.

И именно с этих очень значительных переживаний началось мое общение с *Мастером*. Так произошла т.н. *ТРАНСМИССИЯ,* или *ВСТРЕЧА УМОВ!* Или, говоря языком глубинной психологии, – *МОЕ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ!* Затем, уже по прошествии времени, *Повелитель* стал как бы впитывать в себя мощных представителей общечеловеческого коллективного бессознательного, проявляя, говоря словами «Бхагавадгиты», свою «*всюдуликость*». В его фигуре я стал различать черты любимых мной Шекспира и Пушкина, Микеланджело и Леонардо; божественных Гермеса Трисмегиста[[410]](#footnote-411), Джордано Бруно[[411]](#footnote-412), Моцарта, великолепного Брейгеля[[412]](#footnote-413) и Алистера Кроули[[413]](#footnote-414), Ван Гога и Гогена, Карла Густава Юнга, Антонена Арто и Тимоти Лири; совершенно уникального, и не вписывающегося ни в какие рамки Николу Тесла[[414]](#footnote-415); сумасшедших Шопенгауэра, Ницше, Вацлава Нижинского, Сальвадора Дали и Другпы Кюнлега[[415]](#footnote-416); глубочайших: Хуан Фань-чо[[416]](#footnote-417), Идзумо-но-Окуни[[417]](#footnote-418), Бхарату[[418]](#footnote-419), Дзэами Мотокиё и Кацу Оно[[419]](#footnote-420); гениальных Чарли Чаплина, Альберта Эйнштейна, Михаила Чехова, Рышарда Чешляка[[420]](#footnote-421) и Питера О’тулла[[421]](#footnote-422), Жана-Луи Барро и Соломона Михоэлса[[422]](#footnote-423); моих реальных учителей Зиновия Корогодского, ламы Оле Нидала, мастера «Безумной Мудрости» Тринле Гьямцо и мн. мн. других.[[423]](#footnote-424) Так родился некий, говоря современной терминологией, *суппер-брэнд*[[424]](#footnote-425) - центральная фигура «*корпаративной религии*» под названием *САМООСВОБОЖДАЮЩАЯСЯ ИГРА*. Но важно еще и еще раз отметить – мой персональный *суппер-брэнд*, *Божество Игры*, мой *Повелитель* – это *ПОЛЕ СИЛЫ*, которое сформировано мной и воодушевляет только меня, воздействуя посредством очень тонких связей и игр творческой потенции моего *Ума* с самим собой. Это мой, и только мой «*Персональный Миф*». Моя, и только моя игра. Мой, и только мой тайный «*код доступа*» к таинственным «архетипам»[[425]](#footnote-426), резервам т.н. «коллективного бессознательного»[[426]](#footnote-427), к тому, что воодушевляет, защищает и направляет – только меня! И каждому, кто способен контролировать иронию относительно вышесказанного, придется искать, звать и ждать проявления своего, и только своего *Мастера* – того самого, кто сфокусирует персонально для него так называемый *ОБРАЗ ТВОРЧЕСКОГО ПРИНЦИПА ВСЕЛЕННОЙ!* Одним словом: «Если родите то, что внутри вас, это спасет вас, если не родите то, что внутри вас, это убьет вас»[[427]](#footnote-428)

Итак, «…не стесненный никакими пределами, ты, человек, сам определяешь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобно обозревать все, что есть. Я не делаю тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, формировал себя в образ, который предпочтешь»[[428]](#footnote-429) Или, словами еще одного безумца: «...Преобразуй все в образ твоей воли, и приведи ее к совершенству...»[[429]](#footnote-430) Действуй смело и решительно! Так возникнет фигура, пробуждающая в нас глубокие уровни доверия. Наш персональный и единственный в своем роде *метамиф, суппер-Брэнд, суппер-Образ!*

Но! Здесь очень важно помнить, что «...он не личность, а то, что никогда не было рождено и никогда не умрет»[[430]](#footnote-431); то, «что ни начем не стоит, и вместе с тем, нет ничего на чем бы он не стоял»[[431]](#footnote-432), то, что реализовало состояние *единства зрителя, актера* и *роли,* состояние *Великой Печати Истины Игры!* Этот «психотропный образ» (*эйдос*) является исходной точкой всех тренинговых усилий в *ИГРЕ*, как на территории жизни, так и на территории профессии. То есть прежде чем приступить к упражнениям, развивающим, например, артистическую пластику, голос, дикцию, чувство командной сплоченности и т.д., необходимо войти в т.н. «психическое отражение»[[432]](#footnote-433) качеств *Повелителя Игры.* То есть пережить непосредственное отождествление со своим совершенным *ДВОЙНИКОМ* и выполнять все необходимое от имени его изначального *СОВЕРШЕНСТВА*[[433]](#footnote-434). Так, великий Дали, в своих «Магических секретах мастерства», на последнее место ставит секрет №50, и в нем говориться, что от всего прочитанного в его книге, не будет никакого толка! «Ибо последний магический секрет этой книги состоит в том, что, когда вы садитесь перед мольбертом и начинаете писать картину, совершенно необходимо, чтобы рукой вашей водил ангел»[[434]](#footnote-435) Или из Гермеса Трисмегиста: «Если ты не можешь стать подобным Богу, ты не сможешь его понять. Подобное понимает подобное. Возвысься над всеми высотами, снизойди ниже всех глубин, сделайся подобным в себе всем чувствованиям всех вещей сотворенных: воде, огню, сухому и влажному – и ты познаешь Бога». Одним словом, вспоминайте почаще про «…золотого Ангела в самих себе, который светит сквозь фильтр ваших индивидуальностей»![[435]](#footnote-436)

И как со всем этим работать?

Добро пожаловать в «хорошую» компанию!

**ЗОЛОТАЯ ГИРЛЯНДА МАСТЕРОВ ВДОХНОВЕНИЯ**

Итак, Гений *Повелителя Игры* неотделим от *ЗОЛОТОЙ ГИРЛЯНДЫ МАСТЕРОВ ВДОХНОВЕНИЯ!*

И что это такое? Это - *ЛИНИЯ ПЕРЕДАЧИ* состояния *вдохновения*, «*ЗАЛ СЛАВЫ*», или при желании можно назвать это *ТРАДИЦИЕЙ*, *АРТИСТИЧЕСКИМ ТОТЕМОМ*[[436]](#footnote-437) или *МАГИСТЕРИЕМ!* Для *Золотой Гирлянды* не существует границ, и она вне времени! Это реальность, сотканная из так называемых *Любящих Глаз,* реальность, в которой враждебность и блокирующие эмоции растворены в любви и доверии. Это могут быть материнские глаза, глаза любящих нас людей и близких друзей; глаза тех исторических лиц, которым мы доверяем; тех, чей пример воодушевляет нас, вселяет в нас уверенность в себе, в ком мы готовы признать авторитет *Мастеров Вдохновения.* Тех, чья сила, как мы чувствуем, течет через нас, когда мы исчезаем, уступая место тому, что во много раз превышает наши личностные возможности. Одним словом:

И музыке Вселенной внемля стройной,

И Мастерам времен благословенных,

На праздник мы зовем, на пир достойный

Титанов мысли вдохновенных.[[437]](#footnote-438)

Для одних *Золотую Гирлянду Мастеров* возглавят Кин, Сальвини[[438]](#footnote-439), Дузе и Бернар[[439]](#footnote-440); для других - Станиславский, Мейерхольд, Крэг, Товстоногов, Эфрос; для третьих – Декру[[440]](#footnote-441), Арто, Гротовский, Брук; или Джон Малкович[[441]](#footnote-442), Йоши Оида, Том Хэнкс[[442]](#footnote-443) и Ал Пачино[[443]](#footnote-444). Здесь нет никаких ограничений, но важным моментом является то, что любой из них не личность со сложным характером, но пример максимально эффективного творческого положения *Ума*.[[444]](#footnote-445) В одном из писем Николы Тесла своему другу читаем: «В “каракулях” высокочастотной электромагнитной разрядки я обнаружил нечто поразительное - я обнаружил само движение мысли. И вскоре ты сможешь лично прочитать свои стихи самому Гомеру, я же буду лично обсуждать свои открытия с самим Архимедом»[[445]](#footnote-446) Или вот отрывок из безымянного алхимического трактата периода Золотого века: «Как часто я видел их *Sacerdotes Aegyptiorum[[446]](#footnote-447),* вызывающих восторг моего разума, нежно целующих меня и тем самым облегчающих понимание двойственности их парадоксального учения. Как часто они дарили мне наслаждение чудесных открытий в области сложных доктрин древних, предъявляя мне герметический сосуд, саламандру, полную луну и восходящее солнце»[[447]](#footnote-448). Точно так же в одной французской поэме XII века благочестивый фокусник приносит в жертву Богородице свои лучшие фокусы, для того чтобы порадовать ее… и призывая ее пройти сквозь себя… «Так, спектакль, разыгранный человеком, может быть подарком, способным осчастливить божество, и потому сам по себе является высшей ценностью»[[448]](#footnote-449). Одним словом, все разнообразие методов *Золотой Гирлянды Мастеров* сводится к разным формам игр с *силовым полем[[449]](#footnote-450)* вневременных качеств *вдохновения*, с *СИЛОВЫМ ПОЛЕМ ТРАДИЦИИ[[450]](#footnote-451)!* Например, людям с воображением, точно так же как и одному из самых революционных мыслителей своего времени Николо Макиавелли[[451]](#footnote-452), который развивал свои идеи с помощью воображаемых диалогов с великими умами прошлого, не трудно будет представить уровень игры, если они работают в одном потоке с такими мощными фигурами общечеловеческого коллективного бессознательного, как: Эйнштейн, Шекспир, Бетховен, Пушкин, Моцарт, да Винчи, Ницше, Сальвадор Дали, Микеланджело, Пикассо и др.

И почему это возможно? Потому, что во *Вселенной ХХI века* «...не существует изолированных систем; каждая ее частица находится в “мгновенной” (превышающей скорость света) связи со всеми остальными частицами. Вся *Система*, даже если ее части разделены огромными расстояниями, функционирует как единая»[[452]](#footnote-453). И это означает, что опыт всех *Великих Мастеров* как прошлого, так и будущего будет здесь с «зеркальной скоростью», стоит только «щелкнуть пальцами», искренне захотев этого! И «…если кооперирование нескольких миллиардов клеток в нашем мозге может породить уникальную способность сознания, то почему не допустима идея, что кооперирование всего творческого потенциала накопленного человечеством, не предопределит то, что великий Конт[[453]](#footnote-454) называл *сверхчеловеческим верховным существом?*»[[454]](#footnote-455)

Еще раз: *ОПЫТ ВСЕХ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ КАК ПРОШЛОГО, ТАК И БУДУЩЕГО БУДЕТ ЗДЕСЬ С «ЗЕРКАЛЬНОЙ СКОРОСТЬЮ», СТОИТ ТОЛЬКО ЩЕЛКНУТЬ ПАЛЬЦАМИ, ИСКРЕННЕ ЗАХОТЕВ ЭТОГО!*

И после паузы: именно из глаз *Золотой Гирлянды Мастеров Вдохновения* соткана *сверхчеловеческая* свето-энерго-форма *Повелителя Игры*. Его танцующая фигура возникает из них и, как облака в небе, растворяется в них же. Мельчайшие частицы его прозрачной свето-энерго-формы – это бесчисленные глаза *Мастеров,* бесчисленные *ГЛАЗА ТРАДИЦИИ*, содержащие в себе все творческое богатство и разнообразие *ВДОХНОВЕННЫХ СОСТОЯНИЙ УМА.*

ПРИБЕЖИЩЕ

Основной ориентир в методах *Игры*, «*палочка-выручалочка*», или та самая «*соломинка*», за которую рекомендуется хвататься в стартовых практиках, и в дальнейшем, во всех кризисных ситуациях жизни. Фактически, процесс *ПРИНЯТИЯ ПРИБЕЖИЩА* означает – обнаружение основы, фундамента, источника своей способности к творчеству. И это означает – *принятие прибежища* в своей собственной *творческой силе*, неотделимой, как понятно, от *Творческого Принципа Вселенной!*

И как оно, (*ПРИБЕЖИЩЕ*), выглядит?

Смотрите – мы на сцене *Театра Реальности*. Перед нами наше *ПРИБЕЖИЩЕ*. Мы можем представлять его по-разному, например, более абстрактно, (в форме океана, вмещающего все самое важное и ценное); или напротив, более детализировано, (в форме дерева, на ветвях которого восседают различные аспекты жизни в профессии); или, так, как предполагается в методах *Пути Игры*: в форме объемного круга, *сивого поля ИГРЫ*, или говоря алхимическим языком – *пузыря*, в центре которого находится *Повелитель Игры*, (или его буква **π**) а вокруг, как лучи солнца - *Золотая Гирлянда Мастеров Вдохновения*. Любые способы возможны, но принципиально одно – понимание того, что образ *Прибежища* символизирует нашу собственную *творческую силу*, т.е. представляя образ *Прибежища*, мы, как бы смотримся в зеркало своей собственной артистической *Миссии*, в зеркало своего собственного призвания. Именно поэтому есть смысл подойти к этой работе ответственно, с определенной долей последовательности и активного воображения. Ведь мы уже хорошо знаем, - «…мы то, на что смотрят наши глаза».

Итак, если мы берем за основу версию *Прибежища* из *Алхимии Игры*, то прямо перед собой мы представляем *Властелина Игры*, как эссенцию артистического мастерства; по правую руку от него – образ, каким мы хотим видеть себя по прошествии нескольких лет практики, (т.е. наше идеальное представление о нашей собственной творческой реализации); за спиной *Повелителя* – методы предлогаемые *Игрой*, а так же тексты самых разнообразных мастеров, указывающие нам на достижение идеальной реализации; по левую руку – команда единомышленников, которая поддерживает нас на пути к нашим идеалам; перед фигурой *Властелина* – танцующая в бешенном танце его подруга – *Повелительница Танца*, воплощение нашей интуиции и всескрепляющей любви; под *Повелителем* – *свита Защитников* и трансформированных демонов, которые когда-то причиняли нам проблемы, но теперь, убежденные нашим упорством на пути, готовые защищать нас и всячески помогать; и, наконец, над фигурой *Повелителя* – вся линия передачи *Мастеров Вдохновения*.

Так выглядит *Дерево Прибежища* в традиции *Пути Самоосвобождающейся Игры*[[455]](#footnote-456).

Теперь, представив все это благородное собрание перед собой, мы понимаем, что все они очень рады нашему выходу на сцену *Театра Реальности*, нашей готовности обнаружить свою предельную творческую силу. Они искренне улыбаются нам, излучают свет любви и открытости, возможно, аплодируют нам, и всячески транслируют желание быть зачатыми нашей игрой, нашей творческой силой. В ответ на это радушие, мы раскрываем три наших центра (*зрителя, актера и роли*) и скользим по полу, простираясь перед своим *прибежищем*, так, что все части нашего тела – ступни ног, колени, таз, живот, грудь, голова и вытянутые вперед руки, оказываются на полу. (Хорошо, если человек, знающий техническую сторону этой процедуры, мог бы продемонстрировать весь комплекс целиком). Затем мы встаем и повторяем это движение снова и снова, повторяя при этом текст молитвы-призывания *Властелина Игры*[[456]](#footnote-457)*.*

Мы повторяем молитву и простирания тела перед *силовым полем мастерства*, так долго, как считаем правильным, или до тех пор, пока не устанем[[457]](#footnote-458). По началу, можно делать одно простирание перед каждой строчкой молитвы, но в последствии, вы сами почувствуете возможность, произносить ее постоянно, независимо от движения тела своей марионетки.

В заключении, *Дерево Прибежища*, увенчанное *Золотой Гирляндой* растворяется в свете, и потенция всех *Мастеров Вдохновения* вливается в форму *Повелителя Игры*. Из трех центров *Повелителя* изливаются три света (белый, красный и синий) и вливаются в наши соответствующие центры. Мы повторяем аффирмацию: «*Золотая Гирлянда Мастеров работай через меня*», или *«Дорогие Мастера Вдохновения работайте через меня».* В заключении, радужная форма *Повелителя Игры*, так же растворяется, сначала в букве **π** над его головой, и затем эта буква уходит в свет, и этот свет вливается в нас. Это может происходить по-разному: или через макушку головы, или непосредственно через сердце, или снизу, через тайное место, кому как удобно. Теперь, действуя в двойственном мире, мы пребываем в единстве с недвойственной позицией *Властелина*, с его знанием и опытом, так хорошо как можем.

И для чего вообще нужно это изнурительное «изуверство» над собственной психофизикой?

Дело в том, что традиционные методы медитации, основанные на спокойном созерцании не достаточно продуктивны в мире современных мультискоростей. Вместо этого, например, учителя тибетского *Алмазного Пути* и *Махамудры* (*Чаг Чен*), или *Великого Совершенства* (*Дзог-Чен*), или такие как Ошо, настаивают на так называемой *динамической медитации*, которая призвана, как бы «встряхнуть *Ум*», прежде чем погрузить его в «*пассивное созерцание*». С точки зрения этих мастеров, бесполезно заставлять современных гонщиков, артистов или боксеров сидеть в неподвижной, безмолвной медитации, поскольку они все равно будут размышлять над своими внутренними конфликтами, стратегиями и разного рода перспективами. «Энергия нуждается в выходе, ей необходим *катарсис (katharsis)*. Вы расстворяетесь в бытии через *действие*. А когда энергия вышла, и вы расслабились, вот тогда замрите, умолкните…»[[458]](#footnote-459)

Прибежище еще можно объяснить как «*ОБЕЩАНИЕ*». Это наше *сокровенное обещание* всем *Мастерам Вдохновения*, во всех временах и местах, оправдать их взгляд, их доверие, их уровень. Это *обещание* защитить профессию, утвердить ее подлинный масштаб и т.д. и т.п. Звучит довольно помпезно, но, зато эффективно при попытке практически соответствовать этому уровню общения.

И самое главное из того, что я знаю о процессе игры с безграничной творческой потенцией *Повелителя Игры* и его команды: «Чтобы уговорить Бога выйти из глубин нашего сердца и тотально затопить собой двойственный мир, мы должны заинтересовать его не выгодой, но игрой. Мы обязаны быть не просто пешками, которыми играют, но партнерами по игре»[[459]](#footnote-460)!

Как красиво звучит, согласны?!

И как же развить эту позицию «равного» перед лицом Бога? Суть в следующем: не пытайтесь слепо следовать его указаниям! Это самый прямой путь к тому, чтобы он потерял интерес к игре с вами! Рекомендации таковы: настойчиво прикладывайте усилия к тому, чтобы внести в игру что-то новое, уникальное, свое. Тормошите *Бога* своими идеями, доставайте его своими выдумками и придумками. Настойчиво проявляйте воображение! Свежесть в игре, парадоксальность решений, неординарность подходов, «опрокидыши» и непредсказуемости - вот что делает игру действительно увлекательной для Бога. И нет более мощного рецепта, заручиться поддержкой *Вселенской Творческой Силы*, чем постоянно провоцировать своего божественного партнера к диалогу, вниманию и ответной реакции. Это и есть магический ключ к *Вдохновению*, или говоря словами *Алхимии Игры -* к *Вращению Колеса Высшей Радости*.

**ВРАЩЕНИЕ КОЛЕСА ВЫСШЕЙ РАДОСТИ,**

или *ПРИРОДА ВДОХНОВЕНИЯ!*

В современной психологии феномен *вдохновенного* состояния *Ума* называется – *эвроактивным приступом*, или *эвропатологией*; упоминаемый чуть ранее Марк Чиксентмихали, называет его «*состоянием Потока*»[[460]](#footnote-461); в *ИГРЕ* мне нравится называть этот феномен – *ВРАЩЕНИЕМ КОЛЕСА ВЫСШЕЙ РАДОСТИ!*

Итак, при подробном анатомировании *тела вдохновения* великие Мастера[[461]](#footnote-462) обычно вычленяют три основных качества:

1) Когда *Ум* обнаруживает себя *пустым,* то есть тот факт, что он никогда не был рожден, никогда не умрет и ему невозможно причинить какой-либо вред, возникает *БЕССТРАШИЕ.* Это качество проявляется на *тайном уровне,* как основная характеристика обнаружения *зрителя* в нас*.*

2) Из бесстрашия естественным образом пробуждается *РАДОСТЬ,* то есть способность к спонтанной игре. Это внутреннее переживание мощной творческой потенции, то есть узнавание *актера* в нас*.*

3) А радость, возникшую в результате открытых возможностей, уже невозможно отделить от других - она естественным образом разливается повсюду в тех или иных формах игры – это *ЛЮБОВЬ.* Именно она проявляет реальность *роли* в нас*.*

Эти три *абсолютных качества* в единстве: *бесстрашие, радость и* *любовь* составляют, по мнению мастеров, состояние высочайшего человеческого функционирования, смысл и истинную природу творчества - неуничтожимое вращение *КОЛЕСА ВЫСШЕЙ РАДОСТИ! Повелитель Игры* представляет собой непосредственный процесс работы этого *атомного реактора*. И это означает, что *РЕАЛЬНОСТЬ* как таковая *САМОВДОХНОВЕННА!* Антонио Менегетти называет этот феномен «Ин-се», - *универсальной реальностью*.[[462]](#footnote-463) Буддийским аналогом этого можно считать единство «*Трех Тел Будды*»: Дхармакайи, Самбхогакайи и Нирманакайи[[463]](#footnote-464), т.е. пустоты, творческой потенции и любви. В *Алхимии Игры* манифестацией этого единства является греческая буква **π**, украшающая пространство над головой *Повелителя Игры*.

И ещё раз, в грубом стиле: *БЕССТРАШИЕ+РАДОСТЬ+ЛЮБОВЬ=ВДОХНОВЕНИЕ!* Оно вмещает в себя всех и вся и не принадлежит никому. *ОНО - НЕЛИЧНОСТНО!* Фактически, состояние вращения *КОЛЕСА ВЫСШЕЙ РАДОСТИ* - это цель всех методов в *ИГРЕ*. Но фундаментом для сознательного запрыгивания на этот высокий уровень функционирования является предварительное кропотливое накопление позитивных впечатлений в *Уме.* Поэтому и говорится, что «...право творить по *вдохновению*»[[464]](#footnote-465) - это долгосрочный проект. Говоря словами великого Тальма: «Актер должен быть одарен от природы организацией особого рода. Ибо понятно, что человек, предназначенный изображать страсти в высочайшем их напряжении, во всем их неистовстве, должен обладать исключительной энергией»[[465]](#footnote-466). Теоретически, саму технологию можно объяснить как процесс отождествления с формой *Повелителя Игры* (как одиночной, так и в союзе со своим женским аспектом) и в более сложной версии - с использованием т.н. *ВИРТУАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ*, что, в свою очередь, приводит к самому драгоценному феномену в профессии - к *ВИРТУАЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ УМА*, или к *ПОЗИЦИИ «****π****»*, в которой все три уровня *Театра Реальности* сливаются воедино, для того чтобы создать наимощнейшее по своей эффективности переживание «*ДЫШАЩЕГО ОБРАЗА*».

Практически, механизм вращения *Колеса Высшей Радости* работает следующим образом: сначала мы, успокоив *Ум*, растворяемся в пустотной природе *зрителя (женский принцип)*. Затем уверенным жестом ставим в центр этого пространства «точку-ось», т.е. вносим элемент т.н. «*заземления*», идеи, или цели (мужской принцип), и... и... и что же произойдет при этом?, - как только мы это сделали, пространство *зрителя* круговыми движениями начнет как бы стягиваться к центральной точке, циркулировать вокруг нее, придавая идее-цели все большую плотность. Это называется «*opus circulatorum*». Знаменитый алхимик Михаель Майер, говорит об этом так: «…герой приводит в движение эти круговращения, оставляя в сияющей субстанции ртути, как в зеркале, формы, откуда человеческое усердие может добывать золото»[[466]](#footnote-467). И далее: так «…сияющая глина, замешенная рукой самого Величайшего и Всемогущего Гончара, с земной субстанцией, собирает и задерживает лучи солнца»[[467]](#footnote-468). Так на «*территории вдохновения*» рождается т.н. «*многосенсорный человек*», т.е. существо с эволюционно продвинутым сознанием, более способный к интуиции, и более тонко воспринимающий окружающий мир...[[468]](#footnote-469) Идея вращения не нова, она отражает фундаментальный принцип мироздания и имеет место фактически во всех практических системах познания и самопознания. Известно также, что «...молекулы, атомы и элементарные частицы являются сферическими вихрями, которые, в свою очередь, представляют собой проекции вихрей пространств более высоких топологических измерений, чем трехмерное (*гипервихрей*)»[[469]](#footnote-470). Этот процесс спиралевидного стягивания пространства к центру в некоторых восточных традициях называется *танцем «тело-глазого» дракона вокруг жертвы*, и неминуемым следствием этого *танца-охоты* является вдохновенное рождение *Вселенной* *новой* *мысле-формы.* Далее, нам остается только удерживать в *Уме* состояние осведомленности о трех составляющих этого процесса: 1) - о пустом, и поэтому тотально бесстрашном *пространстве зрителя;* 2) - о вибрирующей интенсивной радостью творческой *потенции актера;* и 3) - о жесте теплоты, сочувствия и любви, проявляющемся через *активность роли*.

И еще несколько маленьких иллюстраций к тому, что есть вдохновение: «В ночь с 22 на 23 сентября 1912 года худо­жник, за пять часов написавший “Приговор”, оставил в своем дневнике запись: ”Только *так* можно писать, только в таком состоя­нии, при таком полнейшем раскрытии тела и души.” Он знал, что создал шедевр. Но лишь пять месяцев спустя, 11 февраля 1913 года, работая над корректурой Приговора, осознал смысл написанного. Здесь нет по­зы. Кто хоть однажды испытал *такое,* знает, о чем здесь речь. При всей глубочайшей продуманности Улисса и Поминок они несут на себе следы этой вечно бурля­щей бездны, выбрасывающей огненные протуберанцы из своих недр. Черные дыры, пожирающие память. Безвоз­вратность и незабываемость, переходящие друг в друга. В этих нижних пластах сознания дремлют боги и демоны забытых религий, пережитки кровавых и извращенных варварских цивилизаций, олицетворе­ния подавленных инстинктов человечества»[[470]](#footnote-471) О процессе создания своего Вертера фон Гёте, так же, утвержает, что написал это «сочиненьице» подобно лунатику, и сам изумлялся ему, когда обрабатывал...; Байрон сознается, что, сочиняя «Чайльд Гарольда» «…был наполовину помешан, витал средь метафизики, гор, озер, ненасытной любви, невыразимых мыслей и находился под кошмаром своих собственных проступков…»; Глюк полагает что мелодии «…прилетают к нему неведомо от куда…»; Гайдн уверяет всех, что все сделанное им – «…промысел Божественной воли»; Шюц пишет о Паганини: «В момент, когда он берет в руки инструмент, его существа как будто касается сам Господь, проходящий по всему его существу каким-то небесным огнем. Всякое чувство слабости оставляет его тогда, он становится совсем новым существом, весь преображается…» Шопенгауэр же, подводя черту под бесконечным списком подобных заявлений, указывает на то, что «…творчество гения всегда – действие сверхчеловеческого существа, отличного от самого индивидуума и лишь на время поселяющегося в последнем…»; Всезнающий Беттинелли вторит им всем, ведь он уже знает, что «…самый благоприятный для поэта момент может быть назван сном, приснившимся в присутствии разума, который, по-видимому, следит за его течением с открытыми глазами»[[471]](#footnote-472)

И в заключении еще об одном важном нюансе: «…вращается лишь то колесо, которое наполнено энергией»[[472]](#footnote-473). И это означает, что на практике проникновение в динамику процесса вращения *КОЛЕСА ВЫСШЕЙ РАДОСТИ* достигается с помощью постановки дыхания, или подчинение его *эффекту сознательности*.

**ДЫХАНИЕ**

Как известно, «...тело актера опирается на дыхание»[[473]](#footnote-474). Дыхание же связано с частотой сердечных сокращений. Если прямо сейчас, ради эксперимента, мы начнем дышать быстро и поверхностно, то частота нашего пульса увеличится; если же мы будем дышать медленно и глубоко - уменьшится. Это означает, что работа нашего мозга *ритмична* в самой своей основе. И уже давно известно, что «...путем повторения зрительных или слуховых стимулов эти ритмы можно возбуждать или усиливать вплоть до достижения необычных субъективных состояний»[[474]](#footnote-475). Одним словом, частота и глубина дыхания непосредственно влияют на работу нашего мозга. С одной стороны, оно (дыхание) следствие спектра частот волн нашей мозговой активности; с другой - регулируя дыхание, мы можем регулировать электромагнитные излучения нашего мозга.

В *ИГРЕ* дыхание классифицируется следующим образом:

1. *Зритель* в нас дышит в частоте, соответствующей *дельта-волнам*. Можно сказать, что это *тайное*, «затаенное» дыхание, или даже «отсутствующее» дыхание. Недаром говорят - «смотрит, затаив дыхание». Это очень глубокое, нижнее дыхание, которым дышат новорожденные дети: всем телом, т.е. воздух входит не только через нос или рот, но как бы через поры кожи всего тела.
2. *Актер* в нас дышит в частоте, соответствующей *альфа-волнам.* Это среднее, сконцентрированное дыхание художника, находящегося в процессе творчества. У такого дыхания есть цель, направление, мотивация, миссия, оно сильное и организованное. Мне нравится называть его *жестким дыханием*.
3. *Роль* в нас дышит в частоте *бета-волн*. Это верхнее дыхание, способ, которым дышит современный взрослый человек. Известно, что стрессы и беспокойства заставляют нас укорачивать дыхание, формируя *верхнее*, беспокойное (соревновательное) дыхание, ограниченное верхней частью грудной клетки.

Итак, *ТРИ!* Нам нужны они все, и причем одновременно! То есть мы должны научиться дышать особой, четвертой формой дыхания, объединяющей три в одно. Это просто, но не легко. *НУЖЕН КЛЮЧ!* Вот он:

# МЫШЦА ВДОХНОВЕНИЯ

Люди, обладающие т.н. *харизмой* (от греческого *charisma* - «дар», «подарок»), способные создать нечто неординарное, отличаются высоким уровнем энергии. Известно, так же, что их мозг потребляет большее количество энергии, чем мозг обычных людей. Это легко понять, т.к. речь здесь идет о более высоких скоростях обработки информации в «...био-химико-электрическом компьютере»[[475]](#footnote-476). Но секрет успеха *харизматичных* людей еще и в том, что, поставляя в мозг изначально большее количество энергии, они включают те области мозга, которые у обычных людей, при нормальной дозе, как бы «дремлют»! И это важно повторить еще раз: «...наш мозг устроен таким образом, что некоторые его области активизируются только при достижении определенной энергетической напряженности, что расширяет границы возможностей и открывает новые неожиданные способности...»[[476]](#footnote-477) Звучит замечательно, но прежде чем приступать к нижеописанным методам работы, следует все же приучить свою нервную систему и сам мозг к работе с большим количеством энергии, иначе верхняя часть черепной коробки может в один прекрасный момент просто отстегнуться. Это означает, что прежде чем «включить насос», есть смысл «прочистить шланг».

*ВНИМАНИЕ! ЭТО ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ОЧЕНЬ ВАЖНО!* Формы дыхания, предлагаемые мной ниже, сопровождаются «...фантастическими изменениями потенциала мозга, на многие тысячи микровольт...»[[477]](#footnote-478) Это в сотни раз превышает границы нормальных значений потенциала обоих полушарий и во много раз больше тех значений, которые достигаются при воздействии сильнейших психотропных препаратов. Волновая картина энцефалограммы, снятая в момент работы мозга в этой позиции, ясно показывает одновременное наличие *бета-волн*, типичных для состояния бодрствования; *альфа-волн*, характерных для состояния сна; а также *дельта-волн*, возможных только в состоянии глубокого сна.[[478]](#footnote-479)

*ПОВТОРИМ ЕЩЕ РАЗ - ОДНОВРЕМЕННОЕ НАЛИЧИЕ:*

1) *БЕТА-ВОЛН, ТИПИЧНЫХ ДЛЯ СОСТОЯНИЯ БОДРСТВОВАНИЯ;*

2) *АЛЬФА-ВОЛН, ХАРАКТЕРНЫХ ДЛЯ СОСТОЯНИЯ СНА;* и

3) *ДЕЛЬТА-ВОЛН, ВОЗМОЖНЫХ ТОЛЬКО В СОСТОЯНИИ ГЛУБОКОГО СНА!*

Если это не нужно повторять еще и еще раз, тогда продолжим: у мышцы, о которой идет речь, довольно большая история. Ее невероятный потенциал известен с древнейших времен. В зависимости от контекста использования ее называли: «мышцей любви», «мышцей силы», «здоровья», «успеха», «победы»… «алмазной» или даже «золотой мышцей». Самая известная версия использования этой *лобково-копчиковой* мышцы уходит корнями в индо-китайскую сексуальную йогу. Адепты этой йоги используют ее для удержания семяизвержения и выработки целительного, «*многооргазмического*» стиля ведения любовной игры[[479]](#footnote-480). В контексте *Алхимии* я называю эту мышцу *МЫШЦЕЙ ВДОХНОВЕНИЯ*, и это действительно что-то волшебное! Она простирается «...от лобковой кости до копчика, поддерживает анус и граничащие с ним внутренние органы, не давая им опуститься; находится на расстоянии 2-3 см от кожного покрова; управляется в основном со стороны нерва, который контролирует активность половых органов и сфинктера. От нее также идет ответвление, которое у женщин соединяет нижнюю часть позвоночника с маткой и мочевым пузырем, а у мужчин - с простатой и мочевым пузырем»[[480]](#footnote-481). Если этамышца сильна, тогда *человек-играющий* обеспечен колоссальным источником энергии, подлинным генератором харизмы. Фактически, это корень *артистического магнетизма!*

И почему это так? Потому что «…в этой мышце укоренено *пять-восемь сантиметров вашего пениса*, и чем она крепче, тем сильнее эрекция, глубже оргазмы и эффективнее сдерживание эякуляции»[[481]](#footnote-482). Считается, что хорошим методом тестирования этой мышцы является попытка прервать мочеиспускание. Это легко, если мы способны управлять мышцей, т.е. напрягать и расслаблять (при этом будет слегка подниматься и опускаться область промежности), важно также, чтобы при этом одновременно не напрягались ягодицы, живот и мускулатура бедер. Если все соответствует сказанному, то наша *Мышца Вдохновения* сильна, и нам нужно только поддерживать ее в состоянии силы. И это означает также, что мы можем смело приступать к изучению того, на каком языке говорить с самым сложным сексуальным органом во *Вселенной* - *нашим головным мозгом.*

**ВИРТУАЛЬНОЕ ДЫХАНИЕ,**

или лучше - *Дыхание Мифа!*

Это дыхание *Героя,* или, говоря словами могучего безумца Ницше, дыхание *Космического Танцора*. И, похоже, здесь, автор опять придумал то, для чего еще не существует технических средств. Уже в одном цикле это дыхание заключает в себе грандиозную мистерию «смерти и возрождения».

И почему оно так важно? Дело в том, что наше мировоззрение, а также выводы, которые мы извлекаем из общения с миром, определяются количеством циркулирующей в нас энергии. Разница между пессимизмом и оптимизмом, например, заключается всего лишь в наличии или отсутствии энергии. Характеристика убеждений, которые человек проецирует во внешний мир, пребывая в состояниях отсутствия или присутствия энергии, характеризуются только диапазоном ее наличия. Мы можем создать, например, очень тонкие, запутанные и при этом очень темные миры, блуждая по ее бесконечным лабиринтам и закоулкам, но эта сложность будет определяться только отсутствием энергии, и как следствие – ясности!

*ВЫВОД:* *ВСЕ В НАШЕЙ ЖИЗНИ ЗАВИСИТ ОТ ПРАВИЛЬНОЙ НАСТРОЙКИ И РАБОТЫ НАШЕГО ЭНЕРГОГЕНЕРАТОРА!* Он запускается следующим образом: один большой вдох как бы дробится на три части. Сначала делается самый большой глоток воздуха, и он в форме синего света оседает в нижней части живота; затем делается добор - второй глоток воздуха, он поменьше, красного света и, опираясь на предыдущий, оказывается на уровне сердца; третий добор - это шар белого света, он опирается на красный и оказывается на уровне головы. Затем следует «сжатие» *Мышцы Вдохновения*, и выдох происходит за счет того, что мы как бы выдавливаем весь воздух, начиная с нижней части живота, наверх, через макушку головы.

Здесь важно уточнение: речь идет не о системе *кундалини-йоги!*[[482]](#footnote-483)Повторяю: *РЕЧЬ ИДЕТ НЕ О КУНДАЛИНИ!* В методах *Алхимии Игры*, для т.н. «*вхождения в поток*» используется другая схема, точнее, схема «срединного нерва», или, другими словами, «центральной колонны», «стержня» или «канала»[[483]](#footnote-484). Этот «срединный нерв» проходит через центр тела снизу вверх, и связывая воедино три основных центра: нижний (*зрителя*), средний (*актера*) и верхний (*роли*), раскрывается раструбом на макушке головы и укрошается диадемой из буквы **π**. Процесс замыкания всех трех центров в единую электрическую цепь и есть, как я его называю, *ДЫХАНИЕ МИФА,* или дыхание, связывающее нас с *Вечностью*. Со временем, технологическая раздробленность вдоха исчезнет, но суть останется: важно заполнить весь диапазон нашего инструмента, т.е. *зритель* в нас должен получить свою порцию воздуха, *актер* свою и *роль* свою. В итоге наше физическое тело превращается в храм *Театра Реальности*, в нижнем центре которого сияет буква **δ** (дельта); в среднем - буква **α** (альфа); в верхнем – **β** (бета). Все три буквы дышат, все три работают и все три довольны! Это дыхание можно делать как отдельно, так и в соединении с медитацией на *Повелителя Игры*. В этом случае оно выглядит так: *Повелитель* (как символ *Большого Театра Реальности*, т.е. *макрокосм*) сидит перед нами (*Малый Театр Реальности*, т.е. *микрокосм*) в своей *свето-энерго-форме.* Мы пребываем в покое, *взаимоотражая* друг друга. Когда мы делаем первый глоток воздуха, мы представляем, как маэстро излучает синий свет буквы **δ** из своего нижнего центра в наш. Затем мы делаем добор (второй глоток), представляя, как маэстро излучает красный свет буквы **α** из своего сердца в наше; и третий глоток, представляя, как маэстро излучает белый свет буквы **β** из своего лба в наш. Затем мы делаем сжатие *Мышцы Вдохновения,* и, фокусируя энергию в процессе выдоха, поднимаем ее по *центральному энергетическому каналу* вверх в диадему буквы **π**. После чего через макушку головы *Повелителя Игры* энергия снова возвращается к мастеру; *Он* снова излучает качества своих трех центров в нас, мы снова поднимаем энергию собирая ее в букве **π** и снова возвращаем *Мастеру*.

Еще раз, в грубом стиле: при каждом вдохе мы как бы заглатываем форму *Повелителя Игры* целиком и переживаем его присутствующим внутри, как бы заполняющим нас изнутри. В этот священный момент мы действительно до краев заполнены качествами *Мастера*. Затем в момент выдоха мы позволяем ему выйти обратно в пространство через макушку головы, и снова заглатываем, и снова отпускаем и т.д. Когда же приходит время закончить практику, мы заглатываем *Повелителя* и уже не отпускаем, тщательно перевариваем его качества в себе и сияем ими на благо всех.

Возможен и другой вариант, менее напоминающий «свирепый каннибализм»: находясь перед нами, *Повелитель* растворяется в свете, этот свет вливается в нас, и мы остаемся в сознании реализации *недвойственного* переживания *Театра Реальности*. В процессе дыхания, возможно, также, визуализировать учителя над собой и при выдохе отдавать все ему, или представлять себя в его сердце, а учитель при этом все что вокруг и т.д. и т.п. Все эти версии и варианты (которых огромное множество) приводят к одному: *макрокосм* и *микрокосм* - одно целое. И мы остаемся в этом переживании так долго и так хорошо как возможно[[484]](#footnote-485). Подобные формы визуализации и дыхания являются также фундаментом для *Танца Сверхмарионетки* (см. ниже), упражнений на развитие артистической пластики и голосового диапазона (таких как «*Единое Тело*», «*Коллективное Горло*»[[485]](#footnote-486), «*Сити-Пати*»[[486]](#footnote-487), «*Тотальное Слово*»[[487]](#footnote-488) и мн. др.)

*И ЕЩЕ РАЗ:* посредством этой формы дыхания мы вводим свой мозг в *экстремальную* позицию, в которой в сотни раз превышаются границы нормальных значений потенциала мозга, т.к. в этом мощном положении он одновременно производит *бета-, альфа-* и *дельта-волны*. Этот уникальный феномен закругленного электрического поля мозга, манифестирующий, с одной стороны, высокую энергетическую загрузку мозга, а с другой - одновременное глубокое расслабление, называется в *ИГРЕ* - *ВИРТУАЛЬНОЙ ПОЗИЦИЕЙ УМА!*

**ВИРТУАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ УМА**

*Virtus* означает «*вдохновенный*», т.е. «*способный к победе»!* «Обладать тем, что зовется *virtus*, значит обладать разрушительной силой, победоносным духом (*Genius*). *Virtus* доказывается непобедимостью»[[488]](#footnote-489).

И как это работает?

Из сказанного выше уже известно, что феномен *ВИРТУАЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ УМА* в том, что в ней одновременно производятся *бета-, альфа-* и *дельта-волны* в нужных пропорциях[[489]](#footnote-490). Вспомним, что имеется в виду:

1) К *уровню бета* (внешний уровень *Театра Реальности*) мы имеем доступ в обычном состоянии бодрствования. Здесь частота мозговой активности волн 15-40 ц/с. Высшая отметка шкалы - 80 ц/с, состояние наивысшего возбуждения мозга, т.е. эпилептический припадок. В *ИГРЕ* уровень *роли*, обозначается буквой **β** (бета).

2) К*уровню альфа*(внутренний уровень *Театра Реальности*) мы имеем доступ в основном в состоянии сна, сопровождающегося сновидениями (так называемый *REM*, быстрое движение глаз). Здесь частота мозговой активности волн составляет 6 - 14 ц/с, и по ряду предварительных данных считается, что в этом состоянии мозг производит большое количество нейропептидов, повышающих иммунитет. Считается также, что ритм гения - от 16 ц/с и ниже. В *ИГРЕ* уровень *актера*, обозначается буквой **α** (альфа).

3) К *уровню дельта*(тайный уровень *Театра Реальности*) мы имеем доступ в основном в состоянии глубокого, или «медленного», сна, когда наш мозг производит от 1 цикла в две секунды до 5 циклов в секунду. В *ИГРЕ* уровень *смотрящего пространства*, уровень *зрителя*, обозначается буквой **δ** (дельта). И этот (*тайный*) уровень поистине безграничен! Здесь вообще нет ничего! Никакого разделения на внешнее и внутреннее! Здесь мы едины со всей *Вселенной.*[[490]](#footnote-491)

Но, как мы помним, ни один из этих уровней по отдельности не есть реальность! Но только все три вместе!Обычный ребенок, как я уже неоднократно указывал, переживает себя в этой позиции, погружаясь в естественное «*состояние потока*», в *состояние игры*.[[491]](#footnote-492) Когда это *состояние единства* возникает спонтанно - оно кажется очень простым, но при сознательной попытке соединить несоединимое - довольно капризно, требует внимания, упорства и многолетних упражнений. В счастливые мгновения встречи с этим положением *Ума* мы можем чувствовать, что, с одной стороны, исчезаем как личности, с другой – начинаем заполнять собой все театральное пространство... мы *затаиваем* дыхание вместе со *зрителем;* ровно и уверенно дышим вместе с *актером;* а также можем совершать невероятные дыхательные пируэты от имени *роли*... В этом «мистическом» состоянии *соединения несоединимого* все в нас и вокруг нас дышит и не дышит вместе с нами; «...каждый атом вибрирует интенсивной радостью и скрепляется любовью»[[492]](#footnote-493). Высшие бесстрашие, радость и любовь уже здесь, манифестируя состояние предельной эффективности.[[493]](#footnote-494) И как это происходит? Фактически, это как раз то, о чем не возможно говорить, и лучше обратиться к опыту великих. Вот он:

*Я - не тот и не этот объект.*

*Я - то, что делает все объекты проявленными.*

*Я - высшее, вечно чистое.*

*Я - ни внутреннее, ни внешнее...*

*Не участвующее в иллюзии «того» и «этого».*

*Единственный без второго.*

*Реальность без начала...*

*Блаженство без конца*...[[494]](#footnote-495)

Или проще: «Когда я забываю, кто я такой, я служу тебе. Через служение я вспоминаю, кто я, и знаю, что я - это ты»[[495]](#footnote-496). Или совсем просто: «В моей собственной душе произошло величайшее из чудес - Бог вернулся к Богу!»[[496]](#footnote-497) Одним словом: «...больше нет отдельного *эго,* смотрящего в материальный мир, - есть только Бог, взирающий на Бога, сознание, наблюдающее свои проявления... Все люди, все существа, все живое - и уж конечно, не одно только *эго* - живут *Божественным* и в *Божественном*»[[497]](#footnote-498). То есть «…Наш мир озаряют два света. Один дает нам солнце; другим отвечает ему свет глаз. Мы можем видеть только благодаря их единению; мы будем слепы, если не станет одного из них»[[498]](#footnote-499) И последний раз, словами великого Гете и великолепного Ангелуса Силезиуса: «...глаз образовался в свете ради света, чтобы внутренний свет встретился с внешним»[[499]](#footnote-500); «Господь – мой центр, где я его объемлю, и окружение мое, где я в нем растворяюсь»[[500]](#footnote-501).

Так работает *ВИРТУАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ УМА!* У нее нет конкурентов. Это самая совершенная позиция из возможных: «...есть у меня в хоккее нечто куда более ценное, чем слава, и не сравнимое ни с чем... боюсь только, что в пересказе оно, это нечто, будет выглядеть слишком приблизительным. Его надо пережить самому, чтобы почувствовать и понять до конца. Я жду его всегда и всегда надеюсь, что свидание состоится. Всякий раз оно приходит неожиданно, и миг его начала неуловим. Я мчусь по льду, и шайба на кончике моей клюшки. И нет ничего, кроме игры. И сама она, игра, и ее ритм, и шайба, и мое тело покорны моей воле. В этот миг я ощущаю себя не просто сильным, я всемогущ, неудержим, и нет для меня в мире ничего невозможного. “Остановись, мгновение, ты прекрасно!” У каждого эти слова вызывают свои ассоциации, каждый живет ради своего мгновения. Я тоже. Оно уходит неожиданно и незаметно, как пришло. Но я знаю: оно возвратится снова»[[501]](#footnote-502). Здесь же, хорошим примером будут слова великого циркового жонглера Каро, которые приводит в своей книге Николай Демидов[[502]](#footnote-503), он говорит: «Я не наблюдаю шариков со стороны, я вступаю с ними вместе в одну общую двужущуюся систему. Я живу их жизнью. Я действую как бы помимо своей воли: руки ловят и бросают сами, без моего рассудочного вмешательства. А иногда кажется, что сами шарики заставляют мои руки приноравливаться к ним и успевать за ними»[[503]](#footnote-504)

Лично для меня самое первое и самое сильное сознательное переживание присутствия в *Виртуальности* связано с участием в одной из коллективных сессий *Холотропного дыхания* Станислава Грофа. После примерно 40 или 50 минут интенсивной практики я оказался в переживании, в котором с удивительной ясностью *созерцал себя самого, рождающего себя же*. То есть: *я смотрел, я рождал* (т.е. творил роды), *и я же рождался*. Все это, по рассказам ситтеров[[504]](#footnote-505), сопровождалось невероятной силы спазмом в щиколотках и запястьях, обильными слезами и самым искренним смехом из возможных. Это было присутствие в 100%-ной *Виртуальности*. Можно сказать, что боль в запястьях и щиколотках я переживал на уровне *роли*, динамично пробивающейся через накопленные блоки к преодолению; на уровне *актера* я испытывал радость игры и именно в этом причина смеха; а на уровне *зрителя* я заливался слезами, наслаждаясь процессом *самоосвобождающейся* трансформации. Затем, становясь с годами все более устойчивой, эта позиция *Ума* много раз посещала меня, например, на танцевальной вечеринке с друзьями, в моменты занятия любовью, при предельном разгоне машины на хорошей дороге и, конечно же, на театральной сцене, закругляя весь мой опыт в неописуемое состояние вращения *Колеса Высшей Радости*. Можно сказать, что, находясь в этой позиции, тело как бы «...действует “само”, без контроля со стороны человека, когда мысли отсутствуют и «руки опережают сознание»... само же сознание при этом расширяется...»[[505]](#footnote-506) Считается также, что эта позиция наделяет обладателя тремя великими способностями: *ВЛАСТЬЮ*, *НЕЗАВИСИМОСТЬЮ* и *СИЛОЙ*.[[506]](#footnote-507) Как я отмечал выше, даже боль здесь переливается всеми цветами радуги, вибрируя глубочайшим смыслом и интенсивным наслаждением. Одним словом, все, что бы ни происходило в данном положении *Ума*, все полно радости, величия и гармонии... Соединяясь в одно целое интенсивной электрической природы вибрацией, это переживание, вероятно, и называется *ЛЮБОВЬЮ*, в ее освобожденной от личностной фиксации, т.е. *самоосвобождающейся* потенции, в ее самом высоком и чистом проявлении.

Итак, в сияющей как тысяча солнц *Виртуальной Позиции Ума*, в которой *объект, субъект* и *действие* слиты в одно целое, *Театр Реальности* «закругляется» в гармоничную, самодостаточную модель, символизируемую в *Алхимии Игры* буквой **π**. Здесь растворенные в едином *смотрящий, играющий* и *действующий* естественным образом превращают очерченные временем и местом обстоятельства в счастье реализации.

*ВНИМАНИЕ! ЭТО РЕАЛЬНЫЙ ОПЫТ! ЦЕНТР И КРИТЕРИЙ АРТИСТИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА! ВЫШЕ НЕТ НИЧЕГО! НИЧЕГО!* Забегая вперед, можно отметить, что в моменты присутствия в этой позиции *Ума* происходит т.н. *трансурановая кристаллизация* мозга, т.е. «инкрустация» мозга *атомами стабильных трансуранов*, что обеспечивает его эволюционное развитие. И это как раз то, «...что можно ожидать от триумфа теории поля, квантовой теории и теории общих систем в антропологии. Непосредственное переживание этого феномена, а не чтение о нем в книгах, по-прежнему вызывает отчетливый шок. Когда “я” (*роль*) и “поле восприятия” (*зритель*) становятся одним, “я” трансформируется полностью, “проходит очищение огнем”, как говорят мистики»[[507]](#footnote-508). Результат: «инсайт» проникновения в стихию *Образа.*

**ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ ОБРАЗА,**

или то, что Лука Пачоли называет «*БОЖЕСТВЕННОЙ ПРОПОРЦИЕЙ*»[[508]](#footnote-509)

Это самое значительное и самое увлекательное явление в *ИГРЕ*. Самым азартным игрокам процесс игры с *ОБРАЗОМ* дарит ни с чем не сравнимое удовлетворение. Но!остигнуть природу *ОБРАЗА* можно только постигнув природу *Повелителя Игры*. Природу *Театра Реальности,* то есть самого пространства, которая за пределами *двойственности*.[[509]](#footnote-510) Отсюда ясно, что с *демонической*, дуально-личностной программой здесь нечего делать! Говоря языком традиционной алхимии, «…он не абстрактен и не конкретен, ни рационален, ни иррационален, ни реален, ни нереален. Он всегда есть и то и другое: он - *поп vulgi*[[510]](#footnote-511), т.е. аристократическая озабоченность того, кто выделяется из нее». В сокровенных друидических текстах это называется *наугаль*, что означает «*без слов*». Это - *КАЧЕСТВО ВИБРАЦИИ!* Так что «…попытки описать *наугаль* словами приводят к его бесконечному прощению: как можно превратить в слова то, что не может быть превращено в слова?»[[511]](#footnote-512)

Итак, будучи детищем неделимого пространства *Театра Реальности,* обладая *виртуальной* природой, *ОБРАЗ* являет свой *Лик* только в результате *Великого Делания*, алхимической переплавки неблагородных и разрозненных элементов *демонической модели* в золото *Самоосвобождающейся* версии игры. А если говорить об этом еще более сложным языком буддийской *Теории Познания*, то получится следующее: *Он* существует; *Он* не существует; *Он* существует и не существует; *Он* не существует и не не существует»[[512]](#footnote-513). Одним словом, чтобы познать это, - «*Transmutemini in vivis lapides philosophicos*, т.е. превратите сами себя в живые *Философские Камни!*»[[513]](#footnote-514) И это означает, что *Золото Образа*[[514]](#footnote-515) выплавляется в нас самих, из эссенции нашего самоуничтожения, самосожжения, самопреодоления. И это как раз то, что называется *формулой игрового положения Ума*, формулой числа **π**, или лучше – *ЗАКЛИНАНИЕМ ОБРАЗА!*[[515]](#footnote-516)

Самое сложное для понимания здесь заключается в том, что *Образ* не нуждается ни в ком, кто бы его сыграл. И вообще его невозможно сыграть. Уловить его проявление можно только в состоянии искренней идентификации с неличностными качествами *Повелителя Игры.* То есть:

1. *Зритель* в нас – проявляется как качество пустоты *Образа*;
2. *Актер* – как потенция творческих возможностей *Образа;* а
3. *Роль* – как непосредственное проявление энергии и действенной природы *Образа.*

Далее, уже в процессе игры благодаря *ЗАКОНУ ЗРЕЛИЩА* *внешний* *зритель* автоматически проникает в *виртуальную плоскость Образа* и, с наслаждением терзая «...струны неизъяснимого ужаса и бесконечной жалости, которые способна вызвать у человека только подлинная, высокая *Трагедия*»[[516]](#footnote-517), получает возможность «переплавить» в огне бушующего сопереживания грязь и гной иллюзорного, застоявшегося несовершенства, взрываясь в итоге *катарсическим* волшебством переживания целого! Такова мощь *ОБРАЗА!* Он вне двойственности! И это означает, что его невозможно увидеть ни внешним, ни внутренним взорами. Он проявляет свою непостижимость не вовне и не внутри... и это и есть: «*Artis Auriferae Volumina Duo*» - искусство сотворения золота (*лат*.). Итак: «Я узрел его в доме своем, среди всех этих обыденных вещей. Он возник неожиданно и стал неописуемо единым, и слился со мной, и врос в меня так, что не было ничего между нами, как огонь врастает в железо и свет в стекло. И он сделал меня подобным огню и подобным свету. (…) Мне неведомо, как изъяснить вам это чудо… Я человек по природе и ангел – милостью господней»[[517]](#footnote-518).

Еще раз: *ЕГО НЕВОЗМОЖНО УВИДЕТЬ НИ ВНЕШНИМ, НИ ВНУТРЕННИМ ВЗОРАМИ!* Но куда же смотреть? Ответ: *В ПРОЦЕСС ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ ПЕРВОГО И ВТОРОГО!*[[518]](#footnote-519) *ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ ОБРАЗА ПРОЯВЛЯЕТ СВОЮ НЕПОСТИЖИМОСТЬ НЕ ВОВНЕ И НЕ ВНУТРИ, НО В ЕДИНСТВЕ ПЕРВОГО И ВТОРОГО!* Его невозможно увидеть обычными глазами, но только с помощью «многоокой, всеохватной, всепроникающей интуиции». Абу-Касим (Иль-Ираки) говорит об этом так: «Он говорил загадками, постоянно смешивая внешнее и внутреннее... в темных, неясных выражениях он говорил, что поистине внешний мир является только покрывалом, скрывающим мир внутренний …»[[519]](#footnote-520). Методологически, для втягивания внешнего *зрителя* в суть этого переживания, в *Алхимии Игры* используется *ЗАКОН ЗРЕЛИЩА*.

**ЗАКОН ЗРЕЛИЩА**

Он, как и *ФОРМУЛА УСПЕХА,* вне морали и с одинаковой силой работает как в *демонической*, так и в *Самоосвобождающейся* версиях! Все сводится к тому, что *внешний зритель,* оказываясь в ситуации смотрения, естественным образом перенимает состояние, в котором находится объект его внимания. Возьмем, к примеру, всем известный «принцип болельщика». Концентрация внимания игроков на достижении цели во время, например, футбольного матча приводит болельщиков к состоянию, в котором у них начинают сокращаться те же мышцы, что и у игроков. Такова природа восприятия - она физиологична. Известны случаи с легендарным Сальвини, который, в роли Отелло, упав на сцену, поднимался так, что вместе с ним вставал весь зал. Или с не менее великими английскими актерами Эдмундом Кином[[520]](#footnote-521) и Давидом Гарриком[[521]](#footnote-522), немцем Сандро Моисси[[522]](#footnote-523), после игры которых зрители жаловались на болевые ощущения в тех или иных частях тела.

И о чем это говорит? О том, что «…пребывание человека в *виртуале* всегда видно. И результат его деятельности обязательно несет неизъяснимую печать этого. Гениальное или даже талантливое произведение отличается от *профанного* тем, что в талантливом присутствует авторский *гратуальный*[[523]](#footnote-524) заряд, в котором создавалось данное произведение»[[524]](#footnote-525).

И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,

Минута - и стихи свободно потекут.

Вывод: *МИР НЕ ПОВЕРИТ В ВАС ДО ТЕХ ПОР, ПОКА ВЫ САМИ НЕ ПОВЕРИТЕ В СЕБЯ!* Если артист внутренне пребывает в разделенной, *демонической* версии, то зритель естественным образом перенимает эту же узкую версию игры; если же артист берет на себя ответственность за 100%-ное владение своим инструментом, если он решает «переинсталлировать» свой внутренний компьютер с *дуально-демонической* версии на *самоосвобождающуюся,* постигает механизмы вхождения в *Виртуальную Позицию Ума* и начинает игру в целостной версии, то энергия внешнего *зрителя* будет изначально вписана в *САМООСВОБОЖДАЮЩУЮСЯ* модель игры! Сконцентрируемся на этом: *МИР НЕ ПОВЕРИТ В ВАС ДО ТЕХ ПОР, ПОКА ВЫ САМИ НЕ ПОВЕРИТЕ В СЕБЯ!* *ЕСЛИ УМ АРТИСТА ПРЕБЫВАЕТ В РАЗДЕЛЕННОЙ, ДЕМОНИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ, ТО ЗРИТЕЛЬ ЕСТЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ БУДЕТ ПЕРЕНИМАТЬ ЭТУ ДЕМОНИЧЕСКУЮ ПОЗИЦИЮ; ЕСЛИ ЖЕ УМ АРТИСТА С ПОМОЩЬЮ ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННЫХ УСИЛИЙ НАСТРАИВАЕТСЯ НА САМООСВОБОЖДАЮЩУЮСЯ ВИРТУАЛЬНОСТЬ, ТО ЭНЕРГИЯ ВНЕШНЕГО ЗРИТЕЛЯ ИЗНАЧАЛЬНО БУДЕТ ВПИСАНА В ЭТУ ВЕРСИЮ ИГРЫ!* То есть у смотрящего пространства изначально не будет выбора, т.к. оно *ИЗНАЧАЛЬНО В ЦЕЛОСТНОЙ ПОЗИЦИИ!* Изначально в игре, результат которой - *САМООСВОБОЖДЕНИЕ!* И вот здесь у зрителя начинают сокращаться те же мышцы, что и у артиста; тогда зритель незаметно для себя начинает вставать со своих кресел вместе с ним, рыдать, теряя свой «*face-control*», глупо смеяться, падать в обморок и переживать всю ту гамму чувств, в которую артист его увлекает. В этот момент «зеркальный эффект» *Виртуальной Позиции Ума* показывает свою молниеносную силу; тончайшие нити невидимой энергии соединяют обе стороны рампы в единое целое; а опытный мастер держит эти нити в состоянии натяжения, виртуозно управляя бурным течением и радостным танцем самой мощной энергии из существующих! И что же это за энергия?

**ПУЧИНА МНОГОГЛАЗАЯ,**

В современном мире 92% информации человек получает через зрение. Остальные восемь делят между собой слух, осязание и обоняние. Исходя из этой статистики, можно без труда определить, что управляя зрением, управляешь человеком!

Это означает, что «...в этой части мира, которая привыкла смотреть, и где культура сформирована во внешних, зрелищных формах, для духовного освобождения есть смысл использовать именно эту способность - страсть к поглощению зрелищных форм»[[525]](#footnote-526).

Ещё раз: *В ЭТОЙ ЧАСТИ МИРА, КОТОРАЯ ПРИВЫКЛА СМОТРЕТЬ, И ГДЕ КУЛЬТУРА СФОРМИРОВАНА ВО ВНЕШНИХ, ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМАХ, ДЛЯ ДУХОВНОГО ОСВОБОЖДЕНИЯ НУЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ - СТРАСТЬ К ПОГЛОЩЕНИЮ ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ!*

Это первое!

Второе, что важно: «...внутри самой зрелищно-двойственной модели мира существует механизм, преобразующий ее в единство, - механизм *САМООСВОБОЖДЕНИЯ*»[[526]](#footnote-527). То есть возможность «оседлать» эту потенцию изначально присутствует в нашем *Уме*. Она заключается в игривом *взаимодополнении* трех основных уровней *Театра Реальности: тайного, внутреннего и внешнего.* Как мы помним: тайный - это безграничная, вне форм, потенция смотрящего пространства - *зритель;* внутренний - это творческая способность *актера* направлять эту энергию на конкретный сценарий; внешний - это все та же энергия *зрителя*, только оформленная *актером* в реализацию задуманного - *в роль*. И вся эта «пирамидальная» конструкция, опирается на «безмолвную зону» пустоты, на т.н. «*нулевое поле*», на «*пространство вариантов*»[[527]](#footnote-528), или «*соковое сознание*»[[528]](#footnote-529), где хранится колоссальный энергетический потенциал.

Можно сказать так же, что возможности *Зрителя-пустоты* поистине невообразимы, он может все, и рано или поздно нам придется в это поверить.

*НО ВНИМАНИЕ!* Его природа тотально безответственна! Он готов питать собой все что угодно! Будьте осторожны со своими желаниями и страхами!

*ОНИ СБУДУТСЯ!*

И эту важную вещь следует повторить еще и еще раз: в процессе, казалось бы, безобидного смотрения скрыта чудовищная сила! Это мощь *Танцующей Виртуальности,* что традиционно определяется как *Танец Дракона!* Составленное из «глаз-искр» тело *танцующего Дракона* (символ *хаоса*) – очень сильный образ[[529]](#footnote-530). Известно, что безжалостные удары его хвоста смертоносны! Под свою ответственность, я дерзнул бы, даже, провести некоторые аналогии с тем, что китайцы назвают – Дао, безымянным началом, («…в глазах Дао хранится тьма вещей»[[530]](#footnote-531)). Известны, так же, аналоги из тибетской культуры, т.н. *Мандалы Глаз*, именуемые *Океаном Восприятия*[[531]](#footnote-532), или современные научные гипотезы, в которых вмещающее всё и вся пространство предстает в форме «*мыслящей* (или *смотрящей*) *материи*»[[532]](#footnote-533). Но для выражения тех же самых смыслов в *Алхимии Игры* мне нравится использовать другой классический вариант, на этот раз – русский: «В сказке о Василии Буслаевиче говорится, что плыл он к зеленым лугам; тут лежала *Пучина Многоглазая*. Стал он вокруг похаживать, сапожком ее попинывать. «Не пинай меня, - говорит *Пучина*, - и сам тут будешь!» Расшутились тут люди Василия и стали через *Пучину* прыгать. Все перепрыгнули, а Василий прыгнул, да задел ее пальцем правой ноги – да тут и помер»[[533]](#footnote-534).

Итак, *ПУЧИНА МНОГОГЛАЗАЯ!*

По мнению Дэвида Бома, в каждом ее кубическом сантиметре скрыта энергия триллиона атомных бомб![[534]](#footnote-535) Элементарные частицы, как почти столетие назад уже доказали пионеры квантовой физики «…покоятся во всех возможных структурах, пока – потревоженные нашими наблюдениями или измерениями – не обоснуются в некоторой точке действительности. Наше наблюдение – человеческое сознание – является самым важным в жизни элементарных частиц. Они становятся чем-то определенным благодаря нашему сознанию…»[[535]](#footnote-536) И получается, что частица, (или говоря языком *Самоосвобождающейся Игры* – роль) спит до тех пор, пока в театральный зал *Вселенной* не приходит некто, желающий смотреть, изучать, постигать, исследовать реальность – т.е. зритель.

Квантовые исчисления показывают, так же, что «…мы и вся наша Вселенная живем и дышим среди некоего моря движения – квантового моря света, некоего *Нулевого Поля.* (…) Это совершенный алхимический мир чистого потенциала. Он делается реальным и, в некотором смысле, менее совершенным, только когда в него вторгается сторонний наблюдатель, который, как кажется, и останавливает хаотичность»[[536]](#footnote-537)

*ЭТО И ЕСТЬ – ПУЧИНА МНОГОГЛАЗАЯ!*

То самое, (на самом деле – безглазое) *осознавание*, *пустота-полнота*, *нулевое поле*, *пространство вариантов,* что спит само в себе, до тех пор, пока кто-то не дерзает его пробудить. И до сих пор остается загадкой, что заставляет *Вселенную* пробудиться ото сна?

………………………………………………..

………………………………………………..

Единственное, что на данный момент мы можем извлеч из этой удивительной игры смыслов, сводится к следующему: *ЕСЛИ МЫ СМОТРИМ СОЗНАТЕЛЬНО, МЫ ФОРМИРУЕМ ВНЕШНИЙ МИР; ЕСЛИ МЫ СМОТРИМ НЕСОЗНАТЕЛЬНО, ВНЕШНИЙ МИР ФОРМИРУЕТ НАС!*[[537]](#footnote-538) Есть смысл подумать об этом, включая «на автомате» телевизор или компьютер! Есть смысл обращаться с атомной *энергией смотрения* *СОЗНАТЕЛЬНО!* Есть смысл хорошенько задуматься над фразой Екклезиаста: «Не насытиться око зрением», и обратить, наконец, внимание на то, какие «фильмы» мы просматриваем в своем *Уме,* в положении, максимально близком к состоянию *альфа,* например, перед тем как засыпаем. Дело в том, что они никуда не исчезают! Они записываются на «жесткий диск» мозга, затем сбрасываются для обработки на более глубокие уровни *Ума* и затем всплывают на поверхность в форме ситуаций нашей повседневной жизни!

И это означает, что «...истина – всего лишь слово»[[538]](#footnote-539), и ясно одно: если наша *роль* переживает что-либо с убедительной верой в «предлагаемые обстоятельства», *зритель* в нас возведет это переживание в ранг истины! «Если думающий (*роль*) замыслит, что Солнце вращается вокруг Земли, смотрящий (*зритель*) услужливо организует восприятие так, чтобы оно соответствовало этой идее; если же думающий решит, что Земля вращается вокруг Солнца, то смотрящий организует свидетельства по-новому...»[[539]](#footnote-540) и в дальнейшем будет яростно питать этот сценарий «электричеством смотрения». И это опять и опять означает, что есть смысл очень хорошо задуматься над тем, что мы сами, и только мы, своими собственными глазами, пишем сценарии своих жизней! Бесконтрольно фокусируя энергию смотрящего пространства *Пучины Многоглазой*, мы сами сажаем кактус, на котором спустя время обнаруживаем свой зад! Мир, как зеркало, всего лишь отражает наше отношение к нему. «Когда мы недовольны миром, он отворачивается от нас. Когда мы боремся с ним, он борется с нами»[[540]](#footnote-541). Когда мы грозим ему кулаком, он грозит в ответ. Это естественная игра нашего собственного восприятия,которую мы осознаём или нет![[541]](#footnote-542) Такова природа *мира-вместилища*, в нем нет ничего не от нас!

Итак, еще и еще раз: *МЫ ИМЕЕМ ДЕЛО С АБСОЛЮТНОЙ СИЛОЙ!* Великий Ньютон называл ее *Sensorium Dei*, визуальным органом Бога; безымянный поэт описывает это видение как «…покой и безумье, всюду смерть. Всюду *Божьи глаза*»[[542]](#footnote-543); так, совсем в стиле Алекса Грея[[543]](#footnote-544), зрачки предельного Шекспира пронизывают все повсюду, фразой: «Я знаю каждого из вас!», затягивая нас в пространство, в котором следуя музыкальному воображению английского писателя и лингвиста Дж.Р.Толкиена «…не от чего отсчитывать время»[[544]](#footnote-545). Бесспорно одно, - *электричество глаз* способно создавать и питать своей энергией как гениев, так и монстров! И важно раз и навсегда уяснить: «*КЕМ МЫ СЕБЯ ВИДИМ, ТЕМ МЫ И СТАНОВИМСЯ*»[[545]](#footnote-546).

И последний раз, словами фантасмагорического Гебрея: «*ЧЕЛОВЕК - ЭТО ТО, ЧЕМ ОН СЕБЯ ВООБРАЖАЕТ!*»[[546]](#footnote-547)

И как так получается?

**ЭНЕРГИЯ ГЛАЗ**

По-латыни – *virtus animi*!По Вильяму Блейку, - «*Вечное Наслаждение*»[[547]](#footnote-548). Это как раз тот сорт энергии, с каким я имею великое счастье работать: «...ее зовут *Радостью* и *Наслаждением*, и, хотя она постоянно кружится в нас, никто ее не видел своими очами...»[[548]](#footnote-549) Известно, что у нее много названий: греки называли ее «*phren*» - дух, жизненная сущность, или «*эфир*»; в латыни для обозначения духа и дыхания также употреблялось одно слово – *spiritus*; индийцы называют единство *дыхания* и *творящего духа* «*праной*»; китайцы - «*ци*»; японцы - «*ки*»; русские – «*пучиной многоглазой*»; барон Карл фон Райхенбах называет эти субматериальные силы «*од*» или «*одической силой*»[[549]](#footnote-550); иудейские пророки - «*руах*» (*ruah* или *ruwah*); великий Парацельс[[550]](#footnote-551) - «*архей*» (*archaeus*); Дени Дидро - «*живой молекулой*»[[551]](#footnote-552); Вильгельм Райх - «*оргоном*»; бушмены Южной Африки - «*нум*»; для герметистов это «*эрос*»; для африканских племен Дагонов - «*амма*»; у оккультиста-кроулианца Остина Спейра это «*киа*»[[552]](#footnote-553); для адептов *дзогчена* – *ригпа[[553]](#footnote-554)*; считается также, что головной убор фараонов, пернатые змеи Мексики и Южной Америки, шаманская атрибутика... и т.д. и т.п. - все это указывает на использование особого сорта энергии, являющейся источником психической силы, харизмы, таланта, различного рода достижений и даже гениальности.

Для театрального человека легче всего понять термин *ЭНЕРГИЯ ГЛАЗ* как *энергию смотрения*, растворенную в темноте зрительного зала, энергию «*глазельщиков*»[[554]](#footnote-555), как называл зрителей Шекспир. Это то, чего не видно, но, тем не менее, эта «невидимость» заполняет собой всё! Говоря словами поэта: «У ночи (темноты) – тысячи глаз»! Она пронизывает актера изнутри, течет по его кровеносным сосудам, пульсирует в сердце. Это среда его обитания![[555]](#footnote-556) Ведь «...если ты театральный актер, то ты существуешь только до тех пор, пока на тебя смотрят»[[556]](#footnote-557). Если же нигде нет зрительских глаз, то, как говорят англичане: «Out of sight, out of mind»[[557]](#footnote-558)! На своем личном примере могу сказать, что я переживаю себя рыбой в океане этой энергии и неотделим от ее силового поля[[558]](#footnote-559). Это, подобно тотально изощренному в*и*дению Алекса Грея - «…море бессознательного, переливающееся искрами множества “глаз”»[[559]](#footnote-560). Это мой внутренний воздух, моя внутренняя пауза. Я проявляюсь из нее и, исчерпав себя в роли, возвращаюсь в нее же... Скажу, возможно, странную вещь - я никогда не играю перед *внешним зрителем.* Всегда из внутреннего «*зрителя-пустоты*», им и для него. А то, что эта игра становится достоянием *внешнего мира*, это уже отражение. Я как бы опрокидываю внутреннего *зрителя* на внешнего, внутреннюю модель *Вселенной*, на внешнюю. Можно сказать, что внешний зритель присутствует при моей разборке с *Вечностью*. То есть, я играю для *Бога*, или все же, для *Вечности*, находящейся в каждом из смотрящих на меня зрителей[[560]](#footnote-561). И это означает, что без зрителя я мертв. Я лишен диалога с *Божественным в себе*. Или, еще более экстравагантно: три уровня Театра Реальности, можно метафорически рассмотреть как: *глаза Роли*, *глаза Актера* и *глаза Зрителя*. *Глаза Роли* смотрятвовне; *глаза Актера –* внутрь; *глаза Зрителя –* скрепляют все любовью. Совмещение этих трех уровней рождает *глаза Повелителя Игры*, или *глаза Образа*. Одним словом, когда *человек-играющий* обнаруживает для себя эту удивительную «инфра-фактуру»[[561]](#footnote-562) *глаз*, с одной стороны, он оказывается «...в едином океане текучего электричества, в бесконечном потоке со-существования и любви»[[562]](#footnote-563); и с другой - вся *Вселенная* оказывается на его ладонях.

И почему?

Потому что когда глаза Богов, или просто мудрых и опытных людей смотрят на тебя, «…их взгляд дарит тебе новое рождение. Внутри тебя рождается что-то огромное и в то же время нежное и хрупкое, так что ты естественным образом сбрасываешь груз долгих лет ограниченности и неверия в свои силы. В их взгляде соединяется бесконечная любовь и таинственное лукавство – они видят Божество, обитающее в шумном переполненном доме»[[563]](#footnote-564). Таково благословение *Пучины Многоглазой*. Так, из фантастической фактуры «*Пучины Многоглазой*» можно лепить все что угодно! Любую ситуацию! Любую форму! Любую роль! Стягивать из пространства и растворять... стягивать и растворять... стягивать и растворять... Говоря словами Ричарда Фейнмана: «Возникать и аннигилировать, возникать и аннигилировать – какая пустая трата времени»[[564]](#footnote-565)! Так возникает мощный символический ритуал, в «...экстатическом состоянии (которого) преобладает переживание интенсивной любви, счастливое осознание электрического, сексуального танца; экстатическое волнообразное единство...»[[565]](#footnote-566) В этот момент я знаю, что способен сыграть все, что захочу! «...и воспоминания о прежних заблуждениях отдельности, об ограниченности и боли вызывают ликующий смех»[[566]](#footnote-567).

Фактически, шкала методов в *ИГРЕ* классифицируется в зависимости от того, как артист использует энергию смотрящего пространства*.* Если он не готов держать в руках *Энергию* *Глаз,* тогда ему лучше сконцентрироваться на методах «*отсечения*» (например «*четвертая стена*» Дидро[[567]](#footnote-568)), и упорно «качать мышцы *Ума*». Если же его амбиции распространяются на то, чтобы держать *Энергию Глаз* «в узде», тогда ему необходимо освоить такие методы, как «внутренние игры» Михаила Чехова или, например, методы работы со *Сценой Театра Реальности*, или мужским и женским аспектами из компендиума *ПУТИ ИГРЫ.* Но если он уже готов к тому, чтобы не проводить разделения между собой и зрителем, если он понимает, что реализуется не он, а *смотрящее пространство*, что он всего лишь инструмент, тогда его метод - это *квантовый прыжок* в пустоту с пустыми руками. Тогда он – *ВЛАСТЕЛИН ИГР! ПОВЕЛИТЕЛЬ ВДОХНОВЕНИЯ!* *ПОВЕЛИТЕЛЬ ВИРТУАЛЬНОСТИ!* Тогда он *- ТАНЦУЮЩЕЕ БОЖЕСТВО ЛЮБВИ!* Он вне восприятия, вне зрелищности, обнимает собой все и никому не принадлежит, т.к.: «Сущность жизни нельзя увидеть: она содержится в *Свете Сердца*. *Свет Сердца* нельзя увидеть: он хранится в глазах»[[568]](#footnote-569), и точно так же, как: «...конечная цель артиста - не визуальное, визуальное - только средство, но не цель...»[[569]](#footnote-570), а «...атомы - это не объекты»[[570]](#footnote-571). Одним словом, «Самого главного глазами не увидишь»[[571]](#footnote-572). И это утверждение, опираясь на сложные и довольно пространные вычисления, доказывает современная астрофизика: «…более 90% массы *Вселенной* увидеть невозможно»[[572]](#footnote-573). И последний раз, словами досадующего Мейерхольда: «Актер застрял на мире видимого!»[[573]](#footnote-574) Идите глубже!

**OPUS MAGNUM,**

или, – *МИСТЕРИЯ ТРАНСМУТАЦИИ*. Суть в следующем: присутствие в *ВИРТУАЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ УМА* способствует трансурановой кристаллизации мозга, то есть «инкрустации» атомами стабильных трансуранов. И что это за атомы? Эти атомы возникают в период *стрессового* пребывания *Ума* в *Виртуальной Позиции*. Интересно, что их невозможно зафиксировать, но результаты их воздействия наглядны. Известно также, что их виртуальное присутствие обнаруживается только в процессе взаимодействия других частиц, т.е. они существуют только «...актуально, здесь и теперь - порождаются в процессе взаимодействия других частиц, выполняют свою функцию и исчезают, как будто их никогда и не было»[[574]](#footnote-575).

Но! В эти моменты, говоря простым языком, *НАШ МОЗГ РАСТЕТ!* То есть *ЭВОЛЮЦИОНИРУЕТ!* Это происходит потому, что «...стресс (который нельзя определить ни как негативный, ни как позитивный) порождает в организме высшего животного мощный всплеск психической энергии. Этот всплеск приводит к механической сшибке атомов различных элементов в новые элементы (*стабильные трансураны*), не существующие в мертвой природе...»[[575]](#footnote-576) Так с их помощью наш мозг, как огромный колеблющийся жидкий кристалл, генерирующий психическую энергию, *трансформируется* в иное, более совершенное положение[[576]](#footnote-577). Пользуясь алхимической терминологией Юнга, по мере развития этого процесса происходит т.н. «нагревание», «возгонка», или, как это принято называть в традиционной алхимии, *МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ*, (умножение, увеличение, усиление) или, говоря словами Авиценны: «...формирование одушевленных мысленных образов, с помощью которых *Ум* познает себя»[[577]](#footnote-578). То есть, «…в момент, когда ты осознаешь свою внутреннюю сущность, частота твоих колебаний изменяется, и изменяется окружающая тебя *Вселенная*. Таков космический закон»[[578]](#footnote-579). Итак, «…артист должен гореть, если он действительно хочет творить…»[[579]](#footnote-580); однако «...повышение температуры должно соответствовать усилению способности *Ума* выдерживать такое нагревание, чтобы осуществить *мультипликацию* в пределах своего внутреннего, сакрального пространства»[[580]](#footnote-581). И «…тот, кто сам не работал у горна, будь он даже мудрейшим и тончайшим теоретиком, никогда не поймет, ни сколь тесна связь *художника* с материей – *Госпожою Мысли его*, ни какими откровениями она может с ним поделиться, будучи выведена огнем из своего сонного состояния»[[581]](#footnote-582). Так рождается новый стиль присутствия в мире, новое видение мира - *МИФОЛОГИЧЕСКОЕ*, т.е. слитое воедино с *Вечностью*[[582]](#footnote-583).

Все вышесказанное подразумевает, что «...мозг человека, претерпевающего *трансурановую мутацию*, может аккумулировать космическую энергию по принципу лазера, отражая и приумножая...»[[583]](#footnote-584), т.е. становится способным на акт *теургии*, т.е. «...творчества всего сущего путем эманации, отчуждения из мозга копий идей (форм) как психофизических голограмм с последующей их материализацией...»[[584]](#footnote-585). Практически теургическая потенция *Театра Реальности* осваивается в *ИГРЕ* через отождествление с качествами *Повелителя Игры*. Его грандиозный мозг, как известно, *МОЖЕТ ВСЕ!*[[585]](#footnote-586) «Он находится в субъядерных гравитационных полях, которые создают соразумное, глубоко проникающее, вездесущее и одновременно существующее, единое физическое поле, всегалактический сознательный компьютер, в который всасывается индивидуальный нейрогенетический организм»[[586]](#footnote-587). В нем нет полярности, нет дуализма, но есть *множественность*, т.е. его «аппарат» способен проецировать реальность *множественности миров* вне объект-субъектного разделения. И как только происходит эта трансформация сознания, «...человек начинает участвовать в центростремительном танце мироздания»[[587]](#footnote-588). В танце, который Христиан Розенкрейц именует «*Химической свадьбой*»[[588]](#footnote-589), и в котором «…мы – это миллиарды световых лет от головы до пят, наши тела безграничны, и это и есть *Вселенная*»[[589]](#footnote-590)... Та самая, что теперь является нашей, и в которой «…Создатель доволен нами, и мы видим, что являемся Создателем и можем создавать везде, всегда и навечно, и мы являемся помощниками Создателя, и как сам Создатель создаем Создателя и здесь мы приходим к точке единения всего»[[590]](#footnote-591) И сознавать это – одно сплошное *изумление*, «…причем это *изумление* – радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за этими превращениями, мы как бы ликующе скользим по поверхности Природы»[[591]](#footnote-592)

Итак: *МИСТЕРИЯ ТРАНСМУТАЦИИ* порождает внутри нас сущность, которую в отличие от «кристаллизованного человека» алхимиков, «шизофренического тела» Жиль Делёза[[592]](#footnote-593) и «Кибер-личности»[[593]](#footnote-594) Тимоти Лири я называю *МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫМ ЧЕЛОВЕКОМ*[[594]](#footnote-595)*,* или *СВЕРХМАРИОНЕТКОЙ*.

# 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!

И так на сцене *ИГРЫ* возникает *СВЕРХМАРИОНЕТКА!*[[595]](#footnote-596)

И что это такое?

Следуя наставлениям герметистов: «Превратите труд в игру! Сделайте любое иго благом!», можно заявить, что это воплощение т.н. *ВОЛИ К ИГРЕ!*[[596]](#footnote-597) Воплощение воли к творческому преображению, к эволюционной трансформации, к преодолению ограниченной *демонической версии*. И «…только прикинувшись лицедействующим от бесов, можно победить бесов» (άπό δαιμόνων σχήματίζεσθαι προσποιήσομαι)[[597]](#footnote-598). Но важно понимать следующее: если *Повелитель Игры* это единство зрителя-актера-роли, то *Сверхмарионетка* – это отдельно взятый аспект *актера* – воплощение сознательной и направленной *ВОЛИ К ИГРЕ!*

Очень интересные параллели в этом контексте можно провести с т.н. *венчурными персонажами*[[598]](#footnote-599), занимающими особое место в *Империи Игры* среди всех видов актерства, т.е. с жестоким и сверхчеловечным мировоззрением т.н. «*людей без кожи*»: *КЛОУНА*[[599]](#footnote-600), *ШУТА*[[600]](#footnote-601), *ЮРОДИВОГО*[[601]](#footnote-602) *ТРИКСТЕРА*[[602]](#footnote-603)и *СТАЛКЕРА[[603]](#footnote-604)*. Именно через них, презрение к актеру, рождающееся из страха и сознания «неблагородства» его ремесла, сжатое Луи Жуве в формулу: «В ремесле актера есть что-то грязное…»[[604]](#footnote-605), а Максом Нордау в: «Искусство актера, это обезьянье искусство»[[605]](#footnote-606)… и в тоже время из великой признательности к нему, «…героически взявшему на себя роль жертвы, обреченной на заклание»[[606]](#footnote-607), выплавляется идея великого значения *актера-мастера*, своеобразного «Козла отпущения», «Священного клоуна»[[607]](#footnote-608), «Святого пахабника»[[608]](#footnote-609), или артиста «милостью божьей», призванного искупить взваленный на него чужой грех в экстазе самоискупляющей игры.

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!* Проделаем это: *зритель*, в форме *Золотой Гирлянды Мастеров*, амфитеатром вокруг нас. Это глаза *Вечности*, *Пучина Многоглазая*.Мы в центре, в своей обычной форме. 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 увидем, как под воздействием энергии взгляда *Золотой Гирлянды* наше тело расщепляется, как бы «растворяется в глазах», т.е. 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, как щелчок 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[[609]](#footnote-610), поддетую на нитях энергии, струящейся из глаз *Золотой Гирлянды Мастеров*.[[610]](#footnote-611) Иногда мне нравиться думать о том, что это *Ангел*, чаще всего цвета *индиго*, фиолетовый или радужный. Одним словом - «…хороший актер телесно не видим. Публика должна иметь возможность забыть актера. Актер должен исчезнуть. И тогда в сознании зрителя, благодаря его фантазии, возникает нечто совсем иное»[[611]](#footnote-612). Или, чуть иначе: «Если ты не сделаешь тело бестелесным и не сделаешь бестелесное телом, то ожидаемого результата не будет»[[612]](#footnote-613).

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»[[613]](#footnote-614). Используя этот метод, мы можем ежесекундно, или по крайней мере при каждом взгляде на себя в зеркало, или на свое отражение 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, т.е. пространство, открытое, ясное и безграничное, зрителя, который присутствует за всей той видимостью, что играется 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»[[614]](#footnote-615). 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»[[615]](#footnote-616)

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 Игры* 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! И что это означает? Это означает, что «…творящие суровы! Для них блаженство – сжать в руке тысячелетия, словно воск»[[616]](#footnote-617) *Сверхмарионетка* не умеет ни плакать, ни смеяться! Она непроницаема для боли, страдания, любви и для всего «...человеческого, слишком человеческого»[[617]](#footnote-618)! 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...»[[618]](#footnote-619) То есть, для того чтобы быть эффективным, нужно уметь, совсем в стиле французского Гиньоля[[619]](#footnote-620), или даже предельного либертинизма[[620]](#footnote-621) быть жестоко-циничным, *неличностным*. *Сверхмарионетка* носом чует, что «…все видимое – иллюзии, рождаемые из *Праджняны[[621]](#footnote-622)*. Тот, кто постиг, – безразличен к миражам. (…) Так исчезает разделение на видящего и видимое»[[622]](#footnote-623). И это, подобно *человеку-индиго*[[623]](#footnote-624) 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 *неличностным!*

Жестокость – это полное отсутствие жалости. Истинная страсть лишена жалости. Жалость мешает уважать равных! «Жалость – страсть бедных людей, подобно тому как сентиментальность – попытка сымитировать подлинное чувство. Жалость – взгляд на мир с точки зрения жертвы»[[624]](#footnote-625) И ещё мощнее: «Только когда мы достигаем бесчувственности и предельной извращенности, природа начинает открывать нам свои тайны, и только оскорбляя ее, мы способны ее разгадать»[[625]](#footnote-626) Или, совсем сокрушительно, из позднего 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, неумолим”»… 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 машине, человеку в летаргическом сне! …вначале это кажется вам странствованием по безотрадной пустыне – быть может, в течении 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 – происходящее станет для вас одинаково весомым»[[626]](#footnote-627) Так *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»[[627]](#footnote-628) жизни. Одним словом – «…призрак, играющий в жизнь, и есть актёр»[[628]](#footnote-629). 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*[[629]](#footnote-630), (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»[[630]](#footnote-631)!

*ПОДВЕДЕМ ЧЕРТУ: Сверхмарионетка* – это неодушевленный и тотально бесчувственный сгусток энергии и света плазменной природы, (по Филиппу Дику – *Плазмат*[[631]](#footnote-632)). Она играет, реализуя методологическую установку Фуко – «…писать, как бы не имея лица», развив ее путем добавления: «…а так же не имея моральных принципов и классового чутья на проявления социальной несправедливости»[[632]](#footnote-633). 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*»[[633]](#footnote-634), *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 в жизни артиста. Иногда такую форму дыхания называют *ДЫХАНИЕМ ГЕРМАФРОДИТА*[[634]](#footnote-635), или «*Я ЖЕНЩИНА - Я МУЖЧИНА*». Фактически, это немного усложненная форма уже известного нам *Дыхания Мифа*.

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. Начинаем упражнение с втягивания в себя воздуха, точно так же, как описано в практике *Дыхание Мифа*, (т.е. сначала в нижнюю часть живота, потом в диафрагму и, наконец, в грудь, но все три части вдоха делаются одним движением.) Как только *полная* укомплектация воздухом произошла, мы делаем сжатие *Мышцы Вдохновения* и, медленно поднимая руки вверх, к голове, параллельно позвоночнику, выдыхаем тоненькой струйкой. Эта часть круга называется - *Я МУЖЧИНА.* 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.* Этот момент очень сложен для понимания, и будет хорошо, если кто-то из владеющих методом продемонстрирует его наглядно. 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. Проделываем сжатие *Мышцы 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 ее к небесам над нашей голой, символизируемым буквой **π**; 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 **π**; опуская, мы видим ее как воду стекающую вниз.

В дальнейшем можем усложнить задачу, т.е. начать 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.* Или из *Ланкаватара Сутры*: «*ПРОСТРАНСТВО ЕСТЬ ФОРМА,* и… поскольку пространство проникает в форму, *ФОРМА ЕСТЬ ПРОСТРАНСТВО…*» Так возникает ритуализация акта творчества, т.е. 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 (т.е. из *роли* 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*, т.е. 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, будет развиваться.

Что касается чисел, то традиционно их два: 21 и 108. Точное следование им - чисто дисциплинарная акция. Первое число - это минимум дыхательных циклов, второе - максимум. Считается, что приступая к практике *Дыхания Мифа*, нельзя делать меньше минимума и больше максимума. Считается также, что для настройки на *Виртуальную Позицию Ума* достаточно минимума. Есть еще и третье число, т.н. число *Мастера*, которому для настройки себя на необходимую позицию достаточно досчитать до семи.

Повторяю: 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 начинает аккумулироваться 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...»[[635]](#footnote-636)

И почему? Потому что «…каждую секунду наш мозг бомбардируется миллиардами сигналов... и мы испытываем либо сумасшедший восторг, либо дикую растерянность, либо ужас»[[636]](#footnote-637). Ведь нас пронизывают миллиарды микроскопических нитей осязательного серпантина *Энергии Глаз Золотой Гирлянды Мастеров!* И так «…рождается вакханалия *Энергии Сердца* этого мироздания, *драконий рой*, обретающий все плоды мира»[[637]](#footnote-638)! Это опьяняющее подчинение танцу своего истинного внутреннего «*Я*» традиционно называется «*Жизнью в виноградном соке*» или «*Присутствием Вакха*»[[638]](#footnote-639) 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»[[639]](#footnote-640) 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* - неличностный, переливающийся всеми цветами радуги сгусток клеточного электричества, пребывающий в неудержимом экстазе гордой недоступности и леденящей кровь ясности!

Кто холоден, других сжигая страстью,

И трогая других, не тронут сам, -

Тот дар небес наследует по праву...[[640]](#footnote-641)

И это означает, что на территории актера нет чувств и эмоций, нет *невротизма*, нет возможности для противопоставления и конфликта. Это территория *ЛЕДЕНЯЩЕЙ 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 Многолазой*.

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[[641]](#footnote-642). 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». 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»[[642]](#footnote-643). Или, по-другому: «Чем больше в человеке сексуального желания и сексуальной энергии, тем больше его жизненная сила и тем выше его творческий потенциал»[[643]](#footnote-644). 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*»[[644]](#footnote-645)!

Итак, помним: сознательно используя *Мышцу Вдохновения*, мы способны виртуозно доводить своего *зрителя* (нижний центр) до т.н. «*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!»[[645]](#footnote-646) Возможно, хорошим примером того, о чем идет речь, будет игра слов: «разогреть женщину», т.е. необходимость 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 т.н. *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»[[646]](#footnote-647) или даже по нескольку раз в день, искусно используя нисходящий (женский) и восходящий (мужской) потоки в своей повседневной жизни.[[647]](#footnote-648) Фактически, *Сверхмарионетка* и есть этот безостановочный, non stop, генератор взаимопроникающего и взаимодополняющего *сексуального электричества*. Это то, что способно заниматься любовью с любым встречающимся на ее пути явлением. Раскрывая *Сокровенную Красоту* объекта, она все вокруг наделяет *Самоосвобождающейся потенцией*.

И еще раз, после паузы: «Опасно знание мое. Дарую я счастье»[[648]](#footnote-649)!

И это означает, что в груди у *Повелителя Игры* находится *атомный реактор!* Работа с ним требует огромной ответственности! И практический механизм этого проще всего описать как *ШИЗОФРЕНИЧЕСКОЕ ТЕЛО.*

**ШИЗОФРЕНИЧЕСКОЕ ТЕЛО,**

*КИНЕСТЕТИЧЕСКОЕ ТЕЛО*[[649]](#footnote-650), *ТЕЛО-ХАМЕЛЕОН*, или *ТЕЛО ПОДРАЖАНИЯ![[650]](#footnote-651)*

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*»(от греч. *мимесис* – «подражание»[[651]](#footnote-652)). То есть, она подражает всему и вся! Она играет в дерево, играет в огонь, играет в воду и землю...[[652]](#footnote-653) 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 Игры!*

Технологически все это означает следующее – наблюдать за «внутренним духом» того, как *Повелитель* ест, как *Повелитель* ходит, как *Повелитель* играет явлениями мира, как он просыпается, чистит зубы, бегает, 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. Это означает, что мы учимся у *Мастера* точно так же, как индусы учатся музыке, не прибегая к помощи нотной грамоты, но прислушиваясь к тому, как звучит мелодия в исполнении учителя, т.е. 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*». Онаозначает 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; Сальвини, Дузе[[653]](#footnote-654), Ирвинг[[654]](#footnote-655) и Кин, Барро и Чаплин, Арто и М.Чехов, и т.д. и т.п. Если же кого-то воодушевляют формы таких легендарных персонажей как Желтый император Хуан-ди[[655]](#footnote-656), или такие божества как: Аполлон, Дионис[[656]](#footnote-657), Фавн[[657]](#footnote-658), Бахус[[658]](#footnote-659) или Сатир[[659]](#footnote-660); Будда, Шива[[660]](#footnote-661), Заратустра[[661]](#footnote-662), Бэаз[[662]](#footnote-663); Протей[[663]](#footnote-664); Кама[[664]](#footnote-665), Афродита, Исида[[665]](#footnote-666), Асмодей[[666]](#footnote-667) или богиня-кошка Баст[[667]](#footnote-668); Лаолан-шэнь[[668]](#footnote-669) и Си-шэнь[[669]](#footnote-670); Айон[[670]](#footnote-671), Нерей[[671]](#footnote-672), Локи[[672]](#footnote-673) или Абраксас[[673]](#footnote-674), 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 преображению, 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»[[674]](#footnote-675).

*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 мощно 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, т.е то, что мастера новейшей психологии называют *Человеком Синтетическим*[[675]](#footnote-676).

*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*! *Homo ridens* – *Человек Радостный*!

Итак, «В порыве, вихре, буре, урагане страсти…»[[676]](#footnote-677) самое главное – не отключать мозги… т.е. страсти бушуют, но они пусты, т.е. *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»[[677]](#footnote-678); или как у Дидро: «Крайняя чувствительность делает актеров посредственными, и лишь при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные»[[678]](#footnote-679); 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», или вот еще: «Актерская игра должна быть больше, чем жизнь. Сценарий должен быть больше, чем жизнь. Все должно быть больше, чем жизнь»[[679]](#footnote-680). Ближе всего из старой плеяды к положению «*вне крайностей*» подходит наш 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»[[680]](#footnote-681)! Итак, разделение на «*театр переживания*» и «*театр представления*»[[681]](#footnote-682) - это одно из самых странных заблуждений на театре. Я спрашивал об этом у *Сверхмарионетки* – она не знает, что это такое! Для нее не существует такого странного и тотально невежественного разделения![[682]](#footnote-683) *Сверхмарионетка* переживает себя вне крайностей, она всегда балансирует на грани, вне заваливания в *жар переживания*, как и вне заваливания в *холод представления!* Дузе, Росси[[683]](#footnote-684) 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!* И это означает, что мы начинаем творить *СВОЙ ТЕАТР!* Мы начинаем видеть мир как единство трех измерений *Повелителя Игры* 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»[[684]](#footnote-685).

*ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ ЕЩЕ ГЛУБЖЕ!*

**\*\*\***

### VI

*Ars amandi infinitum!* [[685]](#footnote-686)

*Чем быстрее ты двигаешся,*

*тем больше контролируешь ситуацию.*

*Тимоти Лири[[686]](#footnote-687)*

**МУЖСКОЙ И ЖЕНСКИЙ АСПЕКТЫ ИГРЫ**

Игра – явление эротическое.

Танцующий, играющий поток жизни сексуален в самом высоком смысле. То есть во *Вселенной*, говоря словами Ральфа Эмерсона: «Мы встречаем полярность или действие и противодействие в каждом явлении природы»[[687]](#footnote-688). На сегодняшний день ни для кого уже не секрет, что две основные противоположности *Мироздания* являются двумя составными аспектами творческого организма. Например, *женское* в художнике связано с открытостью и интуицией. Это способность видеть сразу много уровней, нежность, умиротворенность, открытость. *Мужское* - это энергия, сила, интеллект… способность уверенно и волево следовать одному направлению, ловкость, точность, выдержка и т.д. Известно также, что если эти внутренние аспекты творческой личности пробуждены и осознаны, тогда *мужское* грациозно танцует в нем с *женским,* и мы имеем полноценный творческий акт, достигающий своего разрешения через естественно возникающий ритм взаимопроникновения и любви. Если же эти аспекты не пробуждены и не осознаны, тогда отношения между *мужским* и *женским* напоминают танец двух пьяных людей и сводятся к невротическому преобладанию с одной стороны и невротическому подчинению с другой. Рассмотрим это подробнее:

Когда артист переживает отождествление только с мужским аспектом себя, это выражается в отсутствии простора для танца. Это можно сравнить с попыткой танцевать в маленькой, заставленной вещами комнате. Много энергии и мало места для ее проявления. Если это так, нереализованная энергия блокирует сама себя в *комплекс,* и такова природа артистического «зажима». Когда же артист пробужден только к женскому аспекту себя, но не имеет контакта с мужским, это проявляется в избытке пространства при отсутствии энергии. И опять нет танца, потому что нет структурирующей активности. Здесь безграничный потенциал женского поглощает сам себя в «кислое» равнодушие и лень. И это другая сторона «зажима».

*ВЫВОД:* весь спектр артистических комплексов и зажимов, а также проблем взаимоотношений с партнерами и с режиссером, сводится к одной-единственной причине - к отсутствию зрелых взаимоотношений между *мужским* и *женским* в едином творческом организме.[[688]](#footnote-689) Разоберемся в этом, начиная, как и положено, с самого невозможного - с познания природы женского.

**ПОВЕЛИТЕЛЬНИЦА ТАНЦА**

Женщина - это самое эфемерное из всего, что проявляется в окружающем нас мире. Она соткана из игры, вибрирует непостоянством и каждое мгновение готова раствориться в танце чувственных переливов. Не будет преувеличением сказать, что она так же неопределима, как и сам «бушующий космос» *Театра Реальности*, являясь отражением мужской способности очертить территорию своих возможностей.

Женский аспект проявляется в *ИГРЕ* в форме - *ПОВЕЛИТЕЛЬНИЦЫ ТАНЦА*. Новый персонаж в мифологии *ИГРЫ*, поэтому остановимся на нем подробнее. Эта молодая и невероятно игривая «*femme inspiratrice*»[[689]](#footnote-690) может являться как в виде человеческого существа, так и в форме божества, а также как игра сил феноменального мира. Считается, что этот собирательный образ всех Муз вместе взятых[[690]](#footnote-691) (если брать европейский аналог) пробуждает интуицию и дарит внезапное озарение. Ее еще называют «*Тем, Что Знает*» или «*Пучиной Многоглазой*». Герберт Гюнтер говорит о ней так: «Она есть все, что не включено в сознательный психический склад человека и представляется «иной чем» и «более чем» он сам»[[691]](#footnote-692). Натан Кац анализирует ее «…как символ сил, действующих в мужской психике, которые всплывают из лабиринта подсознания, чтобы исцелять и сплачивать сознательное "я"»[[692]](#footnote-693). Джозеф Кемпбелл говорит об этом, приводя в пример санскритское понятие «*шакти*», что означает «деятельную силу» мужского божества. «Следуя аналогии, можно сказать, что жена является *шакти* своего мужа, а любимая женщина – *шакти* своего возлюбленного; к примеру, *шакти* Данте была Беатриче»[[693]](#footnote-694).

Уходя корнями в тантрические источники, этот образ просветленной, наделенной магическими силами женщины, «...всемогущей волшебницы, способной принимать какой ей вздумается облик, обладает силой, одним лишь точным словом или жестом пробуждать мужчину к непосредственному переживанию реальности как таковой»[[694]](#footnote-695). Считается, что результатом визуализации ее сотканной из глаз *свето-энерго-формы* является растворение чувства разделения между внешним и внутренним и превращение «медитатора» во всеобъемлющее *силовое поле* *Энергии Глаз*. Безграничное, электрической природы видение потенциальности. Считается, так же, что этот принцип готов упорно работать на нас, активизируя способность к интуитивному проникновению в *природу игры*; но в то же время она в любой момент может выбить стул из-под нашего заднего места, если мы становимся излишне тяжеловесны, пафосны или слишком привязаны к ситуации. Так мы познаем, что «...*Ум* и то, что появляется, изначально чисты. (!!!) Любые возникающие умственные состояния, мыслительные процессы и все проявляющееся никогда не становится тем, чем кажется и по сути своей свободно»[[695]](#footnote-696). Эти стремительные, жестокие выпады огненной подруги *Повелителя* подобны резким взмахам окровавленного ножа, отсекающим наши спазматические реакции. Гнев «*Той, Что Знает*» заставляет нас выпустить из рук то, за что мы так судорожно цепляемся...[[696]](#footnote-697), ясно показывая, что «...все сфабриковано *Умом* и потому эфемерно»[[697]](#footnote-698). Иногда капризная игривость этой прелестной леди может быть даже пугающей: «...ты никуда не денешься от этой игривой девушки. Она любит тебя. Она ненавидит тебя. Без нее твоя жизнь превратится в сплошную скуку. Но она будет постоянно обманывать тебя. Когда ты попытаешься поймать ее, она исчезнет. Схватить ее - значит схватить свое собственное тело. Она до безумия игрива. Ставка в этой игре - твоя жизнь»[[698]](#footnote-699). Но, как известно, «…двух вещей хочет истинный мужчина: опасности и игры»[[699]](#footnote-700). С другой стороны: «...когда она становится нашей союзницей, мы начинаем видеть не парой глаз, а *многоокой интуицией*... мы становимся похожи на звездную ночь и взираем на мир тысячью глаз»[[700]](#footnote-701). И это первое качество *Повелительницы Танца* - динамическое, или сексуальное; второе - женственное, всепоглощающее, или материнское. В этом случае она *Magna Mater*[[701]](#footnote-702): «...не имеет ни формы, ни цвета и сама не обладает никакой основой... она "нерожденная", подобна небу; не создана в результате какой-либо деятельности и не имеет какой бы то ни было причины. Она - исконная, *пустотная* природа всего и вся»[[702]](#footnote-703). Это пространство *зрителя*, из которого возникают все мысли и *роли*... мать всего сущего. «Чрезвычайно величественная и безумно прекрасная… нежная, энергичная, ласковая, сверкающая... субатомная, текучая, скоростная природа вещей...»[[703]](#footnote-704) И под финал: «Помни, все в мире – лишь игра твоих Шакти»[[704]](#footnote-705). И последний раз, словами Будды Гаутамы: «Будь мысленно всегда среди женщин!»[[705]](#footnote-706) То есть «...постоянно веди внутреннюю сексуальную игру»[[706]](#footnote-707).

**ЖЕНСКИЙ АСПЕКТ ИГРЫ**

Эту главу я посвящаю женщине, которая безжалостно учила меня женской логике, и, слава богу, это чудовищное время имело место в моей жизни. Вот один из самых важных снов этого периода, – все началось с ясного осознания того, что я проецирую на нее женскую часть себя (говоря терминологией Юнга - свою *аниму*). И я спрашиваю ее во сне: «Почему меня так тянет к тебе? Что воплощается в тебе такого, чего я не знаю о себе и чего недостает мне?» И ответом на этот вопрос явилось своеобразное приглашение в кратер женского подземелья. Я вижу (или, скорее, переживаю себя) в форме темного женского начала, которому мужская часть меня ощущает очень сильный позыв отдаться. Мужчина во мне хочет как бы расслабиться в женском, довериться ему, спуститься или проникнуть в него. Вместе с тем я ощущаю огромную силу и право на это путешествие, защищенное четким осознанием ясной мужской эрекции. Возможно, - думал я по пробуждении, - это можно еще определить как непреодолимую тягу окунуться в виртуальность «*Пучины Многоглазой*», раствориться во *всепроникающей интуиции.* «Раствори свое тело, превратив его в глаза, чтобы видеть, видеть, видеть...»[[707]](#footnote-708) С точки зрения глубинной психологии, корректировал я себя, это путешествие и битва с драконом за «сокровище» является необходимым этапом взросления художника и героя. Так во мне зарождалась потребность работы с широким спектром методов, касающихся *ЖЕНСКОГО АСПЕКТА ИГРЫ.* Их можно сравнить с проходом над ужасной пропастью по очень тонкой дощечке. И что же делает это развлечение таким опасным? Речь идет об одной из самых увлекательных и азартных игр в *Алхимии Артистического Мастерства.* Это яростная и полная глубочайшего смысла битва *Повелителя Игры* с *демоном игры* за смотрящее пространство, за женщину, за ее интуицию и безграничный потенциал! И в чем здесь суть? Дело в том, что *зрителя* можно увлечь только эмоционально наполненной игрой. А королем *эмоции* является не кто иной, как *демон игры.* *Виртуоз Конфликта!* Искусный игрок в "дурака" с пятью козырными картами! Почему с пятью? Потому что основных эмоций, с помощью которых он подчиняет себе мир, - пять: *гнев, зависть, гордость, привязанность и глупость.* Именно искусство смешивания этих базовых эмоций делает его преферанс виртуозным, а его мастерство приготовления т.н. *РАСА* – практически неотразимым.[[708]](#footnote-709) Возможно, кому-то будет приятнее видеть пять базовых эмоций не в форме карт, а как музыкальные ноты в системе пентатоники, или еще как-либо, но важно одно – именно с помощью этих составляющих демон, с виртуозностью истинного мастера, разворачивает феерическую партитуру своих «Нибелунгов». Так, или иначе, используя роковое разделение нашего сознания на «я» и «внешний мир», он закладывает в основу любой нашей активности (артистической, политической, научной, военной, спортивной, религиозной и т.д.) не что иное, как *эмоцию,* и после того как она вспыхивает в нашем *Уме,* он спускает лошадей! Далее, влекомые азартом, мы уже не можем не находить в этих «ядах» удовольствие, начинаем преднамеренно усиливать их, пока не оказываемся целиком поглощенными ими. «Я уверен, что все мы знакомы с тем, как при чувстве злости, например, человек спешит съесть шоколадку, сходить в кино или заняться сексом, чтобы справиться с этим эмоциональным состоянием»[[709]](#footnote-710). Так *демон игры*, используя одно из самых известных выражений знаменитого американского мистификатора Финеаса Барнума: «Ежеминутно на Земле рождается один простофиля»[[710]](#footnote-711), вожделенно загоняет нас, безжалостно используя крепкие словечки, пинки и хлыст, а «загнанных лошадей», как известно, пристреливают. Итак, *ИГРА ОКОНЧЕНА! МЫ «В ДУРАКАХ»!* Мы сужены до границ роли и не видим ничего, кроме эмоций, распаляющих в нашем *Уме* конфликтогенную потенцию!

И что же делать? Для того чтобы использовать эту сложную систему методов, важно понять, что «...эмоции – погода в нашем внутреннем мире». Она может быть дождливая, солнечная, ветреная... и какая-либо еще… одним словом, проблема не в эмоциях! Проблема в том, что *Ум,* захваченный эмоциями, теряет свою целостность, а следовательно - силу!Далее мы начинаем допускать, что действительно существуем, что мы лучше или хуже других, более талантливы или, наоборот, бездарнее, чем другие, и т.д. и т.п. Так *демон игры* делает нас пленниками своей империи, впрягая в свою роскошную колесницу заместо лошадей. Говоря словами незабвенного Станиславского: «Все то, что идет от внешних причин, может вызвать к жизни только деятельность инстинктов и не пробудит сверхсознания, в котором только и живет истинный темперамент и интуиция. (…) Инстинкты должны быть очищены, облагорожены бдительным вниманием человека. Тогда в каждой эмоции, в каждой страсти будет найдено временное, преходящее, условное, и не к этому будет привлечено внимание, а к тому органическому, неотделимому от интуиции, что везде, всегда и всюду, во всех страстях живет и будет единым каждому человеческому сердцу и сознанию»[[711]](#footnote-712). Но самым фантастическим нюансом в этой игре является то, что в *эмоции* скрыта невероятная созидательная мощь! То есть - «Молекулы эмоций запускают работу всех органов и систем тела»[[712]](#footnote-713) И эта созидательность классифицируется в *ИГРЕ* как проявление *пяти мудростей игры.* И их нельзя найти нигде, кроме как в самих *эмоциях!* Еще раз: *ИХ НЕЛЬЗЯ НАЙТИ НИГДЕ, КРОМЕ КАК В САМИХ ЭМОЦИЯХ!* И каковы основные механизмы этой увлекательнейшей игры?

**ПЯТЬ МУДРОСТЕЙ ИГРЫ**

Начнем с того, что разберемся с самим словом «*ЭМОЦИЯ»* (от лат. emotio – потрясаю, волную)!«*Э*» означает «*наружу*», «*моция*» означает «*движение*». Получается – «*движение наружу»!* Итак, «...пять органов чувств и их объекты – вот те принципы, на которых построена *Вселенная* мира явлений»[[713]](#footnote-714). И чтобы «оседлать» это неумолимое движение, нам следует узнать соответствующую каждой из этих пяти эмоций *мудрость.* То есть войти в самое сердце «эмоционального торнадо». Следовательно, нам нужно начать работать с объектами, которые повышают наши эмоциональные реакции.[[714]](#footnote-715)*НО ВНИМАНИЕ!* Говоря это, Мастер дает нам мощные техники, позволяющие увидеть суть того, что происходит в этот момент. «Снимите с тантрической йоги ее вуалирующую терминологию, и останется простая техника медитации: стимулируйте желание, а затем используйте его как объект для медитации, и оно превратится в осознанность – поле пустоты и чистого удовольствия»[[715]](#footnote-716). Или чуть иначе: «С великой радостью принимайте, братия мои, когда впадаете в различные искушения»[[716]](#footnote-717)

С помощью этой глубокой системы методов, которую Гурджиев и Успенский, например, называют «психотрансформизмом», *человек-играющий* открывает для себя *женский аспект игры* и начинает понимать, что *эмоция*, как, собственно, и играющий с ней *темперамент[[717]](#footnote-718)* - это *чистая энергия*, т.е. неоформленное, иллюзорное образование[[718]](#footnote-719), которое не имеет ни определенной фактуры, ни определенного цвета, и про нее вообще ничего определенного сказать нельзя, точно так же как о *демоне игры*, его стране и о столь пугающих козырях. Одним словом, «...о чем бы сейчас ни зашла речь - о гневе, влечении, невежестве или смятении, мы не морализируем, не пытаемся отличить хорошее от плохого. Мы говорим о *ярчайшей энергии*. Вся наша жизнь полна этой необычайной яркости - яркой скуки, яркой злости, яркой влюбленности, яркой гордыни, яркой ревности. В жизни гораздо больше этой *энергии*, чем созданного ею добра и зла»[[719]](#footnote-720).

Итак, истинная природа *эмоции* – это открытое, ясное, безграничное пространство, *пространство* *зрителя*, и когда мы осознаем это, мы освобождаемся от ее мучительной власти, овладевая при этом основой выразительности артистического искусства! И как же практически начать работать с этими «*священными чудовищами»?* Для работы с этими мощными сгустками энергии, тотально жадная до работы *Сверхмарионетка* во мне, использует буддийский метод, который называется – *ТКАЦКИЙ СТАНОК!* Его суть в интеграции любых эмоциональных переживаний с целостной, *Виртуальной Позицией Ума*. Традиционно наставления по этой практике выглядят примерно так: «...когда идешь, целиком иди; когда стоишь - стой; когда ты счастлив, пребывай целиком в счастье; когда несчастлив - в несчастье; когда болен, пребывай целиком в болезни; когда голоден - в голоде; когда боишься, пребывай целиком в страхе; когда тебе что-то не нравится, пребывай целиком в состоянии нелюбви»[[720]](#footnote-721), но при этом присутствуй в состоянии осознавания того, что происходит. Одним словом, «держи экран», на который проецируется кино безграничного разнообразия твоего эмоционального богатства!

**ТКАЦКИЙ СТАНОК**

Это самая простая, самая глубокая и самая *секретная* практика из всех. Секретная не потому, что ценнее других, но просто потому, что требует высокого уровня ответственности и развитого сочувствия к миру людей. Кроме того, она трудновыполнима, требует последовательности и великого упорства. Одним словом - «высший пилотаж». И, тем не менее, это самая главная практика в *ИГРЕ*, все сводится к ней и работает на нее. Коротко ее суть в следующем, – памятуя о том, что «Актер – это атлет сердца»[[721]](#footnote-722), и следуя словам фантастического «*невидимого актера*» Йоши Оида: «В идеале, любое телесное упражнение должно быть упражнением силы твоего воображения, а не просто физическим тренингом»[[722]](#footnote-723), мы успокаиваем *Ум* и входим в *Виртуальную Позицию.* Для начала мы стараемся достичь интегрирования с *Виртуальной Позицией* простых действий (мы делаем жесты, ходим, произносим одно слово, два, три, стихотворную строку). Цель – достижение раскрытия *Сокровенной Красоты* объекта в *Виртуальной Позиции Ума*.[[723]](#footnote-724) Когда простые действия уже не отвлекают нас от наслаждения *виртуальностью*, мы усложняем задачу, т.е. начинаем экспериментировать с более активными действиями (танцем, бегом, пением, чтением стихов), а также с более сильными эмоциями, такими как сомнения, печаль, робость, страх. Когда же и в этом мы чувствуем себя легко, в работу идут такие трудноконтролируемые эмоциональные состояния, как гнев, зависть, гордость, сексуальное желание, страсть и т.д., и все это должно обнаружить свою *Сокровенную Красоту*, т.е. неотделимость от присутствия *Вечности*.

На эту тему у меня есть великолепная история: моя прелестная дочь была в детстве довольно мужественным ребенком. И, тем не менее, и с ней приключались слезы. В один из таких приступов, ей было около четырех лет (или пять), она подбегает ко мне и захлебываясь начинает жаловаться на какую-то девочку, которая что-то там… слезы текут нескончаемым потоком… горе, конечно же, безутешно и безбрежно. Я, механически отряхиваю ее от песка и вытирая платком бесконечные слезы-горошины, произношу такой текст: «Слушай, ты так взаправдашно сейчас плачешь, такое ощущение, что тебе действительно больно! И сопли реальные, ну ты как мама, настоящая актриса, давай-ка сюда нос…» И вдруг меня пронзает: «Слушай, - говорю я, - а можешь еще раз так же?» Пауза. Раздувая ноздри она бросает на меня полный презрения взгляд и злой прыгающей походкой идет обратно к песочнице. Проходит несколько месяцев. Ситуация повторяется. На этот раз падение с велосипеда. Снова слезы, сопли, вселенская обида, и вдруг, уже уткнувшись в мои объятия, она неожиданно вздергивает голову. Пауза. Растирая слезы по щекам, она смотрит мне в глаза, и потирая разбитое колено, с лукавым прищуром цедит сквозь зубы: «Я сейчас это сыграю!», - и через секунду проигрывает все случившееся с виртуозностью опытной актрисы. Я восторженно аплодирую. Она хохочет и явно гордится собой.

Итак, «…мощь человеческого разума сводится на нет, если сам человек ставит какие-то жесткие границы своей пытливости»[[724]](#footnote-725). И это означает, что «…иррациональная полнота жизни учит нас не отбрасывать ничего и никогда»[[725]](#footnote-726). Если мы посмотрим на людей, которым удалось сконцентрировать мышление и увидеть перспективу своего развития, то нам бросится в глаза следующее: «...они используют провалы и неудачи; они используют неблагоприятные, казалось бы, негативные обстоятельства и события, они используют бесконечные изменения, чтобы обрести мастерство, творческую активность и, как говорят французы, *-* reussite[[726]](#footnote-727). Они готовы безжалостно отбросить в сторону неработающие старые приемы и найти подходящий образ мыслей, который приводит их к достижению желаемого результата...» В их стремлении к цели даже боль, как физическая, так и душевная, обнаруживает свою *Сокровенную Красоту*, практически иллюстрируя известную индийскую пословицу: «Боль - всего лишь твое мнение»[[727]](#footnote-728), или чуть иначе: «Боль - это сигнал о существовании ошибочных убеждений»[[728]](#footnote-729), или так: «…боль – это невежество»[[729]](#footnote-730)! Так достигается т.н. «Акробатизм тела и духа»[[730]](#footnote-731), и что бы ни проявлялось: форма, звук, запах, вкус, осязаемое – все это по сути своей подобно сновидению, иллюзии. Вот наука *Сверхмарионетки*. «Все эти формы пустоты, звуки пустоты, запахи пустоты, вкусы пустоты и прикосновения пустоты – лишь видимости, не имеющие реальности, и в поведении следует относиться к ним, как к некоему призрачному мареву, блесткам мишуры. (…) Наблюдая за ними, следует оставаться в полном покое, и тогда сознание, в котором нет никакого цепляния за эти проявления, обнаруживает себя в *недвойственном состоянии* *самоосвобождения*. Благодаря такой практике поведения, объекты наслаждения становятся тем, что называется «*Украшением абсолютного измерения*»»[[731]](#footnote-732). И это означает, что если мы способны видеть *свои нечистые действия* как *абсолютную реальность*, как пустоту, тогда все ошибки, естественным образом превращаются в достоинства. Говоря стихами из Хеваджра-тантры: «Как грязь очищается грязью, так и страсти очищаются страстями».

И еще раз: *ВОТ НАУКА СВЕРХМАРИОЕТКИ!* Использование страстей путем полного интегрирования с ними, при условии органичного присутствия в *Виртуальной Позиции Ума*, традиционно именуется, *- БЕЗУМНОЙ МУДРОСТЬЮ!* И что это за зверь?

**ИГРА В БЕЗУМНУЮ МУДРОСТЬ**

Ха! Даже простое слышание об этой фантастической возможности нашего *Ума* уже повергает человеческий мозг в глубокое волнение и трепет. И почему? Потому что *БЕЗУМНАЯ МУДРОСТЬ* - это вдохновение и абсолютное бесстрашие: «...ее сила состоит в том, что она может свободно импровизировать в зависимости от ситуации»[[732]](#footnote-733). При этом «…степень нашего бесстрашия является спидометром нашего здравомыслия... То есть, чем нормальнее мы становимся, тем дальше мы имеем право зайти. И тем больше верим в свои собственные силы»[[733]](#footnote-734). Так рождается легендарный *трикстер*, “*святой дурак*”[[734]](#footnote-735), *маламатийа*[[735]](#footnote-736), или, говоря терминами процессуально ориентированной психологии Арнольда Минделла – играющий с миром *фасилитатор*[[736]](#footnote-737)*.*

В основе своей этот род мудрости «...не связан с какой-либо особой идеей упорядоченности... он полностью спонтанен и реагирует на то, что заключено в самой ситуации, без какого бы то ни было интеллектуального напряжения»[[737]](#footnote-738). Можно даже сказать, что этот сорт мудрости идентичен *хаосу*, неотделим от него, и более того, неся в сердце благословение числа **π**, равен ему по силе, т.е. «…способен танцевать с ним в паре»[[738]](#footnote-739). И здесь, совсем в стиле дзенского «коана»[[739]](#footnote-740), 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. И почему? Потому что мы знаем, что все это является *энергией! ЧИСТОЙ ЭНЕРГИЕЙ!* 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 «жестокого клоуна» Лео Басси[[740]](#footnote-741), а так же, наставлениям ницшевского Заратустры «*ЖИВИ ОПАСНО!*»[[741]](#footnote-742) - нет во *Вселенной* ни одной бездны, в которую она не прыгнула бы, переполняемая восторгом и приговаривая: «Если ты упал, то поднимись не с пустыми руками»[[742]](#footnote-743), и не поднялась бы с победой!

Итак, «Все, что можно основательно поколебать – необходимо поколебать, и если оно не устоит – так тому и быть»[[743]](#footnote-744)! И здесь, совсем на своем месте, окажется великое, скандальное высказывание Оскара Уайльда: «Умеренность губительна! Успех сопуствует только излишеству!» В своем тотальном бесстрашии, *Сверхмарионетка* действительно – *БЕЗУМНА!* Она – действительно *БЕЗУМНА, В СВОЕЙ ТОТАЛЬНОЙ СТРАСТИ К ДИСЦИПЛИНЕ!*[[744]](#footnote-745) 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 похвола для нас! Если люди говорят о чем-то: «хорошо», значит, кто-то это уже сделал»[[745]](#footnote-746)! *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»[[746]](#footnote-747). Она знает, что «Бог – это экстатический безумец, пьяный от нектара своей Шакти»[[747]](#footnote-748), в игре которого «…одна версия нереального следует за другой»[[748]](#footnote-749), 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*, притом что сам он – свободный от числа, лишенный своего номера тайный Меркурий, подлинный художник, или алхимик, через кого действует "*безумное Божие"*, в котором, по словам апостола Павла, пребывает подлинная мудрость»[[749]](#footnote-750).

Все это означает, что *живые системы* способны предельно реализовывать свой потенциал только в т.н. пограничной зоне, у т.н. «*края хаоса*», и что «…человек, не познакомившийся со своим собственным безумием, бесплоден как творец»[[750]](#footnote-751)! Кауффман также поясняет, что в тотально хаотическом режиме система слишком «загнанна», чтобы поддерживать свою организацию. «*На краю хаоса*» же «…система лучше координирует сложное и гибкое поведение, лучше приспосабливается и развивается»[[751]](#footnote-752). 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 мозга и его электронных расширений»... Итак, «…когда поешь – стань самим 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*»[[752]](#footnote-753).

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 страсти подобно тем, кто довольствуется 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, всеобщесозидательным, самовозникающим, величественным *Чистым Присутствием*»[[753]](#footnote-754). Всё 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» мысле-творчества! *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 хозяинои 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 собой, возьмите ее, глотните из нее… (О! Вы пьете кофе с молоком? Нет?! Ах да, это же зеленый чай! Прекрасный вкус!) Теперь поставьте чашку на стол. Внимание! Если вы точно так же сможете справиться со своей агрессией, ревностью, гордостью, томлением, чувством голода и пр. (то есть взять, глотнуть и поставить обратно), значит вы владеете этим сортом мудрости, вы можете поднять *эмоцию* и опустить ее… взять из потенциала пространства *энергию*, поиграть с ней и вернуть обратно. Если же вы не можете сделать этого, вам грозят упорные тренировки.[[754]](#footnote-755) Последовательность в накоплении потенциала для этой работы классифицируется в *Алхимии Игры* как «*Три Ступени Ткацкого Станка*»:

# ТРИ СТУПЕНИ ТКАЦКОГО СТАНКА

Это мой любимый метод.Традиционно считается, что его рекомендуется применять только после очень обширных объяснений. Но если обстоятельства складываются наиболее удачным образом, и *Мастер,* способный дать их, оказывается «под рукой», то нет сомнений, что метод будет понят правильно и принесет пользу. Если же человека, способного прояснить все неясности по данной практике, рядом не оказывается, то я не советовал бы использовать *Ткацкий Станок* в плетении узорчатого ковра своей жизни, основываясь только на нижеприведенном описании.[[755]](#footnote-756)

Итак: все сводится к тому, что мы интегрируем (смешиваем) присутствие в *Виртуальной Позиции Ума* со своей повседневной жизнью. «Главное здесь – суметь ввести любую относительную ситуацию в практику и объединиться с ней»[[756]](#footnote-757), т.е. *ОБНАРУЖИТЬ ЕЕ КАК СОСТАВНУЮ ЧАСТЬ ВИРТУАЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ УМА*. Нечто подобное можно найти уже у Зосимы Панополийского, греко-египетского алхимика-гностика. Он называет стадии *Великого Делания* обретением *медного*, *серебряного* и *золотого* человека: «Будь настойчив, и ты найдешь, что ищешь: *медный человек* станет *серебряным*, а серебряный - *золотым*»[[757]](#footnote-758).

1) *Первая ступень* (ступень малых способностей, или *медная*) звучит так: *МЫ ПРИКЛАДЫВАЕМ УСИЛИЕ И ИНТЕГРИРУЕМ.* Она означает «освобождение благодаря наблюдению». В классическом Дзогчене, в качестве примера дается капля росы, испаряющаяся под лучами солнца. Это означает, что, удерживая *Ум* в *Виртуальной Позиции,* мырано или поздно вынуждаем объект, возникающий в *Уме,* обнаружить свою *Сокровенную Красоту* и освободиться в своей естественной природе. Говоря словами Падмасамбхавы: «…если швырнуть палку льву, он неотрывно смотрит на источник – того, кто бросает, тогда как взгляд собаки следует за брошенным предметом»[[758]](#footnote-759) И это означает, что нам больше следует подражать мудрости льва, чем глупости собаки, т.е. смотреть в причину возникновения того, или иного явления, в непосредственный источник эмоции, или мысли. В лицо самой *энергии*. Итак, «Как мысли черные к тебе придут…»[[759]](#footnote-760) разуй глаза и настойчиво смотри, смотри, смотри!, *-* в самое сердце их возникновения! Эта ответственность и есть – наш *Львиный Взор!*

2) Вторая ступень (ступень средних, или серебряных, способностей) звучит так: *КАК ТОЛЬКО ВОЗНИКАЕТ - ИНТЕГРИРУЕТСЯ*. Традиционно она иллюстрируется образом снега, падающего на поверхность озера. Это означает «освобождение в момент появления», то есть любой чувственный контакт, едва возникнув, освобождается сам собой, без малейшего усилия сохранить осознанность. И опять у объекта нет другого выбора, как обнаружить свою *Сокровенную Красоту*. Так наши «...страсти становятся нашим украшением: ведь если мы не обусловлены ими, не привязаны к ним, то можем позволить себе забавляться ими как игрой собственной энергии, чем они, в сущности, и являются»[[760]](#footnote-761). Со временем, наблюдая появление на сцене нашего *Ума*, например, злости или гордости, мы будем радостно восклицать: «О, привет, Джон!», или: «А вот и Ваня!» Мы сможем даже сознательно приглашать их на сцену, давая им остроумные прозвища и наслаждаясь их игривой проказливостью.

1. *Третья ступень* (ступень высших, или *золотых*, способностей) звучит так: *САМО ОСВОБОЖДАЕТ СЕБЯ.* Пример - свернувшаяся в клубок змея, одно движение - и она уже свободна. Здесь объект, как только возникает в *Уме* - уже интегрирован, уже свободен. На этом уровне нет даже различия между возникновением и освобождением: «...что бы ни возникало в *Уме* - будь то покой или движение, мы просто объединяемся с тем, что само освобождает себя»[[761]](#footnote-762). В этом состоянии «...мы больше не выполняем привычные действия в принудительном порядке, мы действуем с *безумной* непринужденностью, ни от чего не отрекаясь. Ничто больше не может доставить нам беспокойство, все возникает само по себе и освобождается само по себе...»[[762]](#footnote-763) обнаруживая танец *Сокровенной Красоты* присутствия в *Вечности*. «Развитие такого видения сравнивают с лесным пожаром: оно длится, пока чувство объекта не угаснет само собой»[[763]](#footnote-764). В традиции Дзогчен этот процесс называют обретением *Радужного Тела*[[764]](#footnote-765).

Итак, помним: наш мир – *квантовый*, то есть определяется при помощи чисел (единиц информации)»[[765]](#footnote-766). И это означает, что «...все на самом деле в шутку. Если вы бедны – забавляйтесь этим. Если вы богаты – забавляйтесь тем, что вы богаты. Если приближается опасность - это также довольно забавно. Если приходит счастье, то тогда еще забавнее. Мир – просто площадка для игр, и мы здесь играем, забавляемся... Только когда вы забываете, что все это игра... приходят страдания и муки. Но как только вы отказываетесь от мысли, что все это всерьез, и осознаете, что это лишь сцена, на которой мы играем, страдание тотчас же прекращается»[[766]](#footnote-767). Мы начинаем смеяться и *самоосвобождаться!* Это и есть уровень «Fuzzy thinking»! Уровень *БЕЗУМНОЙ МУДРОСТИ!*[[767]](#footnote-768)

Теперь коротко и энергично о *МУЖСКОМ (ФАЛЛИЧЕСКОМ[[768]](#footnote-769)) АСПЕКТЕ ИГРЫ*.

**МУЖСКОЙ АСПЕКТ ИГРЫ,**

или *ЧЕТЫРЕ ИСКУССТВА МАСТЕРА!*

Итак, сценарии, которые мы регулярно отыгрываем внутри, создают плоть внешнего мира. Механизм управления этим грандиозным законом находится у каждого из нас между ушами, скрываясь в секретных лабиринтах нашего собственного мозга. Например, если с помощью визуализации мы решительно удерживаем в своем сердце сияющую всевозможными талантами свето-энерго-форму *Повелителя Игры,* излучая на всех вокруг его качества,то со временем наше тело начнет транслировать его способности, а внешний мир естественным образом структурируется в *Силовое Поле* безграничной творческой потенции маэстро, в его *КВАНТОВУЮ СТРАНУ*. Другими словами, если работа с *женским аспектом игры* сводится к обнаружению *энергии* как основы всего феноменального, то работа с *мужским аспектом игры -* это искусные технологии пробуждения и направления этой *энергии* для достижения определенных целей. Так, включая в себя *ЧЕТЫРЕ ИСКУССТВА*, *МУЖСКОЙ АСПЕКТ ИГРЫ* обладает неограниченными возможностями, раскрывая любую ситуацию и разрешая любую внешнюю проблему.

И как это работает?

1) Первое, что делает Мастер, так это *УСПОКАИВАЕТ* смотрящее на него пространство. Это происходит естественным образом из присутствия Мастера в эпицентре *альфа-уровня*, на *Сцене Театра Реальности*.

2) Затем, используя *Формулу Успеха*, мастер *ВООДУШЕВЛЯЕТ* смотрящее пространство широтой возможностей. Здесь за счет непоколебимой убежденности в том, что все необходимое прямо сейчас способно стать реальностью, пробуждается мощный интерес *зрителя* к игре.

3) Далее благодаря *Закону Зрелища* Мастер*ОЧАРОВЫВАЕТ* зрителя, за счет чего раскрывается мощь его невообразимой творческой потенции. Это означает, что Мастер виртуозно направляет энергию смотрящего пространства в нужное русло*.* Так, он позволяет *зрителю* поднять весь необходимый вес и через ритмическую пролонгацию уверенно «танцует» *зрителя* к состоянию единства.

4) И, наконец, Мастер*ЗАЩИЩАЕТ* зрителя, т.е. смотрящее пространство достигает пика своей актуализации через удовлетворение зеркальным отражением своего потенциала. В итоге у восхищенного зрителя не остается сомнений в том, что все богатство возможностей *Театра Реальности* принадлежит ему. *ВЕС ВЗЯТ!* Так мастер поднимает *зрителя* на пьедестал реализации. Получается, что шквал зрительских аплодисментов или молчание глубинного потрясения не принадлежат мастеру*,* он не может, да и не собирается присваивать их себе. Аплодируя *Мастеру*,смотрящее пространство само благодарит себя за игру. *Мастер* только отражает процесс самоактуализации пространства *Театра Реальности*. Что же касается конкретной технологии, то любое действие, как на территории жизни, так и на территории профессии, *Мастер* совершает в эти четыре приема, и хорошо бы знать их не хуже, чем передачи в своей автомашине![[769]](#footnote-770)

**ТАНЕЦ СОЮЗА**

Одна из зачарованных вершин в компендиуме методов *ИГРЫ*.[[770]](#footnote-771) Этот танец суммирует все уровни *Театра Реальности*, требует высокой степени внутренней культуры, а также опыта и дисциплины.

Существует множество способов работы с «*Любовной Теургиией*»[[771]](#footnote-772). Например, в одном случае *танец* символизирует способность *настоящего* открыться идеалу *будущего;* в другом - *алхимический союз внешнего, внутреннего* и *тайного уровней* (*зрителя*, *актера* и *роли*); в третьем – союз женских *мудростей* и мужских *искусств*[[772]](#footnote-773)*,* в четвертом – единство *сверхчеловеческого* и *метачеловеческого*, порождая тем самым – *богочеловеческое*[[773]](#footnote-774) и т.д. и т.п.,но все они ведут к одному результату – к состоянию, в котором не остается никого, кто что-то делает с другим. Процесс связан с последовательным освобождением от личностного представления о себе как о творце, и в итоге внешний и внутренний миры сплавляются в одно целое, обнаруживая мощный *механизм защиты* творческого процесса – исходное состояние любой игры, пустоту, нечто по ту сторону границ и искусственных построений. В этой позиции – *бинер*[[774]](#footnote-775) мужского и женского, (*сера и ртуть; искусные средства и интуиция*) сливаясь в одно, образуют некое *плазменное* состояние, в котором центр находиться в каждой точке безграничного пространства[[775]](#footnote-776). И это означает, что «*Бог* – не мужчина и не женщина. *Бог* – танцующее единство первого и второго. *Бог* – сам танец»[[776]](#footnote-777) И *Царство Небесное* не “в нас”, а “между нами”, в единстве первого и второго, в преодолении разделенности на внутреннее и внешнее.

Еще раз: в *Любовном Союзе* – *ЦЕНТР НАХОДИТЬСЯ В КАЖДОЙ ТОЧКЕ БЕЗГРАНИЧНОГО ПРОСТРАНСТВА!* Это как бы *действие-интуиция*, или *интуиция-действие*, т.е. открытое пространство, неотделимое от своей собственной активности, пульсирующей в каждой частичке этого пространства. Одним словом, «...и мужчиной и женщиной я рожден»[[777]](#footnote-778). Здесь нет разделения на некое пространство вовне и действие внутри, это одна единая субстанция, проявляющая ту самую радость, под которой и подразумевается игра как таковая. Она, подобна числу **π**,обладает вулканической природой, но он (вулкан) как бы повсюду. Пространство извергается активностью в каждой частичке себя. Оно не думает, оно играет! Одним словом, в этой позиции «...сознание обнаруживает, что "тело" – это полиморфная лаборатория дзенского наслаждения, рассчитанная на плавание в невесомости с триллионами весело совокупляющихся каждую секунду клеток...»[[778]](#footnote-779) Так в экстазе вакхического *Танца Союза*, аккумулируемое волшебной формулой Кроули: «*любить сознательно*», пространство взбивается в «*квантовую пену*»! Так средневековое представление алхимиков о «*conjuctio oppositorum*»[[779]](#footnote-780) реализуется в пробирке человеческого тела, с помощью любви между мужчиной и женщиной, которая приводит тела в иное энергетическое состояние, высвобождая тем самым творческие силы, которым ничто не может противостоять: «Осознанно переживаемый оргазм совпадает с озарением, которое вызывает в человеке скрытого в нем Бога»[[780]](#footnote-781). Так рождается *Мер-Ка-Ба*[[781]](#footnote-782), или «*Homo glorificatus*» – «*Человек прославленный*», т.е. «*строенный*» (лат.). В этих глубоких практиках сотканная из «*глазоподобных пузырьков*» форма *Повелительницы Танца,* символизирующая *безграничную интуицию* и знание о пустотной природе всего феноменального, всегда в союзе с активной формой *Повелителя Игры*, манифестирующего *Четыре Искусства*. В европейской традиции этот тантрический принцип наглядно демонстрируется Ребисом (*resbina*)[[782]](#footnote-783). В индуизме, говорится, что «…лишившись Шакти, женского олицетворения жизненной силы, Шива, воплощающий собой способность к действию, становится трупом»[[783]](#footnote-784). В современной *метаантропологии* Назипа Хамитова, это единство *сверхчеловеческого* и *метачеловеческого*, создающее триумф самосотворения *Богочеловека*. И так, подобно алхимии средневековья и тантризму древних индусов, интуиция современных мыслителей «…учит нас, что для человека путь к совершенству открывается только в тот момент, когда мужчина и женщина работают совместно»[[784]](#footnote-785). И именно в динамике этого символического соития, реализующего т.н. пассионарность *Инстинкта Игры*, разворачивается *Совершенное Силовое Поле* *ФРАКТАЛЬНОЙ МАНДАЛЫ,* проявляющее чудо из чудес - «*Колесо единства противоположностей*»[[785]](#footnote-786)

Итак: «Никому не дано познать подлинного блаженства, пока единство не победит и не поглотит разделенность»[[786]](#footnote-787)! Фактически, этот союз и является *Виртуальной Позицией Ума;* позицией *Вращения Колеса Высшей Радости;* «*позицией* ***π***», полной тотального бесстрашия, искрящейся радости и всепоглощающей любви; позицией, в которой мы просто «...танцуем, танцуем и танцуем танец за танцем»! Или говоря словами индуистского священного писания: «Когда танцует Творец, танцуют и созданные им Миры»[[787]](#footnote-788)! *ДАЛЬШЕ НЕЧЕГО ИСКАТЬ! ЭТО ПОЗИЦИЯ СОВЕРШЕНСТВА!* Она означает, что проявление *формы* (мужской аспект) и тот факт, что она *пуста*, (женский аспект) не являются чем-то существующим по отдельности. Это *парный танец*, парное *взаимодействие, взаимопроникновение* и *взаимодополнение:* здесь *пустота* не может быть отброшена в пользу *формы*, но и *форма* не может быть отброшена в пользу *пустоты*. И все это означает, что «...*алхимия* – всего лишь победа любви, "сплав" эротики и духовности? (...) Коронованный *АНДРОГИН* символизирует *оргазм*, как королевское дитя – вновь обретенное детство, то есть поэтический дар!»[[788]](#footnote-789) *ДАР СОВЕРШЕНСТВА! ДАР СВОБОДЫ! ДАР ИГРЫ!* Так, «...конфликт между двумя измерениями сознания является выражением полярной структуры нашей психики, которая, как и всякая другая энергетическая система, зависит от напряжения, создаваемого противоположностями»[[789]](#footnote-790). Именно из этого «…прямого и обратного взаимодействия полов исходят великие пути всей человеческой культуры, а не только одного искусства»[[790]](#footnote-791). Когда же «...*распря* достигнет основания вихря, в сердце этой круговерти проявится *любовь*, и все сойдется вместе, чтобы быть одним-единственным»[[791]](#footnote-792). Но опять и опять: «Все, что приближается к сущности, раздваивается»[[792]](#footnote-793). Такова природа *Театра Реальности*!

Забегая вперед, отмечу, что спиралевидный динамизм *Танца Союза* приводит к тому, что в определенный момент мужской аспект игры вынужден отпустить хватку, расслабиться и дать пространству интуиции проявить свою мощь, пережить свой оргазм, вызванный интенсивностью мужских вложений. «Мы сможем подняться к тайнам бытия, лишь дав увлечь себя вечно женственному»[[793]](#footnote-794). И более того, мужское отпускает себя до такой степени, что бесстрашно прыгает в этот оргазм как в воронку, дав, таким образом, женскому качеству пространства возможность поднять мужское еще выше, за пределы «точечной» *самоидентификации*. В итоге мы пребываем в переживании когда: «Я центр сферы, который повсюду, а она – поверхность сферы, которая нигде»[[794]](#footnote-795). Те же самые процессы прослеживаются и в ядерной физике: Расщепляя атом, ученые обнаруживают, что материя и энергия взаимопереплетаются друг с дружкой (как в любовном союзе), их невозможно разделить между собой; т.е. мы имеем одну *материю-энергию*, как и одно *пространство-время*. Точно так же, как в зародыше каждый пол имеет все зачатки другого пола. Но вместе с тем важно помнить и о том, что Михаил Чехов называет *чудом*, о «...чуде сохранения полной самостоятельности и силы своей индивидуальности при полном слиянии воедино с другой, такой же самостоятельной и сильной индивидуальностью. Это – чудо, которое понять нельзя, его можно только с изумлением пережить, вначале хотя бы и в самом ничтожном намеке!»[[795]](#footnote-796)

Это – *ЧУДО СВОБОДЫ!*

**ИГРА В СВОБОДУ**

Теперь о самом бесчеловечном в профессии *человека-играющего*. И «Только через ваш труп вы поймете все это!»[[796]](#footnote-797) Суть в том, что только преодолев явление, можно действительно владеть им. Только преодолев себя, можно действительно владеть собой; только преодолев профессию, можно действительно владеть профессией; только преодолев страсть к успеху можно обрести истинный успех; только преодолев любовь, можно действительно обладать любовью; только преодолев жизнь, можно поистине жить.

И что значит преодолеть?

Это значит - *ПОЗНАТЬ ПУСТОТНУЮ ПРИРОДУ ЯВЛЕНИЯ!* И только с позиции *ПУСТОТЫ*, с позиции *ЗРИТЕЛЯ*, можно рассматривать вопрос о *СВОБОДЕ!* Любовь есть, но она пуста; весь спектр эмоций здесь, но они пусты; все формы и явления происходят, случаются, но они свободны от самих себя; мир играет и вращается в невероятной динамике, но он изначально ирреален. Все это одновременно *И ЕСТЬ, И НЕТ!*

Еще раз: *ЕСТЬ & НЕТ ОДНОВРЕМЕННО!*

И это означает, что *Мастер* является хозяином самому себе только в том случае, когда преодолевает самого себя. Только в этом случае он является подлинным *Мастером!* И это еще один способ понять природу *невротического инстинкта* творческой личности, его разрушительность и страстное стремление к преодолению, к росту. Разрушая старые, узкие схемы (творческие, социальные, сексуальные, психологические), талантливый невротик пытается преодолеть явление, выйти за его пределы, достичь того, что в мире людей принято называть *СВОБОДОЙ*.

Итак, чудовищное заблуждение! До сих пор нам хотелось верить в то, что любовь – высшая сила, и это действительно так, но только любовь – пропущенная через жернова преодоления; пропущенная через алхимический акт трансформации, переплавки, через процесс пропускания ее сырого полуфабриката сквозь череду эволюционно-трансформирующих механизмов. И отсюда закон: *ДЛЯ ТОГО, ЧТО БЫ ОБРЕСТИ ЧТО ТО ВЫСШЕЕ, НУЖНО ПОДНЕСТИ В ЖЕРТВУ НИЗШЕЕ!* И это означает, что для обретения любви, или истины профессии, необходимо поднести свой узкий, *личностно-личиночный* взгляд на природу явления, которое мы хотим обрести! Так греко-египетский алхимик-гностик Зосима Панополийский говорит в одном из своих трактатов: «Жертва обновляет меня, отметая грубую плоть тела. Так, посвященный в необходимость, я становлюсь духом»[[797]](#footnote-798). И далее он пишет, что в этом ритуальном подношении перенес невыносимое насилие. Он был расчленен мечом, ему отрубили голову и содрали кожу, кости его были смешаны с плотью и «…сожжены в огне очищения». Таким образом, через трансформацию тела он стал духом. Алхимические операции, начинают называть «мучением» уже арабы. В сочинении «*Testament*» Джафара Садика можно прочитать, что мертвые тела нужно подвергнуть мучению *Огнем* и всем видам *Страдания*, что бы они смогли *воскреснуть*, ибо без страдания и смерти нельзя приобрести жизнь вечную. (…) В более позднем алхимическом сочинении «*Allegoriae super Lifbrum Turbae*»[[798]](#footnote-799), так же, говориться: «Поймай человека, побрей его и тащи по камню… до того момента, пока его тело не умрет». Глубокий смысл всех этих обрядов теперь покажется нам вполне понятным: «…дабы нечто сделать досконально или чтобы упрочить жизненную целостность, которой угрожает болезнь, вначале нужно вернуться к истокам (*ad originem*), а затем воспроизвести космогонию. Если выражаться современной терминологией, инициатическая смерть аннулирует *Мироздание* и *Историю*, уносит все несчастья и избавляет от греха, то есть полностью освобождает от всех крушений, которым может быть подвергнуто человеческое существование»[[799]](#footnote-800) Для реализации чего то подобного, Уильям Блэйк, например, накрывал стол и приглашал мертвых пророков на чашку чая. Тимоти Лири, дополняя его, говорил: «Пригласите какого-нибудь великого покойника на чай, и создайте обстановку, благодаря которой он смог бы поучавствовать в уникальности момента»[[800]](#footnote-801). Одним словом, нужно – *ПРЕОДОЛЕТЬ СЕБЯ КАК ЛИЧИНКУ*! Превратить себя в «*восприятие без воспринимающего*», в «*знание вне мяса*», в «*тотальное знание*»[[801]](#footnote-802)

И как это возможно?

**ДЕМОНЫ ИГРЫ,**

или «Добро пожаловать в «bad trip»! Эта практика «прямого проникновения» в природу *Театральной Иллюзии* относится к разряду секретных, поэтому здесь изложена только драматургия ритуала, без необходимых для непосредственного использования деталей.

Суть в том, что искусство, как таковое, - *демонично*! Иначе, это явление *искус-ством* бы не назвали! В основе лежит *искушение*, совращение, воодушевление теми или иными формами игры. Хозяином *территории искушения*, конечно же, является демон, или, следуя греческой традиции – Дионис[[802]](#footnote-803). Будучи не осознанным, он неуправляем, и может нести необратимые разрушения! Если же его подчинить сознательности – он дарит силу, и может быть крайне полезным! Можно даже сказать, что Мастер (Волшебник) «…вызывает демонические силы, чтобы заставить их себе служить, и тем самым превращает в союзников. Дьявол, как интеллект атавистический – это первобытная мудрость, клеточное сознание, изначальная энергия, – позвоночник человечества, его хребет. Он разрушает или порабощает только тогда, когда воля волшебника повелевает им неверно»[[803]](#footnote-804)

И как все это работает практически?

Известно, что творческую личность, будь то художник, поэт, актер или музыкант, преследует некий невротичный инстинкт «*созидательного саморазрушения*». В процессе потворства этому инстинкту творческая личность как бы скармливает себя по кусочкам некоей силе, освобождаясь в итоге от привязанности к себе как к некоему плотному образованию, которое творит. И в этом случае насытившийся *демон* также исчезает, оставляя проявление *неличностной формы*, т.е. великого произведения искусства. И именно этот простой механизм используется *Повелителем Игры* в нижеописанной игре[[804]](#footnote-805).

Итак, мы начинаем с представления о том, что входим в *Круг Мастерства*. Затем наш *Ум* превращается в красную танцующую форму *Повелительницы Танца*, в сердце которой синий, пылающий сгусток энергии, символизирующий тотальную *ВОЛЮ К ИГРЕ!*

*ТЕПЕРЬ ВНИМАНИЕ!, - НАЧИНАЕТСЯ КРОВОЖАДНОЕ ШОУ!*

Острым ножом *Повелительница Танца* распарывает наше лишенное *Ума* тело и складывает куски в чан, стоящий на трех камнях или черепах. Под чаном естественным образом вспыхивает огонь, раздуваемый зловещими ветрами. Кровь, внутренности, кости и куски мяса начинают кипеть и превращаться в нектар с соблазнительным ароматом. Распространяясь повсюду, этот аромат возбуждает и «сводит с ума» многочисленных *демонов*, которые начинают кружить над чаном как вороны. Это наши гордость, страх, желание славы, лень, вожделение, глупость, ревность и т.д. и т.п. Прибывает также и *persona non gratа*, сам *демон Игры* со своей свитой. И все эти «высокопоставленные гости» жадно набрасываются на приготовленное нами из самих себя блюдо и поглощают его с завидной скоростью, смачно чавкая. Все это длится какое-то время. Но когда все собрание насытилось и визг «краснорылых чудовищ» смолкает, мрачную оргию сменяет глубокое молчание, через которое мы, неожиданным для себя образом, познаем *ПУСТОТНОСТЬ* всего произошедшего. И что это означает? *ВОПРОС:* когда мы добровольно скормили свое плотное представление о себе, что осталось? Ведь в результате этих кровожадных игр *демон* и его свита съели того, кто их проецирует, т.е. тех, для кого они являются реальными. Но из всего сказанного ранее нам известно, что если изъять субъект (*того, кто воспринимает*), то исчезает и объект (*то, что воспринимается*). Таким образом, *демон*, попавшись на свою собственную алчность, уничтожил сам себя. Итак, творца, который сотворил всю эту иллюзию, нет, его съели, а демон, который искусил его к творчеству этой иллюзии, оказался в ситуации, когда нет того, кто его спроецировал…

Ужастно смешно!Так искусный *Мастер*, бесцеремонно, как пушкинский Балда, впрягает силу *демона* в свою воловью упряжь и заставляет пахать поле *самоосвобождающейся* версии игры. Фактически, глупый *демон* просто ловится «на живца». Этим «живцом» является не что иное, как наше собственное «*эго*», т.е. представление о себе как о творце, имеющее в своем источнике ограничивающую двойственную установку. Пока эта установка существует, существует и демон, избавиться от которого силой невозможно... И почему? Потому что, когда мы его агрессивно отталкиваем, мы вкладываем в него силу «рикошета»; надменно же притворяясь, что его нет, мы разжигаем его изощренное тщеславие и жажду мести... Но к счастью, в потенциале *ПУТИ ИГРЫ* есть другая возможность - сделать «*их высочеству*» подарок, т.е. поднести свое «*эго*» во всем богатстве соблазнительных качеств и ароматов. Все это означает, что само творческое жертвоприношение, тот, кто его совершает, и тот, для кого оно предназначено, не имеют *самосущей* природы, т.е. *ПУСТЫ!* Это всего лишь *МЕТАФОРА!* А идея артистического самопожертвования, охватившая нас, всего лишь мираж, *иллюзия*, родившаяся из слепой и глупой гордыни! И это собственно все, что можно сказать о формальной части ритуала.

Еще раз, в жестком стиле: «Войди в ад. Когда черти и демоны накинуться на тебя и начнут мучить – расслабься до уровня пустоты, обрети свою подлинную природу. Пока ты пребываешь в ней, силы ада не могут причинить страданий»[[805]](#footnote-806) Вывод: скрытая внутри демонической модели огромная энергия способна работать на благо, а не во вред. Находясь внутри демонической *обуреваемости* игрой, мы можем быть свободными и счастливыми, играя и *самоосвобождаясь*, т.е. проявляя т.н. *ИЛЛЮЗОРНОЕ ТЕЛО!*

И еще раз: *НАХОДЯСЬ ВНУТРИ ДЕМОНИЧЕСКОЙ ОБУРЕВАЕМОСТИ ИГРОЙ, МЫ МОЖЕМ БЫТЬ СВОБОДНЫМИ И СЧАСТЛИВЫМИ, ИГРАЯ И САМООСВОБОЖДАЯСЬ!*

**ИЛЛЮЗОРНОЕ ТЕЛО**

Итак, наш творческий инструмент не может не эволюционировать. В противном случае он замерзает, засыхает, сжимается, или найдите любую другую метафору. Для процесса эволюции нашему инструменту нужны схемы, которые могли бы описать динамику его развития, т.н. «туннели реальности». Вот еще один такой «туннель», еще одна «игра», еще одна временная схема для развития. Но прежде оговорим одну деталь - все нижеописанное это не упражнение, это следствие естественного эволюционного развития творческого инструмента. Нет смысла насиловать свой *Ум,* пробуя проделать то же самое прямо сейчас. Вспомним: «...реальность нельзя взять "штурмом", поспешными действиями... эффекта нельзя добиваться как цели, он – следствие естественного процесса»[[806]](#footnote-807). Еще и еще раз уяснив это, приступим к описанию:

Итак, мы представляем собой *Театр Реальности* как таковой, т.е. в процессе творчества мы способны проявляться в «*строенном*» теле: 1) как взгляд из пространства (*зритель-режиссер*); 2) как спонтанная творческая сила (*актер*); 3) как форма игры (*роль*).

*ТЕПЕРЬ ВНИМАНИЕ!*

Фокус данного метода в следующем: при определенной степени знания своего инструмента и соответствующей натренированности мы способны присутствовать во всех аспектах творческого акта одновременно! И это откровение уже не звучит для нас чересчур *революционно*, т.е. в нашем компьютере уже есть тот «файл», в котором мы храним информацию об уникальной способности *Ума* переживать себя тотально, т.е. целостно. И это как раз то, что манифестирует опыт практической *Алхимии*. Он показывает, что мы способны обнимать три уровня одновременно, вводя *Ум* в т.н. *Виртуальную Позицию*, или «*позицию индиго*». Понятно, что поначалу нам очень трудно! Мы прыгаем с одного уровня на другой, и это крайне утомляет. Но со временем мы обретаем силу пребывать в триедином танце, что происходит благодаря ежедневному призыванию *Повелителя Игры,* отождествлению с качествами и способностями *Сверхмарионетки* и непосредственным прогулкам по *Фрактальной Мандале*. В итоге мы оказываемся в позиции, в которой: с одной стороны, мы *защитники*, мы контролируем и направляем процесс из позиции пустоты, т.е. творим взглядом; с другой - мы *спонтанная творческая сила,* «наращивающая мясо на скелет»; и с третьей – мы *многоликая форма игры*. И это означает, что владея этим положением *Ума*, мы сами вправе выбирать, как распределять свою энергию! «Нужно быть многострунным, чтобы заиграть на гуслях *Вечности*»[[807]](#footnote-808).

Итак: *ИЛЛЮЗОРНОЕ ТЕЛО* (или, говоря словами Гротовского: «*лучистое*», «*светоизлучающее*», «*светоносное тело актера*», или, словами «*Тайны Золотого Цветка*» - «*Бриллиантовое Тело*»[[808]](#footnote-809)) - это тело *Повелителя Игры*. Можно даже сказать, что его нет, что оно – это творческая потенция игры, и оно же – есть, т.е. проявляется в разнообразных формах. Одним словом, это феномен «*строенности*» в едином! Вот слова Эудженио Барбы[[809]](#footnote-810) об игре Рышарда Чешляка в легендарном спектакле Ежи Гротовского «Стойкий принц»: «Передо мной был актер, – Актер, нашедший в себе… особую уязвимость открытой раны. (…) Все его тело было насыщено фосфоресцирующими частицами. Это была неистовая сила урагана. Сила такого натиска, что большему, казалось, уже не вырваться наружу»[[810]](#footnote-811). Или точнее: «Есть в этом создании актера какое-то психическое излучение. (…) Все, что технично, становится в вершинные моменты роли просветленным изнутри, легким, буквально невесомым»[[811]](#footnote-812) (…) «Не передать происходившего. Не передать транслюминации – вот этого людского существа, не передать вибрации всего пространства»[[812]](#footnote-813) «Само собой разумеется, это горение обставляется спиритуалистическими оправданиями. Актер предается демону театра, он жертвует собой, будучи внутренне пожираем своей ролью; его физический труд, всепоглощающая телесная самоотдача Искусству достойны сочувствия и восхищения; мускульные усилия актера не остаются неоцененными, и когда в финале он кланяется публике, изможденный, отдавший спектаклю все свои гуморальные ресурсы, то его приветствуют словно рекордсмена, ему втайне желают отдохнуть и восстановить свою внутреннюю субстанцию – всю ту жидкость, которой он отмеривал купленную нами страсть»[[813]](#footnote-814)

И еще раз: 1) *НЕТ;* 2) *ПОТЕНЦИЯ;* и 3) *ЕСТЬ*. Три в единстве – реализация *Иллюзорного*, *транслюминирующего*, или *фосфоресцирующего* тела! *Тела – индиго-потенции!* Тело числа **π**!

Самое простое методологическое объяснение всего вышесказанного, сводится к тому, чтобы видеть себя как *одежду* Бога, или любого симпатичного нам божества. Это означает, что Будда, или Шива *носят* наше физическое тело как джинсы с рубашкой, как куртку или комбинезон, и транслируют таким образом свои совершенные качества через эту форму одежды...

И как это возможно практически?

**ПРИМЕРКА ИЛЛЮЗОРНОГО ТЕЛА**

Итак, *Иллюзорное тело Повелителя* – это *зритель, актер* и *роль*, мощным жестом связанные в один узел.[[814]](#footnote-815) Примерка этого костюма проделывается с помощью *четырех движений:*

1) Сначала наш *Ум* настолько наполняется хорошей энергией, что обретает способность оставаться там, где есть. Он, со всем своим содержимым, чувствует себя «как дома». Это период сознательной работы с *Банком Позитивных Впечатлений.*

2) После этого *Ум* перестает «*играть в игры*», т.е. быть искусственным и надевать на себя лживые маски. Он перестает бояться и метаться «...в поисках кого-то, от кого зависит наше счастье»[[815]](#footnote-816). Это становится возможным благодаря сильной связи с *Повелителем Игры* и *Гирляндой Мастеров Вдохновения*. Здесь мы обнаруживаем, что происходящее «здесь и сейчас» намного фантастичнее любых проекций и концепций.

3) Когда же для нас более важным становится *зритель,* мы запрыгиваем на третий уровень. Здесь сквозь приходящие и уходящие *картинки-роли* начинают проглядывать *Глаза* самого *пространства* и процесс *осознавания* становится более важным, чем то, что осознается.

4) И, наконец, наступает состояние, в котором нет необходимости прикладывать усилия для игры. Мы начинаем действовать совершенно спонтанно, поскольку *тот, кто смотрит; тот, кто играет;* и *то, во что играют,* больше не разделены. Это состояние абсолютной сознательности, когда творец сознает не только себя и свое творение, но и пространство, проявляющее через него свой потенциал, является состоянием *Невинности,* т.е*. ИЛЛЮЗОРНОГО Тела Мастера.*

С этих пор *Мастер* способен проявляться в той форме, какая максимально эффективно раскрывает потенциал *смотрящего пространства*. Он может предстать как в мирной форме Будды, так и в форме яростной женской, кровожадной стихии, выпускающей наружу чьи-нибудь кишки... он может проявиться в форме любого из богов, любого мифологического персонажа... в форме языческих сил природы или героев того или иного произведения искусства. Он сама неожиданность, сама игра, сама виртуозность, для которой самым большим наслаждением является опрокинуть собственное предыдущее утверждение!

Итак, в парадоксальном танце-игре *тела – индиго-потенции* все превращается в свою собственную противоположность, в опровержение любого застывшего утверждения. Здесь нет верха, как нет и низа. Все взаимопроникаемо и постоянно переворачивается «вверх дном». Абу-ль Касим говорит об этом качестве *Самоосвобождающейся Игры* так: «И вершина этой горы смешана с ее основанием, и ее нижайшая часть достигает высочайшей, ее голова находится на месте задницы и наоборот…» По словам Юнга, такие выводы возникают из интуитивного понимания парадоксальной природы бессознательного, «…и корни этой интуиции находятся в *Prima materia*, как в вечно изменяющейся субстанции или даже эссенции, которая обозначалась именем "*Меркурий"*[[816]](#footnote-817) и понималась как парадоксальное двойственное существо, называемое "*monstrum, hermaphroditus"* или "*rebis"*»[[817]](#footnote-818). Когда же мы испытываем идентификацию с чем-то подобным, мы естественным образом проявляем те формы, какие максимально необходимы для раскрытия потенциала *смотрящего пространства*.

*НО!* «*ЧЕМ БОЛЬШЕ СВОБОДЫ, ТЕМ БОЛЬШЕ ОТВЕТСТВЕННОСТИ*»[[818]](#footnote-819)!

И что это означает?

ПАРАДОКС ТЕХНОЛОГИИ,

или, говоря словами Артура Кларка: «…по настоящему развитая технология неотличима от магии»! То есть, - «Чем больше высвобождается энергии, тем больше необходимо структурирование»[[819]](#footnote-820). И я уверен, что именно эта формула объясняет мою настоятельную потребность в столь яростной систематизации опыта! Именно это утверждение раскрывает тайный смысл глубокой потребности в мощной режиссуре, перегорающей сегодня в себе самой, из-за недостатка мощности противоположного, актерского полюса.

Повторим еще раз: *ЧЕМ БОЛЬШЕ ВЫСВОБОЖДАЕТСЯ ЭНЕРГИИ, ТЕМ БОЛЬШЕ НЕОБХОДИМО СТРУКТУРИРОВАНИЕ! ТЕМ ЖЕСТЧЕ ДОЛЖНА БЫТЬ РЕЖИССУРА!*Но, как известно, выработать правильную технологическую структуру *НЕВОЗМОЖНО!* Точно так же, как невозможно научиться тому, как правильно *ТВОРИТЬ!* И почему? Потому что любая застывшая режиссура, любая застывшая «...технология создает эффект, противоположный желаемому»[[820]](#footnote-821). Или, как говорил тот же Эйнштейн, «...законы природы становятся вполне понятными только тогда, когда они уже не верны». В практической науке это означает, что среди данных всегда содержится нечто вроде бы случайное, а за ним новая реальность, в которой прежние закономерности уже не работают. И как это понимать? Дело в том, что самым жестоким и вместе с тем основным условием творчества «...является незнание, уязвимость, преклонение перед чудом жизни, неспособность контролировать наших близких, наших детей и коллег, то есть все то, что делает нас людьми»[[821]](#footnote-822). Дело еще и в том, что «*Неразрушимое* проявляется в человеке только тогда, когда он снова и снова открывает себя уничтожению... (!!!) Только многократное прохождение по разрушительным сферам делает связь с не гибнущей *Божественной Сущностью* крепкой и неразрывной»[[822]](#footnote-823). И это как раз то, что наглядно объясняет необъяснимую очарованность творческого невротика разрушительными процессами. Из своего личного опыта я могу сказать, что мои самые большие победы брали и берут свое начало в самой что ни на есть обнаженной и тотально *незащищенной* (!!!) позиции. Из позиции, которая требует величайшего мужества, так как в ней нет и не может быть ничего, на что можно было бы опереться! Из *ПОЗИЦИИ ЖЕСТОКОСТИ!* Прошлые заслуги – *абсолютная иллюзия*, самый коварный обман, который может преследовать *Мастера!* И для того чтобы жить подлинно художественной жизнью, «...нужно научиться пребывать в состоянии полной уязвимости, которую многие люди просто не в состоянии выдержать»[[823]](#footnote-824). Так, «…творческие личности отличаются от всех других тем, что регулярно сталкиваются и постепенно научаются жить с этим страхом, хотя и расплачиваются за это дорогой ценой, а именно: отсутствием чувства безопасности, ранимостью и беззащитностью перед собственным “божественным безумием” (…) И чем более творческой личностью является человек, чем большими возможностями он располагает, тем чаще он сталкивается с тревогой, ответственностью и чувством вины – просто потому, что, инициируя изменения, он вынужден за них отвечать»[[824]](#footnote-825) И все же, он снова и снова, «…решительно отбрасывает то, что ранее считалось незыблемым, ради более высокого уровня сознания. Это делает его уязвимым на некоторое время, ибо, только доверившись высшим силам, он открывается жизни. Но снятие защитных оков, одиночество и сомнения – это цена, которую новатор платит за новый опыт: за глубокое переживание силы, поддерживающей его, когда опоры отброшены»[[825]](#footnote-826)

И что же такое быть незащищенным в своей профессиональной защищенности? Возьмем, к примеру, обольщение и любовь: «...в первом случае безусловно необходима техника, во втором она абсолютно бесполезна. Ранимость, отсутствие контроля, острые переживания, боль от разлуки, жажда встречи, безумие ревности, забытье экстаза, тяжесть тревоги - все это характеризует любовь. Если вы знаете, как любить, это называется обольщением. Если же не знаете как - это становится любовью»[[826]](#footnote-827). И все это означает, что если вы знаете, как творить, это – *ТЕХНОЛОГИЯ!* Если же не знаете как - *ЛЮБОВЬ!*

Вывод: *ЧЕМ БОЛЬШЕ ЛЮБВИ ТЕЧЕТ ЧЕРЕЗ НАС - ТЕМ В БОЛЬШЕЙ ДИСЦИПЛИНЕ МЫ НУЖДАЕМСЯ!* И еще раз: *ЧЕМ БОЛЬШЕ ЛЮБВИ ТЕЧЕТ ЧЕРЕЗ НАС - ТЕМ БОЛЕЕ ТЕХНОЛОГИЧНЫМИ МЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ! ДЕРЖИТЕ БАЛАНС!*

\*\*\*

**VII**

*«Вы ведь знаете, что я не обманываю.*

*Я просто говорю нечто такое,*

*что можно истолковать двояко»*

*Агата Кристи*

# ИЕРАРХИЯ АРТИСТИЧЕСКИХ ДАРОВАНИЙ[[827]](#footnote-828)

И что это такое?

Это своеобразный род тестирования, который позволит ясно сориентироваться в уровнях способностей и их соответствии тем технологиям, на которые мы, иногда совершенно необоснованно, претендуем. Повторяю, что я проделываю это не для того, чтобы указать кому-либо на те или иные ограничения или, не дай бог, на чью-либо «профнепригодность». Но считаю крайне важным – безжалостно стереть наивные идеалистические представления о том, что *ПУТЬ ИГРЫ* – это легко! Если это больше не нужно акцентировать, тогда приступим, в жестком стиле:

1) *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, можем доверить себя зрелому режиссеру, транслируя качества его одаренности и достигая при этом довольно высоких результатов. Являясь артистом этой конструкции, мы большую часть сил отдаем работе над ролью и в большей степени думаем о себе в ней, т.е. 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, особенно если возводится в искаженно понимаемую систему К.С. Станиславского. Здесь мы нуждаемся, так же, в мощной защите театральной иерархии, и в работе используем в основном «*методы разделения*» на режиссера и актера. Крайней формой болезни этой категории артистов, является безвольная, хлипкая, желейная позиция ума, в которой актер трусливо предоставляет свое пространство для любого кто готов использовать его.

2) *ВНУТРЕННИЙ, ИЛИ СЕРЕБРЯННЫЙ.*

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 *Энергией Глаз*, с *Пучиной Многоглазой*. И это знак пробуждения независимого *таланта* в нас. И это означает, что 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*. И это означает, что 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 в меньшей степени, чем первые, 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 со *Сверхмарионеткой* и *Повелителем Игры,* обнаруживая тем самым внутренний стержень, непоколебимый «центр циклона»*.*

3) *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. То есть, здесь, мы превращаемся в *чистые экраны*, на которые проецируется все богатство мира. И это несомненный знак пробуждающейся в нас одаренности очень высокой пробы. То есть, по меткому замечанию Гротовского, мы превращаемся здесь в «профессиональных зрителей»[[828]](#footnote-829). И это означает, что 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 100%-ная защита творческого процесса. С этого уровня, мы способны защищать и направлять ясностью взгляда не только себя, но и других. (Это потенция таких мастеров как Чарли Чаплин, Михаил Чехов, Лоуренс Оливье, Жан Луи Барро и др.)

4) *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 играется*. 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.*

Здесь важно уточнение: *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»[[829]](#footnote-830). Здесь он – *метачеловек*, суть которого вдохновение *самотворения* и *миротворения!*

# ИГРА В ГЕНИАЛЬНОСТЬ

Открою тайну: первоначальное название этой книги - *АЛХИМИЯ ГЕНИАЛЬНОСТИ!* Позднее это название показалось моим друзьям слишком амбициозным, бульварным, и они уговорили меня отказаться от него. Но основная идея – максимальное (предельное) пробуждение творческого потенциала мозга осталась в действии. Поэтому можно сказать, что все изложенное в *ИГРЕ* является непосредственной технологией вхождения в это манкое и крайне неопределимое теоретически явление.[[830]](#footnote-831) И это означает, что все, собственно, уже сказано! Все остальное касается непосредственной практической реализации, то есть пути, работы, или лучше всего – *страсти*, т.к. без энергии, без движения, без некоей, пусть даже бессознательной, устремленности к чему-либо *гениальность* всего лишь слово. И, тем не менее, лучшей формулой из известных мне, определяющих *гениальность* как явление, я считаю следующую: «*Гений -* высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два»[[831]](#footnote-832).

Еще раз:

1) *ВЫСШАЯ СТЕПЕНЬ ПОДВЕРЖЕННОСТИ НАИТИЮ!*

2) *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 неимоверному труду, тотальная одержимость и «*фаллическое*» стремление к абсолютному совершенству. «Надо быть действительно великим, чтобы суметь устоять против здравого смысла»[[832]](#footnote-833). 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»[[833]](#footnote-834). 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»[[834]](#footnote-835). Но Бетховен, например, написал в своем завещании, что он не может уйти из жизни, не совершив всего, к чему предназначен, Эйнштейн, претендовал, не больше не меньше, на то, что бы знать мысли самого Господа Бога, а Дали – считал себя призванным «спасти живопись от ничтожности современного искусства»[[835]](#footnote-836). И «…все они, несомненно, действовали, сознавая что-то вроде внутреннего призыва, отлитого великим Гете в емкую фразу: "И если в тебе нет этого – «Умри, но стань!» – то ты лишь скорбный гость на мрачной земле"»[[836]](#footnote-837).

*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 т.н. *пассионариев* - *сверхактивных особей*, не довольствующихся обычной жизнью обывателей. Новые идеи этих беспокойных людей, овладевая умами окружающих, начинают менять параметры их энергетических полей, создавая т.н. «*пассионарные поля*». И в процессе взаимодействия эти поля начинают естественным образом стягивать их носителей (*пассионариев*) в различные социальные институты, т.н. общины, команды, кружки, дружины, партии, труппы и т.д. и т.п.

*ВЫВОД:* 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, т.е. к *ИГРЕ*, которая, по моему глубокому убеждению, тотально самодостотаточна 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*», т.е. летит на «*Крыльях Пассионарности*»! Будьте осторожны с ним! Он не принадлежит себе, но только струящейся через него *биогеохимической*, или какой-либо другой, энергии! Она настолько 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 идти, он все равно сделает то, что должен, даже перешагнув через ваш труп![[837]](#footnote-838) Такова мощь *Гения!* У него нет «обычных глаз»! Он смотрит, говоря словами Вернадского[[838]](#footnote-839), «*Глазами Геосферы*»; «*Глазами Вечности*», или «*Пучины Многоглазой»!* В этом случае, с точки зрения *Алхимии Игры*, главной задачей этого обуреваемого гениальностью персонажа является дисциплинарная способность – *управиться* со своей *пассионарной НЕВИННОСТЬЮ!*

ТАЙНА НЕВИННОСТИ,

или аттракцион, под названием *«МЕТАЧЕЛОВЕК!»*

Это «высший пилотаж» и величайшее наслаждение! Было бы крайней дерзостью с моей стороны провозгласить *реализацию* тех состояний, которые я так амбициозно 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 я испытываю ее вибрацию в своих костях, переживаю ее пульсацию в своих кровеносных сосудах, слышу музыку ее голоса и т.д. и т.п. Одним словом, без тени смущения и ложной скромности, я могу честно констатировать, что 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 Игры!* 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*, т.е. 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 момент, когда он сознает, что он Бог», 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»[[839]](#footnote-840)

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 не мужчиной, не женщиной, но обоими сразу. Будь молчалив, иди один и пой! Во дворце тебя ожидает дочь короля»[[840]](#footnote-841). 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!»[[841]](#footnote-842)

Итак, *ИГРА ТРЕБУЕТ АДЕКВАТНОСТИ!* И 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!* Еще 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 – «*чувствилище* *Бога*»[[842]](#footnote-843), и все в *Алхимии* делается только ради того, чтобы *роль* сверкала в ослепительном величии своего безграничного заблуждения![[843]](#footnote-844)

Еще и еще раз: *ЭТО САМОЕ СОКРОВЕННОЕ И САМОЕ ГЛУБОКОЕ ЗНАНИЕ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ!* Как только материя достигает эволюционного этапа, на котором узнает 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,**

в *ENS PERFECTISSIMUM*[[844]](#footnote-845), или, в духе *Алхимии Игры -* в *ВИРТУОЗНОСТЬ!*[[845]](#footnote-846)

Особый магнетизм этих слов, как и стремление человека к совершенству - бесконечны! «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»[[846]](#footnote-847). И не смотря на известную фразу Дали: «Не бойся совершенства – ты никогда его не достигнешь!»[[847]](#footnote-848), - в *ИГРЕ*, путь к совершенному мастерству делиться на пять стадий. Во 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»[[848]](#footnote-849).

1. *СТАДИЯ ПОВЕЛИТЕЛЯ ИГРЫ -* здесь нет лошади, всадника и самого процесса скачки. Это стадия мастерства, преодолевшего самое себя (уровень *метачеловека*). 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 *роли;* 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 традиционной театральной 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 Ума* 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 Глаз,* 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 *масло*, которое потенциально присутствует в молоке, но которое требует для своего проявления предварительного взбивания»[[849]](#footnote-850). Природа молока - это *зритель;* его потенциальная способность стать маслом, непосредственный процесс взбивания - *актер;* и появление собственно масла - *роль*. Это очень высокий уровень, но на нем еще сохраняется личностное видение мастерства, т.е. мастерства, которым владеет некое «Я».

5) *Стадия Повелителя Игры -* все преодолено; нет разделения на *зрителя, актера и роль;* на *внешний, внутренний и тайный* 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 *мастерство*. *Мастерство*, которое не принадлежит никому, которое *неличностно*, которое принадлежит пространству, принадлежит всему. Это мастерство *Творческого Принципа Вселенной.* Так, «…значение художника определяется масштабом мира, в котором он обитает»[[850]](#footnote-851). Учителя Дзен описывают эту стадию возврата и служения как «...вхождение на базарную площадь с руками, дарующими помощь и любовь»[[851]](#footnote-852). Джозеф Кэмпбелл называет эту заключительную стадию пути - «возвращением героя»[[852]](#footnote-853). 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...»[[853]](#footnote-854) Девятый Кармапа Ванчуг Дордже указывает на то, что достигая подобного уровня, мастера «…избирают костюм Херуки и идут в ужастные обстоятельства без каких либо мыслей о том, чем питаться, что чисто, а что грязно, что ошибочно, а что верно»[[854]](#footnote-855). 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*»[[855]](#footnote-856). То есть, он уже не объект, он уже не мыслит. Он – играет. Он – *Божество* целого.[[856]](#footnote-857) Так, *Богоподобный 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*!»[[857]](#footnote-858) 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»[[858]](#footnote-859). 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, непреходящем осознавании. 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»[[859]](#footnote-860). 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 глотком выпить Тихий океан и целиком проглотить *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»[[860]](#footnote-861). 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!»[[861]](#footnote-862) Помни: «В моей школе нет ни врат, ни внутреннего смысла, ни тайных принципов. Чтобы познать добродетель моей стратегии, следуй своему подлинному духу»[[862]](#footnote-863). И в качестве коды: «О *Ум*, помни *Совершенное!* Помни! Оставаясь в *Совершенном*, ты не отличен от *Совершенного!* Узнав себя – рычи, танцуя в открытом пространстве!»[[863]](#footnote-864)

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»[[864]](#footnote-865).

**\*\*\***

1. В средневековой Японии «зрелищность» приравнивалась к *демонической* стихии и методы ее укрощения держались в глубочайшей тайне, подчиняясь строгой секретной традиции передачи от одного поколения мастеров другому. [↑](#footnote-ref-2)
2. Дзэами Мотокиё (1363-1443) - второй патриарх японского театра «Но». Выработал эстетическое кредо театра и изложил его в своих трактатах, таких как «Предание о цветке стиля» («Фуси Кадэн». М. «Наука». 1989) и др. Развил учение о мастерстве актера и создал новую по содержанию драму - «иллюзорно-художническую», которая отражала буддийское миросозерцание мастера. [↑](#footnote-ref-3)
3. К понятию *Ум* я подхожу с точки зрения *Алмазного Пути* тибетского буддизма (*Ваджраяна*), используя этот термин как характеристику открытого, ясного и безграничного пространства. «Все есть *Ум*. Все явления возникают в *Уме*, развиваются в нем, достигают пика своей реализации и исчезают в нем же». Считается, что *Ум* не имеет ни основания, ни опоры, ни корня, ни истоков, и даже *Просветленные* не могут описать этот опыт в терминах. (Подробнее на сайте: www.buddhism.ru) Близкие параллели можно так же провести с «Метафизикой» Аристотеля, в которой философ определяет *Ум* как «прекрасный во всей полноте» и детально описывает его состояние «вечного самоудовлетворения» и «пребывания в самом себе». [↑](#footnote-ref-4)
4. Михаил Чехов «Жизнь и встречи» (Литературное наследие в двух томах. Т.1. Воспоминания. Письма. М. «Искусство». 1986). [↑](#footnote-ref-5)
5. Джорджо Стрелер «Театр для людей» (М., издат. «Радуга» 1984). Полная цитата выглядит так: «Истинность или фальшивость какой-то театральной системы выявляется только на примере каждодневной сценической работы, и только так может родится новая театральная эстетика. Границами сцены поверяется все, и это правило неизменно даже там, где словесные формулировки приобретают почти абсолютный характер и где теория, казалось бы, вступает в непримиримое противоречие со сценической практикой». Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler - 1921-1997) – знаменитый прогрессивный итальянский режиссер, один из основателей миланского «Пикколо театро» - первого в Италии стационарного драматического театра. [↑](#footnote-ref-6)
6. Теория Игр - раздел математики, предметом которого является анализ принятия оптимальных решений в условиях конфликта. Возникнув из задач классической теории вероятностей, *теория игр* превратилась в самостоятельный раздел в начале 50-х. Наиболее полное изложение идей и методов *теории игр* впервые появилось в 1944 в книге Дж. фон Неймана (1903–1957) и О.Моргенштерна (1902–1977) «Теория игр и экономическое поведение» (Theory of Games and Economic Behavior). Математическое понятие ИГРЫ необычайно широко. Оно включает в себя и т.н. *салонные игры* (шахматы, шашки, го, карточные игры, домино), а может использоваться и для описания моделей *экономической системы* с многочисленными конкурирующими друг с другом покупателями и продавцами, для обсуждения статистических проблем, возникающих при непрерывном контроле производственного процесса, а также для решения военных задач, например, при определении оптимальных маневров подводной лодки, преследуемой обнаружившим ее надводным кораблем противника. Не вдаваясь в детали, *игру* в общих чертах можно определить как ситуацию, в которой одно или несколько лиц («игроков») совместно управляют некоторым множеством переменных и каждый игрок, принимая решения, должен учитывать действия всей группы. Одной из самых захватывающих книг по теории игр является книга Дж.Харшаньи & Р.Зельтена «Общая теория выбора равновесия в играх» (СПб., Издат. «Экономическая школа» 2001.) [↑](#footnote-ref-7)
7. Йохан Хейзинга (1872-1945). Нидерландский историк культуры. Его классический труд «Homo Ludens (Человек Играющий)» раскрывает сущность и значение игры как источника культуры. Хейзинга помещает в «игровое пространство» не только искусство, но и быт, юриспруденцию, военное искусство и т.д. (Издательская группа «Прогресс». М. 1992). [↑](#footnote-ref-8)
8. В другом переводе диалога Платона «Тимей», фраза выглядит так: «Жизнь нужно прожить как игру». (Собрание сочинений в трех томах. М. «Мысль». 1986). [↑](#footnote-ref-9)
9. Вопреки всеобщему убеждению, что фраза принадлежит Ф.Шиллеру, многие исследователи настаивают на авторстве Йогана Вольфганга фон Гёте. [↑](#footnote-ref-10)
10. Йоган-Христофор Шиллер Фридрих. «Письма об эстетическом воспитании» Соч. Т.6., 1957. [↑](#footnote-ref-11)
11. Идентично мыслил и гений Эйнштейна: «Не находите ли вы удовлетворения в том, что человеческой жизни установлены определенные естественные пределы, и поэтому при ее завершении она может оказаться произведением искусства». (Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек.) [↑](#footnote-ref-12)
12. Луиджи Риккобони – один из крупнейших итальянских артистов комедии dell’arte XVI века. [↑](#footnote-ref-13)
13. Информационная изощренность достигает в современном мире просто поразительных скоростей. Передовые поисковые системы в Internet уже сейчас могут просматривать 3 миллиарда веб-страниц за полсекунды в поисках информации, дающей ответ на конкретные вопросы людей по всему миру. Это примерно 2000 запросов ежесекундно – 170 млн. ежедневно, 64 млрд. в год – осуществляя поиск среди документов на 72 языках. А ведь пять лет назад системы такого типа существовали только в мечтах. Факт революции в области персональных компьютеров уже на лицо. Впрочем, и сама эта революция уже завершилась. Эра отдельных компьютеров уступила дорогу новому обществу открытых, глобальных коммуникационных сетей. Тим Бернерс-Ли, отец Интернета, уже планирует дальнейшие шаги. Он называет их созданием «семантической сети» (Semantic Web). Это «…разумная сеть, которая, в конце концов, поймет человеческий язык и сделает работу с компьютерами столь же простой, как и работу с людьми». Конечная цель заключается в «превращении Интернета в гигантский мозг. Каждый компьютер, имеющий выход во «Всемирную паутину», будет обладать доступом ко всему знанию, накопленному человечеством в области науки, бизнеса и искусства за 30 000 тел, начиная с того времени, когда мы стали разрисовывать стены пещер». Сегодня, впервые за всю историю человечества, мы знаем, как сохранить почти всю важнейшую информацию, накопленную в мире, и обеспечить мгновенный доступ к ней – практически в любой форме и практически любому человеку на Земле, а кроме того, как объединить всех людей в глобальную сеть обучения». Такие инновационные программы как «Революция в обучении» и мн. др. уже сегодня нацелены на воспитание учащихся как граждан планеты, как «людей мира», способных анализировать драматургию мира в целом, и обеспечивая путь преодоления межкультурных, межэтнических барьеров, который стимулирует развитие, и создавая, тем самым, дух сотрудничества. (Гордон Драйден & Джаннетт Вос «Революция в обучении» М., Издат. «Парвинэ» 2003 г.) [↑](#footnote-ref-14)
14. Согласно прогнозам большинства передовых специалистов, через 2-3 десятилетия интернет будет представлять собой фактически полную копию реального мира. «Это будет означать не только путаницу между «реальностью» и «виртуальностью», в которую неизбежно втянется любой человек, но и построение «сознания» для *мыслящей материи*. Это «*сознание*», как и в случае с сознанием человека, будет представлять собой манипулирование набором абстракций и понятий, соответствующих всем реальным предметам и явлениям. Однако, в данном случае, абстрактная копия реальности будет *несоизмеримо более адекватна реальности*. (!!!) Подобное взаимопроникновение реального мира и интернета, слияние вычислительных и производительных мощностей и будет отправной точкой в создании мыслящей материи, контролирующей ноосферу и превращения планеты в единый мозг». (Алесь Мищенко «Цивилизация после людей»., СПб. Издат. А.Голода., 2004) [↑](#footnote-ref-15)
15. Тимоти Лири - гарвардский профессор-психолог, ставший лидером молодежной *Революции Сознания*. Создатель нейрологии и инфопсихологии - наук, исследующих творческий потенциал человека с эволюционной точки зрения. Автор книг: «The Game of Life» (вышедшей на рус. яз. в издательстве «Janus Books» под названием «История будущего»), «Семь языков бога» и др. [↑](#footnote-ref-16)
16. Смысл слова «Мастер» практически во всех традициях переводиться как «Светоносец», «Тот, кто знает природу света», или чуть точнее, - «тот, кто несет свет». (От daer – сиять, deus – божество, dao - свет.) [↑](#footnote-ref-17)
17. Из предисловия Елены Виль-Вильямс к книге Роберта Дилтса «Стратегии гениев», т. 1 (М. Независимая фирма «Класс». 1998). [↑](#footnote-ref-18)
18. Бессмертные слова, вложенные великим Шекспиром в уста философа и бездельника Жака из пьесы «Как вам это понравится». Перевод Т. Щепкиной-Куперник. (Соб. соч. Москва. «Интербук». 1997). В оригинале: "All the world's a stage, and all the men and women merely players: they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts". Эти слова Петрония, - «Totus mundus agit histrionem» - «Весь мир – театр!» или в другом переводе – «Весь мир лицедействует!» - украшали, так же, флаг театра «Глобус», с изображенным на нем Геркулесом держащим на своих плечах земной шар. (Шекспиру же приписывается и другая фраза: «Жизнь – театр, и если мы будем играть лишь себя, то проиграем жизнь».) Но сама идея не принадлежит великому англичанину, и будет правильным восстановить справедливость, указав на более древний источник в лице александрийского поэта Паллада. Этот носитель увядающей языческой культурной традиции и ярый противник первых христиан, чья религия казалась последним эллинам нелепой и варварской, жил в IV - V вв., в период упадка античной цивилизации. До наших дней дошло 150 стихотворений Паллада. Одним из самых известных его выражений считается следующее: «Вся жизнь сцена и игра; либо умей играть, отложив серьезное, либо сноси боли». Далее, мы находим эту тему в таких текстах как «Махабхарата»: «Люди – марионетки, так как, подобно куклам, не имеют собственной воли и управляются нитками, идущими от божества, посылающего радость или горе, удовольствие или печаль», и в театральных трактатах Ли Чжи: «Этот мир есть театральные подмостки. И любое изображение, и хорошее и дурное, все равно рассеивается». Понимание жизни через театр, как и объяснение природы театра через сопоставление с жизнью проходит сквозь творчество цинских теоретиков театра Хуан Фан-чо и Ли Дяоюаня. Тибетский Леонардо да Винчи Тантонг Гьялпо (Thang stong rgyal po) - (1385-1509) создатель традиционной тибетской оперы «Аче-лхамо» (A-ce-lha-mo) делает акценты на игровой природе мира, толкуя театр как тезу и антитезу жизни. Яванец Эмпу Канва, живший в Х в., так же использует метафору марионетки, говоря о том, что человек, слепо подчиняющийся своим страстям подобен кукле, которая ничего не ведает о нитях, за которые ее ведут. Такой человек, не понимает, что все на самом деле – игра в не имеющем никакой ценности мире. (Александра Василькова «Душа и тело куклы» М. Издат., «Аграф» 2003) Можно так же вспомнить современника Шекспира Уолтера Рэли, которому очень нравилось играть в своей поэзии с этой метафорой: «Что жизнь? Мистерия людских страстей. / Любой из нас – природный лицедей…» (Цитата из книги Григория Кружкова «Лекарство от Фортуны»., М. Издат. «Б.С.Г. - Пресс» 2002); или философские трактаты Монтеня: «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» (Монтень, «Опыты»); потом Феб Сноу, в своем «Хандра Харпо» говорит: «Я отбыл свой срок на сцене / В мучениях и маяте. / И вот наступило время / Мне уйти и скрыть свою ярость…»; изощреннейшим образом эти смыслы обыгрываются, так же, в произведениях Парацельса, Бэкона, Эразма Роттердамского, Рабле, Сервантеса и мн. др.; чуть позднее мы находим ее у Юма: «Мир, в котором мы обитаем, представляет собой как бы огромный театр, причем подлинные пружины или причины всего происходящего в нем от нас совершенно скрыты…» (Мескапетян А.Г. «Язык и метафизика»., гл. «Язык театра: Мир-как-Театр». Ереван. 2001); далее, у Толстого, который использует категории «Мира-как-Театра» описывая уход Наполеона: «…роль сыграна. Актеру велено раздеться и смыть сурьму и румяна: он больше не понадобится. ...Распорядитель, окончив драму и раздев актера, показал его нам. - Смотрите, чему вы верили! Вот он! Видите ли вы теперь, что не он, а Я двигал вас? Но, ослепленные силой движения, люди долго не понимали этого» ("Война и мир", Эпилог, Часть 2); и, наконец, у **Франсиско Гоий: «Мир – это маскарад: лицо, одежда, голос – все подделка, каждый хочет казаться не таким, каков он есть на самом деле; каждый обманывается, и никто не узнает себя».**  [↑](#footnote-ref-19)
19. По мнению некоторых шекспироведов, дословный перевод имени Шекспир (shake-spear) – «трясти копьем». К слову сказать, в символике розенкрейцеров копье символизирует солнечный луч, раскрывающий розу. [↑](#footnote-ref-20)
20. Илья Гилилов «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» (М. Издат. «Артист. Режиссер. Театр». 1997), или о. Козминиус & о. Мелехций «Шекспир, тайная история» (СПб. Издат. дом «Нева»., 2003) [↑](#footnote-ref-21)
21. Станислав Гроф «Космическая Игра» (Институт трансперсональной психологии. Изд. «Саттва». Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же. [↑](#footnote-ref-23)
23. Герман Гессе «Игра в бисер» (М. Издат. «Радуга». 1984). [↑](#footnote-ref-24)
24. Речь идет об опытах немецкого физика Вернера Гейзенберга, установившего невозможность измерения траектории электрона в пространстве и доказавшего, что сам факт наблюдения за электроном меняет его движение и вносит погрешность в эксперимент. [↑](#footnote-ref-25)
25. Роджер Джонс «Физика как метафора» (New Falcon Publications Tempe. Arizona. U.S.A.). [↑](#footnote-ref-26)
26. Джон Данн «Эксперимент со временем» (М. «Аграф». 2000). [↑](#footnote-ref-27)
27. Дж.А.Уилер – профессор Принстонского университета, научный консультант американских президентов по атомной программе. В 1967 году ввел сам термин “черная дыра”, но и создал американскую школу “чернодырочников”. После работ Уилера и его сотрудников интерес к черным дырам в научном мире резко возрос. [↑](#footnote-ref-28)
28. Стивен Волински «От транса к просветлению. Психотехники де-программирования сознания» (М. ИВЦ «Маркетинг». 2002). [↑](#footnote-ref-29)
29. Фритьоф Капра «Дао Физики» (Издат. «Орис». Спб. 1994). [↑](#footnote-ref-30)
30. Тимоти Лири «История будущего» («Janus Books». 2000). Оригинальное название «The Game of Life». [↑](#footnote-ref-31)
31. Хуан Матус (дон Хуан) - шаман мексиканского племени Яки. Наставник и главный герой многочисленных книг американского этнографа Карлоса Кастанеды (1931-1998). [↑](#footnote-ref-32)
32. Дети Индиго – дети ADS, дети ADHS, “Звездные дети”, “Дети Света”, ”Дети нового тысячелетия”, “Новые дети”, “дети с новой одаренностью” и т.д. По словам Зигфрида Войтинаса, учителя Вальдорфской школы, сооснователя культурного центра Forum-3 (Штутгард), - «…они обладают не только сильной целеустремленной волей, но и удивительной чувствительностью к душевным процессам своего окружения. Любая неправдивость и неидентичность не пройдут незамеченными и непременно приведут к молчаливому протесту, либо к взрыву разрушительной ярости. Обладая высоким чувством собственной значимости, они хотят, чтобы их уважали и обращались с ними как со взрослыми. В полтора года они уже говорят «Я», в два года могут разговаривать, в три – уже сидят за компьютером, в четыре образуют свою группу, вмешиваются в разговоры взрослых и говорят им, что те должны делать. Они обладают ошеломляюще высоким самосознанием и говорят, например, о других детях: «Они не знают, кто я такой!» Часто они спонтанно вспоминают о прежних жизнях и говорят со своим Ангелом. При тестировании они показывают коэффициент IQ выше среднего, где-то около 130. Так, для определенного рода детей, которые явно привносят новые импульсы, новые свойства и манеры поведения в нашу определяемую техникой цивилизацию: *дети индиго*» (Зигфрид Войтинас «Кто они, дети индиго?» Калуга. Издат. «Духовное познание» 2003) Считается, что *индиго-дети,* обладая высокоразвитым сознанием и повышенной восприимчивостью, являют собой новый “шаг” в эволюции человечества. Главный признак “*индиговости*” - это то, что они глубоко внутри себя осведомлены о своей особой миссии, не переносят, когда ими пытаются управлять или ставить их в очередь. Каждый из них знает, что он - особенный, причем не в смысле “лучше других”. Название “*индиго*” – идет от цвета энергии, которую с ними ассоциируют. Изучающие эту проблему утверждают, что это новое для Земли качество энергии, которую они приносят с собой, начав появляться масштабно, примерно с начала шестидесятых годов ХХ века. Сейчас утверждают, что среди новорожденных их чуть ли не больше 50%. Учителя и психологи во всех странах мира вначале восприняли это “нашествие” как проблему, не понимая, что происходит, это было для них совершенно новое явление. Теперь проще, для этого явления есть ниша для осмысления и принятия. Известно, что этих детей очень трудно учить в обычном коллективе. Они могут играть только с подобными себе. На сегодняшний день, уже в нескольких европейских странах, включая Америку, есть школы организованные специально для них, для детей нового измерения. (По материалам Internet) [↑](#footnote-ref-33)
33. Здесь считаю важным обратить внимание на этимологию слова *ТЕАТР:* «Театр» («θεατρου», от греческого «θεοζ» - бог и «ρεω» - протекать) означает «как Бог струится и проявляется, каким Бог предстает перед народом». «θεοζ» содержит корень «θη», составляющий также и «τιθημι» (полагать, устанавливать), следовательно, «θεοζ» означает «тот, кто устанавливает». Кроме того, слово «театр» может быть возведено к «θεοζ» и «ανερ, ανδροζ» (человек) и означать «бог человека», «как Бог действует в человеке», «через человека». Получается, что в этом термине сочетаются корни человека и Бога… (Антонио Менегетти «Кино, Театр, Бессознательное». т. 2. М. Издат. ННБФ «Онтопсихология». 2003). Андрей Павленко, в своей замечательной книге «Теория и Театр» дает немного иную итемологию: Τό ύέατρον – “место для зрелищ”. Театр – это, попросту говоря, “зрелище”. Слово “ύέατρον” произошло от глагола ύέαομαι, означающего “зреть”, “смотеть”, “видеть”, в том числе “созерцать умом”. [↑](#footnote-ref-34)
34. Меня часто спрашивают, какое место занимает в этой схеме *режиссер*? Отвечаю словами Е.Гротовского: «Режиссер это профессинальный зритель», т.е. тот, кто обладает даром *творить взглядом*. [↑](#footnote-ref-35)
35. Тему *цельности театра* можно встретить у многих мастеров игры, например у великолепного Джорджо Стрелера: «…основополагающее свойство театра – это его цельность, единство элементов, единство, не знающее настоящих столкновений и существенных противоречий. Театр как фактор объединяющий, и только объединяющий, - это и есть та истина, которую тщетно ищут авторы эстетических теорий. Я сказал бы даже больше: уже признав эти составляющие театр элементы, актер чувствует, что театр из них еще надо сделать, что театр рождается не из одновременного присутствия всех его элементов, но из особого акта преображения, из накала, которого достигает зрелище спустя какое-то время» (Джорджо Стрелер «Театр для людей» М., издат. «Радуга» 1984 г.) [↑](#footnote-ref-36)
36. В данном «скоростном» изложении эта теория сильно упрощена. На сегодняшний день и наука о мозге, и квантовая механика утверждают, что все поведенческое многообразие человека зависит от электрохимических процессов, происходящих в его голове. Так, все разнообразие человеческих ролей (стоит ему, например, принять спиртное или наркотик, испугаться, уснуть или сесть в медитацию) соткано из различных сочетаний мозговых волн, что, в свою очередь, разворачивает разные формы реальностей. [↑](#footnote-ref-37)
37. Электроэнцефалограф (ЭЭГ) - был изобретен немецким физиологом Гансом Бергером для изучения биологической активности мозга. [↑](#footnote-ref-38)
38. Маслоу называет зависимость человека от наркотиков потребностью в *самоактуализации*; Адлер в ранний период своего творчества - *стремлением к совершенству;* для Тимоти Лири это - *стремление к Богу*. С точки зрения *ИГРЫ* разные виды наркотиков - это не что иное как транспортные средства, с помощью которых *демон игры* переносит всех желающих в заманчивое состояние *творческого могущества*. Взамен он просит «не много» - волю. Обратной стороной медали этих путешествий является полная потеря способности подниматься в гору, не используя транспортные средства. Одним словом, наркотик - это отличная технология для сжигания мозгов и творческого потенциала. [↑](#footnote-ref-39)
39. Друнвало Мельхиседек «Тайная египетская мистерия» (Спб. Издательская компания «Невский проспект» 2004) «С чисто физической или математической точки зрения движение как кинетическая энергия абсолютно невозможно в пустоте. Ведь в пустоте все неизменно, и ничто не способно меняться. Древние египтяне говорили, что прежде чем бог начал «носиться над водами», ему следовало для начала создать хоть что-то, по отношению к чему он мог бы двигаться». [↑](#footnote-ref-40)
40. Кен Уилбер широко известен как один из основателей «*спектральной психологии*» и наиболее выдающийся теоретик трансперсональной психологии. Считается, что именно Уилберу удалось создать наиболее интегральную, синтетическую модель роста, развития человеческого сознания, позволяющую объединить взгляды различных психологических школ и получить наиболее адекватные выводы относительно уровня развития личности, социума, а также возможных путей их дальнейшего развития и терапии. Его основные идеи изложены им в книгах: «Спектр сознания», «Никаких границ», «Проекция Атмана», «Социабельный Бог». В своей работе «Духовный путь» Уилбер указывает на то, что «…великие духовные традиции сходятся на существовании трех аспектов реальности: грубого, тонкого и причинного уровней бытия. Грубый уровень - это тело, сенсомоторика, это мир, который мы воспринимаем в бодрствующем состоянии через наши органы чувств. Тонкий уровень - это мир ума и его проекций, который мы воспринимаем зримо во сне и в определенных медитативных состояниях. Причинный уровень - это царство чистого сознания, свободного от образов и форм, совершенно свободного и целостного. Мы соприкасаемся с причинным уровнем в состоянии глубокого сна без сновидений, где «нет ничего», но его тайны начинают воистину раскрываться для нас, когда мы входим туда в полном сознании, что случается в состоянии глубокой медитации. (Кен Уилбер «Духовный путь». Библиотека трансперсональной психологии. Internet.) [↑](#footnote-ref-41)
41. Так уж сложилось, что для обозначения данных уровней в *Алхимии Игры* используются буквы из греческого алфавита. По началу мне казалось, что это все лишь – дань уважения народу, в культурной среде которого возникло искусство трагедии. Но позднее я выяснил, что связь Эллинской и Буддийской культур, гораздо более глубока и взаимосозидаема. Известно, что благодаря завоеваниям Александра Македонского, появилась огромная территория, его империя, крайними полюсами которой были Индия и Греция. Влияние буддизма на греческую культуру выразилось в появлении таких школ философии как Стоики и Синики. Буддийские идеи можно найти так же у Гераклита, Плотина и др. философов Греции. Например, если открыть труды Гиппократа, то с легкостью можно обнаружить множество более чем схожих моментов с индийской медицинской традицией Аюрведы. Например, идея четырех элементов из которых состоит человеческое тело и его окружение. Однако не всегда можно с уверенностью сказать, что это влияние буддийское. Возможно, греческая цивилизация создала такие благоприятные условия для познания Ума, что буддийские взгляды легко адаптировались в греческой культуре. Поскольку империя Александра Великого позволяла осуществлять, как экономические, так и культурные коммуникации, то индийские буддисты могли легко приходить в любые ее регионы. Известно, что в Александрии (Египетской, близ Каира) уже две тысячи лет назад была буддийская община. Известно так же, что в западных областях Индии, местным языком долгое время был древнегреческий, т.к. после походов Александра, осталось множество греческих поселений. До сих пор, в этих частях Индии можно видеть необычное местное население, с более светлой кожей и европейскими чертами лица. Известно так же, что в районе современных Афганистана и Пакистана, после похода Александра возникло государство Гандхара, где наиболее ярко проявились возможности соединения буддийской и греческой культур. И именно там, появились самые первые изображения Будд. И делались они в греческом скульптурном стиле. В частности, мы можем найти изображения Будд соседствующих с Богами греческого пантеона. Изображения Будды как Зевса, а рядом изображение буддийского божества Ваджрапани совершенно не отличимого от того, как изображался например Геракл. Есть даже источники, что индусы видели в Геракле воплощение Ваджрапани. Еще одним из примеров взаимодействия двух культур является так же знаменитая книга Милинды Паньха «Вопросы Милинды». Это беседы Греко-бактрийского царя Менандра с индийским буддийским монахом Шавасеной. В ней греческий царь подробным образом расспрашивает буддийского монаха о разных аспектах буддийского учения. По поводу греческих влияний на буддийские тексты нет прямых доказательств. Однако до походов Александра Великого буддийские тексты не были столь хорошо структурированы. И возможно, стройность и ясность, стали появляться именно благодаря влиянию греческой традиции на буддийскую. [↑](#footnote-ref-42)
42. На алхимическом языке *зрителю* соответствует *РТУТЬ*, основным качеством которой является «*летучесть*»; *актеру* – *СОЛЬ*, с качеством «*горючести*»; *роли* – *СЕРА*, с качеством «*твердости*». Так можно сказать, что *Театр Реальности* состоит из: *летучести, горючести* и *твердости*. Но все эти параллели требуют подробного экскурса в алхимические технологии и, следовательно, только усложняют понимание. Вот отрывок из Виджнянабхайрава тантры: «Когда практик познает единство трех состояний, а именно: 1) *вишва* - бодрствование, в котором присутствует ограниченное знание, продуцирующее двойственность; 2) *тайджас* - сновидение, в котором происходит восприятие впечатлений внешнего мира; 3) *праджня* - глубокий сон, в котором «полная тьма», когда практик узнаёт эти три состояния как форму *Божества*, тогда он наполняется блеском, славой и великолепием бесконечного сознания». [↑](#footnote-ref-43)
43. Йоши Оида (Yoshi Oida) – легендарный японский актер театра и кино, преподаватель мастерства актера. Получил классическое образование в Японии. В 1968 году по приглашению Ж-Л. Барро приехал в Париж для работы с П.Бруком. Его блистательную игру можно видеть в таких фильмах как: «Махабхарата» П.Брука (1990); «Гамлет» (2001) П.Брука и мн. др. С 1979 года делает собственные постановки, отличающиеся утонченной природой актерского существования, японской чувственностью, поразительной глубиной и отточенностью стиля. Его книга «Невидимый актер», написанная совместно с Лорной Маршал, до сих пор не переведена на русский язык. (Издат. «Alexander Verlag Berlin», 2001) [↑](#footnote-ref-44)
44. Термин Йохана Хейзинги, пер.: *Человек Играющий.* В нем, как мне кажется, больше содержания и глубины, чем в привычных *артист* или *актер*. Во избежание путаницы оговорюсь: термин *актер* я использую применительно к схеме«*зритель-актер-роль*» из системы методов *ИГРЫ;* термин *артист* я использую, когда речь касается непосредственно профессиональной потенции; и, наконец, термин *Человек Играющий* я использую применительно игры на «сцене жизни». В процессе развития, т.е. *Великого Делания*, *Человек Играющий* претерпевает трансформацию и начинает называться *Человек Возможного*, *Потенциальный*, или *Homo Virtus*. Арнольд Минделл называет его *worldworker* (работающий с миром). [↑](#footnote-ref-45)
45. Цитата из арабского анонимного алхимического текста Х века, использованная Мирча Элиаде в книге «ARKANA ARTIS» (Forgerons et alchinistes. Flamarion. Paris. 1977) Аналоги можно найти повсюду: «Ты – это вся Вселенная. Ты во всем, и все в тебе. Солнце, Луна и звезды вращаются внутри тебя», - это из Свами Муктананды; кое-что подобное находим в Аштавакара-Гите: «Вселенная чудесным образом возникшая во мне, пронизана мной… из меня рождается мир, во мне он существует, во мне растворяется»; и Шри Нисаргадатта Махарадж вторит им всем: «И ты уже не сомневаешся в том, что не ты в мире, а мир в тебе»… и т.д. и т.п. до бесконечности. [↑](#footnote-ref-46)
46. Жак Лекок (Lecoq) «Поэтическое тело» (Издат. «Alexander Verlag Berlin»., перевод Ф.Степанов., 2000). Жан Лекок (1921-1999) – французский театральный педагог, основатель «Парижской Международной Школы Театра». Начиная с 60-ых годов, школа преобретает статус легендарной, и становится стартовой точкой для вхождения на т.н. «путь актера». Методика школы обобщается т.н. *Геодраматическим путешествием.* Оно происходит в трех измерениях: 1) Растягивание вширь; 2) Подъем вверх; 3) Углубление. Путешествие базируется на пяти основных областях, из которых выводятся все другие: *мелодрама* (сильные чувства), *комедия Dell’arte* (человеческая комедия), *буффонада* (от гротеска к мистерии), *трагедия* (хор и герой), *клоун* (бурлеск и абсурд). В числе учеников Жака Лекока: Люк Бонди, Саймон Мак Бёрни, Кристов Марталер, Ариана Мнушкин, Ясмин Реза. [↑](#footnote-ref-47)
47. В большинстве своем мы даже не подозреваем о том, что обладаем маленькой копией *Вселенских законов Большого Театра Реальности*, которая, если вспомнить схему, предложенную великим Фрейдом, образуется из трех «слоев» - *бессознательного*, *подсознательного* и *сознательного*: «*Бессознательное* - это глубинный фундамент психики, определяющий всю сознательную жизнь человека и даже судьбы личностей и целых народов. *Подсознательное* (или предсознательное) - это особая пограничная область между бессознательным и сознанием. *Сознание* же, по мнению Фрейда, это поверхностное проявление психики на стыке с внешним миром, и зависит оно прежде всего от бессознательных сил». Таким образом, в трехслойном пироге Фрейда мы опять наблюдаем: смотрящее бессознательное, творящее предсознательное и действующее сознательное, т.е. *зрителя*, *актера* и *роль*. [↑](#footnote-ref-48)
48. Григорий Саввич Сковорода (1722-1794) – украинский мыслитель. Согласно Сковороде, человек и мир – это две бездны: «он в тебе, а ты в нем». Основные труды: «Наркисс. Разглагол о том: узнай себя»; «Симфония, нареченная книга Асхань, о познании самого себя»; «Разговор пяти путников о истинном счастии в жизни». [↑](#footnote-ref-49)
49. Чжуан-цзы «Небо и земля родились одновременно со мной; внешний мир и я составляем единое целое» (Древнекитайская философия т.1., М., 1972) [↑](#footnote-ref-50)
50. Новалис, Фридрих фон Харденберг (1772-1802). Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-51)
51. Дейл Шустерман – терапевт-хиропрактик, один из наиболее влиятельных и успешных медиков нового поколения целителей, сочетающий свои исследования по лечению позвоночника с принципами Каббалы: «Каббала основывается на представлении, что мужчина и женщина созданы по образу Космического Творца. Следовательно, мы должны уметь, как Леонардо, видеть в нашей человеческой форме *космический рисунок.* Вдобавок к тому, что наше тело отражает более высокий образец, наши внутренние качества имеют ту же природу, что и божественные, подобно тому как капля воды содержит в себе свойства целого океана» (Майкл Дж. Гебл «Расшифрованный Код да Винчи»., ООО «Пупурри», 2005) [↑](#footnote-ref-52)
52. Н. Бердяев утверждал, что он не верит в объект, а только в объективацию, которая представляет собой проекцию во вне, в реальность активности субъекта. По сути, реальность по Бердяеву – это и есть объективация познавательной способности личности, т.е. приписывание существованию такого устройства, которое человек в познании эманирует и экзистенцирует из себя и собой. (Н. Бердяев. «Самопознание». М. 1990.) [↑](#footnote-ref-53)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-54)
54. Фритьоф Капра «Поворотный пункт: наука, общество и подъем культуры» (Издат. «Элис». Н.Новгород. 1995). [↑](#footnote-ref-55)
55. Джон К. Лилли «Центр циклона» (М. Издат. «Сфера». 1997). [↑](#footnote-ref-56)
56. Бенджамин Зандер & Розамунда Стоун Зандер «Искусство возможности» (М., Издательский дом «Вильямс» 2004) [↑](#footnote-ref-57)
57. Формула К.Б. Сигова. Немного иная формула встречается, так же, у Джин Хьюстон в книге «Человек Возможный» (М. Издат. «Старклайт» 2004). [↑](#footnote-ref-58)
58. Мексапетян А.Г. «Язык и метафизика»., гл. «Язык театра: Мир-как-Театр» (Ереван. 2001) [↑](#footnote-ref-59)
59. Инстинкт игры – я думаю, и более то – уверен, что нет инстинкта глубже. Все остальное (воля к власти, воля к жизни и т.д.) нанизывается на этот, самый главный - *инстинкт игры*. Он означает глубинную потребность человека соединить все уровни бытия в единый целостный *Образ*, соединить реальное и нереальное, действительное и возможное. И это как раз то, что Назип Хамитов, например, определяет как *бытие-на-пределе*, т.е. то, что позволяет родиться единству *метачеловеческого и сверхчеловеческого*, порождая тем самым *богочеловеческое*. (Н.Хамитов «Философия Человека: от метафизики к метаантропологии». М. «Институт общегуманитарных исследований» 2002). С точки зрения *Самоосвобождающейся Игры*, это *зритель-актер-роль*, в других схемах, например буддийских, это триединство *обнаженной пустоты, творческой силы* и *сочувствия*. Одним словом, *три в одном* – и есть реализация *Инстинкта игры*, который преследует разворачивание т.н. *тотальной реальности*. С моей точки зрения, уродует человека, сводит его с ума, именно нереализованность *инстинкта игры*. [↑](#footnote-ref-60)
60. Homo Universale – Универсальный человек. [↑](#footnote-ref-61)
61. Термин уходит своими корнями далеко в глубь веков. Уже в XII веке средневековый логик Дунс Скотт употреблял латинский термин virtu-aliter. Во второй половине ХХ века идея *виртуальности* возникает независимо друг от друга сразу в нескольких сферах науки и техники. (Мигдал. 1989. Фейман. 1988.) [↑](#footnote-ref-62)
62. Фритьоф Капра «Дао Физики» (Издат. «София». 2002). [↑](#footnote-ref-63)
63. Мэтью Рикарда и Тринх Ксан Тхана «Квантовая частица и цветок лотоса. Путешествие к границе, где встречаются наука и буддизм» (Издат. «Краун паблишерс». Нью-Йорк. 2001). [↑](#footnote-ref-64)
64. Из интервью, взятого Робертом Форте у Джейрона Ланьера. («Тимоти Лири. Искушение будущим»., издат. «Ульта. Культура»., М., 2004) [↑](#footnote-ref-65)
65. Джейрон Ланьер – ученый, специалист по компьютерам, композитор, визуальный художник, известный автор публикаций на тему вуртуальной реальности. Он придумал термин «Виртуальная реальность» и основал VR-индустрию. В настоящее время преподает на факультете компьютерной науки Колумбийского университета, и является основателем Международного института эволюции мозга. [↑](#footnote-ref-66)
66. Одно из выражений Тринле Гьямцо. [↑](#footnote-ref-67)
67. Николай Носов «Виртуальная психология» (Аграф. Москва. 2000). На сегодняшний день виртуальные процессы лежат также в основе современной квантово-полевой теории материи. В ней «элементарная частица» рассматривается как *закристаллизовавшаяся*, «замедленная» статистическая виртуальность. Другими словами, виртуальные частицы – это первичное состояние материи, из которого формируется уровень элементарных частиц. Так, виртуальные частицы на сегодняшний день манифестируют собой основной «строительный материал» динамического формирования основных элементарных частиц, а из них, далее, атомной и *постатомной* структурированности материи. (В.Д. Эрекаев. «Виртуальное состояние ранней Вселенной». Концепция виртуальных миров. Спб. Издат. РХГИ. 2000.) [↑](#footnote-ref-68)
68. Речь идет о корпускулярно-волновой гипотезе, согласно которой электрон может быть одновременно и волной, и частицей. Некоторые ученые объясняют этот феномен так: «Все, что уже произошло, - это частица. Все, что еще должно произойти, - это волна». Или чуть иначе: «Феномен, который мы называем «частицей», становится волной, когда мы не наблюдаем за ним. Но стоит нам только начать проводить какие-либо измерения или наблюдения – он вновь выглядит как частица» (Мэтью Рикарда и Тринх Ксан Тхана «Квантовая частица и цветок лотоса». Издат. «Краун паблишерс». Нью-Йорк. 2001). То же самое находим у Майкла Талбота: «…кванты проявляются как частицы, только когда мы смотрим на них» (Майкл Талбот «Голографическая Вселенная»., Издат. «София»., 2004) Одним словом, настоящее рождается, как только мы его замечаем, а будущее делает волнообразные движения рукой, ожидая, когда мы помашем ему в ответ. [↑](#footnote-ref-69)
69. Экхарт Толе «Тне Power of Now» (Издат. «София»., 2005) Например, «…если в аквариуме родится малек и вы назовете его Джоном, выпишите ему свидетельство о рождении и поведаете ему историю его предков, а через несколько минут им закусит другая рыбка из этого же аквариума, вы очень расстроитесь. Но лишь потому, что вы вообразили его отдельной сущностью, каковой он никогда небыл. Вы вычленили крошечный фрагмент из непрерывного динамического процесса, заострили внимание на одном молекулярном танце и представили его обособленным от остального Бытия существом». (Экхарт Толе «Тне Power of Now»). [↑](#footnote-ref-70)
70. Мартин Гарднер. Из аннотации к «Алисе в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла (Martin Gardner (Hrsg.) The annotated Alise. New York. 1960). Псевдоним Льюис Кэрролл возник из пристрастия блистательного ученого Чарльза Лутвайджа Доджсона (Charles Lutwidge Dodgson) к т.н. игре словами. Он взял свое подлинное имя «перевел» его на латынь, и получив Carolus Ludovicus, затем поменял местами слова и придал им английское звучание. Так появился Льюис Кэрролл. Известно, так же, научный труд Кэрролла «Символическая логика» посвящена силлогизмам и является дальнейшим развитием идей Аристотеля. Очень упрощенно можно сказать, что эта книга стала во многом основой науки силлогистики, которая, в противовес логике двоичных суждений, предвосхитила троичную логику. Силлогистика Кэрролла была успешной попыткой преодоления «нестыковок» материальной импликации. По мнению некоторых исследователей, гений Кэрролла под видом детской сказки изложил основные открытия в области математической логики. покорила весь цивилизованный мир… но лишь как забавная, искрометная, полная странных каламбуров сказка. Мартин Гарднер, считает, так же, что в своих изощренных книгах Кэрролл спрятал эзотерическое, имеющее мало общего с христианским, видение *Вселенной* (Гарднер определяет его как «языческое»), и называет Кэрролла пионером в области человеческого сознания, намного опередившего Уэллса, Гурджиева, Эйнштейна, Лири и мн.др. Бесчисленные шутки по поводу относительности времени и пространства, а также намеки Кэрролла на путешествие во времени и многие другие, щедро разбросанные по его книгам явились предтечей важнейших открытий в современной философии и физике. Имеется огромное количество предположений, каким образом создавались причудливые рассказы о путешествиях Алисы в Стране Чудес и в Зазеркалье. Одни исследователи считают, что они написаны под воздействием «психоделического» мухомора (растущего в Англии); другие, что Кэрролл использовал метод «зеркаломатики» (наука о зеркальных отражениях); третьи, что книга написана по технологии «автоматического письма», вызывая из спящих глубин бессознательного неконтролируемую сознанием силу самовыражения, и т.д. и т.п. Достоверно известно одно: на написание этих чудесных книг поэт был вдохновлен реально жившими юными девочками, одну из которых звали Алиса Лидделл. [↑](#footnote-ref-71)
71. Термин Тимоти Лири. [↑](#footnote-ref-72)
72. Роберт Антон Уилсон «Квантовая психология», стр.125 («Janus books». 2000). Роберт Антон Уилсон - доктор психологии, друг и соратник Тимоти Лири, развивший его учение о нейрологической эволюции. [↑](#footnote-ref-73)
73. Импринтирование - «...более или менее жестко заданные программы, которые мозг создает в определенные (запрограммированные) периоды своего развития. При этом происходит фиксация на соответствующих моделях поведения. Самый простой пример: вылупившийся в инкубаторе цыпленок отождествляет первый увиденный движущийся объект с матерью. Установленный таким образом *импринт* действует автоматически как генетическая программа. До появления первого *импринта* сознание младенца является бесформенным и пустым, словно мир в начале сотворения. Как только образуется первый *импринт*, из плодородной пустоты начинает появляться некоторая структура. И, увы, растущий ум становится пленником этой структуры. Каждый успешный *импринт* усложняет программное обеспечение мозга, определяя наше восприятие реальности». (Тимоти Лири «История будущего». «Janus Books». 2000.) [↑](#footnote-ref-74)
74. Роджер Джонс «Физика как метафора» (New Publications Tempe. Arizona U.S.A.). [↑](#footnote-ref-75)
75. Доктор Джон Уиллер. Энциклопедия ХХ век (Издательство «Монарх». 2001). [↑](#footnote-ref-76)
76. Палден Шераб Ринпоче & Цеванг Донгял Ринпоче «Львиный взор». Спб. Издат. «Уддияна»., 2003. [↑](#footnote-ref-77)
77. Г. Шипов «Явления психофизики и теория физического вакуума» (Сознание и физический мир. М. «Яхтсмен». 1995). Говоря просто, это те самые точки в пространстве, в которых удивительным образом мысль соединяется с материей. В них, говоря словами буддийской “Книги мертвых”: «Здесь мысль и вещь равны по плотности». Это своеобразная акупунктура пространства, сверхчувствительные точки его потенции. В них, сфокусировано «…не то что есть, но то, что может быть». И работая с этой клавиатурой, как бы дерзко это не звучало, можно позволить себе «…играть музыку реальности», т.е. формировать задуманное! [↑](#footnote-ref-78)
78. «Красота и Мозг. Биологические аспекты эстетики». (Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. М. «Мир». 1995.) [↑](#footnote-ref-79)
79. В.Ю.Тихоплав и Т.С.Тихоплав «Гармония хаоса, или Фрактальная реальность» (Спб. ИД «Весь» 2003) [↑](#footnote-ref-80)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
81. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-82)
82. John Kehoe «Mind power into the 21st century» (Canada: Zoetic Inc. 1997). [↑](#footnote-ref-83)
83. Брэд Стафф «Законы Тролля» (Издат. «Северные ворота». 2000). [↑](#footnote-ref-84)
84. Трактат, касающийся доктрины зла, из Лурианской каббалы. (Цитата из книги Эрика Нойманна «Происхождение и развитие сознания». Издат. "Рефл-бук". "Ваклер". 1998.) [↑](#footnote-ref-85)
85. Алистер Кроули «Возбужденный энтузиазм», гл. Замечания о теургии (М. Издат. «СТАРКЛАЙТ». 2003). [↑](#footnote-ref-86)
86. Doug Wright «Quills». (В русском переводе пьеса Дага Райта известна как «Перо Маркиза де Сада».) Общеизвестен интерес де Сада к театру: он устраивал домашние спектакли, купался в атмосфере парижского закулисья, добивался постановки своих пьес, играл на сцене Версальского театра. Расцвет его драматического творчества приходится на конец 1780-х – начало 1790-х годов. Последним этапом игры в театр, для де Сада было индивидуальное освобожденное сознание. «Он разыгрывал спектакли с участием душевнобольных лечебницы в Шарантоне, составленные на основе реальных биографий пациэнтов. Только в ХХ веке подобные опыты будут продолжены в “театре для себя” Николая Евреинова, в “психодраме” Якоба Морено, в “паническом театре” Фернандо Аррабаля. Маркизу удалось самым неожиданным способом стереть грань искусства и жизни. Театротерапия де Сада преследовала ту же позитивную мысль, что и его романы: внутренние потребности человека, названные своими именами, получили художественное катартическое разрешение». (Из предисловия В.Максимова, к книге Маркиз де Сад «Окстерн, или Несчастья либертинажа»., СПб, издат. «Азбука-классика», 2006) [↑](#footnote-ref-87)
87. Клод Леви-Стросс - известный французский этнограф и социолог, один из главных представителей структурализма. Создал теорию первобытного мышления, во многом противостоящую теории Л.Леви-Брюля. Эволюция культуры, согласно его воззрениям, представляет движение к единству чувственного и рационального начал, утраченных современной цивилизацией. Гармония этих начал свойственна первобытному мышлению. [↑](#footnote-ref-88)
88. Эрнст Генрих Геккель (1834-1919) - немецкий естествоиспытатель и философ. Изучал медицину и естествознание в Берлинском, Вюрцбургском и Венском университетах. В 1857 получил диплом врача. Сильнейшее воздействие на Геккеля оказали дарвиновские идеи. Ему принадлежит мысль о существовании в историческом прошлом формы, промежуточной между обезьяной и человеком, что было позже подтверждено находкой останков питекантропа на о. Ява. [↑](#footnote-ref-89)
89. Бейтендейк (Buytendijk) Фредерик Якоб – голландский психолог, профессор университета в Гронингене. Целью психологии Бейтендейк считает выявление специфических способов существования в мире человека и животных; именно через способ существования, а не через причинные связи должен быть, по Бейтендейку, раскрыт смысл каждого психического явления. Из экспериментальных работ Бейтендейка наиболее известны исследования поведения животных, проводимые с позиций этологии. Им разработана также общая теория человеческих поз и жестов, дан феноменологический анализ психологии женщины, психологии игры, улыбки, чувств боли, стыда, ситуации "встречи" и т.п. Бейтендейк – автор около 300 работ. [↑](#footnote-ref-90)
90. Жан Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих, 1763-1825) - немецкий беллетрист-юморист и сатирик. Первая книга Рихтера - сатира на умственную жизнь и быт Лейпцига - носит название произведения знаменитого памфлетиста Эразма Роттердамского «Lob der Dummheit» (Похвала глупости). Под псевдонимом Жан Поль, Иоганн Пауль Фридрих вышел на лит-ую арену, когда замерло течение «Бури и натиска», отражавшее в лит-ре протест «плебейских» элементов бюргерства не только против феодализма, но и против ограниченности общебуржуазных стремлений. Убежденный сторонник идей Великой революции, чуждый узкому национализму, ищущий в умственной жизни Германии национального преломления «всечеловеческих» (т. е. буржуазно-демократических) идей, Жан Поль непосредственно примыкает к «штюрмерам», но вместе с тем является учеником великого просветителя - Лессинга. [↑](#footnote-ref-91)
91. Мартин Хайдеггер (Heidegger) - (1889-1976), немецкий философ-экзистенциалист. В мировоззрении раннего Хайдеггера слились различные тенденции идеалистической философии конца 19 - начала 20 вв.: [феноменология](http://encycl.yandex.ru/redir?dtype=encyc&url=www.rubricon.com/qe.asp%3Fqtype%3D4%26rq%3D4%26id%3D1%26aid%3D%7b1FA37491-2BF5-4A7C-A4AD-DDB9857136ED%7d) Гуссерля и М. [Шелера](http://encycl.yandex.ru/redir?dtype=encyc&url=www.rubricon.com/qe.asp%3Fqtype%3D4%26rq%3D4%26id%3D1%26aid%3D%7b0837DE38-F2FC-4FEF-AB65-19F713675261%7d), [философия жизни](http://encycl.yandex.ru/redir?dtype=encyc&url=www.rubricon.com/qe.asp%3Fqtype%3D4%26rq%3D4%26id%3D1%26aid%3D%7bA79AF3F6-4E06-4604-9108-2D32E84139C6%7d) В. [Дильтея](http://encycl.yandex.ru/redir?dtype=encyc&url=www.rubricon.com/qe.asp%3Fqtype%3D4%26rq%3D4%26id%3D1%26aid%3D%7bEEBDF9F4-8C39-465A-BB01-C4B01CAB3854%7d), отдельные мотивы [диалектической теологии](http://encycl.yandex.ru/redir?dtype=encyc&url=www.rubricon.com/qe.asp%3Fqtype%3D4%26rq%3D4%26id%3D1%26aid%3D%7b0FB2ACFA-9DEE-48BF-ABDA-CAB8351FE7F0%7d). В сочинении «Бытие и время» (1927) Хайдеггер ставит вопрос о смысле бытия, который, по его мнению, оказался «забытым» традиционной европейской философией. Истоки метафизики восходят, по Хайдеггеру к Платону и даже к Пармениду, внёсших принцип понимания мышления как созерцания, постоянного присутствия и неподвижного пребывания бытия перед глазами. В противоположность этой традиции Хайдеггер употребляет для характеристики истинного мышления термин «вслушивание»: бытие нельзя видеть, ему можно только внимать. Преодоление метафизического мышления требует, по Хайдеггеру возвращения к изначальным, но не реализованным возможностям европейской культуры - к той «досократовской» Греции, которая, ещё жила «в истине бытия». Такое возвращение, по Хайдеггеру возможно потому, что (хоть и "забытое") бытие всё же живёт ещё в самом интимном лоне культуры - в языке: «Язык - это дом бытия» ("Platons Lehre von der Wahrheit", Bern, 1947). При современном отношении к языку как к орудию язык технизируется, становится средством передачи информации и тем самым умирает как подлинная «речь», как «речение», «сказание»; теряется та последняя нить, которая связывала человека и его культуру с бытием, а сам язык становится мёртвым. В последние годы Хайдеггер в поисках бытия всё чаще обращал свой взор на восток, в частности к дзэн-буддизму с которым его роднила тоска по «невыразимому» и «неизреченному», склонность к мистическому созерцанию и метафорическому способу выражения. [↑](#footnote-ref-92)
92. Максимилиан Александрович Волошин (1877-1932) - недоучившийся студент Московского университета. Один из образованнейших людей своего времени. Круг его интересов – от географии до биологии, от философии до астрономии (член Французского астрономического общества с 1927 года). В Париже подрабатывает газетными репортажами. А потом из этих статей складывается четырехтомная русско-французская энциклопедия искусства начала ХХ века - "Лики творчества". [↑](#footnote-ref-93)
93. Из «Лики творчества» Максимилиана Волошина (Ленинград. Издат. «Наука» Лен.отделение. 1988г.): «Театр возникает из очистительных обрядов. Бессознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные первобытноми человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителей перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действенно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя. Театр – это сложный и совершенный инструмент сна. (…) Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения. Основа всякого театра – драматическое действие. Действие и сон – это одно и тоже. (…) Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем. Отсюда основная задача театра – являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности. (…) Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона». [↑](#footnote-ref-94)
94. Людвиг Йозеф Иоганн Витгенштейн (1889-1951) - австрийский философ, один из наиболее влиятельных мыслителей ХХ века. С 1911 года интенсивно работает над проблемами логики в Кембриджском университете вместе с Бертраном Расселом. Один из первых полученных им результатов - обнаружение тавтологического характера логических истин. [↑](#footnote-ref-95)
95. Ролан Барт – французский семиотик, для определения характера культуры и ее части – культуры художественной, введший в обращение термин «Текст». Текст – это и пространство, в котором идет образование значений, следовательно, множественности смыслов. Ввиду своей многосложности Текст символичен и поддается расшифровке «скриптером», который, владея ключом – культурным кодом, проникает во внутренние смыслы культуры, охватывая знанием по возможности полный объем мира культуры. [↑](#footnote-ref-96)
96. Мишель де Гердерод «Театр» (М., издат. «Искусство» 1983г.) [↑](#footnote-ref-97)
97. Для интересующихся информацией о жизни и творчестве этого веселого разбойника, есть смысл посмотреть книги: «Тимоти Лири. Искушение будущим» (Серия «Жизнь запрещенных людей» М., издат. «Ульта. Культура» 2004); «Штурмуя небеса. Подлинная история ЛСД от расцвета до запрета» (М., издат. «Ульта. Культура» 2006); Блестящую работу самого Лири «История будущего» («Janus Books». 2000). В данном контексте, интересным, возможно покажется его заявление о том, что «…каждый уровень сознания определяет свои собственные художественные формы. Семь изящных искусств будущего будут таковы: 1) Генетический Цирк: танец мутантов; 2) Библиотека Неврологических Фильмов; 3) Упоительная Всечувственная Порнография; 4) Романтический Юношеский Уличный Театр; 5) Интеллектуальные Творения; 6) Политические Эмоциональные Драмы; 7) Анастетики (эскапистские уловки: револьвер и игла наркомана), а также “психоделические президенты, переплавляющие оружие в гинских Буддах”». [↑](#footnote-ref-98)
98. Джон Бересфорд, один из самых близких друзей Тимоти Лири. В 1960 г., будучи нью-йоркским педиатором, попробовал мешалин и заказал один грамм ЛСД у фирмы Sandoz. Когда посылка из Sandoz прибыла, вместе с письмом, в котором фирма желала ему «счастья» в исследованиях, Джон понял, что стал обладателем нескольких тысячь доз ЛСД, и начал проект Agora Scientific Trust, в ходе которого наблюдал воздействие ЛСД и других психоделиков на человека. Некоторое количество этого ЛСД через Майкла Холлингшеда попало в Кембридж, где его впервые попробовал Тимоти Лири. [↑](#footnote-ref-99)
99. Цитата из интервью Хьюстона Смита «Тимоти Лири и психоделическое движение» данное Роберту Форте. («Тимоти Лири. Искушение будущим»., серия «Жизнь запрещенных людей»., М., издат. «Ульта. Культура» 2006). [↑](#footnote-ref-100)
100. Т.А. Апинян «Игра в пространстве серьезного». (Издат. СПб. университета. 2003). [↑](#footnote-ref-101)
101. Сатгуру Свами Вишну Дэв - русскоязычный мастер практической Адвайты и Лайя-йоги в традиции авадхутов-махасиддхов, основатель и настоятель Монастыря йоги (Адвайта-йога-ашрам) «Гухья Самаджа». С 1989 года обучается Лайя-йоге в традиции сиддхов у своего коренного Учителя, а также классической Раджа-йоге и Кундалини-йоге у различных Учителей. С 1992 г. по 1995 г. посвящает себя аскетичной практике в уединении, благодаря которой реализовывает состояние «сахаджа-самадхи». В это время он глубоко изучает Ануттара-тантру в индуистской и буддийской традициях. Во исполнение воли своего Учителя с 1995 г. является основателем и Учителем Монастыря-академии Лайя-йоги, учебного заведения для монахов и монахинь. Книги: «Освобождающий нектар драгоценных наставлений»; «Сокровище зеркала безмятежного океана»; «Путь божественной гордости», и др. [↑](#footnote-ref-102)
102. В шиваизме божественная игра обозначается термином «айшварья». Другим его аналогом является «виласа» - подлинная Природа Абсолютного Ума. Абсолютный Ум в своем проявленном состоянии развертывает свои энергии, т.е. манифестируется. Эта манифестация беспричинна, спонтанна, необусловлена («безумна» с точки зрения человеческой рациональности). Но именно она лежит в основе любой рациональной манифестации как ее сердечная сущность. Если же мы смотрим на проявление активности глазами недвойственности, она предстает как немотивированная беспричинная игра энергий Абсолюта — лила, или виласа. Известный индийский ученый - исследователь кашмирского шиваизма Пандит Б.Н. переводит «виласа» как «роскошно-праздное времяпрепровождение». Дальше он расшифровывает термин «виласа» как «полную озорства, энергичную, свободную и непринужденную эротическую игру, которая присуща любовной паре в самый разгар ее взаимоотношений, полных соблазна и восторга». (Сатгуру Свами Вишну Дэв «Драгоценное ожерелье наставлений о Пути божественной Игры»). [↑](#footnote-ref-103)
103. Сатгуру Свами Вишну Дэв «Кодекс Мастера». Книга I. «Контур Пути». (Одесса., издат. «ВМВ», 2006г.) Полная цитата выглядит так: «Мастер играет потому, что после того, как он стал Мастером, для него ничего не имеет смысла. Поскольку ничто не важно для него, но Игра продолжается, любая мелочь или событие для него равно важны. О, какая это тайна – любить, искать, смеятся и плакать, зная, что всё, включая тебя самого, есть Ничто.» [↑](#footnote-ref-104)
104. Георгий Гурджиев – человек-легенда, великий мистификатор и духовный шарлатан, по словам Колина Уилсона: «Блестящий и поразительный психолог, не уступающий Ницше», по словам Маргарет Андерсон: «Миллион человек в одном». Основой учения Гурджиева (изложенного в красочной, метафорической манере в книге «Все и вся: сказки Вельзевула, рассказанные внуку») является утверждение, что человечество погружено в сон: «Тело бодрствует, но человеческое «я» спит». Чтобы разбудить это «я» и поднять его на более высокую ступень сознания, Гурджиев предлагает (помимо путей факира, монаха и йогина) путь творчества, или «путь искусного (cunning) человека. Искусный человек, как считал Гурджиев, не позволяет своему прошлому стать будущим, он пытается капля за каплей отыскать в себе *божественную искру*, истинную свою сущность и начинает, все больше и больше освобождаясь от сценариев прошлого, писать собственный сценарий будущего. В книге «Агенты разведки» Тимоти Лири излагает четыре основных правила, которые мастер применял в основанном им в 1920 году в Фонтенбло «Институте гармоничного развития человека»: 1) Пытайся добраться до сути событий, от которых остальные люди отмахиваются как от таинственных и загадочных; 2) Никогда не делай чего-то только потому, что это делают другие; 3) Никогда не думай так же, как думают другие; 4) Доверяй только собственному видению мира, а не тому, как видят его другие, да и собственному мнению доверяй не очень надолго. Он учил также, что есть возможность избегнуть индивидуальной смерти, и это способ - постоянное рождение собственного «я»: «Бессмертие - возможно, ведь у возможности гораздо больше вероятностей, чем у действительности» [↑](#footnote-ref-105)
105. Подробнее о Дзэами Мотокиё смотрим - «Предание о цветке стиля - Фуси Кадэн». (М. «Наука» 1989) [↑](#footnote-ref-106)
106. Подробнее о Хуан Фань-чо смотрим - С.А.Серова «”Зеркало просветленного духа” Хуань Фань-чо и эстетика китайского классического театра». (М. Издат., «Наука»., 1979) [↑](#footnote-ref-107)
107. Жан Ледлофф «Как вырастить ребенка счастливым. Принцип преемственности» (М., издат. «Генезис»., 2004) [↑](#footnote-ref-108)
108. Bugard P. Le comedien et son double. La psychologie du comedien. Paris, 1971. [↑](#footnote-ref-109)
109. Lane J. Psychology of actor. London, 1960. [↑](#footnote-ref-110)
110. Джозев Дилбек «Ребенок снаружи и изнутри» (Киев., издат. «Новая книга» 2003) [↑](#footnote-ref-111)
111. Менстр Кирк. Источник информации утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-112)
112. Комплекс Протея – стремление прожить много жизней, легко менять маски, роли, прыгать из одного персонажа в другой, играть формами. Протей – в греческой мифологии сын Посейдона, морское божество, пастух тюленьих стад [Посейдона](http://myfhology.narod.ru/gods/greece-gods/poseydon.html), супруг богини [Псаматы](http://myfhology.narod.ru/gods/greece-gods/psamata.html). Геродот считает имя Протей титулом «па-рути» ("фараон"). Протей обладал способностью предсказывать будущее. После падения Трои Протей рассказывает Менелаю о судьбе греческого войска. Однако пророческим даром его мог воспользоваться отнюдь не каждый, а только тот, кому удавалось схватить стоящий облик Протея. А облик он мог принимать любой: [льва](http://myfhology.narod.ru/myth-animals/lion.html), [дракона](http://myfhology.narod.ru/monsters/dragon.html), быка, журчащей воды, огня, дерева, ветра и т. д. Способность Протея менять маски, повидимому, связана со свойством воды отражать наружность того, кто в нее смотрит. Но если кому-либо удается схватить истинный облик Протея, и удержать до тех пор, пока он не остановится на собственном облике, он возвращается в форму сонливого, и крайне невзрачного, старичка. [↑](#footnote-ref-113)
113. Чи Зудэ «Поколение Актеров» (СПб., издат. «ВП» 2005) [↑](#footnote-ref-114)
114. Андрей Павленко «Теория и театр» - «Театр-трансформер. Рождение “представления-с-участием-зрителя”» (Издат. Санкт-Петебургского Университета., 2006) «Теперь “ловкость” и “удобство” заключены в том, чтобы каждый активно действовал – “сам учавствовал в представлении”» То есть, по словам Пискатора сцена сегодня – «дематериализована». Она сама – реальность. А «Театрализация мира» проявляется в таких формах как бесконечные разговорные зрелища и talk show: «прямые телемосты», «круглые столы» и т.п. Названные и неназванные формы современной театрализации «Представления в каждом» позволяют представлять, будто существует некоторое единство общественного “человекамира” в данной стране, на данном континенте, на всей планете, будто учавстовующие в “круглом телестоле” серьезно решают проблемы и дают ответы на серьезные вопросы. (А.Павленко «Теория и театр» (Издат. Санкт-Петебургского Университета., 2006) [↑](#footnote-ref-115)
115. Джейк Хорсли (Jake Horsley) – автор книги «Воин Матрицы» (“Matrix Warrior”), написанной по мотивам знаменитого фантастического фильма Э. и Л. Вачевски «Матрица» (СПб., издат. «АМФОРА» 2004). [↑](#footnote-ref-116)
116. Игорь Калинаускас «Игры, в которое играет Я» (СПб, Издательская Компания «Невский проспект», 2003) В этой книге автор предлагает, так же, интересную классификацию игр касающихся духовных путей: 1) Путь воздействия (путь формирования силы и управления силой); 2) Путь медитативный (путь активации внутренних ресурсов); 3) Ситуационные пути (вырабатывающие умение видеть ситуацию и управлять ею. Это путь управления сознанием); и 4) Пути превращения (трансформации, преображения. В них нет канона, и здесь главный технический прием – тотальность. Бытие в мире скользящей реальности). [↑](#footnote-ref-117)
117. Роберт Т.Киосаки&Шарон Л.Летчер «Кваррант денежного потока». (Ужгород., издат. «СВIТ», 2001.) [↑](#footnote-ref-118)
118. Бартоломей Коско «Fuzzy Thinking» - «Нечеткое мышление». (Internet) [↑](#footnote-ref-119)
119. Бартоломей Коско (Bart Kosko) - живой классик *нечеткой логики* «fuzzy logic». В отличие от традиционной формальной логики, известной со времен Аристотеля и оперирующей точными и четкими понятиями типа истина и ложь, да и нет, ноль и единица, нечеткая логика имеет дело со значениями, лежащими в некотором (непрерывном или дискретном) диапазоне. Функция принадлежности элементов к заданному множеству также представляет собой не жесткий порог «принадлежит - не принадлежит», а плавную сигмоиду, проходящую все значения от нуля до единицы. [↑](#footnote-ref-120)
120. Джон Лилли - доктор медицины, биофизик, нейрофизиолог, психобиолог, исследовавший состояния изоляции-ограничения. Автор монографии «Программирование и мета-программирование человеческого биокомпьютера» и таких известных книг, как: «В центре циклона», «Парный циклон» и мн. др. Вместе с Джоном фон Нейманом является создателем скандально известного допущения, что человеческий мозг - это грандиозный биокомпьютер. Это допущение «…исходило из того, что человеческий интеллект подобен компьютерному до такой степени, что познание можно определить как обработку информации, т.е. манипуляцию символами, основанную на наборе правил. Разум здесь осмысливался как компьютер, манипулирующий символами, которые представляют определенные черты мира. Эта модель ментальной деятельности была настолько убедительной и мощной, что господствовала во всех исследованиях когнитивной науки на протяжении более чем 30 лет». (Цит. из книги: Фритьоф Капра «Паутина жизни». М. Издат. «СОФИЯ». ИД «Гелиос». 2002.) Начиная с 70-х годов, когда появились концепции *самоорганизации*, компьютерная модель обучения была подвергнута серьезной критике. [↑](#footnote-ref-121)
121. В своей автобиографической книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский не касается и никак не упоминает встреч с популярной в начале ХХ века восточной философией (с книгами таких индийских учителей, как Рамачарака и Вивекананда, а также с книгами русских и европейских миссионеров: Рериха, Блаватской и Штейнера). Но для пытливых исследователей уже давно не секрет многочисленные высказывания Евгения Вахтангова и Михаила Чехова, что в начале своей работы Станиславский заимствовал из литературы о йоге даже терминологию своей системы. Позднее в многочисленных редакциях своих книг Станиславский стал постепенно изымать такие термины, как «прана», сравнение создаваемого актером образа с эфирным или астральным телом, но сохранились такие, как «перевоплощение», «зерно образа» и др. Многие исследователи творчества Станиславского полагают, что с одной стороны, это было требованием социалистической идеологии, что привело к необходимости убирать прямые ссылки на оригинальные источники; с другой - необходимость создания нового, независимого от чуждой, непонятной и достаточно экзотичной культуры языка. [↑](#footnote-ref-122)
122. Роберто Ассаджиоли (1888-1974) - широко известен в Европе как врач-философ, создатель техники реконструкции личности, которую он назвал "психосинтезом". Исходным началом для Ассаджиоли является стремление проникнуть в духовный центр человека, в ту область, которая религиозными и восточными философскими доктринами обозначена как высшее Я человеческой индивидуальности, как «Надсознание». Свои идеи психосинтеза Ассаджиоли почерпнул не только из текстов Веданты. В 1940 году, арестованный фашистскими властями Италии, он около месяца провел в камере-одиночке и впоследствии рассказывал друзьям, что это был интересный и ценный опыт, который дал ему возможность провести ряд специальных психодуховных упражнений. Столь же эффективно использовал Ассаджиоли вынужденное затворничество в 1943 году, когда скрывался от режима Муссолини в отдаленных горных деревушках. В работе "Духовное развитие и нервные расстройства" поднимается проблема, которая со всех точек зрения приобретает сегодня громадное значение. [↑](#footnote-ref-123)
123. По мнению Абрахама Маслоу, «…универсальной характеристикой всех *самоактуализированных людей* (от лат. *actualis* – действительный, настоящий) является - *креативность*. В полной мере оценить все своеобразие творческих способностей этих людей можно только в контексте других их особенностей, таких как: оригинальность, изобретательность или творческая жилка. Креативность *самоактуализированного* человека сродни креативности ребенка, еще не испорченного влиянием культуры. Это особый способ мировосприятия, особый способ взаимодействия с реальностью. Следы креативности можно обнаружить в любой деятельности *самоактуализированного* человека, даже в самой обыденной, в самой далекой от творчества. Чем бы ни занимался творческий человек, что бы он ни делал, во все он привносит присущее только ему отношение к происходящему, каждый его акт становится актом творчества. Даже отдельный акт зрительного восприятия, акт видения может быть творческим». (Абрахам Маслоу «*Самоактуализированные люди:* исследование психологического здоровья». Internet.) [↑](#footnote-ref-124)
124. Николай Носов «Виртуальная психология» (Аграф. Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-125)
125. 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), что являлось, видимо, различными вариантами психологической защиты от дальнейшего развития креативных свойств, и показатель креативности снижался больше чем наполовину. [↑](#footnote-ref-126)
126. Джон Бейнс «Наука любви» (Институт Герметической Науки Дарио Саласа. Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же. [↑](#footnote-ref-128)
128. Григорий Курлов «Путь к Дураку. Философия Смеха. Книга первая» (М. Издат. «София»., 2004) [↑](#footnote-ref-129)
129. Abraham Maslow "Religions, Values and Peak Experiences" (New York: Viking. 1975). [↑](#footnote-ref-130)
130. Из интервью с Мухаммедом Али. Многократный чемпион мира (60-70-х гг.) среди боксеров-тяжеловесов. (Цитата из книги Милоша Горга «Искусство преодоления». М. Издат. «Соло». 1998.) [↑](#footnote-ref-131)
131. Эдвард Ф. Эдингер «Творение сознания. Миф Юнга для современного человека» (Спб. Б&К. 2001). [↑](#footnote-ref-132)
132. Из лекции, прочитанной Михаилом Чеховым в Голливуде в 1955 г. (Михаил Чехов. Об искусстве актера. "Искусство". 1986.) Известно, что учениками М.Чехова были такие голливудские актеры как: Мерлин Монро, Грегори Пэк, Юл Бриннер, Энтони Куин, Ли Страсберг, Роберт де Ниро, Ал Пачино, Харви Кейтель, и мн. др. [↑](#footnote-ref-133)
133. Имеются в виду размышления К.С. Станиславского о студии и студийности как основной ячейке, в которой живет и развивается актер. Студия, по его мнению, это *начальный* этап, где собираются люди, отдающие себе отчет в том, что вся жизнь человека – это его *собственное творчество*. Первое, чему должна научить актера студия, - это то, что все его творческие силы заключены в нем самом. (!!!) «Если рассмотреть систему Станиславского в целом, можно увидеть цельную, хорошо разработанную эзотерическую доктрину воспитания, поведения и достижения поставленных целей участника мистерий нашего времени. Упражнения для развития внимания, сосредоточения, свободы мышц сближают систему с известными методологиями восточных медитативных техник, особенно прописанных в буддизме. (…) Основным моментом в йоге можно считать творчество жизни. Именно творчество жизни заложено в знаменитой системе работы актера над ролью, известной как система Станиславского». (Дмитрий Жуков «Театр одного йога». Статья из журнала «Эгоист-generation» № 4/1. Дек./янв. 2001/2002.) [↑](#footnote-ref-134)
134. Альфред Щеголев «Ложная женщина. Невроз как внутренний театр личности» (Спб. Издательство «Речь». 2001). [↑](#footnote-ref-135)
135. C.G. Jung. Memories, Dreams, Reflections. (New York: G.P.Putnam’s Sons. 1976.) [↑](#footnote-ref-136)
136. *Метамиф*, в отличии от просто *мифа*, является *мифом о внутреммнем процессе*, посредством которого создается *миф* и люди. «Будучи ребенком, человечество, именно через игру в примитивные ритуалы организовывало свой быт, скрепляя необходимость добывания пропитания, (охоту, земледелие, рыболовство, и т.д.) мифологической ритуальностью. В этом смысле, если в современном обществе, нет ничего, во время чего происходит подпитка *священной энергией*, то это сообщество обречено на постепенное вымирание. Разные ритуальные образцы, во все времена, включая карнавалы и театральные представления, во время которых человек уравновешивался священной, все объединяющей, энергией, энергией целостности, демонстрируют этот феномен». (Роберт Фулсон «Вымирающий ритуал»., СПб., издат. «Северные ворота» 1997) [↑](#footnote-ref-137)
137. Ричард Бэндлер и Джон Гриндер «Структура магии» (Спб. Издат. «Независимый проект». 2000). [↑](#footnote-ref-138)
138. Вольфганг Бауэр & Ирмтрауд Дюмотц «Энциклопедия символов» (М. "Крон-пресс". 2000). [↑](#footnote-ref-139)
139. Буддизм - если попытаться сжать смысл *буддизма* в несколько слов, то получится следующее - он фокусирует в себе знания о природе реальности и методы развивающие осознанность действий, переживаний и мыслей, или, говоря христианским языком - «рост трезвости», внимательность к внешнему и внутреннему миру и взятие ответственности за всё, что окружает, на себя, без перекладывания её на волю богов или обстоятельств. И в этом смысле *буддизм*, несомненно, един с лучшими архетипами европейской культуры, с западными идеалами свободы и прав человека. Интересно, что будучи гораздо менее политичным, чем другие религии, *буддизм* легко находит себе «экологические ниши» в самых разных культурах. Мировая история уже знает пример единения европейской культуры с *буддистской*. Именно этим закончился эллинский мир. В основанных Александром Македонским городах-государствах на просторах центральной и средней Азии *буддизм* был одной из самых распространённых религий. Есть прекрасный пример греко-буддистского искусства Гандхары, (территории современного Афганистана и Пакистана, где две культуры – европейская и буддистская – слились и воссоединились). Известно, что в современном мире, интерес к *буддизму* увеличивается вместе с ростом благосостояния и степенью удовлетворенности материальными благами. При всей своей «опытной мистичности» *буддизм*, так же, поразительно чёток и логичен. Сегодня его не случайно называют религией программистов и компьютерщиков. Он действительно в большой мере распространяется, пожалуй, в наиболее образованных, слоях общества. Основная сила *буддизма* в том, что он не предлагает своим последователям принимать что-либо просто на веру. Источник истины – практический опыт. Безусловно «вера» присутствует как одна из граней духовной практики и поведения буддиста, но она не является «камнем», на котором строится учение, не противопоставляется знанию и опыту. «Религия будущего будет космической религией. Она должна будет преодолеть представление о Боге как личности, а также избежать догм и теологии. Охватывая и природу и дух, она будет основываться на религиозном чувстве, возникающем из переживания осмысляемого единства всех вещей – и природных и духовных. Если и есть религия, которая сможет удовлетворять современным научным потребностям, – это *буддизм*». (Альберт Эйнштейн). *Буддизм*, так же, крайне психологичен. Давно отмечается рост взаимных симпатий между современной психологией и буддистской дхармой. В отличии от многих религиозных систем и современной психологии, буддизм не программирует человека, а наоборот депрограммирует, ориентирует на позитивное мышление и создание положительного образа себя, никогда не культивирует в своих адептах чувства греховности и ничтожности, что является обычным для христианства например. (По материалам статьи С.В. Рябова «Буддизм в Европе и глобализация». Internet.) [↑](#footnote-ref-140)
140. Перефразированное выражение из алхимии Сальвадора Дали: «…с помощью живописи надо делать золото. (…) Другими словами, пользоваться только золотом масел-медов, светом и золотым сечением…» Цитата из книги «50 магических секретов мастерства» (М. Издат. «Эксмо»., 2002) [↑](#footnote-ref-141)
141. Корни традиционной *Алхимии* уходят в дохристианские времена, в египетское, халдейское и эллинское сознание. Сам термин происходит от арабского слова *Аль - Кем*, (*Черная Земля*). Черной землей является плодородный темный ил, в изобилии поставляемый ежегодными разливами Нила. Когда римляне завоевали Египет, тайны Исиды перешли к неоплатоникам. Эту эпоху (II и III века христианства) можно считать временем зарождения *Алхимии*. Именно в это время были написаны первые трактаты, дошедшие до настоящего времени под именами: Останеса, Пелага, Синезиуса, Зосимы, Гермеса, Клеопатры и др. Один из самых известных «Хризопея Клеопатры или искусство делать Золото» из «Веницианского пергамента». После того как варвары завоевали Европу, науки и искусства замерли, а тайные знания добровольно сдались в руки арабов. Такие мастера как Гебер, Авиценна, Разес, Альфидиус, Авензора и Джафар поставили изгнанницу, так сказать, на ноги. Самые известные трактаты: «Книга Царств» и «Двенадцать глав о науке знаменитого Камня». Затем, крестовые походы возвращают беглянку на родину, и у *Алхимии* появляются великие учителя: Алан де Лилль, Альберт Великий (Doktor Universalis), Жан де Менг, Роджер Бэкон, Фома Аквинский, Раймонд Луллий, чуть позже, в XIV-XV вв. – сэр Джордж Рипли, Пик де Мирандола, Томас Нортон, Бартоломей, Джон Ди, граф Бернар Тревизо, Николай Фламель, Василий Валентин, Исаак Голланд, Микаэль Майер, Кертан Гебер и др. По определения Р. Бэкона «…алхимия есть наука о том, как приготовить некий состав, или элексир, который, если прибавить его к металлам неблагородным, превратит их в совершенные металлы…» Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм, (или Парацельс) в блистательной, бесстрашной манере, расширяет область воображаемых применений *Философского Камня* и, заявляет, что в своей химической реторте может изготовить маленького живого человека, гомункула. В своем трактате «О природе вещей», фактически за пять веков до открытия и тщательной разработки технологий клонирования, этот сумасшедший экспериметатор говорит о том, что для этого нужно поместить в колбу расщепленные продукты физиологической деятельности человека, из которых он естественно происходит, и подвергнуть их легкому нагреванию. «Тогда, в присутствии некоторых других продуктов, и при благоприятном сочетании планет, в колбе поднимется легкий пар, который примет форму движущегося существа человеческого вида». И что особенно интересно, Парацельс заявляет, что «Он (этот искусственный человек) окажет своему творцу необыкновенные услуги». В традиции китайской алхимии, первенство в превращении металлов приписывается даосскому монаху Ко-Хонг, жившему при династии У, относимой к III веку нашей эры. Известно, что вместе со своим *Философским Камнем* (*Таном*) он клал в горн олово и превращал его в серебро, а серебро таким же образом в золото. В XVII веке *Алхимия* находиться на пике своей славы. К этому времени относятся блистательные трактаты Ван Гельмонта, Бернарда де Пизе, Кроссе де ла Гомери, Джона Фредерика Гельвеция, Микаеля Сендивога. В это же время появляется общество розенкрейцеров, о котором до сих пор не знают ничего достоверного. В XVIII веке слава *Алхимии* начинает сходить на нет, уступая место более научной дисциплине - *химии*. На последователей тайных знаний смотрят уже как на сумасшедших, к которым относятся такие имена как: Пернети, Томас Чарнока, Лангле Дюфренуа, граф Сен-Жермен, граф Калиостро и Эттейла (деятельность которых крайне сомнительна). В наши дни *Алхимии,* в ее традиционном понимании, уже не существует, остался только интерес к ее истории. В XX веке Карл Густав Юнг возрождает интерес к опыту *Алхимии*, распаковывая ее ребусы в психологическом контексте. Вторя ему, в середине ХХ века, известный исследователь алхимии Израэль Регардье заявляет, что тайна алхимии заключается в том, что во время транса алхимик действительно может получать «демиургические силы» и непосредственно воздействовать на вещество в пробирке. Но самым существенным в этом процессе является именно *психический*, а не химический аспект. Итак, общеизвестно, что *Алхимия* связана с превращениями, и речь в ней идет о загадочной трансформации *неблагородных* металлов в *благородные*. Известно, так же, что процесс преобразования «prima materia» т.е. неблагородных составляющих в *золото* символизирует в *Алхимии* - процесс психо-духовного развития человека. Цель - преодоление дуализма, или - союз противоположностей (*Серы* и *Ртути*; *Мужского* и *Женского*; *Сознательного* и *Бессознательного*; *Внутреннего* и *Внешнего* и т.д. и т.п.) Пытливый Дорн, например, в своих многочисленных высказываниях проводит прямую параллель между алхимической работой и морально-интеллектуальной трансформацией человека. То есть, «…работа (*opus*) и ее цель очень сильно зависят от ментального состояния алхимика». Как будет ясно из приведенной ниже методологии, в нетрадиционном, т.е. в метафорическом применении этого слова, я играю символами *Алхимии* в театрально-артистическом контексте, преодолевая двойственность между смотрящим и тем, на что, или на кого он смотрит. [↑](#footnote-ref-142)
142. Антонен Арто. (Цит. из книги: Андре Натаф «Метры Оккультизма» Спб. Издат. Академический проект» 2002) [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же. [↑](#footnote-ref-144)
144. Цит. из книги Камиллы Палья «Личины сексуальности» (Екатаринбург. Издат. «Уральский университет»., 2006) [↑](#footnote-ref-145)
145. Камилла Палья «Личины сексуальности» (Екатаринбург. Издат. «Уральский университет»., 2006) «Шекспир возвращает драматическое олицетворение к ритуальным истокам, к культу Дионаса, к игре масок. Он понимает, что западная личность с ее долгим языческим развитием есть олицетворение. Король Лир, например, помещенный в водоворот степной бури, - явный пример химического разложения, повторного перемешивания эдементов и синтеза новой личности…» [↑](#footnote-ref-146)
146. Эдмунда Спенсера (1553—1599) - один из великих английских поэтов Ренессанса. Самые известные произведения «Королева Феи» (1590), элегия "Дафнаида" (1590) и сборник стихотворений "Жалобы" (1591). Сквозной темой Королевы фей является идея обмана. Множество персонажей, вводят друг друга в заблуждение ложными обличиями. Вновь и вновь Спенсер настойчиво возвращается к своему кредо: невозможно прожить добродетельную жизнь, не приучив свой рассудок отличать то, что лишь кажется добром, от того, что является таковым на самом деле. [↑](#footnote-ref-147)
147. Лин Коуэн «Мазохизм» (М., издат. «Когито-центр» 2005) «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.» (Nor Hall, “The Moon and Virgin: Reflections on the Archetypal Feminine”., New York: Harper & Row, 1980.) [↑](#footnote-ref-148)
148. Джеймс Хиллман «Исцеляющий вымысел» (Спб. Б.С.К. 1997) [↑](#footnote-ref-149)
149. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
150. Ананда Кумарасвами. (Цитата из книги «Философская библиотека». Самара. Издат. «Гермес». 1997.) [↑](#footnote-ref-151)
151. Клод Леви-Стросс. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-152)
152. Ролан Барт «Мифологии» (М., издат. им. Сабашниковых. 1996.) [↑](#footnote-ref-153)
153. Карен Армстронг «Краткая история мифа» (М., издат. «Открытый мир» 2005) Например, «…чтобы предотвратить неудачный, пагубный год, убивали козла отпущения; битву Мардука с Тиамат разыгрывали ежегодно; сатурналии выворачивали наизнанку порядок вещей, подвергая ритуальным унижениямправителя и возводя вместо него на трон шутовского царя. Этот рутуализованый хаос напоминает психическое расстройство, которое переживает шаман в ходе инициации, а так же тщательно организованную регрессию в обрядах перехода. В контексте архаической духовности ритуальное возвращение к первобытному хаосу – необходимое условие всякого нового творения». (Мирча Элиадэ «Мифы, сновидения, мистерии. Миф о вечном возвращении») [↑](#footnote-ref-154)
154. Григорий Померанцев «Открытость бездне. Встречи с Достоевским» (М. Издат. «РОССПЭН» 2003) [↑](#footnote-ref-155)
155. Мирча Элиаде «Священное и мирское» (Издательство МГУ. 1994). [↑](#footnote-ref-156)
156. Томас Воль-Гротт «Шаманские психотехники» (Спб. Издат. «Северный мир». 1996). [↑](#footnote-ref-157)
157. Николай Иванович Козлов «Философские сказки» (М., издат. «АСТ-пресс» 2000) Полная цитата звучит так: «Для того, чтобы вернуть здоровье, человеку нужен театр. Его целитель разыгрывает нужный пациенту спектакль, и последний позволяет себе выздороветь. В настоящее время имеется огромное разнообразие различных театров. Перечислим некоторые из них. Съесть чудодейственную таблетку, сходить в современную клинику, где лечит чудодейственный компьютер и приборы, подсоединенные к нему. Можно голодать, пить мочу, купаться в проруби, бегать, есть вегитарианскую пищу, заниматься йогой. Можно пойти к колдуну или магу, которые снимут порчу, или найти экстрасенса, который помашет руками. Можно разобраться с кармой и сходить к психоаналитику, который найдет вытесненные в бессознательное комплексы. Приведенное рассуждение касается не только целительства. Если я хочу изменится как личность, то без театра не обойтись. Но даже если это понимаешь – нужен театр, нужны роли. Нет, не может человек без театра.» [↑](#footnote-ref-158)
158. Т.Апинян «Игра в пространстве серьезного» (Издат. С.-Петербургского университета, 2003) [↑](#footnote-ref-159)
159. Цитата из книги Карла Сагана «Драконы Эдема» (СПб., издат. «Амфора».. 2005) [↑](#footnote-ref-160)
160. Мирча Элиаде «Священное и мирское» (Издательство МГУ. 1994). [↑](#footnote-ref-161)
161. Карен Армстронг «Краткая история мифа» (М., издат. «Открытый мир» 2005) [↑](#footnote-ref-162)
162. Станислав Виткевич «Метафизические чувства». 1931. (Цитата из книги Вадима Максимова «Введение в систему Антонена Арто». Издат. «Гиперион». Спб. 1998.) [↑](#footnote-ref-163)
163. Корпоративная религия - новый термин для описания идеального состояния компании, при котором внутренняя организация, видение, внешнее позиционирование и возрастающие ценности брэнда находятся в органическом единстве и динамичной гармонии. Любая религия предполагает наличие трех основных частей: вера (религиозные чувства), знание (религиозные догмы, учение), ритуал (религиозные традиции, культ). Применительно к бизнесу и корпоративной жизни все это приобретает реальные черты и может быть сведено к определенному алгоритму, активизация которого позволяет компании сделать мощный рывок к процветанию. Формула принадлежит Йесперу Кунде, автору замечательной книги «Корпоративная Религия» (Стокгольмская Школа Экономики в Санкт-Петербурге. 2004.) Лучшее подтверждение правоты автора является то, что последовательное применение открытых им принципов в собственной компании Kunde & Co (London) увенчалось несомненным успехом, ибо его агентство стало номером один в Скандинавии и Северной Европе. [↑](#footnote-ref-164)
164. На русском языке книга Жака Бержье & Луи Повеля «Утро Магов» издана в 1994, издат. «София»., Киев. Жак Бержье (1912) - инженер-химик, подаривший миру крупные открытия в области химии и электроники. В прошлом активный участник Сопротивления, и, в частности, - один из тех, кто разрушил ракетную базу гитлеровцев в Пенемюнде. Луи Повель (1920) - журналист, романист и эссеист. Издатель журнала "Планета". Совместно с группой исследователей и ученых руководит изданием "Энциклопедия планет". [↑](#footnote-ref-165)
165. В «Утро Магов» Жак Бержье и Луи Повель 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*». [↑](#footnote-ref-166)
166. Итак, Бержье&Повель называют нацизм – грандиозным оккультным экспериментом, поставленным над человечеством. Современным вариантом древних оргий Диониса: «Вот почему некоторые заседания на Нюрнберггском процессе, - говорят они, - были лишены содержания – у судей не получился диалог с нацистами. В зале трибунала присутствовали два мира, и между ними не было контакта. Подобное могло бы произойти, если бы по земным кодексам пытались судить марсиан. Нацисты и были нечто вроде того – представителями мира, который явно отличался от нашего. От мира, сложившегося за последние 6-7 веков Европы. На несколько лет в Германии утвердилась цивилизация, тотально отличная от нашей, а мы этого никак не могли, да и не хотели понять…» Вот почему Карл Юнг, например, «…был единственным крупным психоаналитиком, не эмигрировавшим из Германии и сотрудничавшим с фашистскими властями. Юнг и его “аналитическая психология” ставили перед собой задачу, внутренне очень близкую той, которая была у нацизма. Психоаналитическими методами Юнг пытался вернуть в сознание человека языческих богов германских племен. Он считал это единственным путем объединения немецкой нации. (…) В феномене нацизма встретились так же и тайные “дионисийские” ожидания художественной элиты, членов тайных обществ и… врачей и психологов находящихся на переднем крае исследования бессознательных психических процессов». (Александр Данилин «LSD, галлюциногены, психоделия и феномен зависимости»., М., ЗАО Издат. «Центрполиграф» 2002) [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же. [↑](#footnote-ref-168)
168. 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. (Н.А. Носов «Виртуальный человек». М. Издательство «Магистр». 1997.) Если же этот способ рассмотрения темы покажется недостаточно емким, то для более подробного изучения эволюционной последовательности творческого развития личности есть смысл обратиться к работам: Роберта Кигана «Эволюционирующая самость» (Internet); Чарльза Александера «Рост высших стадий сознания» (Internet); Эрика Ноймана «Происхождение и развитие сознания» (Издат. «Рефл-бук». 1998); к работам по «спектральной психологии» Кена Уилбера (Internet); или к классификации Тимоти Лири в его окончательно «срывающих крышу» работах «Семь языков Бога» («Janus books». 2002) и «История будущего» («Janus books». 2000). [↑](#footnote-ref-169)
169. Максимилиан Волошин «Жизнь – бесконечное познание» (М., издат. «Педагогика-Пресс» 1995) «Игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. (…) Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны. (…) Театр как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях, и как та реторта, в которой и теперь ежеминутно совершается преображение текущих реальностей жизни, является органом сонного сознания в его чистом виде. Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения». (Максимилиан Волошин «Лики творчества» (Ленинград. Издат. «Наука» Лен.отделение. 1988г.; гл. «Театр как сновидение») [↑](#footnote-ref-170)
170. Считается, что эволюция представляет собой естественный спиральный процесс, «…благодаря которому реализуется не только человек, но и космос в целом. Так, в ранние дни человечества, как и в детстве каждого индивидуума, не было разделения на себя и внешний мир до тех пор, пока мы индивидуально или как раса не стали *самосознающими*. Затем, в результате последовательных витков, наше индивидуальное эго кристаллизовалось, и мы обнаружили себя как субъектов, отделенных от мира, которые стали объектами нашего же собственного пристального взгляда. И так как мы стали внимательно наблюдать, исследовать, то континуум стал распадаться на "вещи". В свою очередь, каждая из этих вещей стала разветвляться на множество других вещей, которые, в свою очередь, на еще большее количество, пока континуум не развился в иерархию. Дальнейшей ступенью будет интуитивное знание или озарение, посредством которого субъект и объект снова станут одним. В общих выражениях это возвращение в континуум включает в себя не только потребность в новом языке, подобном тому, который пытаются развить физики, но и то, что этот аналитический и количественный мир сам спирально поднимается к новой простоте. (…) Так, крайность дифференциации индивидуального сознания ведет обратно к *Тотальности*». (Джилл Пёрс «Мистическая спираль. Путеводитель по космическому сознанию». М. Культурно-производственный центр «Марта». 1992). [↑](#footnote-ref-171)
171. 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. Одаренный (талантливый) человек – это человек, который видит и чувствует более остро, чем другие, очень раним, впечатлителен, предъявляет высокие требования не только к себе, но и к другим, порывист, любознателен, не довольствуется готовыми знаниями, предпочитает самостоятельный поиск, способен накапливать большой объем информации, умеет продолжительное время предельно концентрировать внимание, обладает высоким энергетическим уровнем, и все эти качества образуют в нем единое целое. (М.Одинцова «Я – целый мир»., М., издат. Института психотерапии., 2004) [↑](#footnote-ref-172)
172. Дивиантное поведение – отклоняющееся поведение, действие которого не соответствует тем или иным нормам, критериям, социотрадициям. [↑](#footnote-ref-173)
173. Радмила Моаканин «Психология Юнга и Буддизм» (М.; СПб.: Фонд «Культурно-информационный центр “Панглосс”»; ИД «Коло», серия «Катарсис») [↑](#footnote-ref-174)
174. Знаменитый рекламный слоган компании «Harley Davidson». [↑](#footnote-ref-175)
175. E.Jantsch & C.Waddington “Evolution and consciousness”. (Addisson-Wesley, 1976) [↑](#footnote-ref-176)
176. *Хтонический дух* – рассмотрим на примере, приведенном Аниэлой Яффе в ее работе «Символы в изобразительном искусстве»: «Зависть, похоть, сладострастие, лож и все известные пороки относятся к темной стороне подсознания, которое может проявлять себя двояко. В позитивном смысле оно является как “дух природы”, творчески оплодотворяющий человека, вещи и весь мир. Это и есть “*хтонический дух*”. В негативном смысле подсознание (тот же самый дух) являет себя как дух зла, стремящийся к разрушению. Алхимики отождествляли этот дух с духом Меркурия, называя его Mercurius duplex – двуликий Меркурий, что на религиозном языке христианства означает “дьявол”. Но природа дьявола, как бы неправдоподобно это не звучало, так же двойственна. В позитивном аспекте – это Люцифер (буквально – “светоносец”). (…) Рассматривая в свете этих парадоксальных идей современное искусство (которое мы признали символическим отражением хтонического духа), мы убеждаемся в двойственности его природы: в позитивном смысле оно является выражением глубоко скрытого натур-мистицизма; в негативном его можно интерпретировать лишь как выражение зла или деструктивного начала. Эти два аспекта смыкаются. Такова парадоксальная природа подсознания, присущая и его плодам.» (Цитата из сборника статей «Человек и его символы» (М. Издат. «Серебряные нити»., 2002) [↑](#footnote-ref-177)
177. Аниэла Яффе «Символы в изобразительном искусстве»., из сборника статей «Человек и его символы» (М. Издат. «Серебряные нити»., 2002) [↑](#footnote-ref-178)
178. Там же. [↑](#footnote-ref-179)
179. «Психическая основа безумия та же, что и просветления. Все зависит от того, принимается и понимается ли эта основа, и служит ли она, в конечном счете, ключом к освобождению. Если нет, она становится, в силу того что осознание пока еще подсознательно, причиной отрицания, подавления и, в конечном счете, умственного заболевания. (…) Дело в том, что признание изначальной пустотности наших “я” и поступков – болезненно и устрашающе. Без поддержки Дхармы (в самом широком смысле, то есть жизни и деятельности, пронизанной признанием этой пустотности) возникает сильная паника, что ведет к подавлению бессознательных тенденций. В конечном итоге это может привести к психозу.» (Терри Клиффорд «Демоны нашего ума: алмаз исцеления»., Санк-петербургская общественная организация развития тибетской медицины.) [↑](#footnote-ref-180)
180. Общеизвестно, например (особенно по работам А. Местеля), что Нобелевские лауреаты по естественным наукам за 1901-1962 гг. сделали свои основные открытия, впоследствии удостоенные Нобелевской премии, в возрасте 35-38 лет. По мнению же Десмонда Морриса, британского биолога, автора документальных фильмов BBC, «…идеальный новатор, с одной стороны, должен быть достаточно зрелым, чтобы иметь жизненный опыт, а с другой – достаточно молодым, чтобы не утратить игрового начала. Так, большинство инноваций приходится именно на отрезок между 35-м и 40-ым годом жизни, зенит – это 38 лет. В этом возрасте, одним из ключевых элементов работы ума, является драматическое возрастание степени готовности к риску. Существует, так же, эволюционное объяснение того, почему люди становятся великими новаторами. Этот процесс называется «неотенией», благодаря ему юные стадии развития, продолжают сохраняться и в зрелом возрасте». (Десмонд Моррис «Инновации через эволюцию»., журнал «Deutschland» №4/2004) [↑](#footnote-ref-181)
181. Шри Ауробиндо «Синтез йоги» (Спб. Издат. «Текст». 1992). Шри Ауробиндо (1872-1950). Большинство его наиболее важных работ - «Жизнь Божественная», «Эссе о Гите», «Иша Упанишада» - содержат многое из внутреннего знания, которое пришло к нему в его практике йоги. Другие работы посвящены значению индийской цивилизации и культуры - «Основы Индийской Культуры», истинному значению Вед - «Тайна Вед», развитию человеческого общества - «Человеческий Цикл», природе и развитию поэзии - «Будущая Поэзия», возможности объединения человеческой расы - «Идеал Человеческого Единства». «Созданный мир, - по Ауробиндо, - это не ошибка, не тщеславие и не иллюзия, но сцена духовного развития, с помощью которого из этого материального *несознания* должно быть проявлено растущее *Божественное Сознание* в материи». [↑](#footnote-ref-182)
182. Лама Анагарика Говинда «Медитация и многомерное сознание» М., издат. «Садхана» 2003 г. Говинда Лама Анагарика (Эрнст Лотар Гоффман – 1898-1985) – всемирно признанный авторитет в технологии и практике медитации. Называл себя «индийцем по национальности, родом из европейцев, по исповеданию – буддистом, верующим во Всемирное Братство Человечества». В своих книгах: «Основы тибетского мистицизма», «Медитация и многомерное сознание», исследует различные аспекты искусства медитации, картографию и ландшафт внутреннего мира, в котором сочетаются «…звук, свет, цвет, форма, мысль, видение, ритм, гармоническая координация, видимый символ и медитативный опыт». [↑](#footnote-ref-183)
183. Хамид Али (А.Х. Альмаас) - автор т.н. «*Алмазного Подхода*» - системы знаний, объединяющей, по словам Кена Уилбера, лучшее из современной западной психологии и древней (духовной) мудрости. «Это одна из возможных разновидностей более интегрального подхода, объединяющего духовное и психологическое, *Восходящее* и *Нисходящее*, в последовательную и эффективную форму внутренней работы, которая опирается на авторитет опыта реальных людей, практикующих этот путь». Термин *Личная Сущность* в контексте *Алмазного Подхода -* это предельный продукт последовательного развития эго, объединяющего две области (эго и духовное просветление) в одну – область человеческой природы и ее развития. [↑](#footnote-ref-184)
184. Хамид Али «Бесценная жемчужина – Интеграция личности в Бытие». (Цитата из книги Кена Уилбера «Око Духа». М. Издат. Института трансперсональной психологии; Издательство К. Кравчука. 2003.) [↑](#footnote-ref-185)
185. Цитата из книги Кена Уилбера «Око духа» (М. Издат. Института трансперсональной психологии; Издательство К. Кравчука. 2003). [↑](#footnote-ref-186)
186. Сальвадор Дали «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» (М. «РУВ». 1994). [↑](#footnote-ref-187)
187. Джон Бейнс «Наука любви» (Институт Герметической Науки Дарио Саласа. Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-188)
188. Mainstream (англ.) – главное направление, основной поток. [↑](#footnote-ref-189)
189. Роль (от фр. role) – социальная функция личности; соответствующий принятым нормам способ поведения людей в зависимости от их статуса или позиции в обществе. Считается, что понятие *роль* ввел в обиход Д. Мид, определяя, таким образом, личность как набор связанных или не связанных между собою масок, определяющих внешнее поведение, игнорируя при этом своеобразие внутреннего мира. [↑](#footnote-ref-190)
190. Франциско Варела. (Цит из книги: Фритьоф Капра «Паутина жизни». Издат. «СОФИЯ». ИД «Гелиос». 2002.) Фрустрация = расстройство, разочарование – психологический термин, обозначающий насильственное неудовлетворение базового влечения, вызывающее психологическую травму. Типичным примером травматической фрустрации считается «отнятие младенца от груди» (прекращение периода вскармливания). [↑](#footnote-ref-191)
191. Термин принадлежит Владимиру Майкову. Владимир Майков - президент Ассоциации трансперсональной психологии и психотерапии. В 1994 г. основывает Трансперсональный институт, а в 1997 г. – Институт трансперсональной психологии, ректором которого является по настоящее время. В 1994 г. основывает Международный издательский проект «Тексты трансперсональной психологии» и по сей день является главным редактором этого проекта. За это время им издано свыше 40 книг по трансперсональной психологии и психотерапии, в которых представлен весь спектр современного трансперсонального движения. С 1995 г. является членом Европейской трансперсональной ассоциации и постоянным делегатом от России на ежегодных конференциях этой ассоциации. В настоящее время является учредителем, членом Президиума и президентом Ассоциации трансперсональной психологии и психотерапии. [↑](#footnote-ref-192)
192. Инфицированные - в смысле «несущие разрушение», «самоподавляющие», «неэффективные», «конфликтующие» программы *демона игры*. [↑](#footnote-ref-193)
193. 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, так же, что *тизеры* – искусно расставленные на территории рекламного брэнда *загадки-ловушки* - самая большая победа мастеров рекламы в вечной борьбе с потребителем. [↑](#footnote-ref-194)
194. Термин Тимоти Лири, означает людей не умеющих мыслить самостоятельно. [↑](#footnote-ref-195)
195. Известное высказывание польского театрального экспериментатора Тадеуша Кантора. Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor) – представитель, т.н. перманентного авангарда. На каждом этапе он провозглашал новые художественные манифесты, по-разному называя то, что делал. Например, в разные периоды экспериманта, его театр получал такие названия как: «Театр Смерти», «Независимый театр», «Театр zero», «Невозможный театр», «Спонтанный театр» и т.д. В начале 60-х годов режиссер решительно отходит от «официального» театра. С 61 года начинается этап, названный Кантором «Театром Информель». В 65 году Кантор совершает поездку в США где встречается с создателями хеппенингов. В течение короткого времени создает более десятка хеппенингов как в Польше, так и за рубежом. В 70 году Кантор оглашает очередной Манифест. В 75 году, новая программа, которую он сформулировал в Манифесте, озаглавленном «Театр Смерти». Он посвятил ему целых 17 лет, экспериментируя с особой функцией актера и манекенов, как свидетельств смерти. Театр Кантора, это пример авторского театра, сотворенного артистом, который, работая с коллективом, вместе с тем создает - сам - произведение о самом себе. [↑](#footnote-ref-196)
196. Известное выражение Рудольфа Штейнера. [↑](#footnote-ref-197)
197. Формула принадлежит триаде единомышленников Тимоти Лири, Ральфу Метцнеру и Рачарду Алперту (Рам Дасс), авторам книги «Психоделический опыт». Ральф Метцнер – доктор философии, психотерапевт и профессор психологии в Калифорнийском институте интегральных исследований. Один из пионеров области исследования необычных состояний сознания. Автор книг «Карты сознания», «Наука воспоминаний», «Раскрывающееся Я», «Зеленая психологи» и др. Ричард Алперт (Рам Дасс) – автор многочисленных книг, наиболее известны «Будь здесь», «Это только танец», «Зерно на мельницу». В 1960-1963 годах, будучи приглашенным преподавателем педагогического факультета Гарварда, стал одним из основателей Международной федерации внутренней свободы и Лиги духовных открытий. [↑](#footnote-ref-198)
198. Термин блистательного испанского философа Хосе Ортега-и-Гассета, с невероятной убедительностью развернутый им в книге «Восстание масс». Означает усредненное убожество, (некое «эвримен»), уверовавшее в свою силу и превосходство, в абсолютную простоту достижения целей, и даже не задумывающееся над вопросом собственного совершенствования. Так, убедившись в своей непогрешимости, «человек-масса» утверждает свое невежество, свою вульгарность и свою деградацию через т.н. эталон Просвещения – *фашизацию культуры*. Известно утверждение Ортеги, что, достаточно нескольких десятилетий господства *человека-массы*, чтобы вернуться к эпохе варварства. Ортега-и-Гассет является так же создателем философского учения – *рациовитализма*, и такого интересного понятия как *перспективизм*. *Перспективизмом* Ортега называет слитность человека и мира, единство субъективного и объективного. Здесь, *реальность* – это перспектива каждого мыслящего существа, «организованная» с его точки видения. Но это не произвол личности, а персональная *перспектива* развития обусловленная, тем не менее, обстоятельствами. [↑](#footnote-ref-199)
199. Чарльз Тарт «Пробуждение. Преодоление препятствий к осуществлению возможностей человека» (М. Издат. «Институт трансперсональной психологии». 1997.) [↑](#footnote-ref-200)
200. Марк Шагал «Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. Выступления. Письма» (М. Издат. «Современник». 1989). [↑](#footnote-ref-201)
201. Термин *демонический* является противоположностью термину «*монический*». Монизм - греч. *monos* – один, единство, *де-монизм* - разрушенное единство. Как только возникает разделение на «я» и «ты», тут же возникает *демон*. Именно дуальная модель восприятия мира составляет его плоть. В ситуации демонического *искус-ства* артист ориентирует свое творчество на *демон-страцию* личностных, ограниченных качеств эго, не используя уникальное богатство целостного потенциала игры! [↑](#footnote-ref-202)
202. Термин Теренса Маккены. Теренс Маккена - оригинальный мыслитель и визионер, «крестный отец» психоделической теории эволюции человека. Автор книг «Пища Богов», «Архаическое возрождение» и «Истые галлюцинации» (Издательство Трансперсонального Института. 1995-1996). [↑](#footnote-ref-203)
203. Высказывание Мейстера Экхарта. (Цит. из книги Леонардо Моле «Мистицизм». Н.Новгород. Изд. «Боярд». 1997.) [↑](#footnote-ref-204)
204. Некорректно использованная цитата из книги Кена Уилбера «Око Духа» (М. Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К. Кравчука. 2002). [↑](#footnote-ref-205)
205. Некорректный пересказ цитаты из поэта и философа Джербана Халиля Джербана. (Источник утерян. Выписка из моих записных книжек). [↑](#footnote-ref-206)
206. Григорий Курлов «Путь к дураку. Философия смеха. Книга первая» (М. Издат. «София»., 2004) [↑](#footnote-ref-207)
207. Безымянная цитата из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-208)
208. Цитата из лекций Тринле Гьямцо. (Варшава. 1994 г. Выписка из моих личных конспектов.) [↑](#footnote-ref-209)
209. Тимоти Лири «Нейрополитика», гл. «Секретность и дезинформация – суицидальные политические тактики в кибернетическом обществе». (Цитата из книги «Деструктивные психотехники». Издат. «Экслибрис», генеральный партнер «Janus Books» в России. 2002.) [↑](#footnote-ref-210)
210. Станислав Гроф «Космическая Игра» (Институт трансперсональной психологии. Изд. «Саттва». Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-211)
211. Александр Пинт «Из гусеницы в бабочку» (М. «Ангел Принт». 2000). [↑](#footnote-ref-212)
212. Станислав Гроф «Надличностное видение» (Издат. «Act». Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К. Кравчука. 2002). Идею, подобную алхимической - «растворяй и сгущай», можно найти фактически во всех временах и культурах. Например, Плотин говорил о подобном как об *истечении* (efflux) и о *течении вспять* (reflux). Одним из восточных аналогов можно считать идею Шри Ауробиндо о т.н. «инволюции и эволюции сознания». Наиболее ясное современное изложение идеи о *нисходящем* и *восходящем* в *Космической Игре* можно найти в работах Кена Уилбера. Общий строй космического действа, по Ст. Грофу, это также подвижное взаимодействие двух основополагающих сил: *хилитропной* (т.е. направленной на множественность) и *холотропной* (центростремительной, т.е. направленной на единство). [↑](#footnote-ref-213)
213. Чин-Нинь Чу «Секреты Мага Дождя. Делай меньше, достигай большего» (Изд. «СОФИЯ». ИД «Гелиос». 2001). [↑](#footnote-ref-214)
214. Эта известная история в разных интерпретациях пересказывается из книги в книгу. История такова: однажды один старый человек пришел к Рамакришне и сказал: «Учитель, я прожил большую жизнь, многое видел, многое знаю, но, прожив полную испытаний жизнь, я так и не понял, зачем в мире существует зло?» На что, немного подумав, Рамакришна ответил: «Чтобы завязать сюжет». В некоторых пересказах история заканчивается тем, что старый человек, услышав это, обрел просветление. [↑](#footnote-ref-215)
215. Ars moriendi – *искусство умирать* (лат.) [↑](#footnote-ref-216)
216. «Способность "играть" - сколь опасной и губительной ни была бы демоническая игра – сближает демона с ребенком! Характерно, что в раннехристианских текстах демоны нередко выглядят как дети, или являются в обличии ребенка! (…) Обнаженный язык демона может указывать на иллюзорно-игровой характер создаваемой им ситуации, он может быть знаком демонической "игры", направленной на создание иллюзии, которая, пародируя реальность и истину, отвлекает человека от них и ведет его к гибели! Обнаженный язык - визуальный эквивалент демонического illudere (*обманывать*), знак того, что демон "играет", - но играет все же не как ребенок, а в особом, "грозном" и губительном смысле. (…) Принцип игры-обмана, (*ludus-illusio*), регулирующий отношение дьявола к человеку, сохраняет силу и в обратном направлении: чтобы не поддаться обману, человек должен ответить дьяволу тем же - обманом-игрой. Мы находим ясную формулировку этой взаимности-обратимости обмана в "Истории монахов", где один из монахов говорит неким богачам: "Те, кто следует за Богом, обманывают мир (играют с миром - illudunt mundo (*играть миром*)), но мы жалеем о вас, ибо вас, напротив, мир обманывает (вами мир играет)"» (А.Е.Махов «Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив»; М., издат. «Одиссей» 2003). [↑](#footnote-ref-217)
217. Джон Грэй «Марс и Венера» (М., ООО Издат. дом «София» 2005) [↑](#footnote-ref-218)
218. Термин Вильгельма Райха, обозначающий спазм, затор, закупорку и запирание большого количества *биоэнергии* в мускулах и внутренних органах человека. Согласно Райху, эта блокировка *биоэнергии* происходит от противоборства между нашими биологическими потребностями и подавляющим воздействием общества, которое не может допустить свободного и полного творческого и сексуального выражения индивида. В этом случае запруженная и разлагающаяся в сдавленном, остановленном положении энергия находит свое искаженное выражение в виде извращений, невротических и психосоматических симптомов. [↑](#footnote-ref-219)
219. Считается, что *цинизм* – это комбинация страха и глупости (невежества), которые, в свою очередь, вызывают необоснованную гордость и высокоменрие. Первые циники вышли из древней греческой секты, презираемой из-за их высокомерного и саркастического отношения к чужим заслугам и успехам. Они имели прозвище «люди-собаки» (слово циник происходит от греческого «собака»). [↑](#footnote-ref-220)
220. При маниакальном состоянии основной симптом – повышение настроения. Радостное мировосприятие сохранияется на протяжении дней, недель и даже месяцев. Больные чувствуют себя счастливыми, полными сил и энергии, физические нарушения и заболевания игнорируются, окружающее кажется интересным, больные в курсе происходящего, оживлены, деятельны. Они постоянно улыбаются, много двигаются, остроумны. Про маниакально больных доктора говорят, что их жалко лечить. В маниакальном состоянии человек очень эффективен. Он практически не устает, быстро схватывает суть дела, глубоко и быстро анализирует информацию, легко контактирует с людьми, целеустремлен. Единственным недостатком является то, что рано или поздно это состояние переходит в депрессивную стадию. На следующих витках маниакально-депрессивной спирали маниакальная стадия, если ее не лечить, начинает сопровождаться галлюцинациями, бредовыми идеями и распадом личности. Для депрессивных состояний характерно пониженное настроение. Это состояние крайне мучительно и субъективно переживается как катастрофа. Главным признаком является состояние тоски, настолько иногда тягостное и невыносимое, что больные кончают жизнь самоубийством. [↑](#footnote-ref-221)
221. Грегори Бейтсон (1904-1980) - выдающийся британский, затем американский философ, антрополог и психолог, этнограф и этолог, методолог биологии и человекознания. Перенося идеи из одних дисциплин в другие и связывая данные разных наук в логически стройные объяснительные модели, Бейтсон оставил ярчайший след в целом ряде наук, в том числе психологии. Он связал социальную, клиническую, сравнительную и педагогическую психологию через ключевое для него понятие коммуникации, которую он рассматривал через призму теории познания и информационной теории. Идеи Бейтсона сыграли огромную роль в зарождении радикально новой формы психотерапии - системной семейной терапии. В результате психопатологическая симптоматика стала рассматриваться как функция сети внутрисемейной коммуникации. Бейтсоном была разработано, так же, такое понятие как «*Редактор реальности*», или «*Редактор восприятия*». Посредством него *Большая Реальность*, становится тем миром, который мы воспринимаем. В идею редактирования реальности Бейтсон обобщил известные представления о том, что наше восприятие обусловлено установками, ценностями, воспитанием, бессознательным, то есть, привязано к пространству, времени, и зависит от многочисленных историко-культурных факторов. В итоге то, что мы воспринимаем, является отредактированной версией *Большой Реальности*. В последние годы жизни, Бейтсон разрабатывает т.н. «*Науку о живом*», принципиально переосмысливая традиционные научные представления о разуме и материи. Он доказывал, что «*разум*» имманентен всему живому, образуя неразрывное единство с неживой природой. Этой теме посвящены его главные работы: «Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred». N.Y.: Macmillan, 1987; «A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind». N.Y.: Cornelia & Michael Bessie Book, 1991. В русском переводе известна его книга «Экология разума»., М. Издат. «Смысл»., 2000. [↑](#footnote-ref-222)
222. Роберт Антон Уилсон «Новая инквизиция» («Janus Books». 2002). [↑](#footnote-ref-223)
223. Внешне мотивированным считается все, что направлено на достижение некоторого конечного результата или цели, т.е. любая деятельность, которая побуждается достижениями, властью, статусом, требованиями, рассматривается как *внешне мотивированная*. Интринсивно (т.е *внутренне*) мотивированными являются, напротив, только те формы активности, которые осуществляются ради самой деятельности (например, детские игры, эстетические переживания, привлекательная сама по себе деятельность - хобби). Как правило, каждая деятельность всегда побуждается комплексом, сочетанием *экстринсивных* (или *процессуально-содержательных* мотивов. Д. Берлайн, например, считает, что все стимулы, которые вызывают *процессуально-содержательную* мотивацию, имеют четыре основных характеристики: 1) новизна и изменение; 2) неожиданность; 3) сложность; 4) неопределенность. Сложность и отклонение от ожидаемого, а также - неожиданные изменения в известном потоке событий вызывают состояние сильной активации. То есть, все необычное, нестандартное стимулирует поисковую активность и вызывает позитивные эмоции. То есть, *интринсивная мотивация* - это определенное эмоциональное состояние, котое можно охарактеризовать как - радость от активности. [↑](#footnote-ref-224)
224. Как считал Пауль Штерн (активный критик и оппонент Карла Юнга), «...алхимики бессознательные содержания своей душевной жизни проецировали в процессы ”*Деликого Делания*”, поэтому алхимия для Юнга становится огромным полотном проекции бессознательных процессов мышления, “чудесным подспорьем”, которое помогало ему расшифровывать символический язык подсознания». [↑](#footnote-ref-225)
225. Альфред Щеголев «Невроз как внутренний театр личности» (Издательство «Речь». 2001). [↑](#footnote-ref-226)
226. Там же. [↑](#footnote-ref-227)
227. Суть конфликта - в преодолении позиции «*играю для другого*» на позицию «*играю для себя»*. Это означает, что, выходя на сцену, артист естественным образом попадает в ситуацию смотрящего на него *другого* (т.е. *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». (Цитата из книги Славоя Жижека «Возвышенный объект идеологии». М. «Художественный Журнал». 1999.) Именно подобная трансформация и происходит при использовании методов Алхимии Игры. Благодаря им, артист переходит из позиции *истерического невротика* играющего для другого, в целостную позицию игры *из себя* и *для себя*. [↑](#footnote-ref-228)
228. Альфред Щеголев «Невроз как внутренний театр личности» (Издательство «Речь». 2001). [↑](#footnote-ref-229)
229. Мозговая оболочка (лат.) [↑](#footnote-ref-230)
230. Уильям Шекспир «Бесплодные усилия любви» (У.Шекспир. Пьесы. Пер. с англ. А.Некора, П.Мелковой, В.Левик. и др., М. Издат. «АСТ»., 2001) [↑](#footnote-ref-231)
231. А.С. Пушкин «Египетские ночи» (М. Издат. «Эксмо-пресс». 2002). [↑](#footnote-ref-232)
232. Цитата из книги И.И.Гарина «Неизвестный Толстой». Харьков. Издат. СП «ФОЛИО»., 1993 г. [↑](#footnote-ref-233)
233. С точки зрения японского психолога Такеши Хориото, исследующего эту тему, для актера, (и вообще, для любого творца), его творение, будь то роль, картина, или музыкальное полотно, это точно такой же фетиш, (игра мысли) как для серийного маньяка-убийцы человеческая жизнь. Художник препарирует свое произведение точно так же, и с тем же чувством, как и сексуальный маньяк свою жертву, получая от этого процесса особое, тонкое, и только ему понятное наслаждение. Настоящий актер, а их не так много, - это 100%-ный преступник! И вообще, артистическая профессия, в своей истинной сути, это лицензированная преступность». (Такеши Хориото «Священные чудовища», СПб., издат. «Линк», 2002) [↑](#footnote-ref-234)
234. Фридрих Ницше «Генеалогия морали» (Избранные произведения. Издат. «ПОПУРРИ». Минск. 1997). [↑](#footnote-ref-235)
235. Известная цитата из «Фауста» Йоганна Вольфганга фон Гете, 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» (Internet). [↑](#footnote-ref-236)
236. Выражение Антонена Арто из книги «Театр и Боги» (М. «Мартис». 1993). [↑](#footnote-ref-237)
237. Пассионарность (от лат. *passio* - страсть) – характерологическая доминанта, непреоборимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Заметим, что цель эта представляется *пассионарной особи* иногда даже более ценной, чем собственная жизнь, а тем более жизнь и счастье современников и соплеменников. Термин принадлежит Л.Н. Гумилеву (1912-1992), крупнейшему русскому историку и этнографу, автору т.н. *этнологии*, науки о естественных закономерностях рождения и гибели народов и народностей. Интересно, что термин *пассионарность* Гумилев использует для обозначения особого вида энергии (*биогеохимической*) живого вещества геосферы, описанной еще академиком В.И. Вернадским, благодаря активизации которой в среде человечества появляются индивидуумы с повышенной активностью. Согласно Гумилеву, «…величина *пассионарного* напряжения этноса определяется долей в его структуре *пассионариев* - *сверхактивных особей*, не довольствующихся обычной жизнью обывателей». (Л.Гумилев «География этноса в исторический период». Ленинград. «Наука». 1990). [↑](#footnote-ref-238)
238. Альфред Щеголев «Невроз как внутренний театр личности» (Издательство «Речь». 2001). [↑](#footnote-ref-239)
239. Наталья Петрова «Дао творческого карьериста. Бизнес как способ самореализации.» (М., издат. «Эксмо», 2005) «Творцы со своими идеями и любовью к переменам являются угрозой для общества, стремящегося сохранить статус-кво. (…) Креативщики выражают человеческую способность к бунту, Не потому что они противники бизнеса, нет. Просто они любят погрузится в хаос, чтобы придать ему форму. Это и есть творчество. Они не довольны апатией и стабильностью. Ролло Мэй считает, что они – создатели “несотворенного сознания народа”.» [↑](#footnote-ref-240)
240. Т. Карлейль «Этика жизни» (Псков. Издат. «Омега». 1997). Томас Карлейль (1795 – 1881) – выдающийся английский мыслитель-моралист. Основные труды: «Прошлое и настоящее», «Этика жизни». [↑](#footnote-ref-241)
241. И.С.Тургенев. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-242)
242. Ролло Мэй «Мужество творить» (Издат. «Инициатива», Львов. Институт общегуманитарных исследований; М. 2001). [↑](#footnote-ref-243)
243. И.Евин «Искусство и синергетика» (М., издат. «УРСС»., 2004) В этих же исследованиях было установлено, что в неустойчивых системах даже очень маленькие различия в начальных условиях приводят к очень большим различиям в конечных результатах. Даже небольшое возмущение или ошибка ведут к большим последствиям, и точное предсказание поведения таких систем на больших временных интервалах становится абсолютно невозможным. Например, песчинки, падающие сверху на склон холма, будут оставаться на том месте, куда они упали, до определенного критического значения крутизны холма. Выше некоторого порогового значения угла склона холма песчинки будут скатываться вниз, увлекая за собой другие песчинки на своем пути и образуя песчаную лавину. Помимо названия “*самоорганизованная критичность*”, этот процесс имеет и другие имена: Мандельброт назвал его “*фрактальным распределением*”; в физике оно известно как “*фликкер-шум*” и “1/*f-распределение*”; в социологии его называют “*Ципфа-Парето*” и т.д. В последнее время в теории сложных систем сформировалось понятие о состоянии “*на границе хаоса и порядка*”. Системы в таком состоянии являются ни в полной мере регулярными, предсказуемыми, ни в полной степени хаотическими, непредсказуемыми. [↑](#footnote-ref-244)
244. Возможно, «…человек и любое сообщество, являются клетками более высокоорганизованной коллективной сущности, которой для эволюции необходимо, чтобы внутри нее происходила борьба. Борьба за собственные интересы, эгоизм и стремление к власти заложены в человеке до самой его последней клетки и необходимы ему для выживания». (А.И.Нефедов «Трудно быть Магом»., Минск., издат. «Книжный дом» 2005) [↑](#footnote-ref-245)
245. Карл Густав Юнг. Цитата из книги: Дороти Нойман. «Символизм в мифологии» (М. Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век». 1997) [↑](#footnote-ref-246)
246. Василий Кандинский «Ступени» (Санкт-Петербург. Издат. «Азбука-Классика» 2003) [↑](#footnote-ref-247)
247. Томас Ф. Крам «Управление энергией конфликта» (АСТ. РЕФЛ-бук. 2001). Здесь, интересным будет сослаться на еще одну, крайне интересную книгу, это книга Дж.Харшаньи & Р.Зельтена «Общая теория выбора равновесия в играх» (СПб., Издат. «Экономическа школа» 2001). Это последняя совместная монография по *теории игр* нобелевских лауреатов в области экономики 1994 г. Книга посвящена изложению единого подхода к выбору равновесия в конфликтных ситуациях, моделируемых в рамках *теории игр*. Считается, что данная теория имеет многочисленные приложения в экономике, политике и других областях человеческой деятельности, связанных с анализом и разрешением конфликтов с применением математических методов. [↑](#footnote-ref-248)
248. Арнольд Минделл «Сидя в огне. Преобразование больших групп через конфликт и разнообразие» (Издат. «Act»; Издат. Института трансперсональной психологии; Издат. Кравчука. 2004.) Арнольд Минделл – доктор философии, психотерапевт и аналитик, основатель процессуально ориентированной психологии. Автор 17 книг, переведенных на 20 языков, в том числе: «Dreaming While Awake» (2001); «The Dreammaker’s Apprentise» (2002); «The Forse of Silence» (2003). [↑](#footnote-ref-249)
249. Томас Ф. Крам «Управление энергией конфликта» (АСТ. РЕФЛ-бук. 2001). [↑](#footnote-ref-250)
250. Иточник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. Сэмюэль Батлер (Samuel Butler, 1822 - 1888) - родился в семье священника. Учился в Кембридже. Изучал теорию Дарвина. Как писатель прославился посмертно, романом “Путь всей плоти”. [↑](#footnote-ref-251)
251. Вернон Вульф - доктор физики и психологии, директор Международного университета «Холодинамики» (Сан-Диего) США и основоположник уникальной теории «Холодинамика». Суть этого направления в современной психологии, говоря словами Вернона Вульфа, в следующем: «…у людей существует запрограммированность на какую-либо историю болезни, а с помощью холодинамических методик можно разблокировать ее». Термин «Холодинамика» означает: «*динамика Целого*», «*сила Целого в действии*», «*жизнь в развитии*». В целом - это система взглядов, процессов и метафор, направленных на трансформацию ограничивающего опыта и построение будущего, реализацию планов и воплощение мечты. Известно, что Холодинамические методики Вульфа используют, например, такие процветающие компании как «Дженерал моторс» и «Тойота». [↑](#footnote-ref-252)
252. Там же. [↑](#footnote-ref-253)
253. Альберт Эйнштейн. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-254)
254. Мишель Эйкем де Монтень, (Michel Eyquem de Montaigne - 1533–1592) - французский писатель и философ. Родился 28 февраля 1533 в Бордо. В раннем детстве Монтень воспитывался по педагогической методе отца, схожей по духу со взглядами на воспитание Ф.Рабле. *Опыты* Монтеня – это проверки, испытания, которым он подвергает собственные мнения по разным вопросам. Воспитание, дружба, родительская любовь, свобода совести, власть над собственной волей – все рассматривается с точки зрения личного опыта и подкрепляется цитатами. В итоге, Монтень приходит к выводу об относительности всех вещей. (Приведенная цитата взята из: Мишель Монтень «Опыты», (О том, что нужно владеть своей волей). М-Л.: Издат. АН СССР, 1958-1960 г. [↑](#footnote-ref-255)
255. К.А. Свасьян «Философское мировоззрение Гёте» (М. Издат. «Evidentis». 2001) [↑](#footnote-ref-256)
256. Лама Анагарика Говинда «Медитация и многомерное сознание» М., издат. «Садхана» 2003 г. [↑](#footnote-ref-257)
257. Орен Харари (Oren Harari) «Как вести за собой людей и добиваться успеха» (The leadership secrets of Colin Powell) (М. Издат. «Мир» 2003) [↑](#footnote-ref-258)
258. Некорректная цитата из: Арнольд Минделл «Сидя в огне». (Издат. «Act»; Издат. Института трансперсональной психологии; Издат. Кравчука. 2004.) [↑](#footnote-ref-259)
259. Шри Нисаргадатта Махарадж – современный, реализованный индийский учитель, отвергающий принадлежность к какой либо школе. И тем не менее, его интерпретация реальности не отличается от Джняна Йоги (Адвайта Веданты). [↑](#footnote-ref-260)
260. Mantak Chia, Maneewan Chia, Douglas Abrams, «The Multiorgasmic couple» (Harper. San Francisco. 1998). [↑](#footnote-ref-261)
261. Басё (709-788) - мастер дзен. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-262)
262. Сан Лайт «Алхимия Изобилия» (Санкт-Петербург. 2001). [↑](#footnote-ref-263)
263. Вольный пересказ цитаты из лекции ламы Оле Нидала в Варшаве в 1993 г. [↑](#footnote-ref-264)
264. Ги де Мопассан. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-265)
265. Money, success & you by John Kehoe. (Canada: Zoetic Inc. 1999.) [↑](#footnote-ref-266)
266. Мохандас Карамчанд Ганди, прозванный в народе Махатмой (Великой душой). [↑](#footnote-ref-267)
267. Лама Оле Нидал «Каким все является» (Спб. Издат. «Алмазный путь». 1995). [↑](#footnote-ref-268)
268. 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: rang 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 окончание - «*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. [↑](#footnote-ref-269)
269. Формула известного русского драматурга, режиссера, теоретика и историка театра Николая Николаевича Евреинова (1879-1953).  В своих статьях и книгах, таких как: «Введение в монодраму» (1909), «Нагота на сцене» (1911), «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Азазел и Дионис» (1922), разрабатывал понятие «*театральности*» и принцип «*монодрамы*». С 1927 года, как драматург, режиссер и сценарист, работал в Париже. [↑](#footnote-ref-270)
270. Перефразированная цитата из стихотворения Н. Гумилева «Театр»: «Все мы смешные актеры в театре Господа Бога» (Стихи. Л. 1988). [↑](#footnote-ref-271)
271. Пре-бывание в обыденности – термин, предложен 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. «Это пассивное, несвободное бытие, застылость переживания и действия. В пребывании звучит отстраненность от собственного Я. Это призрачное и сонное бытие, *подчиненность Другому*. Это неопределенность *своего* пути и нежелание выбора. Это упоение несвободой. Это наслаждение отсутствием ответственности. В обыденности как пребывании можно проявлять большую внешнюю активность, но она всегда задана извне, а не изнутри, и в конце концов абсурдна – активность пребывания обыденности не порождает ничего оригинального и нового. Она не порождает ничего живого. Обыденность-пребывание есть воронки, засасывающая в себя человеческую жизнь». (Н.Хамитов «Философия Человека: от метафизики к метаантропологии»., Киев., издат. «Ника-Центр».; М., издат. «Института общегуманитарных исследований»., 2002) [↑](#footnote-ref-272)
272. Цит. из монографии: Такэо Харукава «Рождение, расцвет и гибель театра Но» (Изд. «Трио». Санкт-Петербург. 1997). Как известно, в Китае и Японии существовала вера в некую магию игры, в которой видели средство исцеления души и тела. Считалось, что в этом мире все взаимосвязано: неправильное действие может неожиданно отозваться на судьбах других, плохая игра актера может принести беду. Поскольку между сценическими действиями и положением в стране усматривали прямую связь, то актера за плохую игру могли приговорить к харакири или сослать на острова. Таким образом, в древних традициях, смыл театра – уравновешивать сердца людей, быть источником долголетия, счастья и продления жизни. [↑](#footnote-ref-273)
273. Здесь речь идет о Герое. С точки зрения известного мифолога Эрика Ноймана, «Герой, или Выдающаяся Личность – это всегда человек с непосредственным внутренним восприятием, художник, пророк или революционер, который видит, излагает и реализует новые ценности. (…) Подлинным героем является тот, кто побеждает отца-дракона, который, опираясь на весь авторитет традиции и силы коллектива, постоянно стремится помешать рождению нового». Кульминационным моментом всех героических мистерий является т.н. *обожествление*. *Герой*, таким образом, это символ способности дисциплинировать свою волю и «…символ стадии формирования, на которой боги выкристаллизовываются из массы безличных сил». Затем «…бессознательные силы этой, теперь уже отжившей психической стадии выступают против героя как страшные чудовища и драконы, демоны и нечистые духи, которые угрожают проглотить его снова». Фактически, представленное в мифах предание о герое является символически выраженной историей *самоосвобождения,* т.е. «...борьбы за освобождение от власти бессознательного, чтобы в противостоянии значительно превосходящим силам удержать свою собственную позицию». (По материалам из книги Эрика Ноймана «Происхождение и развитие сознания». Издат. «Рефл-бук». 1998.) [↑](#footnote-ref-274)
274. Шиллер Фридрих «Письма об эстетическом воспитании». Соч. Т.6. 1957. [↑](#footnote-ref-275)
275. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-276)
276. Безымянная цитата из книги: Роджер Уолш «Основание духовности» (М. Академический проект. 2000). [↑](#footnote-ref-277)
277. Абрахам Маслоу. Источник цитаты утерян. Выписка их моих дневников. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Raison d’ệtre* – смысл существования (фр.) [↑](#footnote-ref-279)
279. Даже говоря о таком *феномене* как *просветление*, к примеру, невозможно сказать, что оно существует, или не существует. На уровне *Роли*, просветление это несомненно *рекламный трюк*, это – болтающаяся перед носом осла морковка, заставляющая его идти, шевелить ногами, вращать колесо какого-либо полезного *делания*. Здесь, в состоянии разделенности на субъект и объект, нет, и не может быть просветления. На уровне *Актера*, просветление это наша собственная творческая потенция, оно - процесс дисциплинарной огранки нашего взгляда, благодаря которому мы преодолеваем разделение на внутреннее и внешнее. А на уровне *Зрителя* просветление это - *среда обитания*, то, что всегда было, есть, и будет, наша *истинная природа*. Здесь каждый атом вибрирует радостью и скрепляется любовью. И только соединяя три уровня в одно, можно выработать более-менее правильное представление о таком неоднозначном явлении как *просветление*. В этом смысле, все мы, изначально, в одно и тоже время – просветленные, не просветленные и творческая потенция просветления! Или, словами тибетского мастера медитации Чогьяма Трунгпы, *просветление* – «Путь без цели». И это означает, что *безусловного освобождения от страданий не существует*! Но на определенном уровне развития *Ума*, его можно научиться правильно воспринимать! Его можно вывести на сцену и с ним можно научиться играть! То есть брать в руки, смешивать определенные пропорции, нагревать и охлаждать, *трансформировать* или *переплавлять* в высшие состояния сознания! [↑](#footnote-ref-280)
280. Алистер Кроули «Восемь лекций по йоге» (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников). [↑](#footnote-ref-281)
281. Уильям Блейк (1757-1827). «Песни невинности и опыта» (Спб. Издат. «Азбука». 2000). Райнер Мария Рильке указывает примерно на тоже самое: «Искусство означает – не знать, что мир уже создан. Оно означает - создавать мир заново». [↑](#footnote-ref-282)
282. Этот термин заимствован из романа Германа Гессе «Степной волк». Основным действующим лицом этого феерического романа является замкнутый, тотально одинокий, стареющий интеллигент, собирающийся покончить жизнь самоубийством. В итоге, достигнув крайней готовности уйти, он совершенно случайно оказывается в т.н. «*Магическом Театре*». В некоей мистической реальности, где исполняются все его самые сокровенные, казалось бы, забытые, вытесненные, аморальные желания. То есть здесь стали обретать «явленность» и силу те аспекты его личности, которым когда-то «было отказано», которые когда-то были отвергнуты и загнаны глубоко «под пол». (Герман Гессе (1877-1962) – крупнейший немецко-швейцарский романист ХХ века. Автор таких известных произведений, как: «Степной волк», «Демиана», «Паломничество в страну Востока», и, пожалуй, самого известного - «Игра в бисер». М. Издат. «Радуга». 1984.) [↑](#footnote-ref-283)
283. Технологии Священного - технологии, по определению Станислава Грофа, выводящие за границы отождествления с узким, биографическим уровнем психики, и называемые им *холотропными*. Благодаря использованию подобных практик происходит т.н. «выход за пределы личного», или «превосхождение персонального». К подобным практикам относятся различные сочетания пения, дыхания, барабанного боя, ритмичной пляски, пост, уединение, чувственное голодание, причинение сильной физической боли, техники лишения сна, удушения и т.д. и т.п. Известно, что во многих культурах *холотропное видение* достигалось посредством использования психоделических растений. Самыми известными из них считаются: некоторые сорта конопли, психоактивные грибы, мексиканский кактус пейотль, южноамериканские и карибские сорта табака, кустарник ибога, а также лиана амазонских джунглей (Banisteriopsis caapi) – источник яхе, или айяуаски. Другими возбудителями *холотропных* переживаний являются различные виды целенаправленной духовной практики, различные школы йоги, дзен-буддизм, тибетская ваджраяна, даосизм, суфизм, каббала, медитации мистического христианства и т.д. Изменяющие *Ум* методики применялись также в таких древних таинствах смерти и возрождения, как храмовые посвящения Изиды и Осириса в Древнем Египте, древнегреческие вакханалии, богослужения Аттиса и Адониса, элевсинские мистерии, в которых значительную роль играли психоделические снадобья. Среди современных средств достижения *холотропных* состояний сознания - выделенные из растений (мескалин, псилоцибин, производные триптамина, хармалин, ибогаин, тетрагидроканнабинолы и др.), а также синтезированные лаборатории (ЛСД, производные амфетамина и кетамин). Можно также отметить сильнодействующие виды переживательной психотерапии, такие как гипноз, неорайхианские подходы, первичная терапия, ребёфинг, клинический мониторинг, при котором индивид электронными сигналами отрицательной обратной связи вводится в измененное состояние сознания, что характеризуется настройкой на определенные частоты мозговых волн. (По материалам: Станислав Гроф «Надличностное видение». М. Издат. К. Кравчука. 2002.) [↑](#footnote-ref-284)
284. Станислав Гроф - один из основателей трансперсональной психологии, врач-клиницист, работавший в Lsd-терапии, доктор медицины, оказавший революционное влияние на современную психоаналитическую теорию. Его исследования - это новый взгляд на такие области, как структура бессознательного, измененные состояния сознания, взаимосвязь психотерапии и религии. В своих книгах: «Области человеческого бессознательного», «За пределами мозга», «Человек перед лицом смерти», «Космическая игра» и др., он ставит под сомнение существующие модели сознания и доказывает, что понимание перинатального и трансперсонального уровней прежде всего зависит от восприятия. [↑](#footnote-ref-285)
285. Примерно то же самое делает Леонард Орр в своей методике повторного рождения - *rebirthing*. См. книгу Леонард Орр «Бросьте привычку умирать. Наука о вечной жизни» (Издат. «София» 2004) или, книгу Сандры Рэй «Ребёфинг и аффирмации любви» (М. Центр самосовершенствования «Breathe». 2001). [↑](#footnote-ref-286)
286. В процессе интенсивного дыхания перенасыщение организма кислородом меняет химический состав крови, что приводит к расслаблению т.н. Corpus callosum - «мозолистого тела», отделяющего правое (интуитивное) полушарие мозга от левого (логического). Так информация, запечатанная в двух обособленных друг от друга полушариях, получает возможность «взаимопроникновения» и «взаимообогащения». По ходу практики на поверхность сознания начинают подниматься воспоминания о детстве, младенчестве, рождении и даже о перинатальном периоде вынашивания плода, что является важным связующим звеном между биографическим и трансперсональным уровнями психики. Обладая мощнейшим эффектом, кроме подробнейших объяснений, эта практика требует непосредственного присутствия мастера в процессе проведения. Именно по этой причине подробное описание я опускаю, ограничиваясь общими словами. [↑](#footnote-ref-287)
287. 1) Нигредо – первая стадия, соответствующая этапу разрушения всего старого, отжившего, мешающего дальнейшему развитию. «На этой стадии разрушаются и отмирают отработанные, сковывающие нас формы и стереотипы – привычный мир рушится, а новый еще не возник. (…) Возникает ощущение, что мир разваливается на части, а время остановилось». Это состояние безысходности проецирует на экран нашего *Ума* мрачную, депрессивную, некрофилическую символику, чувства подавленности, тоски и апатии. Поэтому эта стадия и описывается как: «*nigrum nigrius nigro*» (черное, чернее чем черное). 2) Альбедо – этап, следующий за нигредо. На этой стадии происходит формирование, закалка и развитие новых, потенциальных сценариев будущей судьбы. Именно здесь мы обнаруживаем т.н. *Сцену Театра Реальности*, или *Сцену Сна*. «Это мир творчества, фантазий, сказок, волшебства…», основным божеством которого в традиционной алхимии является Меркурий - архетип трансформации. В контексте *Алхимии Игры* нетрудно идентифицировать его как уровень *альфа*, из которого разворачивается творческая потенция *актера*. 3) Рубедо – последняя стадия, с помощью которой описывается этап *реализации*. Непосредственное следствие соединения противоположностей (мужского и женского, внутреннего и внешнего) в единое целое. Это мир победы, героев и гениев! Здесь в бушующем огне реализации не только соединяется несоединимое, но и пробуждается гигантская энергия, и главной задачей является – совладать с ней, не утратить контроль и довести до успешного завершения выбранный этап развития». В противном случае нарушение баланса может привести к утрате контроля и к обвалу в *нигредо*. В контексте *Алхимии Игры* это территория *зрителя* (уровень *дельта*). (По материалам: Т. Лири, Р. Метцнер, Р. Олперт «Психоделический опыт». Издат. «Инициатива». Львов. 1998; Ст.Гроф «Космическая Игра». Ин-т транс. псих. Издат. «Саттва». 2000; Е. Файдыш «Мистический космос». М. 2002), [↑](#footnote-ref-288)
288. Тимоти Лири, Ральф Метцнер, Ричард Олперт «Психоделический опыт» («Инициатива». Львов. 1998). «Я вдруг ощутил, - пишет Лири после опытов с мескалином в Гарварде, - что красота и ужас, прошлое и будущее, бог и дьявол находятся не за пределами моего сознания, но внутри меня. За четыре часа я больше узнал о работе человеческого мозга, чем за пятнадцать лет практики профессионального психолога». Интерес к галлюциногенам закономерно привел Лири к LSD. Он мечтал, что «…лет через двадцать все общественные институты будут преобразованы в соответствии с прозрениями, почерпнутыми из опыта расширения сознания», что изменится вся система образования и вместо книг будут молекулы определенных веществ, открывающие «внутреннюю библиотеку»; что изменится сам стиль жизни людей и не менее двух часов в день они будут посвящать отдыху от «социальных игр» с помощью известного вещества. Этот «выход из игры» Лири считал наиболее важным последствием употребления психоделиков, связывая с ним обретение внутренней свободы и называя этот процесс «*Алхимией сознания*». Но после шумной пропагандистской кампании, бескорыстно развернутой Тимоти Лири и автором знаменитой книги «Полет над гнездом кукушки» Кеном Кизи, вещество приобрело бешеную популярность, попало под строгий запрет - и все исследования были свернуты. Со временем на смену «философскому камню» ХХ в. пришли другие методы, в частности – безмедикаментозные, такие как «*Холотропное дыхание*» Ст. Грофа и мн. др. [↑](#footnote-ref-289)
289. Станислав Гроф «Надличностное видение» (Издат. «Act». Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К. Кравчука. 2002). На самом деле у этой практики очень глубокие корни. Еще в 1882 году венский невропатолог Йозеф Брейер экспериментально доказал, что можно эффективно излечивать случаи невротизма и истерии, если, погрузив больного в гипнотическое состояние, приводить его к воспоминанию тех аффективных переживаний или конфликтов, которые когда-то были испытаны им, а затем ушли внутрь и как бы забылись. Этот метод гипнотерапии был назван Брейером «*катарсическим*» - от древнегреческого слова «*катарсис*» - очищение страстей. Через десять лет великий Фрейд заглянет чуть дальше и докажет, что выявление аффективных переживаний, ставших бессознательными, возможно и без применения гипноза. Для этого достаточно предложить больному длительно, в пассивном состоянии, высказывать все те мысли и ассоциации, которые как бы случайно приходят ему в голову, ничего активно не меняя в их течении. И это открытие станет днем рождения великого *Психоанализа*. Затем, спустя чуть более четверть века, в спор с великим учителем вступит непослушный ученик Карл Юнг. Он приведет неопровержимые доказательства того, что корни многих аффективных переживаний уходят далеко за пределы персональной сферы, за пределы непосредственной жизни индивида, и далеко не ограничиваются проблемами, связанными с нереализованным сексуальным влечением. И только Станислав Гроф спустя более чем полвека примирит этих двух исполинов, позволив им встретиться на т.н. *перинатальном* уровне, так сказать, в утробе матери, как раз между *персональностью* и *трансперсональностью*. И эта встреча станет возможной в предложенной Грофом ситуации, когда больной сам, с помощью *холотропной процедуры,* превратится в своего собственного психоаналитика. [↑](#footnote-ref-290)
290. Тибетская Книга Мертвых (Бардо Тхёдол). Перевод и комментарий Намкая Норбу Ринпоче. (Изд-во Шанг-Шунг. Спб. 1999.) Алхимический аналог: «Ум и тело должны стать одним» (Граф Бернар Тревизо, цит. из книги Милоша Гжешки «Великое Делание». Спб. Издат. «Улей». 1998). В современном комментарии к «Бардо Тхёдол», тибетский мастер Чогьям Трунгпа Римпоче, называет это произведение «Тибетской Книгой Рождения». «Слово *бардо* состоит из слов *бар* (“среди”, ”в недрах”) и *до* (“остров” или ”знак”); соответственно, получается “некий ориентир между двумя вещами”, промежуточное состояние, переходный период. В Бардо Тхёдол речь идет о предельных состояниях, периодах кризиса, когда напряжение достигает высшего пика; но они также наиболее богатые с психологической точки зрения, поскольку это моменты, наиболее благоприятны для перемен». (Радмила Моаканин «Психология Юнга и Буддизм»., М.; СПб.: Фонд «Культурно-информационный ценрт “Панглос”»; ИД «Коло», серия «Катарсис») [↑](#footnote-ref-291)
291. Там же. [↑](#footnote-ref-292)
292. Станислав Гроф «Космическая Игра» (Институт трансперсональной психологии. Изд. «Саттва». Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-293)
293. Александр Пинт «Из гусеницы в бабочку» (М. «Ангел Принт». 2000). [↑](#footnote-ref-294)
294. Карл Густав Юнг. (Цит. из книги Джона Платаниа «Юнг для начинающих». Минск. Издат. «Попурри». 1998.) [↑](#footnote-ref-295)
295. Инициация (initiatio) – начинание, введение, посвящение. [↑](#footnote-ref-296)
296. Фритьоф Капра «Уроки мудрости» (Издат. Трансперсонального Института. М. 1996). [↑](#footnote-ref-297)
297. Раймон Абеллио, «Тетради кружка метафизических исследований». (Цитата из книги Жака Бержье & Луи Повеля «Утро Магов»., Киев. Издат., «София» 1994) [↑](#footnote-ref-298)
298. Роберт Монро «Великое странствие» (Monroe, R. 1994. The Ultimate Jorney. New York: Doubleday). [↑](#footnote-ref-299)
299. Юджин О’нил., реплика Эдмунда из пьесы «Долгий день уходит в ночь». [↑](#footnote-ref-300)
300. Уильям Блейк. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-301)
301. Олдос Хаксли (1894-1963) – легендарный автор антиутопии «Прекрасный новый мир». Один из виднейших интеллектуалов ХХ в. Блистательный эрудит и страстный пророк социальных и научных преобразований, предвидевший опасности генной инженерии еще в 1948 г. С 1950 года начинает яростную пропаганду расширяющих сознание галлюциногенных препаратов мескалина и диэтиламида d-лизергиновой кислоты (LSD), полагая, что если их принимает человек, обладающий интеллектуальным опытом и открытым умом, то они помогают достигнуть возвышенного состояния сознания и «…ощутить единение с миром и его духовной первоосновой». В 1945 году, с целью обнаружения «*Высшего Общего Фактора*», связывающего труды мистиков и теологов на протяжении веков, издает всемирную антологию мистической литературы «*Вечная философия*». В 1953 году, в страстном порыве пережить «Предельную реальность» Хаксли начинает опыты с мескалином. Они приводят его к убеждению, что ощущения человека намеренно притуплены, точнее, что его восприятие реальности есть результат отфильтрованной мозгом информации, чтобы он мог функционировать в физическом мире как высшее животное. В противном случае его мозг не выдержал бы нагрузки. С другой стороны Хаксли настойчиво предостерегал, что только путем естественного восхождения сознания, а не с помощью искусственных препаратов можно открыть т.н. *Двери Восприятия*, «…когда все предметы воспринимаются как бесконечные и священные». [↑](#footnote-ref-302)
302. Уолт Уитмен (1819–1892) - американский поэт, журналист, эссеист. Темы его стихов отражают мотивы божественности человеческого «я», неразрывной связи души и тела, эволюции форм жизни, равенства всех живых существ и вечного странствия души в процессе рождения, смерти и нового рождения. [↑](#footnote-ref-303)
303. Хилотропный модус сознания (противоположность *холотропному модусу*) – термин, предложенный Станиславом Грофом, и определяющий ориентированность сознания на материю (греческое "hile" - материя). Это состояние сознания, в котором мы находимся в нашей повседневной жизни и которое западная психиатрия рассматривает как единственно нормальное и "законное", полагая, что в нем правильно отражается объективная реальность мира. В *Алхимии Игры*, я называю это положение ума - ролью. В *хилотропном* модусе сознания *артист* считает себя физическим телом, что естественным образом ограничивает способностями восприятия. «Мир представляется состоящим из отдельных материальных объектов и обладает определенно ньютоновскими характеристиками: время линейно, пространство трехмерно, а все события соответствуют цепочкам причин и следствий. Опыт в этом мире систематически подтверждает ряд фундаментальных положений о мире, вроде следующих материя обладает плотностью; два объекта не могут занимать одно и то же место в пространстве; прошлые события необратимы; будущие события недоступны непосредственному опыту; человек не может быть более чем в одном месте одновременно; человек может существовать только в одном измерении времени; целое больше части; одно и то же не может быть истинным и неистинным в одно и то же время». В противоположность узкому и ограниченному *хилотропному* модусу, *холотропный* *артист* предполагает восприятие себя как неограниченного силового поля *Творческого Принципа Вселенной*. «Здесь, плотность и дискретность материи - это иллюзия, порождаемая определенной "оркестровкой" событий в сознании; время и пространство совершенно условны; прошлое и будущее всегда доступны и могут быть эмпирически привнесены в настоящий момент; можно быть одновременно и частью, и целым; одно и то же может быть и истинным, и неистинным в одно и то же мгновение; форма и пустота существования и несуществования взаимозаменяемы и т. д. и т.п.» (Станислав Гроф «Новые перспективы в психотерапии и исследовании внутреннего мира. Лечение как движение к целостности» Internet.) [↑](#footnote-ref-304)
304. Бхайравананда «Мистерии тантры. Мир Закатного Солнца» (Минск. Издатель В.П.Ильин 2003) Бхайравананда Каулавадхута – один из современных мастеров легендарного ордена Трикасамарасья Каулы – Узора Великой Бездны. Считается, что весь шик данной системы в экстремальной возможности прижизненной реализации. «Мы ставим себя сознательно в такие условия, когда нельзя не проявлять своих лучших качеств, потому что иначе нас ждет духовная и физическая деградация и даже смерть. Мы провоцируем на внутреннем и внешнем планах нашего существования сражение, бурю, ураган, схватку со сложившимися помехами и препятствиями. Это мобилизует нас на достижение поставленной цели и позволяет задействовать всего себя – тело, речь, ум…» Считается, что «…однажды, в результате трансформации видения, весь мир станет для практика чист, и тот постигнет *божественность повседневного*», т.е. основным принципом школы можно назвать – *тотальную трансформацию*, магическое, волшебное преображение «*сансары в нирвану*», посредством методов, которые выражаются определением «*Яростный накал*», то есть «Жизнь и верность Богу и пути – в *накале священного огня*, выходящего за рамки сансарических критериев пользы, святости, красоты, гармонии и мудрости». Все это роднит данное направление тантризма с другими, не менее мощными, индо-тибетскими школами *Безумной Мудрости*. (Бхайравананда «Мир Закатного Солнца» (Минск. Изд. В.П.Ильин., 2003) [↑](#footnote-ref-305)
305. Там же. [↑](#footnote-ref-306)
306. J. Smuts “Holism and evolution”., New York: Macmillan, 1926. (Цитата их книги Кена Уилбера «Проект Атман»., М., Издат. «Act»; Издат. «Института трансперсональной психологии»; Издат. К.Кравчука., 2004) [↑](#footnote-ref-307)
307. Ричард Раш (Richard Rush), режиссер фильма «Трюкач» (The stunt man), говорит о мастерстве игры английского актера Питера О’тулла (Peter O’toole). [↑](#footnote-ref-308)
308. Алекс Грей (Alex Grey) – современный американский художник и перформер. Родился в Колумбе, Штат Огайо 29 ноября 1953 г. Закончил Медицинскую Школу в Гарварде, изучая анатомию и занимаясь медицинской живописью. В начале своего творческого пути много экспериментировал с SLD, вместе с такими мастерами как Кен Уилбер и Карло МакКомик. Ныне преподает в «The Open Center» New York, в «Naropa Institute» Boulder, Colorado, и в «Omega Institute» в Rhinebeck, New York. С 1972 года проводит ряд акций, имеющих отношение к т.н. «обрядам перехода». Из этой серии можно выделить его цикл из 21 картины в натуральную величину, т.н. «Священных Зеркал», которые последовательно приводят зрителя к обнаружению их собственной божественной природы. «Священные Зеркала» представляют собой изображение тонкой анатомии индивидуума в контексте биологического, технологического и космического развития, раскрывая бесконечные слои действительности и показывая взаимодействие анатомических и духовных сил. В последствии Грей применял эту многомерную перспективу к таким типичным человеческим опытам как смерть, поцелуй, совокупление, беременность, рождение, уход и т.д. Его вдохновенная и вдохновляющая книга, «Миссия Искусства» (Mission of Art), прослеживает развитие человеческого сознания через историю искусств, и исследуя роль становления и т.н. «Пути Художника», ведет к раскрытию потенциала «Священного Искусства». Ныне Алекс Грей живет в Нью-Йорке со своей женой, живописцем, Элис, и их дочерью, актрисой, Зеной Грей. («Sacred Mirrors. The Visionary Art of Alex Grey»., Inner Traditions International., Rochester, Vermont., 1990) [↑](#footnote-ref-309)
309. В.В.Малявин «Китайская цивилизация» (М. Издат. «Дизайн. Информация. Картография»; «Астрель»; «АСТ»., 2003) [↑](#footnote-ref-310)
310. Петров В.А., Воеводин Д.Н. «Танец Шивы или Космический беспредел» (М. Издат. «Солвент» & «Локид-Пресс»., 2003) [↑](#footnote-ref-311)
311. Генри Дэвид Торо (1817-1862) - американский мыслитель и писатель. Выдвигал идею ненасильственного, индивидуального сопротивления общественному злу. (Источник цитаты утерян.) [↑](#footnote-ref-312)
312. Алексей Алексеевич Ухтомский (1875-1942) – один из выдающихся отечественных мыслителей ХХ века. Его учение о *доминанте* как универсальном принципе, лежащем в основе активности всех живых систем, предвосхитило целый ряд направлений современных исследований. Ухтомский создал стройную концепцию человека на стыке различных наук: физиологии, психологии, философии, социологии и этики. «Именно *творческую идеализацию* я считаю основною тайною человеческого общежития. Мнение брата о тебе, вера брата в тебя обязывает тебя и фактически двигает в ту сторону, в которую он тебя идеализирует; но это лишь при условии, что ты любишь брата твоего и фактически тебе дорого быть для него хорошим, каким он хочет тебя понимать и знать!» [↑](#footnote-ref-313)
313. Чин-Нинь Чу «Секреты Мага Дождя. Делай меньше, достигай большего» (Издат. «София». ИД «Гелиос». 2001). [↑](#footnote-ref-314)
314. Бенджамин Зандер – дирижер Бостонского филармонического оркестра и профессор консерватории в Новой Англии. Помимо своей основной деятельности, читает лекции об «Искусстве возможности» для менеджеров и руководителей бизнес-структур. Вместе со своей женой Розамундой Стоун Зандер, является автором блистательной книги «Искусство возможности» (М., Издательский дом «Вильямс» 2004) Этот профессор, уже на первом занятии ставит своим студентам высшую отметку, предлагая им выполнить одно единственное требование – написать учителю письмо, датируемое концом учебного года, в котором студенты подробно расскажут какие усилия они собираются предпринять, чтобы соответствовать высшей оценке. То есть нужно представить себя в будущем, и, как бы, оглядываясь назад, описать то, что было открыто и постигнуто в профессии за время обучения. «В особенности меня интересует та личность, - омечает Зандер, обращаясь к своим студентам, - которой вы станете к маю следующего года. Мне важно узнать о достижениях, чувствах, мировоззрении того человека, который осуществил все свои планы и стал тем, кем стремился стать.» Супруги Зандерс помещают в своей книге, так же, несколько писем из своей педагогической коллекции. Вот одно из них: «Уважаемый мистер Зандерс! Я получила высшую оценку потому, что набралась смелости и присмотрелась поближе к собственным страхам и поняла, что им нет места в моей жизни. Я перестала быть той девушкой, которая боялась совершать ошибки на глазах у людей, доверявших ее профессиональным и личностным качествам… Эта робость и неверие в себя остались позади. Теперь я существую только как отражение в глазах других людей, и смыслом моей жизни стало желание радовать каждого из них… Я понимаю, что стремление и цель будут тождественны только тогда, когда ты сам себе хозяин. И думаю, что в моей жизни все происходит именно так.» (Бенджамин Зандер & Розамунда Стоун Зандер «Искусство возможности»., М., Издательский дом «Вильямс» 2004) [↑](#footnote-ref-315)
315. Существуют и другие афористические выражения этого явления: «успех порождает успех», «ресурс идет к ресурсу», «деньги к деньгам» и т.д. Мертон (Merton) Роберт Кинг (1910-2003) - американский социолог, президент Американской социологической ассоциации. Вошел в историю мировой социологии как основатель социологии как науки, а также благодаря его теоретическому анализу социальной структуры (структурно-функциональному анализу). [↑](#footnote-ref-316)
316. Бенджамин Зандер & Розамунда Стоун Зандер «Искусство возможности» (М., Издательский дом «Вильямс» 2004) [↑](#footnote-ref-317)
317. «Красота и Мозг. Биологические аспекты эстетики». (Под редакцией И. Ренчлера, Д. Эпстайна. М. «Мир». 1995.) [↑](#footnote-ref-318)
318. Там же. [↑](#footnote-ref-319)
319. Некорректное воспроизведение известной фразы Людовика XIV: «Будьте не тем, что вы есть, а тем, чем вы можете быть». Людовика XIV – король Франции, правивший в блистательную эпоху расцвета французского абсолютизма (XVII в.) Король-Солнце, или король-Артист. Неоценимо много сделал для того, чтобы французская культура – театр, живопись, архитектура, балет – служила мерилом достижений других национальных культур. Покровительствовал Расину и Мольеру, Мансару и Люлли. Именно ему принадлежит честь создания классического французского балета. Менее известно, что Людовик XIV, будучи страстным поклонником и знатоком искусств, сам являлся прекрасным музыкантом и выдающимся (!!!) танцором. [↑](#footnote-ref-320)
320. Вадим Зеланд «Трансерфинг реальности» (СПб., ИД «Весь»., 2004) [↑](#footnote-ref-321)
321. Марина Цветаева. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-322)
322. Свами Сатьянанда Сарасвати «Тантрические практики преображения» (Издат. «Алока». 2001). [↑](#footnote-ref-323)
323. Чогьям Трунгпа Ринпоче «Миф свободы и путь медитации» (Изд. «Шамбала», Беркли, Лондон. 1976). [↑](#footnote-ref-324)
324. Считается, что история кукольного театра, начинается с книги “Storia dei Burattini” («История марионетки» СПб., 1913., М. 1990) Йорика (настоящее имя Пьетро Ферриньи) и книги Шарля Маньяна (Charles Magnin) “Histoire des marionettes en Europe depuis l’Antiquite jusqu’a nos jours”, вышедшей в Париже в середине XIX вв. «…Сколько я мог бы припомнить внушенных марионеткой пикантных споров, ученых размышлений, замечательных мыслей, капризов или поэтических образов в трудах крупнейших писателей всех стран и всех времен, - пишет Маньян. - Я предвижу, что удивлю некоторых моих читателей, написав во главе списка почетных покровителей Платона, Аристотеля, Аристофан, Горация, Марка Аврелия, Петрония, Галена, Апулея, Тертуллиана, а среди относящихся к новой истории – Шекспира, Сервантеса, Бен Джонсона, Мольера, Гамильтона, Свифта, Вольтера, Гете, Байрона…» Александра Василькова, в своей монографии «Душа и тело куклы» добовляет к этому списку Гофмана, Клейста, Стендаля, Анатоль Франса, Жана Кокто, Бальмонта, Аненского, Мейерхольда, Крэга, Арто, Кантора, Альфреда Жари, Микаэля Мешке, Мишеля де Гельдерода, Федерико Гарсиа Лорку. (Александра Василькова «Душа и тело куклы»., М. Издат. «Аграф» 2003) Я хелел бы добавить еще - Спинозу, Низами, Хайяма, Санд, Ибсена, и уверен, что список далеко не полный. А.Василькова, так же отмечает, что в России марионетками называют кукол на нитях; для французов же марионетка, это - любая игровая кукла. А а то, что мы называем марионеткой, - для них «fantoche». Интересно, что слово «марионетка» возникло из уменьшительно-ласкательного имени Пресвятой Девы: Мария – Марион. Кроме марионеток и «фантоше» в Италии, например, существовали т.н. «бураттини» (burattini) – куклы-варешка, напоминающие нашего Петрушку. Они были лишены туловища, состояли из головы и рук, соединенных широким плащом. Эти же куклы назывались «magatelli» (от «магии»). Многие исследователи считают, что название «burattini» происходит от имени актера Бураттино, который выступал в XVI веке с труппой Гелози. [↑](#footnote-ref-325)
325. Интересно, так же, что в первом веке нашей эры, в Индии, в классической санскритской драме существовал термин “*сутрадхара*”. Им обозначали ведущего актера, своего рода распорядителя спектакля, а переводился он как “*тот, кто дергает за нити*”. Известно, так же, что древние индийские марионетки – *катхпутли* – считались посланцами богов, направленными на Землю, чтобы помогать людям в их земном пути. Старые марионетки нельзя было просто уничтожать, – существовал особый обряд погребения, которого не удостаивалась ни одна другая театральная кукла, даже участвовавшая в религиозных представлениях. Их с молитвами опускали в реку, чтобы они имели возможность вернуться обратно в страну богов. Если кукла, прежде чем утонуть, долго держалась на воде, считалось, что боги одобряют ее земные деяния. В представлении древних китайцев из всех прочих кукол только марионетки обладали магической силой, были таинственно связаны с человеческой жизнью и способны на нее влиять, а кукловоды-марионеточники почитались обладающими связью с потусторонним миром. Искусству этому они обучались у даосских мастеров-отшельников. (По материалам текста Галины Тимошенко «Магия Марионетка»., опубликованном в сети Internet) Для бирманцев же, театр марионеток вообще – высший образец театрального искусства, обладающий огромным влиянием на “живой” театр. В древности, до того как стать в XVII веке религиозными просветителями, поучающими народ рассказами из жизни Будды, игра *марионеток* Йоке Тай Табини, например, считалась гармонизирующей как природные, так и социальные процессы. Иероглифические формулы, вырезанные на их телах, указывающие на имя марионетки, имена ее родителей, время и место ее рождения, и призванные оберегать ее от порчи, кражи, смерти и т.д., большинству современных кукловодов непонятны, тем не менее, они, следуя традиции, неизменно украшают тела своих кукол причудливым орнаментом. Кроме того, в древности, прежде чем одеть священную марионетку, актер театра совершал очень сложный обряд, в котором, символически, как бы вступал в сексуальные отношения с куклой, сливаясь с ней в одно целое. Известно, так же, что в магических обрядах малайцев, жителей Суматры, а так же, в среде окультистов Франции и Германии, *марионетка* служила едва ли не самым распространенным магическим символом: что маг сотворит с куклой, олицетворяющей какого-либо человека, то и произойдет с самим человеком. Ведь кукла, а прежде всего – *марионетка*, соотносима с человеком по своему облику. Она сделана из того же теста, что и люди. Мы с ней, как бы, одной крови. Второе - *марионетка* обладает сходной с человеком физикой движений. Мы с ней одинаково устроены. Она живет так же, как и мы. Третье, самое таинственное, противоречивое и заманчивое - *марионетка* своим собственным, совершенно уникальным способом отвечает человеку на вопрос “Что мною движет?” Например, на востоке, до сих пор, редко кто из обычных людей рискнет держать дома марионетку. И вместе с тем, ни в одном европейском театре, работающем с марионетками, их не складывают в коробки, - только развешивают. И было бы просто несправедливо, чтобы мимо этого факта прошли современные психотерапевты – особенно те из них, которые не готовы однозначно ответить на вопрос: “Что такое психотерапия – наука, искусство или магия?” Представьте себе игру, в которой человек, пришедший на групповые занятия к психотерапевту, получает задание создать свою собственную марионетку, научить ее двигаться, взаимодействовать с предметами и другими марионетками – словом, жить. Что будет происходить в таком процессе? И что это будет за процесс – психотерапевтический, творческий, или магический? Какие силы будут управлять тем, кто наденет на пальцы “Я”-марионетку?, и кому из членов группы эти силы позволят создать себя, научить себя жить, а кому нет? Чем всем нам, посягнувшим на право держать в своих руках управляющие нити, придется за это заплатить – сейчас или в будущем? (По материалам текста Галины Тимошенко «Магия Марионетка»., опубликованном в сети Internet). [↑](#footnote-ref-326)
326. Франциск Ассизский. (Цитата из книги Роджера Уолша «Основания Духовности». М. «Академический Проект». 2000.) [↑](#footnote-ref-327)
327. Вадим Зеланд, в своей замечательной серии книг «Трансерфинг реальности» (СПб., изд. группа «Весь»., 2005) дает этой технологии название – *Фрэйлинг*. Главный принцип *Фрейлинга* формулируется так: «Откажитесь от намерения получить, замените его на намерение дать, и вы получите то, от чего отказались. Действие этого принципа основано на том, что ваше внешнее намерение использует внутреннее намерение партнера, не ущемляя его интересов.» [↑](#footnote-ref-328)
328. Боддхисатва – в буддийских традициях – духовный воин, «отважное и просветленное сердце», герой, давший обещание не уходить в нирвану до тех пор, пока будет страдать хотя бы одно живое существо. (Манфред Зеггерс «Буддийские Термины». Спб. «Алмазный путь». 1998.) Боддхисатвы живут в лоне общества со всей его борьбой и терзаниями. Их путь – это не отрицательный путь отречения и уединения, но положительный путь утверждения и преобразования мира, благодаря состраданию и мудрости. Труд всей их жизни, их ежедневная задача состоит в освобождении людей от невежества, страсти и зла. (Радмила Моаканин «Психология Юнга и Буддизм»., М; СПб.: Фонд «Культурно-информационный центр “Панглосс”»; ИД «Коло», серия «Катарсис») [↑](#footnote-ref-329)
329. Марианна Кэплэн «На полпути к вершине» (Издат. «СОФИЯ». ИД «ГЕЛИОС». 2002). [↑](#footnote-ref-330)
330. В буддийской традиции *дзогчен* – «*спонтанный скачок*» (лхун друб тогал). [↑](#footnote-ref-331)
331. А.И.Нефедов «Трудно быть Магом» (Минск., издат. «Книжный дом», 2005) [↑](#footnote-ref-332)
332. Платон «Диалоги» (М. «Мысль». 1986). [↑](#footnote-ref-333)
333. Уолтер Эрнест Батлер (1898-1978) – общепризнанный отец оккультизма Новой эпохи. Считал оккультизм такой же достоверной наукой как химия или электричество. Утверждал, что *Мудрость* приходит с личным опытом и через общение с *Внутренним Учителем*, интуицией, которую Батлер называет «*единственным истинным учителем*». Из этого *Вечного знания* возникает *Гносис*, то знание, которое выше знания. Большое влияния оказало на Батлера общение с Дион Форчун, Анни Безант и другими индуистскими учителями. Благодаря ему Батлер приходит к выводу, что между мистическими традициями Запада и Востока нет существенной разницы. [↑](#footnote-ref-334)
334. Томас Ф. Крам «Управление энергией конфликта» (АСТ. РЕФЛ-бук. 2001). [↑](#footnote-ref-335)
335. Следуя Платону, который, как известно, уже рассматривал круг как символ психики, в наше время, круг или сферу, как символ *Самости*, определили д-р К.Г. Юнг и д-р М.-Л. фон Франц. Итак, традиционно считается, что круг выражает целостность психики во всех ее проявлениях, включая взаимоотношения между человеком и всей природой. Где бы не появился символ круга: в примитивном культе солнца или современной религии, в мифах или снах, в мандалах, нарисованных тибетскими монахами, в градостроительных планах городов, (у которых есть “мундус” – центр), или сферических построениях древних астрономов, - он всегда указывает на единственный наиболее существенный аспект жизни – ее абсолютную завершенность. В этой связи интересно отметить, например, что индейский охотник племени наскапи рисовал своего «Великого человека» не в образе человеческого существа, а в виде мандалы (магического чертежа). Знаменитый круг мастера дзен Сангая, также, – символизирует собой единство, закругленность, совершенство, или озарение человека. Абстрактные мандалы были характерны также и для европейского христианства. Это подтверждают окна кафедральных соборов, олицетворяющие человеческую *Самость*, перенесенную на космический план. (Космическая мандала, в образе сияющей белой розы, явилась в видении Данте). Таким образом, любое священное или мирское здание, город, схема проекта, имеющие в плане мандалу, являются проекцией архетипического подсознания на внешний мир. (Сборник статей «Человек и его символы» М. Издат. «Серебряные нити». 2002) [↑](#footnote-ref-336)
336. Эрик Нойман «Происхождение и развитие сознания» (Издат. «Рефл-бук». 1998). [↑](#footnote-ref-337)
337. Кларисса Пинкола Эстес «Бегущая с волками». (Издат. «СОФИЯ». ИД «ГЕЛИОС». 2002.) [↑](#footnote-ref-338)
338. Тринле Гьямцо. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-339)
339. «Иллюстрированная история мирового театра» (редакция Джона Рассела Брауна. М. Бертельсман Медиа Москау АО. 1999). [↑](#footnote-ref-340)
340. Говоря словами К. Юнга - срединная область, «метакса» для проникновения в т.н. «психическую реальность». [↑](#footnote-ref-341)
341. Intermundus (от лат. «между» и «мир») – междуцарствие. То, что находится между *видением* зримого и – *не-видением*, т.е. незримым. [↑](#footnote-ref-342)
342. Круг – *сцена, яйцо, сфера*, философское *Яйцо Мира*, *ядро начала* и зародыш, из которого возникает мир. Это также совершенная структура, в которой объединяются противоположности. В центре круга обитает божественный гермафродит, сочетающий в себе противоположные полюса, мужской и женский. Проводя аналогию с индийской мифологией, можно вспомнить такое явление, как *пуруша*, сочетающий в себе все противоположности: «Вначале все это было лишь Атманом в виде пуруши. Он оглянулся вокруг и не увидел никого, кроме себя. И стал он таким, как женщина и мужчина, соединенные в объятиях. Он разделил сам себя на две части, и так произошли супруг и супруга». (Брихадараньяка упанишада, раздел Мадху. Цит. по: Упанишады в трех книгах. Книга 1. М. Наука. 1992.) «И пока будет существовать человек, совершенство будет выражаться в виде окружности, сферы, круга; и первичное Божество, самодостаточное, и личность, поднявшаяся над противоположностями, будут выступать в образе мандалы». (Эрик Нойманн «Присхождение и развитие сознания». М. Издат. «Рефл-бук». 1998.) [↑](#footnote-ref-343)
343. Друнвало Мельхиседек «Живи в сердце» (М. Издат. дом «София» 2004) [↑](#footnote-ref-344)
344. Зоны прозрачности – «места силы», своеобразные акупунктурные точки Земли, на которых, по приданию, строились различные культовые сооружения. Считается, что они играли огромную роль в благополучии соответствующего сообщества, позволяя гармонизировать отношения человека и природы. Такие «зоны» рассматривались в древности как, «места силы» регулирующие процессы планетарного гомеостаза. Известно, так же, что многие древние цивилизации воспринимали эти места как «зоны прозрачности», т.е. области, где граница между нашим миром и потусторонней реальностью отсутствует. С точки зрения современной науки все это не лишено смысла. Как показали исследования неравновесных отрытых систем (а именно к ним относится биосфера Земли) в них имеются определенные области чрезвычайно чувствительные к внешним воздействиям и способные очень сильно влиять на работу системы в целом. [↑](#footnote-ref-345)
345. Матс Эк - выдающегося хореограф нашего времени. Общепризнанный гений modern dance. Руководитель знаменитой шведской труппы «Куллберг балет». Автор скандально известных, авангардистских версий «Жизели», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Кармен» и др. [↑](#footnote-ref-346)
346. Брайан Роут - известный австралийский психотерапевт, применяющий в своей практике методы гипноза. («Язык гипноза». М. Изд-во Эксмо-пресс. 2001.) [↑](#footnote-ref-347)
347. «Поле Игры – есть священное пространство, в которое попадает Мастер, пройдя врата недеяния. Мастера говорят, что поле Игры не находится где-то снаружи, бессмысленно разыскивать его, подобно затерянной стране, его можно найти, только изменив восприятие, обретя единый вкус. (…) В отличие от обычных существ и учеников, идущих по Пути, Мастера живут только в полях Игр Беспредельного. Поскольку они едины с Беспредельным, то говорят, что это их собственные Игры. (…) Живя в поле Игры, Мастер может казаться грезящим существам обычным человеком, однако это не так, поскольку мир Мастера бесконечно далек от мира грезящих существ, хотя целиком включает их. Никто не может войти в поле Игры Мастера без его приглашения, потому что его поле Игры – это священная вселенная его разума, свободного от снов». Сатгуру Свами Вишну Дэв «Кодекс Мастера». Книга I. «Контур Пути». (Одесса., издат. «ВМВ», 2006) [↑](#footnote-ref-348)
348. Карл Густав Юнг. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-349)
349. Магический реализм – в литературе, театре и кино – реально переживаемая фантастическая ситуация. Наглядный пример можно почерпнуть из произведений таких латиноамериканских писателей как Изабель Альенде, Хорхе Луис Борхес, Габриэль Гарсиа Маркес, Хулио Кортасар, Мигель Анхель Астуриас, Карлос Фуэнтес и др. [↑](#footnote-ref-350)
350. Тринле Гьямцо (Да-Ми. 1942-1994) - современный тантрический мастер «*безумной мудрости*». (Цит. из аудиозаписи лекции. Варшава. 1994 г.) [↑](#footnote-ref-351)
351. К.Г. Юнг «О психологии образа трикстера» (Из кн.: Пол Радин «Трикстер». Исследование мифов североамериканских индейцев. Спб. «Евразия» 1999). [↑](#footnote-ref-352)
352. Лао-цзы «Дао дэ цзин» (Древнекитайская философия. Т.1. Издат. «Мысль». М. 1972). [↑](#footnote-ref-353)
353. Андре Натаф «Мэтры оккультизма» (Спб. Издат. «Академический проект». 2002). [↑](#footnote-ref-354)
354. Ананда К. Кумарасвами. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-355)
355. IX Кармапа Ванчунг Дордже «Махамудра, рассеивающая тьму неведения» (Спб. Издат. «Алмазный путь». 1996). [↑](#footnote-ref-356)
356. Выражение буддийского патриарха китайской школы Тянь-тай - Ху-Эй-Си (VI век). (Из книги Е.А. Торчинова «Даосские практики». Спб. Издат. «Мир востока». 2001.) [↑](#footnote-ref-357)
357. Формулировка Джидду Кришнамурти. [↑](#footnote-ref-358)
358. Кюнзиг Шамар Римпоче. (Цитата из лекции в Кемптене, сентябрь 1992 г.) Здесь требуется уточнение: «*самтен*» означает в буддийской практике первую стадию медитации, т.е. приведение *Ума* в сконцентрированное положение, затем идет вторая стадия, которая называется «*тингедзин*», т.е. глубокое проникновение в природу объекта концентрации. [↑](#footnote-ref-359)
359. Тартанг Тулку - буддийский учитель, мастер медитации. Автор книг: «Релаксация Кум нье», «Время, пространство и знание». [↑](#footnote-ref-360)
360. Калу Ринпоче - легендарный буддийский учитель, мастер буддийской медитации. Автор книг: «Основание буддийской медитации», «Самоцветное украшение устных наставлений» и мн. др. [↑](#footnote-ref-361)
361. Махариши Махеш Йоги - основатель культового движения *Трансцендентальной медитации* (ТМ). Постоянно подчеркивает, что *Трансцендентальная медитация* не является религиозной доктриной и совместима с любым вероисповеданием, поскольку представляет собой научно обоснованные психологические упражнения для снятия стресса, физического оздоровления и раскрытия сверхспособностей. Конечной целью *ТМ-практики* считается достижение особого состояния сознания, при котором утрачивается граница между субъектом и объектом, человеком и *Абсолютом* (понимаемым как безличный *Космический Разум*). В результате в человеке пробуждается *божественное начало*, и он обретает способности творить чудеса. [↑](#footnote-ref-362)
362. C.T.Tart “Transpersonal Realities or Neurophysiological Illusions?” 1981. [↑](#footnote-ref-363)
363. Стивен Х. Волински, доктор философии, терапевт и инструктор по Гештальт и Райховской терапии, по Психосинтезу, Психодраме-психомоторике, Трансактному анализу и Нейролингвистическому программированию. Считается одним из основателей «Квантовой психологии», разработчиком «Квантовых семинаров» и вместе с Кристи Л. Кеннет основателем Института Квантовой Психологии. (В русском переводе известна его книга: «От транса к просветлению. Психотехники депрограммирования». Москва. ИВЦ «Маркетинг». 2002.) [↑](#footnote-ref-364)
364. «Если вы не сможете выйти на метауровень, чтобы оставаться свободным от зависимостей, если вы не овладеете метанавыками, ваши обычные навыки работать не будут. Никто не будет вам доверять». Арнольд Минделл «Сидя в огне». (Издат. «Act»; Издат. Института трансперсональной психологии; Издат. Кравчука. 2004.) [↑](#footnote-ref-365)
365. Тринле Гьямцо, один из моих учителей, в многочисленных личных беседах с ним, всегда показывал цель медитации – как аннулирование «точки отсчета самоидентификации себя с собой». «И это очень опасный трюк, – говорил он, – для подобного «прыжка в пустое пространство» необходимо иметь готовый и очень тренированный Ум. Но человек способный делать подобные прыжки – волен «танцевать реальность! Умение аннулировать свою «точку отсчета» это великое искусство и мастерство, балансирующее на грани безумия. Будь осторожен.» (Тринле Гьямцо. Из личных бесед.) [↑](#footnote-ref-366)
366. Тимоти Лири «Семь языков Бога» («Janus books». 2002). [↑](#footnote-ref-367)
367. Ежи Гротовский «От бедного театра к искусству-проводнику» Статья «Performer» (М. Издат. «Артист.Режиссер.Театр» 2003) «Чувствование же себя под взглядом той, другой, части самого себя (той, что существует как бы вне времени) дает измерение совершенно иное. Оно не является в нас ни чьим-то сторонним глазом, ни осуждающим взглядом; оно - как неколебимый взор: немое присутствие. Процесс любого из нас может совершиться лишь в контексте этого неколебимого присутствия». [↑](#footnote-ref-368)
368. Джейк Хорсли «Воин Матрицы» (СПб., издат. «Амфора» 2004) [↑](#footnote-ref-369)
369. Питер Брук «Пустое пространство. Секретов нет. Искушение скукой» (М. Издат. «Артист. Режиссер. Театр». 2003). [↑](#footnote-ref-370)
370. Дайсэцу Тэйтаро Судзуки (Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек.) Д.Т. Судзуки (1870 - 1966) - японский философ и выдающийся авторитет в области дзен-буддизма, автор многочисленных работ на эту тему, скончался в возрасте 95 лет. [↑](#footnote-ref-371)
371. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-372)
372. Лонгчен Рабчжампа «Драгоценный корабль» (Спб. Издат. Уддияна» 2002) Лонгчен Рабчжампа (1308-1363) – в традиции ньингмапа тибетского буддизма, один из трех главных воплощений бодхисаттвы Манджушри. Считается, что он обладал глубокими познаниями во всех традициях учения Будды, получивших распространение в Тибете. Трактат «Драгоценный корабль» - это комментарии Лонгченпа к древнейшему тексту *Дзогчена*, тантре, название которой можно перевести как «*Царь Всетворящий*», т.е. изначального состояния, присущего как Будде, так и любому живому существу. [↑](#footnote-ref-373)
373. Вивенция – с точки зрения современной психотерапии, «…место, где мы остаемся наедине со своей *истинной природой* и действуем с ней заодно. Все маски сорваны. Мы – это наше аутентичное, изначальное Я. (…) Видеть *глазом вивенции* – означает воспринимать все с позиции чистого сознания. Это своего рода наблюдательный пункт, где вы оказываетесь наедине с «тем, что есть». Мимолетные впечатления не задевают вас, они - как проплывающие облака». (Роберто Каплан «Сознательное зрение» Издат. «София» 2003) [↑](#footnote-ref-374)
374. В начале 90-х годов прошлого столетия известный американский психолог Эрнест Росси, изучавший активность мозга, обнаружил, что не обремененный необходимостью что-либо делать человек пребывает в сознании 90 минут, затем на 20 минут впадает в измененное состояние сознания, в некий транс - и так весь день. Росси назвал этот процесс «ультра-ритмом» и экспериментально доказал, что «...такой ритм свойствен для тех, кто свободен заниматься тем, чем хочет» Эрнест Росси «Двадцатиминутный перерыв» (М. Изд-во «Остров». 1999). Таким образом, люди артистического стиля жизни имеют естественную склонность к проникновению в состояние, которое в *ИГРЕ* я называю *Сценой Театра Реальности,* уровнем *альфа*, или - *позицией актера*, т.е. творящего существа. [↑](#footnote-ref-375)
375. Питер Брук «Блуждающая точка». Статьи. Выступления. Интервью. (М. Издат. «Артист. Режиссер. Театр». 1996.) [↑](#footnote-ref-376)
376. Одной из самых сильных и самых важных практик из компендиума методов Алхимии Игры, для проникновения в источник творческой активности, я считаю медитацию на *Повелителя Игры* в форме т.н. *Любящих Глаз*. (См. в третей части книги: «Практика развития сочувствия (Любящие Глаза)».) [↑](#footnote-ref-377)
377. Томас Ф. Крам «Управление энергией конфликта» (АСТ. РЕФЛ-бук. 2001). [↑](#footnote-ref-378)
378. Генрих Кунрат (Heinrich Kuhnrath) - мистический писатель XVI и начала XVII века; с библейской теософией соединял идеи каббалы и герметической философии или алхимии. Его главное сочинение «*Amphitheatrum aetemae Sapientiae*» (1609) пользовалось большим авторитетом среди алхимиков и адептов тайных знаний. [↑](#footnote-ref-379)
379. Сальвадор Дали «50 магических секретов мастерства» (М. Издат. «ЭКСМО» 2002) В этой же книге, можно найти крайне интересные, оригинальные формы медитаций Дали, которые были названы им: «Сон с ключом в руке» и «Три глаза зубатки». Интересные техники вхождения в состояние близкое к «полудремному» разработаны, так же, такими художниками как Эдгар Эндс, Арнольд Райнер и Клаудио Пармиджани. (Подробнее в фильме «Маски сна»., компания Rise Media 1997г.) Елена Книппер-Рабенек (ее школа танца существовавшая сначала при Московском Художественном Театре, потом оформилась в самостоятельное учреждение), так же, часто говорила своим ученицам: «Танцуйте так, как будто вы спите!» (Из статьи Максимилиана Волошина «Культура Танца»., Максимилиан Волошин «Жизнь – бесконечное познание»., М., издат. «Педагогика-Пресс» 1995) Камилла Палья говорит тоже самое о Шекспире: «Язык Шекспира балансирует на грани сновидения. (…) В творчестве Шекспира сознание погружено в мир первичных маний. (…) Шекспир – воплощенный сон». (Камилла Палья «Личины сексуальности»., Екатеринбург., издат. «Уральский университет»., 2006) [↑](#footnote-ref-380)
380. Термин *латеральное*, или «*боковое мышление*» принадлежит мальтийскому ученому Эдварду де Боно (род. В 19933 г.). Доктор де Боно разделил человеческое мышление на два типа: вертикальное – использующее традиционные логические пути «причина-следствие», и латеральное – возникающее при разрыве очевидной последовательности мышления и получения решения с другой стороны. Он же подробно разработал о описал методы работы и механизмы этого творческого мышления. [↑](#footnote-ref-381)
381. Например, французский антрополог Клод Леви-Стросс определяет левое полушарие как «позитивное», правое - как «мифическое»; Томас Гоббс называет левое - «направленным», правое - «свободным». Роджер Сперри, левое - «сукцессивным», правое - «симультанным». Поэтическое описание работы обоих полушарий дается в «Ланкаватара-сутре», буддийском сочинении II века н.э.: «*Исследующий Ум* - это танцор и волшебник, чья сцена - объективный мир. *Интуитивный Ум* - это мудрый шут, путешествующий вместе с волшебником и показывающий ему пустотность и изменчивость его танца» (Генри Дж. Боэль «Маски вечности». Издат. «Гаруда». Минск. 1998). [↑](#footnote-ref-382)
382. Известно, например, что «у многоопытных музыкантов при прослушивании музыки левое полушарие занято не меньше правого. Это показывает, что высшее понимание музыки обусловлено у них «сотрудничеством» обоих полушарий: музыка, сначала преобразованная из временной последовательности в некий пространственный образ, затем как бы «считывается» с него и опять развертывается во времени». («Красота и Мозг. Биологические аспекты эстетики». Под редакцией И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. М. «Мир». 1995.) [↑](#footnote-ref-383)
383. Роберт Дилтс «Стратегии гениев» (Независимая компания «Класс». 1998). [↑](#footnote-ref-384)
384. Друнвало Мелхиседек «Древняя тайна цветка жизни», т.1 (Издательство «София». 2001). Если коснуться этого процесса коротко, то в момент, когда возникает напряжение между полушариями, электроны поднимаются на более высокие орбиты, атомы «возбуждаются» и начинают излучать свет. [↑](#footnote-ref-385)
385. Известно, что великая Айседора Дункан, отвечая на вопрос, кто учил ее танцевать, непременно отвечала: «Терпсихора». Объясняя, как она это делает, Дункан указывала на то, что в момент танца входит в некое состояние «зоны», «потока». [↑](#footnote-ref-386)
386. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. (N.Y.: Harper and Row. 1990) Марк Чиксентмихали (Mark Csikzentmihalyi) – легендарный американский психолог венгерского происхождения. Известен тем, что создал т.н. *Концепцию потока.* Он считает, что современные так называемые редукционистские теории в психологии плохо объясняют поведение людей. Его теория мотивации основывается на эмпирически проверенной зависимости между навыками человека и требованиями к нему. Цель метода - создать такой уровень навыков и требований, при котором человек входит в *состояние Потока* (state of Flow). Поток предполагает отсутствие сопротивления и высокий уровень мотивации вопреки препятствиям. Характерный пример - альпинист, взбирающийся на опасную скалу, отдавая все силы, целеустремлен и предельно сосредоточен, он - в *состоянии Потока*. В своей работе “По ту сторону скуки и тревоги”, Чиксентмихали предложил, в качестве характеристики интринсивной мотивации определенное эмоциональное состояние - *радость от активности.* Он попросил шахматистов, хирургов, актеров и альпинистов описать свои профессиональную и осуществляемую на досуге деятельности и прошкалировать то радостное ощущение, которое они испытывают при этом. Выявившееся при опросе центральное описательное понятие он обозначил как “поток” (flow). “*Поток*” представляет собой *радостное чувство активности*, когда индивид как бы полностью растворяется в предмете, с которым имеет дело, когда внимание всецело сосредоточено на занятии, что заставляет забывать о собственном “Я”; “*поток*” есть “целостное ощущение, испытываемое людьми, когда они полностью отдаются своей деятельности”. Это условие приводит также, если следовать логике Чиксентмихали, к размыванию различий между игрой и работой. Переживание “*потока*” не есть какое-либо исключительное событие, оно появляется также в форме “*микропотока*”, в различных мелких и незначительных повседневных эпизодах, таких, как мечтания (или фантазии), напевание, посвистывание и т. п. Чиксентмихали просил испытуемых в течение дня подавлять такого рода эпизодические активности и обнаружил, что депривация “*потока*” делала людей усталыми и утомленными, усиливала головные боли и раздражительность, мешала расслаблению и сосредоточению. Повседневная рутинная деятельность становилась человеку в тягость, а спонтанная творческая активность уменьшалась. [↑](#footnote-ref-387)
387. И здесь, важно провести очень ясную разделительную черту между *вдохновением* и *азартом*. Неконтролируемый *азарт*, это то, что отличает подлинную игру от не подлинной. «*Азарт* – это состояние обостренного ожидания подарка судьбы. Состояние *азарта* может быть сколь угодно деятельным, но от этого не перестает быть ожиданием. Деятельность в состоянии *азарта* – это бег на месте. В этом принципиальное различие *азарта* и *вдохновения*, в котором ожидание ударов судьбы вырастает в творение судьбы. Действие в состоянии азарта – это лишь оправа ожидания. Наиболее ярко это проявляется в азартных играх. В их пространстве человек действует, не владея исходом действия. Ему кажется, что он проник к таинственному источнику удачи, ибо отказался от гордыни своего Эго и отдался потоку судьбы. Но на самом деле он зацикливается на своем Эго и утрачивает судьбу. (…) С другой стороны, не в состоянии выдержать риск, сопровождающий *азартные игры*, человек заменяет *азарт игры* *азартом созерцания игры*. Это объясняет массовое увлечение спортивными зрелищами. Созерцающий спортивную игру, не вынужден платить риском. Но *за отсутствие риска тоже нужно платить*. Человек утрачивает возможность *своей* игры. Ему остается лишь болезненно переживать за исход чужой игры. Человек становиться *болельщиком*, (или *зрителем*). Если же ему хочется игрушечного риска – он может заключать пари на победителя. Игра всегда сопровождает *азарт* и всегда нуждается в *азарте*. *Азарт* – это эрекция игры. Однако присутствие *азарта* в игре сверх определенной меры превращает игру в охоту. В огне чрезмерного *азарта* игра и охота начинают плавиться и проникают друг в друга. Охота становится откровенной игрой, игра – скрытой охотой. Играющая охота и охотящаяся игра оскаливаются в человеческом бытии. Их взаимопроникновение глубоко неслучайны, ибо сам *азарт* – это *состояние охоты за удачей.* Это роднит *азарт* со страстью, которая тоже есть состояние охоты, и в то же время разделяет с ней: страсть – охоту зав конкретным субъектом или успехом. Чрезмерный (неподконтрольный) *азарт* – это *бессознательное стремление покинуть обыденность*, *оставаясь в обыденности*. Это *азарт*, замкнутый на себя. Если человек пытается покинуть обыденность, не совершая духовного усилия, *азарт* почти всегда замыкается на себя, становится болезненно самодостаточным. Неизменно сопровождая игру, такой *азарт* насыщает ее хаосом. Поэтому в обыденности слово “игра” наполнено бессознательным презрением и противостоит словам “жизнь”, “разум”, “мудрость”. Чрезмерный *азарт* – это отрицание свободы, наркотическая зависимость от удачи, приходящей извне. Подлинная игра, где игрок не только подчиняется правилам, но и творит их, всегда наполняет свободой. Поэтому чрезмерный *азарт* и игра являются противоположностями. Если же они соединяются, игра меняет свою природу. Она становится действом, в котором игрок начинает расправляться с конкурентами – охотой на “чужих”. И тогда приобретает смертельный характер. Именно смертельный характер игры гипнотически завораживает мужчин и женщин определенного типа. И их достаточно много – об этом свидетельствует широкое распространение на рубеже тысячелетий компьютерных игр, в которых нужно с “риском для жизни” уничтожать разнообразного противника, - т.н. “стрелялок”, “мочилок”, “бродилок”. В эпоху уснувшего героизма возникновение таких игр неизбежно. Человек вырывается из рационально расчерченной обыденности в иррациональность подземелий и ландшафтов кошмарных планет. Наполненное адреналином тело сидит у монитора, а дух, стиснутый до размеров руки с пистолетом, путешествует по лабиринтам, встречаясь с монстрами, рожденными подсознанием создателя игр… Итак, только наполняясь творчеством и покидая обыденность, человек удерживается в полноте. Он освобождается от разрушительной силы *азарта* и открывается подлинной Игре». (Н.Хамитов «Философия Человека: от метафизики к метаантропологии»., Киев., Ника-Центр., Москва., Институт общегуманитарных исследований., 2002) [↑](#footnote-ref-388)
388. Формула Антонена Арто. [«Ритуал Пейотля у индейцев племени тараумара»](http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/aarto.htm) ([Vad Vad pages](http://www.screen.ru/vadvad/index.html). [Литературное обозрение](http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/litoboz.htm)»). [↑](#footnote-ref-389)
389. См. Приложение. Медитация на *Повелителя Игры*. Интересно, так же, обратиться к книге Вина Венгера «Гений взаймы» (Минск. Издат. «Белый Медведь» 2002) В ней он советует, подобно первобытным шаманам, «примерять на себя голову» своего любимого гения, «…того, чей дух и сознание производят на нас наибольшее впечатление». Венгер предлагает несколько вариантов слияния с гением: Представьте, например, что перед вами стоит Вильям Шекспир. Он стоит к вам спиной на расстоянии вытянутой руки. «Медленно подойдите к нему и растворитесь в его облике, или осторожно приподняв его голову за уши, наденьте ее на себя как шлем, а затем облекитесь в его тело как в водолазный костюм. Приноровитесь к телу Шекспира. Привыкните к его глазам, чтобы видеть так как видит он. Синхронизируйте свои уши с его ушами, чтобы слышать, как он. Теперь взгляните на мир глазами величайшего писателя всех времен. Вы сразу почувствуете разницу в восприятии некоторых вещей. Опишите эту разницу с точки зрения Шекспира…» Затем, Венгер предлагает взять в руки блокнот и в подробностях описать все, что вы видите, слышите, нюхаете, пробуете на вкус, до чего дотрагиваетесь в роли Шекспира. [↑](#footnote-ref-390)
390. *Алмазный Путь* Тибетского Буддизма *(Ваджраяна)* - последовательные методы быстрой трансформации, основанные на мотивации и философии *Великого Пути* *(Махаяна).* Они несут передачу свода поучений об истинной природе *Ума* и сосредоточивают в себе энергию просветленного сознания, поднявшегося над иллюзией «эго». Вершиной *Алмазного Пути* является учение о *Махамудре,* что переводится как *Великий знак*. Я имею к этой традиции непосредственное отношение, через связь с живым учителем в линии передачи, ХVII Гьялвой Кармапой. [↑](#footnote-ref-391)
391. Дзогчен (rdzogs chen), *Великое совершенство* – наивысшее, самое глубокое учение Будды Шакьямуни. Его санскритское название – атийога, или махасандхи. Из девяти йог это девятая, высшая йога, завершающая колесница. Основой этой традиции является *Прямое Введение* в недвойственное состояние. Считается, что о *дзогчене* нельзя сказать, что он принадлежит к культуре какой-либо страны, но верно также, что эта традиция, передавалась через культуру Тибета, в частности, через таких учителей, как Гараб Дордже (184 г. до н.э.), Лонченпа (1308-1363), Чжанчуб Дордже (1926-1978) и современного учителя Чогьяла Намкая Норбу. [↑](#footnote-ref-392)
392. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. (Минск - Москва. АСТ. 2000.) [↑](#footnote-ref-393)
393. И. Бурлаков «Homo Gamer. Психология компьютерных игр» (М. Независимая фирма «Класс». Библиотека психологии и психотерапии. Выпуск 86. 2000). [↑](#footnote-ref-394)
394. Антонен Арто (1896-1948) - французский поэт, драматург, актер и теоретик театра. В тридцатых годах выдвинул новаторскую теорию крюотического театра (Театра Жестокости). [↑](#footnote-ref-395)
395. В своем поэтически-созерцательном эссе «О явственных проявлениях судьбы личности» великий скептик Артур Шопенгауэр предлагает воспринимать Вселенную как «бескрайнее сновидение одного существа, где все персонажи сновидения также видят сны, так что все оказывается взаимосвязанным со всем прочим и пребывает в гармонии с ним». «Представление о нашей *Вселенной* – о ее небесных и подземных мирах и обо всем, что в ней, - как о сновидении единственной сущности, где все пригрезившиеся персонажи тоже видят сны, околдовало цивилизацию Индии и определило ее форму. Известно множество изображений этого первичного сновидящего в облике бога Вишну, плывущего в Космическом Млечном Океане на свернувшейся кольцами змее бездны. (…) Нет никого, кто мог бы наблюдать за ним, никого, кто мог бы постичь его, - никто не обладает знанием о нем, кроме него самого». Общеизвестна также более изощренная китайская история о том, как: «…Чжуан-чжоу приснилось, что он бабочка; он наслаждался от души и, проснувшись, не мог понять, то ли человеку снилось, что он был бабочкой, то ли бабочке снится, что она – человек». Здесь человек, в хитроумном стиле китайского трюизма, спит и видит во сне того, кто видит во сне его. Или, еще более древний источник, строки ацтекского поэта Айокуана Куэцпальцина: «Многие ли могут утверждать, что запредельная истина существует или не существует? Мы просто видим сон, мы просто восстаем от сна: и все это – словно во сне…» (Цитаты из книги: Джозеф Кэмпбелл «Мифический образ». М. Издат. «Act». 2002.) [↑](#footnote-ref-396)
396. Термин, заимствованный Карлом Юнгом из меланезийского словаря. Означает могущественную, надприродную силу, исходящую от сверхестественных существ, предметов, действий или событий. В юнгианской системе взглядов осознание архетипа *мана-личности* означает для мужчины окончательное освобождение от отца, для женщины - от матери. После того как это произошло, к индивиду впервые приходит настоящее ощущение собственной истинной личности. [↑](#footnote-ref-397)
397. Михаил Чехов «Об искусстве актера» (М. «Искусство». 1986). [↑](#footnote-ref-398)
398. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-399)
399. Цитата взята из книги: Джозеф Кемпбелл «Мифический образ» (М. Издат. «Act». 2002). [↑](#footnote-ref-400)
400. Термин Кена Уилбера, выведенный из терминологии Артура Кёстлера, который, заметив, что все сложные иерархии состоят из «*холонов*», или порядков возрастания целостности. Кёстлер указал также, что «великая иерархия бытия» часто изображается в виде ряда концентрических кругов или сфер, или «гнезд в гнездах», и поэтому ее вернее назвать «*Великое Гнездо Бытия*». Таким образом, мир устроен *холархически*, он содержит области внутри областей. Как отмечает Уилбер, «…все великие мировые традиции мудрости, по существу, представляют собой вариации вечной философии, *Великой Холархии Бытия*». (Кен Уилбер «Око Духа». М. Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К. Кравчука. 2002.) [↑](#footnote-ref-401)
401. Роберто Каплан «Сознательное зрение» (Издат. «София» 2003) [↑](#footnote-ref-402)
402. Самость – термин К.Г.Юнга, означает – некий глобальный архетип, который вбирает в себя все остальные, т.е. квинтэссенция всех архетипов – организующее и объединяющее начало, придающее жизни человека направление и смысл. Считается, что это одновременно первоначальность, источник человека и его конечная цель, кульминационная точка его роста, то есть его реализация и осуществление. В интеллектуальном отношении *Самость* является не чем иным, как психологическим концептом, ментальной конструкцией, предназначенной для выражения непознаваемой сущности, которую мы не можем осмыслить как таковую, поскольку по определению она превосходит наши способности понимания. Ее вполне можно было бы также назвать «Бог в нас». Первоначала всей нашей психической жизни, кажется, неотрывно укореняются в этой точке, и все наши наиболее возвышенные и наиболее решающие акты, направляются к ней. (Радмила Моаканин «Психология Юнга и Буддизм»., М.; СПб.: Фонд «Культурно-информационный центр “Панглосс”»; ИД «Коло», серия «Катарсис») [↑](#footnote-ref-403)
403. Число **π** – (отношение длины окружности к диаметру) тысячи лет считалось мистическим, древние греки даже построили на нем целую религию. Обозначение числа **π** происходит от греческого слова *perijerio* (окружность). Впервые это обозначение использовал в 1706 году английский математик У.Джонс, но общепринятым оно стало после того, как его (начиная с 1736 года) стал систематически употреблять Леонард Эйлер. В конце XVIII века И.Ламберт и А.Лежандр установили, что **π** иррациональное число, а в 1882 году Ф.Лидерман доказал, что оно трансцендентное, т.е. не может удовлетворять никакому алгебраическому уравнению с целыми коэффициентами. На протяжении всего существования числа **π**, вплоть до наших дней, велась своеобразная «погоня» за десятичными знаками числа **π**. Леонардо Фибоначчи около 1220 года определил три первых точных десятичных знаков числа **π**. В XVI веке Андриан Антонис определил 6 таких знаков. Франсуа Виет (подобно Архимеду), вычисляя периметры вписанного и описанного 322216-угольников, получил 9 точных десятичных знаков. Андриан Ван Ромен таким же способом получил 15 десятичных знаков, вычисляя периметры 1073741824-угольников. Лудольф Ван Кёлен, вычисляя периметры 32512254720-угольников, получил 20 точных десятичных знаков. Авраам Шарп получил 72 точных десятичных знаков числа **π**. В 1844 году З.Дазе вычисляет 200 знаков после запятой числа **π**, в 1847 году Т.Клаузен получает 248 знаков, в1853 Рихтер вычисляет 330 знаков, в том же 1853 году 440 знаков получает З.Дазе и в этом же году У.Шенкс получает 513 знаков. На данный момент число **π** известно с точностью до 500 млрд. знаков, в которых так и не найдены какие-либо повторения. И, если верить работе американского физика Дэвида Бейли (David Bailey), таких повторений не будет найдено никогда. Одним словом доказать, что **π** - нормальное число, никто пока не сумел, и судя по всему – не сумеет доказать уже никогда, т.к. с точки зрения расчетов Бейли, числа в **π** подчиняются *теории хаоса*, а значит, случайны. По словам физика, доказательство того, что **π** - случайно и никогда не повторяет самое себя, нужно отнюдь не ради очередного математического курьеза: «…это важное научное достижение, - говорит он, - на котором могут быть основаны такие чисто практические вещи, как, создание невзламываемых шифров, например». [↑](#footnote-ref-404)
404. Вадим Косогоров, из доклада на конференции посвященной Дню рождения числа **π**, 14 марта 2004 года в Абу-Даби. (Internet): «14 марта весь математический мир в очередной (в 412!) раз отметил День рождение числа **π**. Как известно, оно является иррациональным трансцендентным числом, цифровое представление которого является бесконечной непериодической десятичной дробью - 3,141592653589793238462643... и так до бесконечности. В цифрах после запятой нет цикличности и системы, то есть в десятичном разложении **π** присутствует любая последовательность цифр, какую только можно себе представить (включая очень редко встречающуюся в математике последовательность из миллиона нетривиальных нулей, предсказанную немецким математиком Бернгардтом Риманом еще в 1859-ом). Это значит, что в **π**, в закодированном виде, содержатся все написанные и ненаписанные книги, и вообще любая информация, которая существует (именно поэтому вычисления японского профессора Ясумаса Канада, который недавно определил число **π** до 12411-триллионного знака после запятой, были тут же засекречены - с таким объемом данных не составляет труда воссоздать содержание любого секретного документа, напечатанного до 1956 года, правда этих данных недостаточно для определения местонахождения любого человека, для этого необходимо как минимум 236734-триллионов знаков после запятой, - предполагают, что такие работы сейчас ведутся в Пентагоне). Через число **π** может быть определена константа *золотой пропорции* (f=1,618…), именно поэтому число **π** встречается не только в геометрии, но и в теории относительности, квантовой механике, ядерной физике и т.д. Более того - сообщение о том, что в недавно расшифрованном ДНК человека число **π** отвечает за саму структуру ДНК (достаточно сложную, надо отметить), произвело эффект разорвавшейся бомбы! Позволю себе процитировать доктора Чарльза Кэнтора, под руководством которого ДНК и было расшифровано: “Такое впечатление, что мы подошли к разгадке некоей фундаментальной задачки, которую нам подкинуло мироздание. Число **π** - повсюду, оно контролирует все известные нам процессы, оставаясь при этом неизменным!” (…) Норвежский математик Нильс Хенрик Абель в феврале 1829-ого писал своей матери: “Я получил подтверждения того, что одно из чисел - разумно. Я говорил с ним! Но меня пугает, что я не могу определить, что это за число. Но может быть это и к лучшему. Число предупредило меня, что я буду наказан, если Оно будет раскрыто.” Итальянский математик Селла Квитино тоже несколько лет, как он сам туманно выражался, “…поддерживал связь с одной милой цифрой”. Цифра, по словам Квитино, который уже тогда лежал в психиатрической лечебнице, “…обещала сказать своё имя в день своего рождения”. Мог ли Квитино настолько лишиться разума, чтобы называть число **π** цифрой, или он так путал врачей? Не ясно, но 14 марта 1827-го года Квитино не стало. (…) Далее - каким образом число вообще может быть разумным? Человеческий мозг содержит 100 млрд. нейронов, число знаков **π** после запятой вообще стремится к бесконечности, в общем, по формальным признакам оно может быть разумным. Но ведь если верить работе американского физика Дэвида Бейли последовательность десятичных знаков в **π** подчиняется *теории хаоса*, грубо говоря, число **π** это и есть *хаос* в его первозданном виде. Может ли *хаос* быть разумным? Конечно! Точно так же, как и вакуум, при его кажущейся *пустоте*, как известно, отнюдь не *пуст*. Приведённые выше примеры показывают, что разумное число так же нарочно персонифицируется, общаясь с учёными как некая *сверхличность*. Но если так, приходило ли число **π** в наш мир, в облике обычного человека? И в какой личности **π** персонифицировано сегодня, не ясно, но для того, что бы увидеть значение этого числа для нашего мира, не нужно быть математиком: **π** проявляется во всём, что нас окружает. И это, кстати, очень свойственно для любого разумного существа, каковым, без сомнения, является **π**!» [↑](#footnote-ref-405)
405. Знаменитое выражение Альберта Эйнштейна. [↑](#footnote-ref-406)
406. Йоганн Вольфганг фон Гёте. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-407)
407. *Нуминозность* - от лат. «numen» - «воля богов», «могущество богов», «божество». *Нуминозное* – означает присутствие богов, знак высшей силы, даваемый человеку посредством чего-то действительного. Удачным эквивалентом слова «*нуминозный*» является русское слово «чудесное» («чудо», «диво»). Термин, предложенный Рудольфом Отто (в его книге «Священное» (1917). Изд. «Мир». 1999. Псков) для обозначения невыразимого, таинственного, пугающего, чуждого - качеств, присущих лишь божественному при его непосредственном переживании. [↑](#footnote-ref-408)
408. Людвиг Ван Бетховен. Симфония №9 с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера, ре минор, ор. 125. [↑](#footnote-ref-409)
409. Карл Орф (1895-1982) - выдающийся немецкий композитор, вошедший в историю как смелый реформатор традиционных жанров. Своей главной задачей композитор считал создание новых сценических форм. Эксперименты и поиски привели его к современному драматическому театру, а также к мистериям, карнавальным представлениям, народному уличному театру, итальянской комедии масок. «Кармина Бурана» - Бойернские песни (таков перевод слов «Carmina Burana») - является памятником светского искусства Эпохи Возрождения. Рукописный сборник, заинтересовавший Карла Орфа, был составлен в XIII столетии, а найден в начале XIX века в Баварском монастыре. В основном это стихи странствующих поэтов-музыкантов, так называемых ваганов, голиардов, миннезингеров. [↑](#footnote-ref-410)
410. Гермес Трисмегист - легендарный мудрец (трижды величайший). Считается, что его учение содержит в себе религиозно-философские откровения, раскрывающие все загадки мира. Легендарный автор семи греческих трактатов, составляющих основное ядро «Герметического корпуса» (Corpus Hermetikum), включающего известную «Изумрудную Скрижаль». Все они написаны в традиционной форме диалогов между учителем и учеником. В первом, который называется «Поимандрес», описывается сотворение мира, явленное одному из учеников в видении. В этом состоянии ученик «был свидетелем» того, как свет и тьма слились в единой точке, откуда раздалось «священное Слово». Это, по его мнению, был голос Света: «Тот свет… есмь Я, всеобъемлющий Разум, первый Бог… и Слово, которое исходит от Света, есть Сын Божий». (Пол Роланд «Откровения: мудрость веков» М. Издат. Дом «Ниола-Пресс», 2000) Так, сутью «Герметического корпуса» является утверждение, что единство является фундаментальным принципом всех вещей. Мироздание возникает из единой точки и оживляется одной жизненной силой. «Кровь общая течет по жилам всей *Вселенной*» (Александр Чижевский). [↑](#footnote-ref-411)
411. Джордано Бруно (1548 - 1600) - итальянский астроном и философ. Его пантеистические воззрения, включавшие, наряду с другими «ересями», почтительное отношение к египетским божествам, навлекли на него гнев святой инквизиции. После посещения Женевы и Парижа он жил в Англии в 1583 - 1585 годах, где написал большинство своих выдающихся работ. В 1593 году был арестован инквизицией и сожжен на костре 17 февраля 1600 года в Венеции. [↑](#footnote-ref-412)
412. Питер Брейгель (точнее Брёгел), Старший, или «Мужицкий», или просто Клоун Питер (жил, примерно с 1525 по 1569 г.) - нидерландский живописец. Считается одним из основателей фламандского и голландского реалистического искусства. В творчестве этого бесспорного гения сложно переплелись юмор и трагизм, тонкая лиричность и острый фантастический гротеск, обилие причудливых деталей и тяга к эпическому размаху, к широким синтетическим картинам мира. С годами, от символически-нравоучительных рисунков, изобилующих фантастическими персонажами в духе [Босха](http://www.rubricon.com/partner.asp?aid=%7b821261AD-FC91-4617-A381-67D545F13038%7d&ext=0), от дробных по композиции и резких по цвету полотен ("Битва Масленицы и Поста", 1559, "Несение креста", 1564) художник переходит к обобщённым картинам крестьянской жизни и пейзажам, отмеченным мощной реалистической выразительностью образов. [↑](#footnote-ref-413)
413. Алистер Кроули - один из самых «трудных детей» европейского оккультизма, будучи объявленным «персоной нон грата» в большинстве европейских стран, это имя до сих пор окружено ореолом мрачных легенд и дурной славы. Считается также, что Кроули во многом обогнал свое время, и истинный смысл его идей становится понятен только сейчас - в эпоху телевидения, компьютеров и психоделических препаратов, когда жесткая грань между желаемым и действительным оказывается все более размытой, а число пленников «отдельных реальностей» растет день ото дня. [↑](#footnote-ref-414)
414. Никола Тесла (Nikola Tesla) – т.н. гений, бьющий через край! Экстраординарный изобретатель конца 19 начала 20-го века!, изобретения которого опередили как свое, так и сегодняшнее время! Man out the time – человек вне времени и пространства! Если из его более чем 1000 открытий в области естественных наук выбрать только шесть, имеющих судьбоносное значения для человечества, то это будут: 1) овладение синтезом холодной плазмы в свободном пространстве (т.е. получение шаровых молний - как синтеза структурных элементов материи и эфира); 2) сверхпроводимость искусственных и естественных сред (беспроволочный перенос энергии на любые расстояния); 3) искровой СВЧ-осциллятор с резонансным трансформатором волн... Он первый научился генерировать поля, непосредственно интерферирующие с электромагнитным полем мозга человека и изменяющие природу мозговых колебания, что в чувственном плане приводило к разным эмоциям, изменениям в сознании, творческим импульсам, сверхвосприятию, вплоть до сверхпознания; 4) волновые процессы в ионосфере планеты Земля; 5) динамическая природа гравитации; 6) его персональная электромагнитная теория, и т.д. и т.п. Но самое главное, что прямо сейчас можно извлечь полезного из этой жизни, так это, конечно же - истоки понимания того, как работает мозг гения: «Когда мой мозг создает зрительные образы, я как бы изменяю обычное направление нервного импульса на противоположное, т.е. посылаю изображение на сетчатку глаза не извне, но изнутри. Перевожу абстрактные понятия во внутренне зримые образы, даю им геометрическую интерпретацию, и затем формообразую их в рабочие модели для аппаратурного воплощения. Когда же такой аппарат изготавливается, ни разу не случилось, чтобы это изобретение не срабатывало в качестве абсолютно точного физического прототипа». [↑](#footnote-ref-415)
415. Другпа Кюнлег - один из самых известных тибетских поэтов и учителей *безумной мудрости*. («The Divine Madman». The sublime life and songs of Drugpa Kunley. Rider. London. 1980.) [↑](#footnote-ref-416)
416. Хуан Фань-чо (конец XVIII – начало XIX в.) - один из основателей и патриархов китайской театральной традиции. На основе взглядов буддийской школы Чань развил поразительной глубины учение о мастерстве актера. Дата написания оригинала текста неизвестна. «Известно только, что в период правления цинских императоров Цянь-луна и Цзя-цина (т.е. между 1736-1821 гг.) жил почтенный актер по имени Хуан Фань-чо. Он обобщил опыт всей своей жизни и написал книгу, назвав ее «Мин синь цзянь» (“Зеркало просветленного духа”)». Позже его друг Чжуан Чжао-куй внес некоторые уточнения, после чего книга получила название «Ли юань юань» (“Истоки Грушевого сада”). Впоследствии книга попала в руки учеников Хуан Фань-чо - Хуана Юй Вэй-ченя и Гун Хуй-фэна, и каждый привнес в нее крупицу собственного опыта и размышлений о сути актерской профессии. В 1857 г. пожилой актер Чжень Хуэй-фан продает рукопись некоему Лу Шен-кую – актеру трупы «Три празднества», который, в свою очередь перепродает рукопись Мен-тао. К этому моменту в рукописи уже не достает нескольких страниц. В 1917 г. Мэн-тао собирает большую часть рукописных вариантов книги, сопоставляет их, редактирует, и впервые издает типографским способом. В начале 60-х двадцатого века китайский искусствовед У Син-лэй находит еще один рукописный вариант книги, подписанный именами других авторов, что порождает гипотезу, что автором текста является не Хуан Фань-чо, но Гун Жуй-фен и Юй Вэй-чэн. Тем не менее, в «Собрании трактатов о китайской драме» автором текста числится именно Хуан Фань-чо – несмотря на причастность к работе над текстом многих других авторов. Сегодня книга подписывается так: Цинский Хуан Фань-чо и другие авторы. Среди театральных произведений прошлого, «Зеркало просветленного духа» – едва ли не единственное сочинение, посвященное главным образом вопросам исполнительского мастерства. Считается так же, что главная заслуга Хуан Фань-чо в том, что он ввел актерское мастерство в круг эстетических проблем и тем самым возвысил его. С этого момента актер мог гордится своим ремеслом. (С.А.Серова «”Зеркало просветленного духа” Хуань Фань-чо и эстетика китайского классического театра»., М. Издат., «Наука»., 1979) [↑](#footnote-ref-417)
417. Идзумо-но-Окуни (эра Эдо, приб. 1600 г.) – легендарная японская актриса-танцовщица. Славилась своим уникальным воздействием на зрителя, динамичным танцем и мощной, чувственной игрой. Носила католические чётки, исполняла как женские так и мужские роли. Танцевала, приглашая зрителей на сцену, играла на трёхструнном инструменте. Её называли странной. Слово «странный» на тогдашнем диалекте Киото звучало как «кабуки». Считается, что именно от этого прозвища пошло название знаменитого театра. Считается, так же, что именно от Идзумо-но-Окуни идет традиция «хана-мити» - помоста через зрительный зал. «Хана-мити» в дословном переводе - дорога цветов, по которой на сцену выходят все главные персонажи пьесы. Такова традиция соединительного звена между сценой и зрительным залом. [↑](#footnote-ref-418)
418. Бхарата – легендарный автор индийской «науки» о театральном искусстве – «Бхарата Натьяшастра»(санскр. natyasastra - ученый свод, обобщающий достижения древнеиндийских теоретиков театра, ок. 3–4 вв.) Имя Бхарата – означает «актер», мастер, владеющий всеми секретами театрального искусства. Считается, так же, что это был мифологический персонаж, наделенный Брахмой уникальной сверхспособностью укрощать демонические силы, мешающие ясному пониманию сути театрального искусства. [↑](#footnote-ref-419)
419. Кацу Оно, или Оно Кадзо (Kazuo Ohno) – вместе с Тацуми Хиджикато (T. Hijikato) является основателем традиции БУТО. [↑](#footnote-ref-420)
420. Рышард Чешляк (1937-1990) - один из ведущих актеров «Театра-лаборатории» Ежи Гротовского. «Когда я думаю о Рышарде Чешляке, я думаю об актере творящем. Мне кажется, что он был самим воплощением актера творящего в том самом смысле, в каком великий поэт творит стихи, а великий Ван Гог творил картины» (Ежи Гротовский, «От бедного театра к искусству-проводнику»., ст. «Стойкий принц Рышарда Чешляка» М. «Артист.Режиссер.Театр» 2003) Основные роли: Бенволио в «Трагической истории доктора Фауста» Марло; Дон Фернандо в «Стойком принце» Кальдерона; Темный в «Апокалипсисе». [↑](#footnote-ref-421)
421. Питер О’тулл – один из самых талантливых и экстравагантных актеров лондонской сцены. Его блистательно-фанатичные – впрочем, как и все, что он делал, - мемуары начинаются с фразы: «Я никогда не хотел стать заурядным обывателем; это мое право – таковым не стать, если смогу…» [↑](#footnote-ref-422)
422. Соломон Михайлович Михоэлс (1890-1948) – выдающийся актер, режиссер, художник-новатор. С 1929 художественный руководитель Московского государственного еврейского камерного театра. Среди актёрских работ Михоэлса наиболее известен Король Лир, и Тевье-молочник. Как актёру и режиссёру, Михоэлсу была свойственна способность метафорического мышления. Мастер жеста и слова, Михоэлс обладал выразительной, почти скульптурной пластичностью, придававшей черты театральности даже бытовым персонажам. В своих теоретических статьях и лекциях об искусстве актера, защищал «…театр страстной философской мысли, яркой и смелой образности». В годы Великой Отечественной войны возглавлял Еврейский антифашистский комитет. В 1946 году удостоен Государственной премии СССР. В 1948 году убит в г. Минске в результате покушения, организованного Министерством госбезопасности СССР. [↑](#footnote-ref-423)
423. Этот феномен известен в психологии как «эффект Райкова». Он называется «искусственное перевоплощение». Владимир Райков использовал в своих экспериментах метод глубокого гипноза с целью убедить человека, что он физически стал одним из известных гениев. В своих гипнотических опытах он перевоплощал людей, например, в Рембрандта, и у них необычайно быстро проявлялись способности к рисованию. Известно также, что множество гениальных людей примеряли на себя маски гениев прошлого, используя тем самым технику символического заимствования чужих индивидуальностей. О силе этого уникального феномена пишут так же Брюстер Гризелин в «Творческом процессе», Артур Кестлер в «Акте творчества», Жак Адамар в «Психологии созидания в математике», Джин Хьюстон в «Человек возможный» (М. Издат. «Старклайт» 2004). См. также главу «Золотая Гирлянда Мастеров Вдохновения». [↑](#footnote-ref-424)
424. Брэндинг - торговая марка, или *брэнд*, - визитная карточка товара. Cоздание «работающего» *брэнда* - является довольно сложным комплексом маркетинговых действий, включающим такие важные компоненты как - исследования рынка, непосредственная разработка и создание *бренда*, его запуск и жизненный цикл. От того, насколько удачным окажется, например, название *брэнда*, во многом зависит объем продаж, а в конечном счете и финансовый успех рекламной компании. Для более точного попадания в цель и достижения коммерческого успеха определяют, так же, *целевую аудиторию*, по которой будет нанесен точечный удар. По названию (имени) *брэнда* потребитель товара будет первоначально судить о качестве и привлекательности продукта или услуги, а в случае успешного знакомства безошибочно отыскивать его среди сотен тысяч других на полках магазинов и в прайс-листах различных компаний. «Пришло время отношений и ценностей. Уже сегодня они ставят с ног на голову старые модели. Брэнды становятся религиями, а люди, являющиеся воплощением собственных брэндов, сами становятся религиями» (Йеспер Кунде «Корпоративная религия» Стокгольмская Школа Экономики. 2004 г.) [↑](#footnote-ref-425)
425. Слово «архетип» происходит от двух греческих слов: *arche* – «начало» и *typos* – «образ». Термин принадлежит Карлу Юнгу. Он означает – мифическую размеренность, место изначального переживания, в котором универсальные образцы или мотивы, представляющие собой основное содержание всех религий, мифологий, легенд, сказок находит свое пристанище. У людей они проявляются в форме снов, мифоф, видений и фантазий. Архетипический комплекс, с точки зрения Юнга, есть порождение нашей коллективной истории. [↑](#footnote-ref-426)
426. Означает наличие в каждом индивиде безличного психического царства, соединяющего в себе весь опыт прошлых поколений: «...истинная история духа хранится не в томах и не в памяти, но в организме каждой личности». [↑](#footnote-ref-427)
427. Евангелие от Фомы. [↑](#footnote-ref-428)
428. Пико делла Мирандола «Речь о достоинстве человека». (Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек) [↑](#footnote-ref-429)
429. Алейстер Кроули «ТАРО» (Минск. Литератор. 2000) [↑](#footnote-ref-430)
430. Тринле Гьямцо. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-431)
431. Из интервью Рам Дасса, взятое Робертом Форте и Ниной Грабой. («Тимоти Лири. Искушение будущим»., М., издат. «Ультра. Култура»., 2004) Рам Дасс (Ричард Алперт) – автор многочисленных книг, наиболее известна «Психоделический опыт» (в соавторстве с Тимоти Лири и Ральфом Мецнером), «Будь здесь», «Это только танец», «Зерно на мельницу». В 1960-1963 годах, будучи приглашенным преподавать на педагогический факультет Гарвардского Университета, стал одним из основателей Международной федирации внутренней свободы и Лиги духовных открытий. [↑](#footnote-ref-432)
432. И.А. Воронов «Секретные боевые искусства Китая» (B&K. 2001). [↑](#footnote-ref-433)
433. Трудно не согласиться с тем, что успешность или неуспешность наших действий определяют тончайшие нюансы наших внутренних состояний. Поэтому «…важно делать ставку не на действия, а на состояния, на внутренние образы. Именно *внутренние образы* являются наиболее полным отражением реальной действительности и гарантией успеха нашей деятельности». (Васильев С.А. «Реальная виртуальность». Приозерск. 2001.) [↑](#footnote-ref-434)
434. Сальвадор Дали «50 магических секретов мастерства» (М. Издат. «Эксмо» 2002) [↑](#footnote-ref-435)
435. Роберт Окер. (Цитата по книге Ли Кэрролла & Джена Тоубера «Дети индиго»., М. Издат «София» 2001) [↑](#footnote-ref-436)
436. Тотем – *нуминозное*, надличностное духовное сообщество или существо, воплощение творческого духа, фокус идей, род, то, что наделено маной, и к чему следует подходить с предельной торжественностью. В грубом стиле *тотем* - это «*небо*», оплот определенного закона и порядка. Но это не небесное место, не обитель Бога. Это то, что символизирует традицию и обнимает весь священный и магический строй определенной группы людей, независимо от того, населено ли это «небо» определенными фигурами – духами, предками, тотемными животными, божествами и т.п. или является абстрактной «массой сил» и т.п. Ритуальное вступление в духовный мир *родового тотема* производится с помощью различных средств (например маски), но независимо от способов инициаций цель одна – преодолеть границы личностного и привести к источнику, откуда посвящаемый берет свое существование. [↑](#footnote-ref-437)
437. Герман Гессе «Игра в бисер». Из сочинений Йозефа Кнехта. Перевод С. Апта. (М. Издат. «РАДУГА». 1984.) [↑](#footnote-ref-438)
438. Томмазо Сальвини (1829-1915) – величайший итальянский актер. В 16 лет уже играл в составе Королевской флорентийской труппы, затем играл в труппах Доменикони и Кольтеллини. В своих высказываниях неоднократно подчеркивал, что не принадлежит ни к какой школе в искусстве. И тем не менее считается, что его манеру игры определил один из ярчайших актеров того времени Густаво Модена, лозунги которого были крайне просты: «Делай как я!» и «Учитесь и работайте!» Своим учителем его называли также Ристори и Эрнесто Росси. Основными ролями в репертуаре Сальвини были Отелло, Гамлет и Король Лир. Их он не переставал играть даже в возрасте 74 лет. Известно, что даже власти оказывали почести этому легендарному актеру, монархи осыпали дорогими подарками, простые люди носили на руках, а актеры, чьи имена уже были овеяны славой, почитали его как своего Учителя. [↑](#footnote-ref-439)
439. Сара Бернар (1845 - 1923) - сценическое имя французской актрисы Розины Бернард. Блистала на сцене «Комеди Франсез» в Париже в трагических ролях, причем как мужских (Гамлет), так и женских (Корделия, Офелия и мн. др.). Считается совершенно уникальной актрисой, сумевшей прожить всю свою жизнь в расчете на эффект. Согласно легендам, Сара спала в гробу, была влюблена в скелет, летала на воздушном шаре и т.д. и т.п. [↑](#footnote-ref-440)
440. Этьен Декру - создатель современного театра пантомимы. По словам Жана-Луи Барро – «Великий "говорящий" мим». Начал в 1923-м году в школе «Вье Коломбьен» у Капо. В начале своей карьеры учил политиков искусству красноречия. Постепенно задался вопросом «…что останется, если удалить из театра все: авторский текст, режиссуру, костюм, декорации, свет?» И выяснил, что современные актеры находятся в довольно жалком и тотально растренированном состоянии. Это было исходной точкой. В дальнейшем, и на протяжении всей своей последующей жизни, он заново строит искусство актерской игры. По словам Марсо: «Возвращает актеру его дом». Одним из самых известных выражений Декру является манифестационный лозунг-призыв: «Голый человек на голой сцене». Известно, что Декру сделал блестящую карьеру в «разговорном» театре, но по его собственным словам, играл только ради денег, чтобы иметь возможность проводить свои исследования, и когда получил ее, сразу же ушел из «разговорного» театра и посвятил себя только пантомиме. Результатом 60-летней устремленности Декру стала особая «система взглядов», которую он разработал и систематизировал как «курс повышения квалификации» для профессиональных драматических артистов, как «сценический язык», владея которым актер может быть независимым и самодостаточным в своем искусстве. [↑](#footnote-ref-441)
441. Джон Малкович (Malkovich, John). Родился в 1953 в г. Бентон (шт. Иллинойс). Величайший актер и театральный новатор нашего времени. С детства мечтал стать биологом. С этой целью поступил в Чикагский университет на биологический факультет. Там увлекся театром, и после окончания учебы вошел во вновь организованную театральную компанию «Степпенволф». Решающее влияние на его дальнейшую судьбу оказала встреча с актрисой Глен Хидли, в августе 82 года ставшей его женой. Она не только поддерживала в нем тягу к театру, но и подвигла на режиссуру. Несколько постановок Джона были признаны удачными. Как актер Джон Малкович был замечен в 84 году после того, как получил премию «Оби» за роль в спектакле С. Шепарда «Настоящий Запад». Спектакль привлек к нему внимание [Дастина Хофмана](http://hollywood.izhnet.ru/hoffman/hoffman.htm), который выбрал Джона на роль невротического Бифа в пьесе А.Миллера «Смерть коммивояжера». Громкая слава пришла к актеру спустя четыре года, когда он снялся в картине «Опасные связи» (1988).  [↑](#footnote-ref-442)
442. Том Хэнкс (Tom Hanks) - родился в 1956 году в Окленде (штат Калифорния). После развода родителей его воспитывал отец. После окончания школы Том поступил в Чабот-колледж, где и начал выступать на сцене в студенческих постановках, что в итоге кардинально изменило его жизнь. Хэнкс твердо решил стать актером и перевелся в Университет штата Калифорния в Сакраменто, на курс драматического искусства. Его работа в чеховском "Вишневом саде" произвела глубокое впечатление на режиссера Винсента Даулинга, который в 1977 году пригласил Хэнкса на "Шекспировский фестиваль Великих озер" в Кливленде (штат Огайо). Три сезона Хэнкс отыграл там (за роль в "Двух веронцах" он получил премию кливлендских критиков как лучший актер), потом состоялся его дебют в Нью-Йорке в театре "Риверсайд" - в роли Грумио в "Укрощении строптивой". Широкая публика увидела актера в комедии положений с переодеванием "Близкие приятели" (ABC, 1980-82). Известность Хэнкс приобрел после первой главной роли во "Всплеске" (1984), комедии Рона Ховарда о русалке, которую играла Дэрил Ханна. [↑](#footnote-ref-443)
443. Ал Пачино (Al Pacino) - настоящее имя: Альфред. Родился в 1940 году в Нью-Йорке. Там же учился в Высшей школе исполнительских искусств, в студии Чарлза Лоутона, в Актерской студии. Затем долгие годы работы во вне бродвейских театрах. И хотя многие его роли того периода были отмечены почетными премиями, ни славы, ни богатства сценическая деятельность ему не принесла. И вот: в 1972 г. режиссер Ф. Коппола приглашает на одну из двух главных ролей в фильме "Крестный отец" этого малоизвестного театрального актера. В правильности выбора сомневались руководители фирмы "Парамаунт", выражали опасения специалисты по вкусам публики. "Некрасив и непрезентабелен", - говорили они. Но постановщик упорствовал. И оказался прав. [↑](#footnote-ref-444)
444. Гордон Драйден и Джаннетт Вос, например, в своей книге «Революция в обучении», в контексте преобразования системы образования, говорят о некоем коллективном «банке талантов»: «…используйте для обучения 59 миллионов учителей и их учеников из разных стран мира. Сформируйте «ядро» это новой «Сети обучения» из 59 млн. учителей мира. Если верны соотношения, существующие в бизнесе, то 2% этих учителей (1 180 000) уже являются новаторами, определяющими направление развития в обучении, а 13% (7 670 000) – готовы первыми принять эти методы. Это невероятно мощная «база талантов», которая позволит активно обмениваться интерактивными моделями обучения». В методологическом контексте, можно найти примеры в системе Григория Грабового: «…Вы увидите те лица, которые создавали Мир до вас. Вы увидите те механизмы, которые создавали Мир до вас. Вы увидите Мир, который был до вас. И вы ощутите, что вы были всегда, и это ощущение перенесите в эти лица и этим ощущением создайте эти механизмы. И вы увидите, что все вокруг вас, искусственно воспроизведенное или природно созданное, что все это есть Создатель. Он олицетворил все в том, что вы видите. Ваше олицетворение – это и есть тот Мир, который создается. Так вы можете найти любую технологию духовного, интеллектуального, техногенного и какого хотите, но обязательно созидательного развития». (Григорий Грабовой «Методы концентрации». М. Издатель А.В.Калашников. 2003) [↑](#footnote-ref-445)
445. Известно, что Н.Тесла обладал крайне экстравагантными взглядами на природу реальности. Он и искренне полагал, что ионосфера Земли управляет массовыми чувствами и мыслями, и с точки зрения современных теорий модулированных колебаний сверх-высоких и сверх-низких частот, технологии внушения мыслей и эмоций на расстоянии при помощи резонанса с электромагнитными передатчиками, а так же - возбуждение массовых эмоций у большого количества людей, включая гармоники коллективного бессознательного всего человечества, - более чем возможны! С 1936 года по 42-ой Тесла является директором проекта "Радуга" – по технологии Стелс, - в рамках которого проходит знаменитый Филадельфийский эксперимент. Тесла предвидит возможность человеческих жертв, и всячески затягивает проведение эксперимента, неоднократно настаивает на переделке оборудования... Через десять месяцев после смерти Теслы американский военный флот проводит эксперимент по невидимости корабля для радаров. Для этого на эсминце «Элдридж» создают электромагнитный пузырь - экран, который отводит излучение радаров. В ходе эксперимента выявляется совершенно непредвиденный побочный эффект. Корабль становится невидим не только для радара, но и для невооруженного глаза. Свидетели уверяют, так же, что неожиданно увидели его в Норфолке, на удалении в сотни миль. Для задействованных в проекте людей эта телепортация становится катастрофой. И пока корабль перемещался из филадельфийской базы ВМС в Норфолк и обратно, члены судовой команды полностью потеряли ориентацию во времени и пространстве. По возвращении на базу они находились в состоянии неизбывного ужаса, и могли передвигаться, только опираясь на стены. Остаток жизни, эти люди прожили в психиатрических клиниках. Проект "Радуга" естественно прикрыли, а результаты эксперимента были засекречены. [↑](#footnote-ref-446)
446. Гирлянду учителей, наставников *Великого Делания* (лат.). В дословном переводе – «*Египетских жрецов*». [↑](#footnote-ref-447)
447. Есть предположение, что этот отрывок принадлежит одному из самых древних источников по алхимии, «*Tractatus aureus*» («*Золотой Трактат*»), приписываемому Гермесу, а в средние века принимаемому даже как арабский источник. Текст не сохранился полностью, поэтому данное предположение опирается только на стилистическую схожесть. Комментируя этот отрывок, Юнг говорит о том, что алхимик видел психологическую структуру своего «*opus*» (*работа* (лат.), в алхимическом смысле - *деяние*) как частицу в потоке т.н. линии преемственности: «В этом смысле подлинная тайна *magisterium* заключалась в соединении с невидимыми силами *психе*». К.Г. Юнг «Религиозные Идеи Алхимии» (Internet. Jungland.) [↑](#footnote-ref-448)
448. Людвиг Клаус (1892-1974) «Раса и душа». (Цитата из книги Романа Перина «Гипноз и мировоззрение». Спб. Издат. «ЛИО Редактор». 2002.) [↑](#footnote-ref-449)
449. Поле – современное название для невидимых огранизующих сил природы. Например, *Душу Мира*, anima mundi, сегодня называют «гравитационным полем». Известно, так же, что «…атом более чем на 99,9% - пустое пространство, или, точнее, поле. Электроны, протоны, нейтроны – не просто частицы, а паттерны вибрации в пределах этих полей; как частицы же они занимают ничтожно малое пространство» Так, «…материя – это не какая-то отдельная, самостоятельная вещь; это нематериальные связи и отношения». (Мэтью Фокс, Руперт Шелдрейк «Физика ангелов»., Издат. дом «София» 2003) [↑](#footnote-ref-450)
450. *Традиция* – линия передачи энергии, методов, принципов, взглядов, передаваемых из поколения в поколение. Считается, что нет более мощного явления, чем традиция, отдавшись потоку которой адепт очень легко преодолевает *личностные* ограничения в мастерстве владения тем или иным искусством. Известно также, что для сильной, пассионарной фигуры, прошедшей сквозь мощную дисциплинарную огранку в той или иной *традиции*, в определенный момент сама *традиция* становится постаментом или трамплином для собственного преодоления. Таким образом, вырастая в жестких, дисциплинарных рамках *традиции* и достигая за счет ее мощи неличностного проявления, адепт обретает способность изменять и корректировать течение самой *традиции* дальше. Что касается европейской театральной традиции, то ей, в отлиции от восточной, пришлось неоднократно переживать т.н. «периоды разрыва», т.е. периоды, когда традиция не поддерживалась живыми держателями *Линии преемственности*. Например, известно, что за 1000 лет после крушения Римской империи в Европе не было построено ни одного театрального здания. Христианская церковь сурово осудила античный театр, назвав его рассадником разврата, и в 692 г. церковный собор налажил на него запрет. После этого события, живая *традиция игры* сохранялась лишь стихийными стараниями бродячих комедиантов, менестрелей, сказочников, акробатов и прочими беззаконными носителями артистической потенции. [↑](#footnote-ref-451)
451. Николо Макиавелли (1469-1527) – итальянский политик, писатель, имя которого стало синонимом хитрого и циничного государственного деятеля. В своих наиболее известных произведениях, таких как «Государь» (1513), и «Дискурсы» (1531) он виртуозно обыгрывает различные варианты управления людьми, не исключая так же и аморальные средства для достижения цели, демонстрируя тем самым невероятную изощренность ума и высочайший уровень профессиональной оснащенности, результатом чего является преимущественное положение в игре на политической сцене. Тем не менее, среди его наставлений, можно найти следущее: «Изучайте поступки великих людей, чтобы понять их поведение, исследуйте причины их побед и поражений, чтобы повторять первые и избегать последних. (…) Поступайте так, как поступали великие». Вот, так же, одна из форм его медитации, описанная им самим: «Я представляю, что снимаю повседневные одежды, грязные и пыльные, и облачаюсь в царственные наряды. Одевшись достойно, я вхожу в древние дворцы людей античности, где меня тепло принимают. Я не стыжусь разговаривать с ними и спрашивать о причинах их поступков, а они в силу своей человечности охотно отвечают мне. Может пролететь четыре часа, а я не чувствую усталости. Я забываю о своих бедах; меня не страшит ни бедность, ни смерть. Я всецело отдаю себя им. И поскольку Данте говорил, что не может быть понимания без сохранения того, что было понято, я записываю на бумаге их основные мысли» (Майкл Дж. Гегб «Откройте в себе Гения» Минск. Издат. «ПОПУРРИ» 2003.) [↑](#footnote-ref-452)
452. О теореме Белла. Энциклопедия ХХ век. (Издательство «Монарх». 2001.) [↑](#footnote-ref-453)
453. Исидор Огюст Мари Франсуа Ксавье Конт (1798–1857) - французский философ, основатель позитивизма и социологии. Главные идеи Конта изложены в его шеститомном шедевре «*Курс позитивной философии*» и четырехтомная «*Система позитивной* *политики*». Эти произведения, считаются одними из самых путаных работ в истории философии. Наиболее известная теория Конта, это – знаменитый «*закон трех стадий*», применимый, согласно Конту, к истории цивилизации, индивидов и каждой из наук. Для первой, или теологической, стадии характерен фетишизм: все происходящее объясняется действием сверхъестественных сил, богов и духов. Вторая, или метафизическая, стадия является переходной, на место сверхъестественных агентов заступают в качестве причин абстрактные агенты, такие, как «идеи», «силы» и «последние сущности». На третьей, или позитивной, стадии – в которую, как полагал Конт, европейская цивилизация только начинает входить – разум убеждается в тщетности всякого исследования причин и сущностей. Человек принимается за наблюдение феноменов и формулировку дескриптивных законов (или координацию феноменов); его интересует не то, почему случаются вещи, но только то, как они происходят. Отличительным признаком позитивного знания является его способность делать успешные предсказания и в определенных границах создавать возможность управления ходом событий. Теологической стадии присуща вера в абсолютную власть и божественное право королей, она связана с общественным устройством милитаристского типа, в котором главенствует класс воинов. На метафизической стадии власть королей и священников заменяется правлением закона. Наконец, на позитивной стадии происходит развитие индустриального общества. [↑](#footnote-ref-454)
454. J. B. S. Haldane, «The Inequality of Man». (Pelican Editions. 1998.) [↑](#footnote-ref-455)
455. Примерно так же оно выглядит и в буддийских школах *Алмазного пути*, т.к. взяты мной именно оттуда. Но есть смысл очень ясно отличать одно от другого. То, что предлогается мной имеет косвенное отношения к буддизму. И для получения точной информации о буддийских практиках, есть смысл обращать к буддийским специалистам. [↑](#footnote-ref-456)
456. Текст молитвы составлен Тринле Гьямцо 13 октября 1989 года, в Варшаве. (См. текст молитвы-призывания в третьей части книги: «Практика принятия прибежища» и «Молитва-призывание *Повелитя Игры*»). [↑](#footnote-ref-457)
457. Практическим и весьма полезным дополнением к этому упражнению, является использование т.н. четок (25 бусин) одеваемых на ладошку, с помощью которых можно очень просто отсчитывать колличество сделанных простираний. Счет является очень важным дисциплинирующим аспектом практики. Например, перед началом практики вы ставите себе задачу сделать 300 простираний, и обещете не останавливаться, пока это колличество не будет выполнено. Четыре круга на четках дают в сумме сотню, и т.д. [↑](#footnote-ref-458)
458. Ошо - Бхагаван Шри Раджниш. (Цит. из книги: Пол Роланд «Откровения. Мудрость веков»., М. Издат. Дом «Ниола-Пресс», 2000) Бхагаван Шри Раджниш (1931-1990) - скандально известный и, тем не менее, просветленный *Мастер*, не принадлежащий ни к одной из традиционных религий. Последователи называют его одной из самых выдающихся и революционных личностей, когда-либо рождавшихся на Земле; а раздраженные обыватели, политики и священники - «духовным террористом», «секс-гуру» и т.д. После просветления в возрасте 21 года много путешествовал по Индии, выступал с лекциями, вызывал на спор в публичных дискуссиях ортодоксальных религиозных лидеров, подвергая сомнению традиционные верования. В процессе своей работы затрагивал все аспекты развития человеческого сознания: от Чжуан Цзы, Гаутамы Будды и Иисуса Христа до Зигмунда Фрейда, Георгия Гурджиева и Рабиндраната Тагора: «Мое послание - не доктрина, не философия. Мое послание - это своего рода *алхимия*, наука трансформации, поэтому лишь тот, кто сумеет умереть таким, каков он есть, и возродиться настолько обновленным, что не может себе это сейчас даже представить... только те немногие смельчаки будут готовы услышать, ибо слышать - значит идти на риск». Его огромная международная коммуна в Пуне (Индия) продолжает оставаться крупнейшим центром духовного роста в мире, привлекая ищущих со всего света, которые приезжают, чтобы принять участие в медитациях и творческих программах. Цитата из книги: Пол Роланд «Откровения. Мудрость веков» (М. Издат. Дом «Ниола-Пресс», 2000) [↑](#footnote-ref-459)
459. Бхайравананда «Мистерии Тантры. Мир Закатного Солнца» (Минск. Издатель В.П.Ильин., 2003) [↑](#footnote-ref-460)
460. «Концепция Потока» принадлежит легендарному Марку Чиксентмихали (Csikzentmihalyi). Она представляет собой полную самоотдачу своему делу, радостное чувство активности, своеобразное состояние вдохновения, восторга. Исследуя людей, которые получают удовольствие от самого процесса учебы или работы, изучая их переживания и ощущения в процессе интринсивно мотивированной деятельности, Чиксентмихали выделил следующие показатели процессуально-содержательной мотивации: 1) ощущение полной (умственной и физической) включенности в деятельность; 2) полная концентрация внимания, мыслей и чувств на деле; 3) ощущение того, что четко знаешь, как следует действовать в тот или иной момент работы, четкое осознание целей; 4) отсутствие боязни возможных ошибок и неудач; 5) потеря обычного чувства четкого осознания себя и своего окружения, как будто “растворение” в своем деле. То есть, по мнению автора концепции, ощущение “потока” вспыхивает в человеке тогда, когда он начинает получать удовольствие от самой деятельности (например, от решения математических задач, занятия спортом, написания стихотворений и т.д. и т.п.) Так, ощущение “потока” роднит деятельность с игрой, т.к. в игре наиболее ярко представлена радостная увлеченность действием. [↑](#footnote-ref-461)
461. Здесь имеется в виду не только восточный взгляд на природу вдохновения, заимствованный мной из древних текстов адептов дзен и чань-буддизма: японца Дзэами Мотокиё, китайца Хуан Фань-чо, а также современного учителя тибетской традиции Карма Кагью, мастера медитации Тенга Ринпоче; но и великий Микеланджело и Людвиг Ван Бетховен интуитивно объясняли природу вдохновения как единство бесстрашия, радости и любви. [↑](#footnote-ref-462)
462. *Ин-се* – посредник трех модусов Бытия в онтопсихологии Антонио Менегетти. Эти три модуса следующие: 1) метафизическое, трансцендентное, или «Бытие как Бог» (зритель); 2) всеобщее, творческое, или «Бытие как универсальное соучастие во всех вещах» (актер); 3) индивидуальное, или «Бытие как соучастие во мне, существующем здесь и сейчас» (роль). (Антонио Менегетти «Психосоматика». М. Издат. ННБФ «Онтопсихология». 2003.) Антонио Менегетти – итальянский психолог, доктор философии, теологии и социологии. Основоположник Онтопсихологии, преподаваемой сегодня во многих государственных университетах мира. Вице-президент международной ассоциации Онтопсихологии, входящей в состав Экономического совета ООН. [↑](#footnote-ref-463)
463. *Три Тела Будды* (или три очищенных измерения). Проявляются в состоянии абсолютной реализации как *Три-кайя*. *Дхармакайя* соответствует состоянию *Сущности*, пустотности всех явлений. *Самбхогакайя* - это измерение творческой активности, игры в самоосвобождение. *Нирманакайя* - измерение непосредственного проявления формы, как чистой, так и нечистой (хотя там уже нет никаких следов двойственности). *Три Тела* в одном составляют *Свабхарвикакайю – Измерение Истины*. [↑](#footnote-ref-464)
464. Михаил Чехов «Об искусстве актера» (Искусство. 1986). [↑](#footnote-ref-465)
465. Ф.-Ж. Тальма «Reflexions sur la declamation» (Цит. из кн.: Любовь Гуревич «Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене». М. Издат. «ГИТИС». 2002). Известно, что, говоря об энергии и сильном чувстве в момент игры на сцене, Тальма уделяет огромное внимание технике, т.е. искусству управления этими чувствами играемого персонажа. «Таким образом, придавая первостепенную важность ярко выраженной эмоциональности в актере, Тальма требует от него и огромной работы, огромной техники, что Клерон называла "искусством"». Франсуа-Жозеф Тальма (1763-1826) - знаменитый французский актер, любимец Наполеона I. Играет сначала в Лондоне, затем в Париже; был особенно известен в трагических ролях. Его супруга, Шарлота Вангов (1771-1860) - также знаменитая в то время актриса. [↑](#footnote-ref-466)
466. Михаель Майер «Primum movens» - "Первичный двигатель, который вращает колесо". (Цитата из кн.: Лючия Велицкая «Символы алхимического опуса». Спб. Издат. «Мэйнстрим». 2000.) [↑](#footnote-ref-467)
467. К.Г. Юнг отмечает, что идея циркулирующего «*opus*», или вращающейся тайной субстанции, находит выражение уже у Комариоса (архипастыря, обучавшего божественному искусству Клеопатру), который говорит о «таинстве бури» в образе действия колеса. Возможно, отмечает Юнг далее, мистические рассуждения Зосимы родились именно отсюда: «природа совершенствуется и становится подобной вихрю». Итак, заключает Юнг, «…трансформирующая субстанция - это аналогия вращающейся *Вселенной*, макрокосма, или отражение его, впечатанное в сердце материи. С точки зрения психологии, это проблема вращающихся небес, отражающихся в бессознательном, *imago mundi* (образ мира, лат.), который проецируется алхимиком в свою собственную *prima materia*». [↑](#footnote-ref-468)
468. Термины Гэри Зукава, («Обитель души»., СПб., издат. «Монтный двор»., 2002) [↑](#footnote-ref-469)
469. И.Е. Клименчук «Основы естествознания XXI века» (М. 1998). [↑](#footnote-ref-470)
470. И. Гарин «Воскрешение духа». (Издат. «Терра» М. 1992.) Речь в этой цитате идет о Джеймсе Джойсе и его признанных пророческими произведениях «Улисс» и «Приговор». В истории современной медицины, одной из самых ранних изложений универсальной формулы «этапа борьбы», предвосхищающего непосредственное «Озарение», является формулировка Роберта М. Йеркса и Джона Д. Додсона – двух видных ученых начала XX века. Их исследования доказали, что повышение стресса влечет за собой улучшение физической формы и повышение эффективности труда. Другими словами, чтобы достичь максимальной продуктивности, нам необходимы напряженный период накопления и аналитическая оценка своих действий на любом подготовительном этапе любого проекта» И когда интенсивность воображения становится нестерпимой, тогда «…Корнелий Агрипа в пятнадцатом веке гласит о двадцатом, евангелисты пишут Евангелие, Рыбак Духовный пишет «О сообщении души и тела», а великие мистики в темноте своей вещают истину о грядущем». Однако, и это так же важно знать, - связь между стрессовым напряжением и результативностью озарения существует лишь до определенного уровня. Эти же гарвардские ученые (Йеркс&Додсон) установили, что когда стресс становится чрезмерно сильным, физический мозг начинает быть неуправляемым, его продуктивность быстро идет на спад и форма начинает разрушаться с фантастической скоростью. Таким образом, «…люди, стремящиеся “включить” в себе механизм *Озарения*, должны освоить этот принцип точно так же, как и любую другую новую концепцию» (Герберт Бенсон & Уильям Проктор «Как стать Гением. Аутотренинг творческого потенциала»., М., Издат. «Эксмо»., 2004) Известно, что «…целый ряд научных исследований, проведенных на сегодняшний день, свидетельствует о том, что духовный опыт, основанный на глубокой вере и религиозной дисциплине, в том числе – медитации, созерцании, молитве и регулярной практике участия в молитвенных собраниях, может послужить пусковым импульсом для включения специфических биологических механизмов, аналогичных «второму дыханию» у бегунов, вдохновению у артистов и художников, предвидению у бизнессменов или откровению ученых. (…) Совершенно ясно, что разум, по всей вероятности, представляет собой некую “единую сущнось”, или “единое сознание”, способное осуществлять высокосложные функции мышления и процессы интеграции». (Герберт Бенсон & Уильям Проктор «Как стать Гением») [↑](#footnote-ref-471)
471. Цитата взяты из книги: В.Гирш «Гениальность и вырождение. Полемика с Ламброзо и Нордау. 1895г.» (СПб., издат. «Потаенное»., 2005) Саверио Беттинелли (1718-1808) - писатель-космополит и один из самых крупных литературных критиков XVIII в. Друг, последователь и популяризатор Вольтера в Италии. Известно, так же, что Саверио Беттинелли был иезуитом. [↑](#footnote-ref-472)
472. Дмитрий Степанов «Использование принципов классической китайской стратегии в современном бизнесе» (Спб. Издат. «Крылов». 2002). [↑](#footnote-ref-473)
473. Антонен Арто «Чувственный атлетизм» (Издат. «Симпозиум». Спб. М. 2000). Здесь, я хочу предложить вниманию всех интересующихся темой дыхания, замечательную книгу Нэнси Зи, оперной певицы, и в последствии, одной из самых авторитетных преподавательниц оперного вокала, - «Искусство дыхания» (Издат. «София» 2003). Ее система постановки голоса, получившая название «Ци И» основана на базовых принципах китайского Цигун. В ней она сравнила, обработала и соединила восточные и западные техники, создав прямой и краткий путь овладения искусством дыхания, который, по ее словам, можно сравнить с принципом обретения «внутренней силы» в Цигун. [↑](#footnote-ref-474)
474. «Красота и Мозг. Биологические аспекты эстетики». (Под редакцией И. Ренчлера, Б. Херцбергера, М. «Мир». 1995.) [↑](#footnote-ref-475)
475. Выражение Тимоти Лири (Тимоти Лири «История будущего». «Janus Books». 2000). [↑](#footnote-ref-476)
476. Герхард Х. Эггетсбергер «Сексуальная энергия. Ключ к здоровью и процветанию» (Спб. «Весь». 2000). [↑](#footnote-ref-477)
477. Там же. [↑](#footnote-ref-478)
478. Например, известны инновационные исследования группы Сары Лазар, которая провела серию опытов, с использованием функционального сканера MRI для исследования физиологического состояния мозга нескольких профессиональных медитаторов, (речь идет об адептах индийской монотеистической системы просветления – сикхах, в основе традиции которых лежит сочетание принципов ислама и индуизма). Интересно то, что по мере достижения глубокого успокоения мозга в целом изолированные отделы в нем, в особенности те, которые отвечают за функции внимания, ориентацию в пространстве и времени и общий «контроль», в частности – принятие решений и выбор фокуса концентрации ментальных усилий, становились чрезвычайно активными. Герберт Бенсон и Уильям Проктор в своей книге «Как стать Гением» называют это положение мозга – феноменом успокоительного возбуждения. Несмотря на то, что они могут показаться, на первый взгляд, достаточно противоречивыми, утверждают Бенсон&Проктор, однако на самом деле и покой сознания, и его высокая активность – являются естественными составляющими здорового состояния человеческого мозга. При наличии такой нейрофизиологической основы присутствие в процессе «творческого озарения» протекает, естественно открывая путь к опыту пиковых состояний. (Герберт Бенсон & Уильям Проктор «Как стать Гением. Аутотренинг творческого потенциала»., М., Издат. «Эксмо» 2004) [↑](#footnote-ref-479)
479. Mantak Chia & Douglas A. Arava «The Multiorgasmic man» (Harper. San Francisco. 1996). [↑](#footnote-ref-480)
480. Герхард Х. Эггетсбергер «Сексуальная энергия. Ключ к здоровью и процветанию» (Спб. «Весь» 2000) [↑](#footnote-ref-481)
481. Mantak Chia, Maneewan Chia, Douglas Abrams. «The Multiorgasmic couple» (Harper. San Francisco. 1998) [↑](#footnote-ref-482)
482. «Кундалини» - в классической литературе по йоге изображается в облике сверкающей, словно молния, богини, которая дремлет в нижней части живота, свернувшись змеиными кольцами. Цель йогина, практикующего эту практику, заключается в том, чтобы пробудить спящую энергию *кундалини* и заставить ее подняться вдоль позвоночника по специальным каналам к макушке головы. [↑](#footnote-ref-483)
483. Этот канал имеет очень древнюю традицию. Приведу, к примеру, знаменитый монолог Платона, который он произносит с марионеткой в руках: «Каждый из нас представляет *одушевленный образ*, рожденный по воле богов… Страсти, двигают нами, подобно множеству веревок, тянущих нас в разные стороны. Но здравый смысл учит нас повиноваться только одной, *золотой веревке закона*.Она одна обладает постоянной формой, между тем как остальные изменчивы. Разум, прекрасный сам по себе, был бы несостоятельным, если бы закон не придавал крепости *золотой нити*, предназначенной для управления другими». Многие кукловоды до сих пор называют нить, которая крепиться к макушке головы куклы - *золотой*. В *Алхимии Игры*, *золотая нить*, которая проходит сквозь центр тела артиста, ассоциируется с *центральным каналом*, который используется в таких практиках как *Дыхание Мифа*, или *Дыхание Сверхмарионетки*. [↑](#footnote-ref-484)
484. Иногда мне рассказывают о довольно экстравагантных переживаниях, когда медитаторы превращаются в саму букву **π** и пребывают в сознании единства с качествами *Повелителя Игры* в форме буквы. Это, несомненно, возможно. В любом случае, здесь нет никаких ограничений, важно только глубокое доверие к тому, что символ манифестирует качества *Повелителя Игры*. [↑](#footnote-ref-485)
485. См. главу «Силовое поле любви» (II часть.) [↑](#footnote-ref-486)
486. Сити-Пати – медитативная практика из буддийского компендиума, тибетской традиции Гелугпа. Основана на следующей легенде: двое влюбленных (мужчина и женщина) погрузились в медитацию настолько сильно, что забыли о времени. Когда же они вышли из медитации, то обнаружили, что их тела уже давно превратились в скелеты. Они возрадовались и принялись танцевать, аккомпанируя себе на ритуальных барабанчиках. На тханках (буддийских иконах) это изображается как безумный танец двух хохочущих скелетов. Традиция пляски скелетов наблюдается и в других традициях, например, «…в "Сатириконе" Петрония (глава "Пир Тримальхиона") пляшущие скелеты подаются на пиршественный стол и поют песню о смерти; актеры, изображающие этих "скелетов", в масках, а обеденный стол, этот предшественник подмостков, репрезентирует одновременно "страну умерших". Такая странная для нас связь маски и смерти, актера и маски, маски и кукольного мертвеца "порождена образом смерти как страны, населяемой умершими, которые то умирают, то воскресают, но в том и другом виде действуют и живут" (О.М. Фрейденберг). Куклы и кукольные мертвецы подаются к столу в гробу (см. Геродота) и у египтян – после пира. Из образа "персоны", – маски – рождается впоследствии понятие "особы", "личности", как бы противоречащее своему первоначальному, именно "безличному" характеру маски (per-sona/per-soma/per-sema)» (Александр Скидан «Критическая масса» гл. «Эфирная маска») [↑](#footnote-ref-487)
487. См. главу «Тотальное Слово» (II часть.) [↑](#footnote-ref-488)
488. Паскаль Киньяр «Секс и страх» (М. Издат. «Текст». 2000). [↑](#footnote-ref-489)
489. В кельтской сакральной традиции аналогом трех миров *Алхимии Игры* являются: Аннун, Абред и Гвинвид. Здесь, секрет *единства трех миров* раскрывается перед настойчивостью Парсифаля и Тельезина, сливаясь в образе священного *Котла Грааля*. [↑](#footnote-ref-490)
490. Здесь у *Алхимии Игры* много общего со «*Спектральной психологией*» Кена Уилбера. Например, различные школы психотерапии и самосовершенствования, по Уилберу, просто адресованы различным уровням и стадиям в «*спектре сознания*», спектре общечеловеческого опыта. Так, концепция «личностного роста» получает своеобразную «навигационную карту», на которой четко обозначены маршрут, характеристики проходимых стадий, конечная цель и общий смысл пути, отвечающий наиболее сокровенным исканиям человечества. Последним уровнем в *Спектре Уилбера* является т.н. «*сознание единства*», или *абсолютное сознание*. Здесь нет больше переживания границы между субъектом и объектом, познаваемым и познающим. Нет больше «*свидетеля сущего*», индивид осознает, что он - сам сущее. Это уровень, где окончательно исчезают иллюзорные по своей природе дуальности: прошлое и будущее, субъект и объект, жизнь и смерть. [↑](#footnote-ref-491)
491. С точки зрения *ИГРЫ*, артист должен уметь быстро и точно попадать с *виртуальное* «состояние играющего ребенка». Но это действительно возможно, только при развитых, и глубоко осознанных *Внутренних Родителях*. Союз мужского и женского, *Божественный Гермафродит*, и есть, с символике *ИГРЫ,* – родители *Виртуальной Позиции Ума*. [↑](#footnote-ref-492)
492. Лама Оле Нидал «Каким все является» (Спб. Издат. «Алмазный путь. 1995). [↑](#footnote-ref-493)
493. Недавно, Лоренс Домеш, ученый, изучающий действие мозговых волн во время глубокой медитации, доказал, что «…совместный резонанс миллионов клеток выводит сознание в иной фазовый режим. Концентрация внимания во время медитации организует нейрофизиологические процессы так, что они начинают действовать в режиме резонанса. Результатом является неограниченная осознанность». На языке нейрологии, это означает, что «…чем большее количество нейронов действуют синхронно, тем более сложные и многочисленные задачи могут они выполнять. В «чудотворстве» количество нейронов, действующих в резонансе максимально». (Джин Хьюстон «Человек Возможный» М. Издат. «Старклайт» 2004) [↑](#footnote-ref-494)
494. Шанкара – индийский философ и ученый. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-495)
495. Древнеиндийский афоризм. (Цитата из книги: Роджер Уолш «Основания духовности». М. "Академический проект". 2000.) [↑](#footnote-ref-496)
496. Мейстер Экхарт. (Цит. из книги: Леонардо Моле «Мистицизм». Н.Новгород. Изд. «Боярд». 1997.) [↑](#footnote-ref-497)
497. Роджер Уолш «Основания духовности» (М. Академический проект. 2000). [↑](#footnote-ref-498)
498. Артур Заджонг «Охота за светом: история близнецов – света и сознания» (Киев. Издт. «Орфей» 2003). [↑](#footnote-ref-499)
499. Йоган Вольфганг фон Гёте. Дневники. Письма. (Полн. Собр. Соч. Издат. «Гелиос». 1987.) [↑](#footnote-ref-500)
500. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-501)
501. Интервью с хоккеистом А. Якушевым из книги Н. Носова «Виртуальная психология» (Москва. Аграф. 2000). [↑](#footnote-ref-502)
502. Николай Васильевич Демидов (1884-1953) – театральный педагог, режиссер, пытливый исследователь творческого процесса актера, один из соратников К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-503)
503. Цит. Из книги Николая Демидова «Искусство актера в его настоящем и будущем». Вот она целиком: «Для жонглирования четырьмя шариками достаточно простого, хорошо собранного внимания. Но когда жонглируешь пятью и больше, то сознание уже не успевает следить, ты начинаешь воспринимать их как некий движущийся в воздухе живой организм. И руки, повинуясь не сознанию, а инстинкту, сами собой вступают в этот живой организм, в эту летающую систему шариков. Я не наблюдаю шариков со стороны, я вступаю с ними вместе в одну общую двужущуюся систему. Я живу их жизнью. Я действую как бы помимо своей воли: руки ловят и бросают сами, без моего рассудочного вмешательства. Как только я вмешиваюсь рассудком, - в то же мгновенье система расстраивается и какой-нибудь из шариков оказывается на земле. До пяти шариков – обычная работа. А после – особенная… Что-то я в себе переключаю с одного на другое… Переключу, и – пускается в ход что-то еще. Оно и действует. (…) А иногда кажется, что сами шарики заставляют мои руки приноравливаться к ним и успевать за ними» (Николай Демидов «Творческое наследие»., СПб., издат. «Геперион», 2004) [↑](#footnote-ref-504)
504. От английского слова sitter - сиделка, нянька. Человек, который наблюдает за процессом практики и, если это необходимо, включается во взаимодействие, помогая распаковать, вскрыть рвущийся наружу опыт. [↑](#footnote-ref-505)
505. Н. Носов «Виртуальная психология» (Москва. Аграф. 2000). [↑](#footnote-ref-506)
506. 1) Власть создателя над *Виртуальной Вселенной*, которую он создал. 2) Независимость, т.е. возможность выходить за пределы реального мира, свобода от ограничивающих правил и законов. 3) Сила, т.е. способность избавляться от своей телесной оболочки, становясь при этом непобедимым, бессмертным. [↑](#footnote-ref-507)
507. Роберт Антон Уилсон «Психология Эволюции» («Janus books». 1999). [↑](#footnote-ref-508)
508. Монах Лука Пачоли (ок. 1445-1514) – итальянский математик; одной из заслуг которого была разработка теории геометрических пропорций. Главными трудами Пачоли являются книги «*Divina Proportione*» - «Божественная пропорция» (1503), с блестяще выполненными илюстрациями самого Леонардо да Винчи, и «О сумме арифметики, геометрии, пропорциях и пропорциональности» (1449), своего рода энциклопедия, суммирующая все математические познания той эпохи. Обе книги являются восторженным гимном *золотой пропорции*. Будучи монахом, среди многих достоинств *золотой пропорции*, Пачелли акцентировал ее «божественную суть», т.е. выражение божественного триединства: Бог-Сын, Бог-Отец и Бог-Дух святой. Он настойчиво указывал на то, что малый отрезок есть олицетворение Бога-Сына, большой отрезок – Бога-Отца, а весь отрезок – Бога-Духа святого. [↑](#footnote-ref-509)
509. В *ИГРЕ* алхимическим прообразом *Образа* является т.н. *Философский Камень* алхимиков (*лат*. Lapis philosophorum), - символ состояния свободы и абсолютного совершенства. В разных текстах его качества описываются по-разному. Например, Дионисий Захарий и Филалет (выдающиеся алхимики-первопроходцы) выделяют три основных свойства *Философского Камня*: 1) его проявление превращает металлы в золото; 2) раскрывает потенциал драгоценных камней, воодушевляя при этом к творчеству и самосовершенствованию; 3) сохраняет и прибавляет здоровье, вылечивает от болезней и увечий, освобождает от всяческих ограничений. Жан де Ласниоро уверяет даже, что он способен воскрешать мертвых. Но Спербер идет еще дальше: «Наконец, он иллюминует тело, и тот, кто его имеет, видит как в зеркале все движения небесных светил, даже не глядя на небесный свод. Парацельс называет его *Эликсиром Жизни* (*лат*. liquor vitae), доведенной до совершенства «*все-и-повсюду-взаимопроницаемости*». Древнеарабский алхимик Мориенус говорит, что «…камень извлекается из нас: мы – минерал, в котором он вырастает. Если осознать это, любовь и одобрение камня взойдут внутри». В *Алхимии Игры*, мне нравиться называть *Философский Камень* – *Любовью*, т.е. той самой эссенцией, той самой основой, которая пронизывает и скрепляет все вещи, удерживая мир в равновесии, и предохраняя его от распада. Ссылаясь, так же, на авторитет Альберта Великого, можно сказать, что эту эссенцию можно извлечь из любой вещи: «Материал *Камня Философов* дешев. Его можно найти повсюду, даже в отхожих местах». Он пронизывает все времена, и, спроецировав этот «взгляд», это «знание основы», на необходимые формы и явления, можно трансформировать, или творчески преобразовывать их, по своему усмотрению, в новые сочетания. [↑](#footnote-ref-510)
510. В данном случае: *не для черни* (лат.) [↑](#footnote-ref-511)
511. Руны. Астролокид. Рунические знания как единая система. Введение в рунологию. (М. Издат. «Локид» 1998) [↑](#footnote-ref-512)
512. Некорректная цитата из буддийской *Теории Познания*. Корректная звучит так: «Нельзя сказать, что явление существует; нельзя сказать, что явление не существует; нельзя сказать, что явление существует и не существует; и нельзя сказать, что явление не существует и не не существует». (Из курса «Намше еше», вступление к которому было прочитано Топгалой Римпоче в Элисте в мае 1994 г.) [↑](#footnote-ref-513)
513. Одно из программных требований классической *Алхимии*, выдвинутых последователем Парацельса Герхардом Дорном (Dorneus) в ХVI веке. К. Юнг комментирует это так: «Теперь мы знаем, что это вопрос представления и воплощения тех «более значительных» вещей, которые душа, выступая от имени Бога, творчески воображает, т.е. *extra naturam* (*вне природы, мира*, лат.), или, говоря современным языком, вопрос реализации той части содержимого бессознательного, которая находится вне природы, т.е. не принадлежит нашему эмпирическому миру. Место или среда воплощения - это не разум и не материя, а та промежуточная область реальности, которая может быть выражена адекватно только с помощью символа». (К.Г. Юнг. «Религиозные идеи алхимии». Internet. Jungland.) [↑](#footnote-ref-514)
514. *Золотое Сечение* - впервые этот термин ввел в употребление древнегреческий философ Пифагор (VI век до н.э.), позаимствовав это знание у египтян и вавилонян. Авторство оспаривает, так же, великий древнегреческий астроном Клавдий Птоломей (90-160 гг. н.э.) Но всеобщую известность этой идее, и, скорее всего, само словосочетание «*золотое сечение*», было подарено миру работами Леонардо да Винчи (1452-1519). Великий Платон так же знал о *золотом делении*. Его диалог «Тимей» посвящен математическим и эстетическим воззрениям школы Пифагора и, в частности, вопросам *золотого деления*. Греки верили, что понимание сути «золотого соотношения» позволяет человеку приблизится к Богу, и утверждали что Бог заключен именно в этом числе. В свое время, великий Дюрер, после встречи с Лукой Пачолли, подробно разрабатывает теорию пропорций человеческого тела. Важное место в своей системе соотношений он отводит *золотому сечению*. Астроном Иоган Кеплер (XVI в.) называет золотое сечение одним из сокровищ геометрии. Он первым обращает внимание на значение золотой пропорции для ботаники (рост растений и их строение). Леонардо Фибоначчи, опираясь на эту идею, разрабатывает т.н. Спиральную зависимость, описывая последовательность развития живых существ, благодаря которой растение «знает», сколько листочков ему нужно выпустить и на какую высоту выбросить стебель. В 1855 году немецкий профессор Цейзинг публикует свой труд «Эстетические исследования». Он абсолютизирует пропорцию *золотого сечения*, объявив ее универсальной для всех явлений природы и искусства. В настоящее время отчетливо просматривается, что *золотому сечению* в природе подчинено практически все: от спирали ДНК до спирали галактики. В искусственных изделиях и сооружениях наличие *золотого сечения* придает им красоту и гармоничность. Другой пропорцией должно быть число **π**, являющееся математической константой *Вселенной*. Мерность пространства, равная или приближенная к **π**, является идеалом для жизни, в том числе и разумной. Сегодня, считается, что зарождение всей *органической жизни* и ее существование возможны только в мерности равной числу **π.** [↑](#footnote-ref-515)
515. «Основа магической формулы или мантры такова: коль скоро мы знаем главную тональность (ноту) какой-либо сущности, будь то стихия, явление, предмет или *божество*, мы можем, используя эту тональность, воздействовать в приказном смысле на эту сущность». Карл Густав Юнг. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников). [↑](#footnote-ref-516)
516. Оскар Уайльд «Портрет мистера У.Х.». (Цит. из книги: Уильям Шекспир «Сонеты». М. «Эксмо-Пресс». 2002.) [↑](#footnote-ref-517)
517. Симеон Новый Богослов (949-1022) – византийский религиозный писатель, поэт, философ-мистик. Ученик Симеона Благоговейного. В возрасте 27 лет принял постриг в обители преподобного Маманта. Строгая жизнь святого обратила на себя внимание братии, и через четыре года после принятия монашества преподобный был избран игуменом обители. Благоустроив монастырь, святой Симеон поселился в одинокой келье для неотлучного пребывания с Богом в молитве, поставив вместо себя достойного преемника монаха Арсения. Спустя время преподобный решает уйти из обители, и основать новый монастырь при церкви святой Марии. Здесь святой Симеон пишет большую часть своих духовных произведений: гимнов, поучений, деятельных и богословских глав. В своих трудах развивает тему самоуглубления и просветления личности; приближает поэтический язык к живым речевым нормам. Другой перевод вышеприведенной цитаты: «Итак, я снова увидел Его внутри своего жилища – бочки, что Он весь внезапно пришел, невыразимо соединился, неизреченно сочетался и без смешения смешался со мною, как огонь в железе и как свет в стекле. Он и меня сделал как бы огнем, показал как бы светом, и я стал тем самым, что видел перед этим и созерцал вдали, не зная, как выразить тебе тот невероятный способ. (…) Однако если я и Тот, с Кем соединился я, сделались единым, то как назову я себя? Богом, Который двояк по природе и един по ипостаси, так как Он двояким меня сделал. Смотри различие: я – человек по природе и Бог по благодати». (Симеон Новый Богослов. Божественные Гимны преподобного Симеона нового Богослова. Пер. с греч. – Сергиев Посад: Типография И.И.Иванова., 1917) [↑](#footnote-ref-518)
518. «*Богоявление невидимого*», т.е. «*Золотое сечение*», как известно, было открыто Пифагором, относится к герметической философии и следует из математической формулы: (a+b)/a=a/b. Таким образом достигается непрерывная пропорция, исходящая только из двух величин – a и b; их сумма a+b образует третью, требуемую величину. Так возникает пропорция, которую можно продолжить до бесконечности. *Золотое сечение* (обозначаемое греческой буквой «фи» - φ), выражается так называемым иррациональным числом (то есть таким числом, которое нельзя выразить соотношением или дробью двух целых чисел). В 1996 году значение этого числа было вычислено вплоть до десятимиллионной доли, и цифры никогда не повторяются. Известно, так же, что с числом φ связан, например, ритм сокращения желудочков сердца человека, это число присутствует в пропорциях человеческого лица, (проводились многочисленные эксперименты, имевшие целью доказать, что пропорции черт лица знаменитых манекенщиц близки к *золотой пропорции*). Подобно древнегреческим математикам Леонардо да Винчи провел исследование пропорций человеческого тела, («Витрувианский человек») показав, как главные его части соотносятся с числом φ. Лицо всемирно известной Монны Лизы идеально вписывается в *золотой прямоугольник*. Размеры царской усыпальницы Великой Пирамиды в Египте, так же, основаны на *золотой пропорции*. Строители средневековых готических церквей возводили свои строения в соответствии с данной пропорцией. Число φ лежит в основе творчества таких мастеров как Рафаэль, Микеланджело, Ле Корбузье, Пит Мондриан, Клод Дебюсси и мн.др. Это число таится, так же, в таких неожиданных местах, как: широкий экран телевизора, открытки, кредитные карточки и фотографии. Друнвалло Мелхиседек пишет об этой пропорции так: «…спираль *золотого сечения* бесконечно уходит вовнутрь… Она также бесконечно продолжается и наружу…» (Друнвало Мелхиседек «Древняя тайна цветка жизни», Т.2. Издательство «София». 2001.) Первоначальное, очень скромное, представление о сути *Золотого Сечения* можно получить также благодаря настойчивым усилиям проникнуть в следующую, крайне фривольную формулу: *меньшая часть целого так относится к большей, как большая к целому*. Известно также, что «…*золотая пропорция* соответствует числу 1,6180339 и выражает соразмерность, гармоничность, красоту природных объектов, а также шедевров искусства и архитектуры» (Ю.В. Тихоплав, Т.С. Тихоплав «Кардинальный поворот». Спб. ИД «Весь». 2002). Поль Валери называет ее «*божественной пропорцией*», создающей т.н. «*Музыку сфер*»: «Что за поэма это «*золотое сечение*»! Его надо рассматривать как инструмент, который не может обходиться без искусства и ума артиста. Напротив! Оно должно подстрекать артиста развивать свои способности, и именно здесь подключаются самые замечательные свойства вашего “*золотого сечения”*» (Поль Валери. Из предисловия к книге М. Гика «Золотое сечение». М. Изд. «Матрица». 2002). [↑](#footnote-ref-519)
519. Из письма Перегринуса Тиса своему брату Медардусу. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-520)
520. Эдмунд Кин (1787-1833) - национальный гений Великобритании. Трагический актер, известный своей неистовой саморастратой. Умер в 46 лет на сцене театра в Ричмонде, в роли Отелло, на руках сына Чарльза (тоже актера) со словами: «Прости! Отелло больше не существует». [↑](#footnote-ref-521)
521. Давид Гаррик (1717-1779) - овеянный легендами, английский трагик. С точки зрения Николая Демидова, автора книги «Типы актера», Давид Гарик «…был удивительным, неповторимым гармоническим сочетанием всех четырех типов. Блестящий имитатор и мим, он пугал мгновенными перевоплощениями без всякого грима из одного человека в другого». (Николай Демидов «Творческое наследие. Искусство актера.» СПб., издат. «Гиперион», 2004) [↑](#footnote-ref-522)
522. Александр (Сандро) Моисси (Moissi) (1880-1935) - великий немецкий трагический актер. По происхождению албанец. С 1905 г. в Немецком театре (Берлин). С 1933 г. играет в «Бургтеатре» (Вена). Гастролировал в России в 1911 г. (Санкт-Петербург) и в 1912 г. (Москва, Киев, Одесса) с ролью Эдипа в спектакле Макса Рейнгхардта «Эдип царь»; а также в СССР (1924, 1925). [↑](#footnote-ref-523)
523. Так Н. Носов, автор книги «Виртуальная психология» (М. Издат. «Аграф». 2000), называет позитивно заряженную виртуальность. Я называю *гратуал* - *самоосвобождающейся* *виртуальностью*. [↑](#footnote-ref-524)
524. Н. Носов «Виртуальная психология» (М. Издат. «Аграф». 2000). [↑](#footnote-ref-525)
525. Тринле Гьямцо. (Цит. с аудиозаписи лекции. Варшава. 1994 г.) [↑](#footnote-ref-526)
526. Тринле Гьямцо. (Цит. с аудиозаписи лекции. Варшава. 1994 г.) Радмила Моаканин, в книге «Психология Юнга и Буддизм» также обращает внимание на многочисленные аналогии между восточной (буддийской) и европейской (алхимия, гностицизм) системами просветления: «Среди наиболее поразительных идея *освобождения* человека посредством внутреннего преобразования; идея о том, что психика несет в себе самой свой собственный *потенциал освобождения*; идея о необходимости быть направляемым, но также о возможности избавления от всякого внешнего авторитета». Говоря непосредственно о западной традиции Маоканин уточняет: «…созерцательные упражнения монастырской жизни в средние века, за которыми индивид на какой-то момент ощущал себя в единстве с Богом, или скорее, был Богом, имеют непосредственные аналогии с тем, как тантрический медитант становится Божеством, которое он визуализирует...» (М.; СПб.: Фонд «Культурно-информационный ценрт “Панглосс”»; ИД «Коло», серия «Катарсис») [↑](#footnote-ref-527)
527. Формула Вадима Зеланда, используемая им в замечательной серии книг «Трансерфинг реальности» (СПб., изд. группа «Весь»., 2005). Означает – «…бесконечное поле информации, содержащее любые варианты всех возможных событий. Можно сказать, в пространстве вариантов есть все, что было, есть и будет. (…) Информационная структура пространства вариантов при определенных условиях может материализоваться. Всякая мысль, так же как и сектор пространства, имеет определенные параметры. Мысленное излучение, “подсвечивая” соответствующий сектор, реализует его вариант. Таким образом мысли оказывают непосредственное влияние на ход событий.» [↑](#footnote-ref-528)
528. Выражение Девида Герберта Лоуренса., «Психология и бессознательное» (М. Издат. «Эксмо» 2003) [↑](#footnote-ref-529)
529. Здесь, так же, можно вспомнить санскритское пониятие Хиранья-Гарбха – сверкающий огненный туман, из которого была взбита, или выкристаллизована *Вселенная*; или понятие из скандинавской мифологии – Гиннунгагап - «Чаша иллюзий», бездна необозримой глубины, *Матка Мира*, содержащая *Вселенную* в зародыше. [↑](#footnote-ref-530)
530. Дао – безымянное начало вещей, вселенский принцип, главная составная часть и принцип роста. Философия Дао называется даосизм. Ее основы изложены в книге Лао-цзы «Дао дэ цзын» (Книга пути). Философия даосизма раскрывает сущность целостной вселенной (монизм) – или поляризации (инь-ян). Считается, что Дао находится в бездействии, но при этом постоянно действует. Это выражается в порождении и творчестве, но не владении результатами. Ни в английском, ни в русском языках нет точного эквивалента слову Дао. Хьюстон Смит в «Религии мира» объясняет Дао как: «Путь конечной реальности – Путь или принцип любой жизни, или то, как человек должен организовать свою жизнь, чтобы она гармонично сочеталась с принципами *Вселенной*». Но, максимально точным в определении Дао, может быть, конечно же, только сам Лао-цзы: «Безымянность – вот начало Неба и Земли, в наличии же имени таится мать десяти тысяч вещей. Незыблемое неналичие – желаю поглядеть на скрытые в нем чудеса; наличие в незыблемости – желаю осмотреть его окраину». (Древнекитайская философия. Т.1. Издат. «Мысль». М. 1972). [↑](#footnote-ref-531)
531. *Мандала Глаз* – согласно разделу Упадеша учения Дзогчен, глаза именуют океаном, через который отражается большая часть спектра восприятия, и в последней стадии практики Дзогчен, глаза являются вратами света, посредством которого происходит объединение внутреннего и внешнего пространства и проявляется Тело Света. (Арага Карма Чагме «Путь через врата смерти» Улан-Удэ., 1999) [↑](#footnote-ref-532)
532. Мыслящая (или смотрящая) материя – термин, используемый многими современными учеными для объяснения особого вида материи, развивающейся по своим законам и имеющей, как убедительно доказывается, например, в книге Алеся Мищенко «Цивилизация после человека» - свою историю и свое будущее. «Уже понятно, что эволюция мысли идет независимо от эволюции жизни в целом и человеческого мозга в частности. (…) Рано или поздно, *мыслящая материя* на пути своего развития столкнется с ограниченностью человеческого мозга, что приведет ее к созданию не-человеческих и полу-человеческих носителей *мыслящей материи*. Новые носители, к созданию которых уже сейчас вплотную подходят и кибернетика, и биология, будут иметь возможность отойти от человеческой схемы мышления и тем более не будут копировать особенности поведения человека (эмоции, эгоистические мотивы, комплексы, инстинкты и т.д.) Возможно, эра носителей *мыслящей материи* наступит за несколько десятков лет. Современный человек – переходное звено между живой и *мыслящей материей* – является создателем и, в то же время, препятствием на пути *мыслящей материи*, которое ей предстоит преодолеть для создания более мощных и, что не менее важно, более долговечных носителей». (Алесь Мищенко «Цивилизация после человека»., СПб., издат. А.Голода, 2004) [↑](#footnote-ref-533)
533. А.А. Бычков «Энциклопедия Языческих Богов. Мифы древних славян» (М. Издат. «Вече». 2001). В ряде культур глаз рассматривается как место пребывания души. Считается, что через зрачки душа попадает в тело и покидает его. Этим путем в организм могут попасть так же и злые духи. Например, колдун своим взглядом способен направить демонов на все то, на что посмотрит, поэтому порча именуется сглазом. По средневековой легенде, когда Александр Македонский оказался у ворот рая, навстречу ему выкатился глаз. Он положил на одну чашу весов все драгоценности, а на другую глаз, чаша с глазом перевесила. Одним из основных образов суфийской традиции являются т.н. «*Глаза Сердца*». В раннехристианских храмах окна были круглой формы и назывались «Okulus (по-латыни - глаз)» В египетской традиции глаз является посредником между внешним светом Солнца (Ра) и духовным светом Познания (Гор). Так Око Гора являет нам отношения между пра-мандалой Солнца и пра-мандалой Души, символическим третьим глазом, сияющим сердцес солнечных богов. (Друнвало Мельхиседек «Тайная египетская мистерия» (Спб. Издательская компания «Невский проспект» 2004) Еще один интересный образ, связанный с глазами, это «*Мамка Глаз*» из алтайской шаманской традиции. Она выглядит как маленькая девочка, но «…на лбу у ней солнце, а на груди семь месяцев. Она кутается в темное покрывало неба, усыпанное звездами-глазами». В «Алхимической свадьбе Христиана Розенкрейца» Валентина Андрэа находим: «В ужасе я оглянулся и увидел восхитительную Деву с большими красивыми крыльями, усыпанными множеством глаз». Известны также иллюстрации алхимического Орла, покрытого глазами (символ посвященности); тело египетского божества Беаза, и буддийского Рахулы (школа Ньингма) соткано из глаз; так же, буддийская Белая Тара носит глаза на ладонях и ступнях; на тела вождей во многих африканских и австралийских племенах наносятся татуировки большого количества глаз. Третий глаз на лбу Шивы, появился когда его жена Парвати закрыла ладонями два других глаза. Считается, что этот глаз особенно губителен: его огнем Шива сжег, в частности, бога любви Каму, отвлекающего его от аскетических подвигов. В этом контексте интересен, так же, такой мифический персонаж как Василиск, существо с телом человека и головой петуха. Защититься от его смертоносного взгляда, можно только обвешавшись зеркалами, тогда этот монстр погибает от мощной энергии своего собственного взгляда. Одним словом, примеры архетипической символики, связанной с *энергией смотрения* (или с *энергией осведомленности*), можно найти во всех культурах мира. [↑](#footnote-ref-534)
534. По утверждениям Дэвида Бома – наша *Вселенная* – всего лишь бледная тень более глубокого порядка. Когда современные ученые подсчитали минимальное количество энергии, которое скрыто в изначальной основе нашей реальности, они обнаружили, что каждый кубический сантиметр вакуума содержит больше энергии, чем вся энергия всей материи во всей наблюдаемой Вселенной! «Некоторые физики до сих пор отказываются всерьез принимать эти расчеты и полагают, что где-то скрыта ошибка. Дэвид Бом считает, что этот *бесконечный океан энергии* действительно существует и, по крайней мере, указывает на бесконечно протяженную, скрытую природу *импликативного порядка*. Другими словами, несмотря на свою видимую материальность и огромные размеры, Вселенная не существует сама по себе, а всего лишь отпрыск того, что неизмеримо больше и загадочней ее. Более того, она даже не является производной этого неизмеримого нечто, она лишь мимолетная тень, дальний отголосок более грандиозной реальности». (Майкл Талбот «Голографическая Вселенная»., М., издат. «София» 2004) [↑](#footnote-ref-535)
535. Линн Мак-Таггарт «Поле – поиск тайных сил Вселенной» (Спб. Издат. группа «Весь» 2007) [↑](#footnote-ref-536)
536. Линн Мак-Таггарт «Поле – поиск тайных сил Вселенной» (Спб. Издат. группа «Весь» 2007) [↑](#footnote-ref-537)
537. Возможно, кто-то найдет интересные параллели с таким славянским образом как «живая» и «мертвая» воды. Известно, что в славянской мифологии это фантастические напитки, способные исцелять раны, наделять силой и оживлять мертвых. «…Полюбил Михаила Потык, [богатырь](http://www.pagan.ru/b/bogatyri0.php) [былинный](http://www.pagan.ru/b/byliny3.php), красавицу Авдотью Лиховидьевну, чаровницу, явившуюся ему поначалу в облике белой [лебеди](http://www.pagan.ru/l/lebedindewy1.php). Они были счастливы в супружестве. Но вот красавица умирает, и богатырь, исполняя свой давний зарок, спускается вместе с покойницей в [царство мертвых](http://www.pagan.ru/t/totsvet0.php). Там он бьется с чудовищным [Змеем](http://www.pagan.ru/z/zmej0.php) "о двенадцати хоботах" и, победив супостата, заставляет того принести мертвой и живой воды, дабы оживить Авдотью…» В волшебных сказках живую и мертвую воду приносят [Град](http://www.pagan.ru/g/grad0.php), [Гром](http://www.pagan.ru/g/grom0.php) и [Вихрь](http://www.pagan.ru/w/wihr0.php) или птицы, воплощающие эти стихии, - [Орел](http://www.pagan.ru/o/orel0.php), [Сокол](http://www.pagan.ru/s/sokol1.php), [Ворон](http://www.pagan.ru/w/woron0.php). Мертвую воду называют еще "целющей", она сращивает части тела, разрубленного на куски. Остальное довершает вода "живая" - возвращает жизнь, наделяет силой богатырской. (Образ «вод творения» использовался, так же, в индоевропейских сказках, уходящих корнями в верования эпохи неолита). С научной точки зрения, если вести электролиз такой химически нейтральной жидкости, как вода, то около анода будет кислая среда, а около катода – щелочная. При выключении тока вся жидкость снова становится нейтральной, смешиваясь, благодаря тепловому движению молекул. Если разделить электролитическую ванну полупроницаемой мембраной, отделив анодную и катодную области, то такая мембрана, пропуская ток, не будет давать смешиваться продуктам электролиза. Данное устройство позволяет получать “живую” (щелочную) и “мертвую” (кислую) воду с возможностью варьирования значений Ph в широких пределах. [↑](#footnote-ref-538)
538. Wes Nisker «Crazy Wisdom» (Ten speed press. Berkely. California. 1990). [↑](#footnote-ref-539)
539. Роберт Антон Уилсон «Психология эволюции» («Janus books». «София». 1999). [↑](#footnote-ref-540)
540. Вадим Зеланд «Трансерфинг реальности». (СПб., ИД «ВЕСЬ»., 2004) [↑](#footnote-ref-541)
541. Здесь интересно будет коснуться механизмов игры ума В. Набокова, зазеркалье которого, невероятно изощрено. «В нем, как в некоем мире, могут жить даже другие люди, вполне самостоятельные – до поры, до времени, до окончания грезы – личности. В нем, в этом мире, может жить в компании других людей даже сам человек – субъект самонаблюдения, *соглядатай*. Самосознание же, подобное небу, простирается над всем этим. И подобно Богу, оно, парадоксальным образом, с одной стороны все порождает и все видит, а с другой – ни во что не вмешивается. Высшее же достоинство, по Набокову, - уподобляться этому *Богу-Соглядатаю*. Возможно, им найдено то главное, в чем человек есть образ и подобие Божие» Константин Фрумкин «Позиция наблюдателя. Отстраненное созерцание и его культурные функции» (Киев., издат. «Ника-Центр»; Москва., издат. «Старклайт»., 2003) [↑](#footnote-ref-542)
542. Безымянная цитата из книги И.Гарина «Неизвестный Толстой». Издат. СП «ФОЛИО»., Харьков., 1993 г. [↑](#footnote-ref-543)
543. Алекс Грей (Alex Grey) – современный американский художник и перформер. Интересной темой, связаной с именем Алекса Грея, является т.н. классификация этапов творческого процесса, подробно изложенная им в книге «Миссия Искусства» (Mission of Art). Грей выделяет шесть основных станий, указывая при этом, что не все художники признают каждую из них в своей работе. Итак: 1) *Формулировка*: открытие художником предмета-проблемы; 2) *Насыщенность*: период интенсивного исследования предмета-проблемы; 3) *Инкубация*: период подсознательного просеивания информации; 4) *Вдохновение*: вспышка персонального решения проблемы; 5) *Переход*: обеспечение внутреннего решения внешней формой; 6) *Интеграция*: разделение творческого импульса с миром, и получением обратной связи». (Alex Grey «Transfigurations»., Inner Traditions International., Rochester, Vermont., 2001) [↑](#footnote-ref-544)
544. Роберто Каплан «Сознательное зрение» (Издат. «София» 2003). Вспоминая о мире, описанном Дж. Р. Толкиеном, Арда, или Средиземье *(Middle-Earth - Midgard),* была сотворена с помощью и по мере исполнения *Великой Музыки*, в которой были заложены судьбы всего созданного этим удивительным писателем мира. [↑](#footnote-ref-545)
545. Лама Оле Нидал «Великая печать. Взгляд Махамудры» (Спб. Издат. «Алмазный путь». 1999). [↑](#footnote-ref-546)
546. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-547)
547. Цитата из книги: Андре Натаф «Мэтры Оккультизма» (Спб. Издат. «Академический проект». 2002). [↑](#footnote-ref-548)
548. Эмпедокл (ок. 495-430 до н.э.) - философ. Цитата из поэмы «О природе вещей». (Альманах «Эллинские чтения» №12. Н.Новгород. Академ. проект. 1993.) [↑](#footnote-ref-549)
549. Барон Карл фон Райхенбах - известный мистик, философ и медиум-практик XIX века. Во всех своих книгах яростно доказывал, что «сенситивные», обладающие особо тонкой чувствительностью, люди способны видеть исходящее от живых существ (и от мертвых предметов) свечение, напоминающее сияющие облака или даже языки пламени. [↑](#footnote-ref-550)
550. Теофраст Парацельс (Paracelsus, наст. имя - Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм; 1493-1541) - немецкий врач и естествоиспытатель, один из основателей иатрохимии. Подверг критическому пересмотру всю предшествующую теорию медицины. Является одним из первых пропагандистов химических лекарственных препаратов. Современники называли его вторым Гермесом Трисмегистом. Широко известно его изречение: «Медицина - это искусство, оно требует практики». Существуют свидетельства, что его учителем был таинственный алхимик Соломон Трисмозин. [↑](#footnote-ref-551)
551. Дени Дидро (1713-1784) - автор великого «Пародокса об актере». Известно, что Дени Дидро, помимо исследований поведения особенностей психики умственно отсталых, слепых и глухих, особое внимание уделял актерской психотехнике. Известно также, что уже в свое время он трактовал все психические проявления как функцию мозга («Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел»). И более того, великий мыслитель считал, что материя состоит из т.н. «живых молекул» – носителей чувственности, от которых в процессе естественноисторического развития человека тянется цепь возрастающих по сложности явлений до максимального раскрытия потенциала человеческого мозга. («Мысли об объяснении природы». 1754.) [↑](#footnote-ref-552)
552. Остин Осман Спейр (1886-1956) - превосходный английский художник-духовидец, маг и спиритист, преданный последователь великого Кроули. Общепризнанный патриарх *Магии Хаоса* - одного из самых молодых течений в современном оккультизме. Сам маг называл свою систему «Культом *Zos Kia*». Основные принципы этого культа были изложены им, в поэтическом, кроулианском духе, в «Книге наслаждений» (1913).  В дальнейшем на основе этого культа возникло несколько магических групп, практикующих различные ответвления этой системы. Концепции, предложенные Спейром, не являются оригинальными. Так, например, его понимание Абсолюта, который он называл словом «Киа» (образованным от японского «Ки»), полностью совпадает с понятием Дао у Лао Цзы: «Оно не нуждается в имени, но чтобы обозначить его, я буду называть его Киа... Киа, которое может быть выражено в мыслимых идеях, не есть вечное Киа» (!!!) В целом в техниках, предлагаемых *Магией Хаоса*, нет практически ничего нового - все методы придерживаются системы мистико-магических тренировок, включающих в себя различные формы йоги, астральной проекции, различных форм дивинаций и т.д. Чем интересна *Магия Хаоса* - так это тем, что она предлагает адепту создать свою собственную символическую систему, найти свой собственный магический метод, «тайный код», который наилучшим образом будет подходить именно ему. [↑](#footnote-ref-553)
553. В буддийской традиции *дзогчен*, считается, что энергия *ригпа*, возникает тогда, когда *Ум* проявляет свою яркость и ясность. «Это и есть осознанность. Если расслабиться в этой игре энергии *ригпа*, наша способность понимать расширяется, а сострадание естественно возрастает. *Ригпа* – это осознанность, наступающая в чистом и полном присутствии. *Ригпа* – термин, свойственный именно *дзогчену*, и подразумевает нашу активную, но расслабленную пробужденность, сияющую внутри и лучащуюся наружу как энергия *знания-праджни*. (…) Саморожденное *ригпа* естественно присутствует, и эта внутренняя основа – всеобъединяющее чистое присутствие – предшествует возникновению любой двойственности» (Палден Шераб Ринпоче & Цеванг Донгял Ринпоче «Львиный взор». Спб. Издат. «Уддияна»., 2003) [↑](#footnote-ref-554)
554. Другой перевод – глазастиков. [↑](#footnote-ref-555)
555. Научное объяснение сущности этой энергии, дает в своей книге «Парадигма новой науки», доктор Сюдзи Иномата (ведущий ученый Института электротехнических исследований и президент Японской организации инженерии сознания). Основная идея теории Иноматы выглядит следующим образом: сознание-ум и масса-материя не связаны непосредственно. Но когда сознание управляет течением физического времени, появляется положительная и отрицательная «теневая энергия». Существует два вида теневой энергии – Инь и Ян. В восточной философии она называется Ци (в Китае), Ки (в Японии) или Праной (в Индии). Таким образом, космическое пространство вокруг нас, которое иногда называют «вакуумом», - это не пустота, несмотря на всеобщую убежденность в противоположном. Он (космос) полон положительной и отрицательной теневой энергии, или энергии «сознания», которая неисчерпаема и может быть использована нами. До Эйнштейна считалось, что материю и физическую энергию невозможно превратить друг в друга. Но так как его формула (E=mc2) с высокой точностью подтверждается результатами ядерных реакций и существованием атомной бомбы, идея возможности превращения материи в энергию и наоборот прочно утвердилась в мире физики. Итак, Вселенная состоит из материи и энергии. Сюдзи Иномата добавил в это уравнение еще одну переменную – сознание (смысловой эквивалент – «информация»), и выразил буддийскую идею, что материальный мир является отражением сознания, теоретически, описав ее с помощью уравнений, связывающих сознание, энергию и массу. Сознание, обозначенное символом Q - это панпсихическое сознание, то есть им обладает даже самый маленький камешек на проселочной дороге. [↑](#footnote-ref-556)
556. Марсель Марсо. Легендарный французский актер-мим. Признан национальным достоянием Франции. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-557)
557. Известная английская поговорка, первую часть которой можно перевести как «исчезднувший из виду, вне видимости», а вторую – как «лишенный разума». Русским, очень приблезительным, аналогом может быть - «С глаз долой – из сердца вон». [↑](#footnote-ref-558)
558. На мифологическом языке некоторых культурных традиций эта основа всего имеет фактуру *Дракона*, «пружинистое» тело которого вместо чешуи усыпано огромным количеством глаз, символизирует способность к спонтанному перевоплощению, трансформации и игре. Считается также, что нет ничего во *Вселенной,* что было бы сокрыто от его всепроникающего взгляда, недоступно для его уникальной способности впитать в себя, трансформировать для своей пользы, удовольствия и игры. Рассматривая этот образ сквозь призму египетской символики, можно сказать: «Draco interfecit se ipsum, maritat se ipsum, empraegnat se ipsum», что означает: «Дракон рождает самого себя, женится на самом себе, убивает самого себя». Это мужчина и женщина, порождающее и зачинающее, пожирающее и дающее рождение, активное и пассивное, над и под, и все вместе. В европейской культурной традиции архетипический образ *Дракона* воплощает т.н. зазеркалье сферы бессознательного. Здесь считается, что, подчинив его стихийную игру дисциплине, можно извлечь мощную творческую энергию, с тем чтобы направить ее на эволюционное становление. «Считается также, что битва с Драконом есть символ, указывающий на факт становления подлинно взрослым, т.е. реализованным существом, способным отыскать сокровище, охраняемое *Драконами* почти всех мифологий, и освободить девственницу, которую *Дракон* держит в плену». [↑](#footnote-ref-559)
559. Карл Густав Юнг «Ответ Иову» (М. Издат. «Канон+». ОИ «Реабилитация». 2001). Алекс Грей – художник, основным тематическим фоном картин которого являются глаза, смотрящее пространство, игра восприятия, самоосознавание его персонажей, и т.д. и т.п. [↑](#footnote-ref-560)
560. В контексте «…для богов, а не для людей» известно множество высказываний Питера Шуманна, американского мыслителя театра и режиссера. Питер Шуманн – идейный вождь и вдохновитель театральной труппы «Брэд энд папет». Это один их первых театров т.н. нового направления, который на протяжении 15 лет (что очень много для некоммерческого театра) был верен своим художественным принципам и политическим пристрастиям. Театр был создан как передвижной, и стал известен во всем мире после участия в фестивале молодежных театров в Нанси и гастролей по Европе. «Брэд энд папет» играют свои спектакли на улицах, площадях, в парках. Играют совершенно бесплатно. Питер Шуманн очень любит и активно использует кукол. В его представлениях наряду с обычными куклами участвуют куклы-великаны. Театр возрождает также и принципы ярмарочного представления, он использует известных английских кукол Панча и Джуди, не стесняется использовать наследие театра мистерии, методы восточного театра и принципы политического театра Брехта. В каждом спектакле используются пластические принципы разных искусств. [↑](#footnote-ref-561)
561. Термин принадлежит Жилю Делёзу. «Логика смысла» (М. 1995). [↑](#footnote-ref-562)
562. Т. Лири, Р. Метцнер, Р. Олперт «Психоделический опыт» (Львов. «Инициатива». Киев. «Вист-С» и «Ника-центр». 1998). [↑](#footnote-ref-563)
563. Джин Хьюстон «Человек Возможный» (М. Издат. «Старклайт» 2004) [↑](#footnote-ref-564)
564. Цитируется по книге: Брайан Грин «Элегантная Вселенная» (М., Издат. «УРСС» 2004) [↑](#footnote-ref-565)
565. Т. Лири, Р. Метцнер, Р. Олперт «Психоделический опыт» (Львов. «Инициатива». Киев. «Вист-С» и «Ника-центр». 1998). [↑](#footnote-ref-566)
566. Там же. [↑](#footnote-ref-567)
567. «...пишете ли вы или играете, думайте о зрителе не больше, чем если бы он вообще не существовал. Представьте себе на краю сцены стенку, отделяющую вас от партнера; играйте так, точно занавес никогда не поднимался» (Дидро. «О драматической поэзии». М.-Л. 1936). [↑](#footnote-ref-568)
568. Неодаосийский трактат «Тайна Золотого Цветка». (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-569)
569. Жан Луи Барро. (Источник утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-570)
570. Выражение Вернера Гейзенберга. («Энциклопедия ХХ век». Издат. «Монарх». 2001.) [↑](#footnote-ref-571)
571. Высказывание Лиса из «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери. (Спб. Издат. «Мир». 1993.) [↑](#footnote-ref-572)
572. Тринх Ксуан Тхуан «Вселенная. Большой Взрыв и все, что за ним последовало» (М. Издат. «Астрель. АСТ». 2002). [↑](#footnote-ref-573)
573. Всеволод Мейерхольд «Инструкторские курсы» (М. О.Г.И. 2001). [↑](#footnote-ref-574)
574. Николай Носов «Виртуальная психология» (Аграф. Москва. 2000). [↑](#footnote-ref-575)
575. Иван Гужва «Решение трех задач с одним неизвестным». (Цит. из кн. Л.Латышевой «Философия Чуда»; «Сталкер» 1998.) [↑](#footnote-ref-576)
576. Например, известный факт что нейроны мозга не продуцируются, в настоящее время уже экспериментально опровергнут. Установлено, что новые нейроны постоянно продуцируются в мозге, и особенно в тех его зонах которые постоянно стимулируются. [↑](#footnote-ref-577)
577. Авиценна (ок. 908-1037) - Абу Али ал-Хусейн ибн Синна, лат. Avicenna - легендарный иранский врач-философ. Сохранился его энциклопедический труд «Канон врачебной науки», соединивший в себе опыт греческой, римской и индийской медицины того времени. [↑](#footnote-ref-578)
578. Йог Бхаджан. (Цитата из книги: Рави Сингх «Искусство трансцендентального секса». «JANUS BOOKS». 2002.) [↑](#footnote-ref-579)
579. К.Г. Юнг. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-580)
580. Джеймс Хиллман «Исцеляющий вымысел» (Спб. Б.С.К. 1997). [↑](#footnote-ref-581)
581. Эжен Канселье «Алхимия» (Издат. «Энигма», 2002; «ОДДИ-Стиль», 2002). [↑](#footnote-ref-582)
582. Более подробную информацию об алхимических играх, объединяющих внутреннее и внешнее, сознательное и бессознательное, можно почерпнуть в работах К.Г. Юнга «Психология и алхимия», «Aion», «Психология переноса», «Misterium Coniunctionis». [↑](#footnote-ref-583)
583. Иван Гужва «Решение трех задач с одним неизвестным». (Цит. из кн. Л.Латышевой «Философия Чуда»; «Сталкер» 1998.) [↑](#footnote-ref-584)
584. Там же. В этом контексте, интересной, как я думаю, покажется книга Томаса Хайнца «Творение или эволюция» (Анализ теории эволюции в свете Священного Писания). В ней Т.Хайнц утверждает, что материя несомненно может, «…и более того, должна, обращаться в энергию, как, например, это происходит в атомной бомбе, но она, энергия, может быть обращена, также, и в материю. Известно, например, что для получения маленького кусочка материи, требуется огромное количество энергии, но науке уже известны способы, которыми можно добиться такого превращения.» Кое кто, сегодня, называет даже точные цифры той мощности, какая необходима для акта теургической материализации... она равна девяти атомным взрывам… [↑](#footnote-ref-585)
585. Подробнее об этом процессе в книге Л. Латышевой «Философия Чуда» (Д. «Сталкер». 1998. Серия «Манускрипт»). [↑](#footnote-ref-586)
586. Тимоти Лири «История будущего». («Janus Books» 2000) [↑](#footnote-ref-587)
587. Там же. [↑](#footnote-ref-588)
588. «Алхимическая свадьба Христиана Розенкрейца». Автором текста считается лютеранский пастор Иоганн Валентин Андрэа. Текст опубликован в 1616 г. Но интересен тот факт, что спустя ровно год после издания, уже в 1617 г. Андрэа начинает резко критиковать идею *розенкрейцерства* (которую теперь считает забавой) и обращается к пропаганде христианских союзов – «…братств без мифов и тайн». В «*Сhymische Hochzeit*» (*Химическая свадьба*) символическим языком повествуется о духовном пути, приводящем каждого посвященного к союзу между его *Душой* («супругой») и *Богом* («супругом») - алхимическая аллегория мистического союза между мужским и женским в едином психическом мире. [↑](#footnote-ref-589)
589. Петров В.А., Воеводин Д.Н. «Танец Шивы или Космический беспредел» (М. Издат. «Солвент» & «Локид-Пресс»., 2003) [↑](#footnote-ref-590)
590. Григорий Грабовой «Методы концентрации». (М. Издатель А.В.Калашников. 2003). Григорий Грабовой - человек-легенда, обладатель трех научных степеней Доктора Наук, член команды Президента России. Академик Международной академии информатизации АЧ ООН, Академик Российской Академии Естественных Наук, Почетный Академик Российской Академии Космонавтики, и др. Возглавляет «Международную программу оздоровления человека». Все циклы работ осуществляет, применяя свои способности ясновидения и дистанционного управления информацией. Дополнительно производится цифровая диагностика. Восстанавливает после биологической смерти, излечивает от рака 4-й степени и СПИДа 4-й степени, когда многие органы уже разрушены, естественно, исцеляет от любых заболеваний, реализуя, таким образом, принцип *неумирания*, как метод предотвращения глобальной катастрофы угрожающей всему миру. Автор книг: «Унифицированная система знаний» (М. Издат. А.В.Калашников., 2001); «Воскрешение людей и вечная жизнь - отныне наша реальность!» (М. Издат. А.В.Калашников. 2003) и др. [↑](#footnote-ref-591)
591. Ролан Барт «Мифологии» (М., издат. им. Сабашниковых. 1996.) [↑](#footnote-ref-592)
592. Жиль Делёз «Логика смысла» (М. 1995). Т.е. телом, утратившим поверхность, «телом-решетом», телом, «...для которого больше нет никакой поверхности». [↑](#footnote-ref-593)
593. Кибер-личность, термин Тимоти Лири, означает личность «...понимающую принцип неопределенности Гейзенберга и принимающую ответственность за определяемые и населяемые ею реальности. Этот основной принцип Само-определения был изложен индуистско-буддийско-суфийскими философами. Творческие люди: писатели, художники, поэты, драматурги, изобретатели, новаторы, шаманы, начиная с незапамятных времен, понимали этот принцип. Они использовали его в создании величайших памятников человеческой культуры. Тем не менее, способность кибер-личности создавать реальности была ограничена символами, изображениями, мифами, текстами, художественными и философскими выражениями. Эти информационные структуры мы называем искусством. Только в ревущем ХХ веке люди открыли тот факт, что Вселенная является Инфо-Структурой, которая должна быть исследована и освоена Разумом». (Тимоти Лири «История будущего». «Janus Books». 2000.) [↑](#footnote-ref-594)
594. Процесс *мультипликации* непосредственно связан с практической алхимией. Весь секрет состоит в растворении физических форм в психологическом образе (в традиционной алхимии в образе *Меркурия*, в контексте *Алхимии Игры* в образе *Повелителя Игры*) и продолжении движения вне грубых препятствий материального мира. [↑](#footnote-ref-595)
595. В контексте *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 *Роли*, Мастер управляется нитями страстей и эмоций; на уровне *Актера* он управляется *Золотой Нитью* центрального канала; а на уровне *Зрителя* – знает *пустотную природу* реальности. Три в одном – вершина искусства *Мастера Самоосвобождающейся Игры*. [↑](#footnote-ref-596)
596. Алексей Будза, в своей книге «Йога внутреннего художника», называет эту творческую силу *Внутренним Художником*: «*Внутренний Художник* – это сокровенная сущность человека, цель которой создать прекрасное полотно его жизни» (Ал. Будза «Йога внутреннего художника». Издат. «Мир и семья» & «Интерлайн» 1998) [↑](#footnote-ref-597)
597. Цитата из книги С.А.Иванова «Блаженные похабы» (Российская Академия Наук. Институт славяноведения., М., 2005) [↑](#footnote-ref-598)
598. От англ. *venture* – рискованный. Венчурный предприниматель, например, лицо, инвестирующее в новые технологии и изобретения. Венчурные операции характеризуются повышенной степенью риска. [↑](#footnote-ref-599)
599. В знаменитой школе Жака Лекока, например, весь процесс обучения сводитсяк *поиску собственного клоуна.* Так мастер учит своих учеников превращать личные слабости артиста в театральную силу. Но когда в школе Лекока речь заходит о клоунах, никто не думает о цирковых клоунах. Речь здесь идет методе, о своеобразной смехотворности, об открытии в себе своей собственной клоунской сути, как источника игры. Лекок так описывает этот процесс: «…чем меньше мы защищаемся, пытаясь играть какого то персонажа, тем больше нас изумляют наши собственные слабости, и тем сильнее проявляется наш клоун» (Жак Лекок «Поэтическое тело». Издат. «Alexander Verlag Berlin»., перевод Ф.Степанова., 2000). В *Алхимии Игры* я использую метод французского мастера как *Внутреннюю Маску!* Фокус в том, что маска (например, красный нос, созданный Пьером Биландом, самая маленькая маска в мире) не обязательно должна быть на лице. Ее можно как бы визуализировать на *Сцене Сердца*. Надевая маску на *внутренней сцене*, вы можете транслировать в мир основной клоунский принцип, точно так же, как одели бы ее на лицо. [↑](#footnote-ref-600)
600. Шут (скоморох, паяц, плут, дурак) – у него много имен. «*Шут* не просто роль, это образ жизни. *Шут*, дурак создают вокруг себя особый мир, они, как писал М. Бахтин, «…лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют». Бахтин называл шута «…человеком, находящимся в состоянии иносказания». *Шуту* присущи особенность и право быть чужим в этой жизни, быть наблюдателем и интерпретатором, а чаще всего - обличителем. *Шут* – живая, говорящая, действующая совесть эпохи, упрятанная в аномальную оболочку, шокирующую и потому ненаказуемую сразу. *Шут* – отражение противоречивости эпохи, санкционированное диссиденство. Повадки *шута* вспоминаются всюду, где серьезную драму нужно прервать веселыми интермедиями. Например, шуту дозволяется быть голым, «ведь они же дети» (несмышленыши), «дурачки», обладающие мудростью богов и верховных жрецов, также причастные к магической энергии культа, как и священнослужители. (Т.А. Кривко-Апинян «Мир Игры». СП Culture-Science-Business. 1992.) [↑](#footnote-ref-601)
601. *Юродство* – эта традиция не имеет аналогов на Западе, в европейских языках нет даже слов для адекватной передачи этого понятия. «*Юродивый* – тоже социальный критик, но у него нет авторитетной опоры, такой как карнавал у шута. Социальная критика *юродивого* осуществляется через *самоотрицание*. Выражалось оно в притворной демонстрации безумия или безнравственности («похаб»), с целью вызвать поношения, «биения и пхания» от людей. Поведение *юродивого* – сознательная провокация, «задирание» публики, требующее от него недюжинной решимости и духовной силы (многие факты говорят о вменяемости, высоком интеллекте и образованности русских *юродивых*). Среди знаменитых юродивых история называет: Василия Блаженного, Сидора Твердослова, Прокопия Вятского, Андрияна Петрова, Николу Салоса… «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!» (А.С.Пушкин., Полное собрание сочинений, М.; Л., 1949. Т.Х.) В другом письме Пушкин пишет: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию, наврядли… никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [↑](#footnote-ref-602)
602. Трикстер (trikster) - божество-преступник, божество-провокатор, один из самых взрывоопасных персонажей в человеческой культуре. Его кредо – страсть к бытию-на-пределе. Обычно, это человеческий или животный персонаж, существующий в мифах всех континентов. Как правило, отличается лукавством, хитроумием, способностью к трансформациям или перевоплощению. Часто выступает под маской божества или полубога: египетский Сет, греческий Прометей, скандинавский Локи. В большинстве случаев *трикстер* – существо мужского пола, хотя встречаются и исключения. В подавляющем большинстве мифов *трикстер* выступает как «второй» творец мира, а главным образом играет роль существа, которое «испортило» творение верховного божества, впустив в мир все существующие несчастья. Но, несмотря на присущие *трикстеру* качества негативного героя, он обладает способностью превращать то, что казалось ранее бессмысленным, в явление, наделенное смыслом. [↑](#footnote-ref-603)
603. *Сталкер* – русскоязычным людям этот персонаж известен больше по картине А.Тарковского «Сталкер». В этой картине, действие происходит в некой запретной Зоне, где, по слухам, существует комната, в которой исполняются самые заветные желания. На поиски этой комнаты отправляются модный Писатель и авторитетный Профессор – каждый по своим причинам, о которых предпочитает не говорить. А ведет их туда *Сталкер* – некий проводник по Зоне – то ли *юродивый*, то ли апостол новой веры. По словам Аркадия и Бориса Стругацких «*Стакер-зона* – это изощренная система ловушек, где неизвестно, что происходит в отсутствие человека, но стоит там появиться людям, как все приходит в движение. Старые и некогда обойденные ловушки исчезают, и появляются все новые и новые. В прошлом безопасные места становятся опасными, и путь запутывается до невозможности… Но все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, но от самих людей!» На вопрос, кто такой *Сталкер* можно ответить так: *Сталкер* – человек, для которого Зона – место работы. Он проводник в мире кишащем ловушками, в котором, сделав один неверный шаг уже никогда не вернешься назад. Это – герой опыта и удачи, человек, обладающий профессиональными знаниями системы ловушек Зоны, предоставляющей, тем не менее, возможность исполнения самого заветного желания. Можно так же сказать, что *сталкинг* – это способность видеть паутину мира со всех возможных сторон, в идеале – со всех одновременно, и более того, – совершать действия исходя из этого целостного видения! Но самое главное, что наполняет эту драматургию особым сортом драматизма и динамизма, – профессия *сталкера* – нелегальна! Полицейские кордоны, снайперы, перестрелки, выжидание "на дне" Зоны, пока полицейские покинут пост на ночь, – все это естественные обстоятельства этого сценария. [↑](#footnote-ref-604)
604. Луи Жуве (Jouvet – 1887-1951) - французский режиссёр, актёр, педагог. Сценическую деятельность начинает в "Театр дез Ар" в 1911г. С 1934 и до конца жизни является актером и режиссером театра "Атеней". Обращался преимущественно к произведениям современной драматургии, в своих лучших постановках поднимал актуальные темы современности - войны и мира, национальной розни, обречённости буржуазного общества. Был профессором драматических классов Парижской консерватории. [↑](#footnote-ref-605)
605. Макс Нордау (1849-1923). В главном своем сочинении "Вырождение" Нордау, врач по образованию, ученик Ч.Ломброзо, предпринял оригинальную попытку интерпретации "Заката Европы". Нордау возложил ответственность за эпоху декаданса на кумиров своего времени - Ф.Ницше, Л.Толстого, П.Верлена, О.Уайлда, прерафаэлистов и других, давая их творчеству парадоксальную характеристику. И, хотя его концепция подверглась жесткой критике, в каких-то моментах его видение цивилизации оказалось довольно точным. [↑](#footnote-ref-606)
606. Джорджо Стрелер «Театр для людей» (М., издат. «Радуга» 1984). Полная цитата выглядит так: «К актеру относятся как к чему-то нечистому. И если углубиться в проблему, то становится очевидным, что именно таково отношение публики к актеру во все великие эпохи театра. Хотя все-таки именно в эти эпохи театр обладает истинной силой, так как приводит зрителя к полному и абсолютному катарсису. Иными словами, в эти эпохи в театре совершается серьезная духовная операция, при которой опустошаются клоаки инстинкта и человек с кровью выдирает из себя то, в чем не может признаться открыто, и сжигает это на коллективном костре. Руководит данной операцией поэт, но выполняет ее актер. Актер выступает в роли того, кто манипулирует с нечистотами, он идентифицируется с операцией и содержанием операции. Не может быть чувства любви и уважения к тому, кто ставит себя на службу подобным нуждам. Могут быть лишь страх и отвращение, переходящие в презрение. Страх анцестральный, вековой, страх перед заклинателем духов, а отвращение к тому, кто на глазах у всех показывает, как происходят интимные катастрофы, - это вечное проклятие человека. Любовь же к актеру появляется обычно в эпохи театрального декаданса, когда феномен фанатизма в отношении к актеру, феномен дивизма – идентификации зрителя с актером – достигает высшей точки; т.е. именно тогда, когда актер уже не отдает себя на заклание, ибо театр уже никого не пугает и не потрясает. Самое большое, что он может, - это трогать и развлекать». [↑](#footnote-ref-607)
607. *Священный клоун* – еще одна фигура, связанная с “ритуалами перевернутых отношений”. Она известна во многих традиционных культурах: на Самоа, у масаев Африке, в Индии, но особенно у американских индейцев (на северо-западе США он же наделяется чертами ритуального безумца). *Священный клоун* страшен в своей непредсказуемости – как юродивый. Некоторые ужимки индейских клоунов будто подсмотрены у юродивых: например, у племени Moyo-Yaqui клоуны безобразничают и кощунствуют во время Великого поста; почти все клоуны валяются в грязи, едят экскременты, пьют мочу и т.д.; у племени Zuni описаны особые “печальные шуты” Kiyemshis – они ведут себя странно, разговаривают особым “пророческим” языком, а все племя должно издеваться над ними, однако в последний день праздника Shalako они вдруг из жалких отщепенцев превращаются во всемогущих жрецов, умеющих вызывать дождь. Вообще, *священный клоун* вызывает амбивалентные чувства – как и *юродивый*. (С.А.Иванов «Блаженные похабы. Культурная история юродства», М. издат. «Языки соавянских культур», 2005) [↑](#footnote-ref-608)
608. Святой пахабник (*юродивый*) или шут, с которым чаще всего сопоставляют первого. Греческий глагол παίζειύ (играть) равно приложим к действиям мима и юродивого, который также играет свою роль в нелепом, с его точки зрения, театре земной жизни. Оба живут в вывернутом, ненастоящем мире, и оба немогут состоятся без зрителей. При этом шут – часть толпы, а юродивый даже в городской сутолоке совершенно один; шут погружен в праздничное время, а юродивый вне времени; шутовство сродни искусству, а юродство искусству чуждо. В отличии от западного придворного шута, византийский мим был всеми презираем; фактически он принадлежал как бы к “неприкасаемым”, а юродивый надевал личину мима не для того, чтобы свободнее говорить правду (да в Византии эта личина и не спасла бы правдолюбца), а чтобы полнее испить чашу унижения. «Смех юродивого – это смех-отражение. Юродивый – зеркало для посмеявшихся над убожеством и бессилием. Смех юродивого – смех ужаснувшегося своим отражением в зеркале мира». По словам С.А.Иванова, автора книги «Блаженные похабы», (М. издат. «Языки славянских культур», 2005): «…основной, наиболее скандальный принцип юродства: не следует боятся вводить людей во грех». Я.Любарский говорит в своей «Сочинении Продолжателя Феофана. Жизнеописания»: Михаил дает некое представление в стиле мимической игры. За амплуа, которое принимает на себя Михаил, проглядывают маски мимического театра; об этом пишет и К.Людвиг: Но, в отличии от актерского представления, где зритель чувствует себя в комфортабельной отдельности от сцены, здесь в непосредственное действо вовлечены все и вся. Юродивый снисходит до подражания людским порокам, как Христос – до принятия человеческого образа! [↑](#footnote-ref-609)
609. Плазма - в физике ионизированный газ, в котором концентрации положительных и отрицательных зарядов равны. Возникает при очень высоких температурах, например, на Солнце и других звездах. Является хорошим проводником электричества. При термореактивной реакции получаемая плазма излучается с целью получения управляемой реакции. («*The HUTCHINSON*», карманная энциклопедия. М. Издат. «Внешсигма». 1995.) По мнению Дэвида Бома, в плазме, электроны перестают вести себя как отдельные частицы и становятся частью коллективного целого. То есть, подобно некой амебе, плазма постоянно регенерирует сама себя и окружает оболочкой все инородные тела – она ведет себя аналогично живому организму, когда в его клетку попадает инородное вещество. (Майкл Талбот «Голографическая Вселенная»., СПб., издат. «София» 2004). В традиционной алхимии, также, часто можно встретить указание на природу амальгамы: «…из-за своей близости к *anima rationalis* мозг уподобляется амальгаме, а *anima rationalis* является чистой, несмешанной, как мы уже говорили…» (Internet. Jungland. К.Г. Юнг. «Религиозные идеи в алхимии»). [↑](#footnote-ref-610)
610. Если провести параллель с классической алхимией, то фактура, из которой соткана форма *Сверхмарионетки,* соответствует, согласно Парацельсу, т.н. «семенной ауре» (*лат*. aura seminalis) - это семя, но не сама сперма или видимая семенная жидкость, а некое содержащееся в ней *полуматериальное* начало. Выделение этой сущности возникает у мужчины от близости женщины или даже только от мыслей о женщине, воодушевляя и распаляя творческое горение. Тимоти Лири говоря об этом приводит слова Дона Хуана: «Чтобы быть человеком знания, надо быть светом и жидкостью одновременно». («Тимоти Лири. Искушение будущим»., издат. «Ультра. Культура»., М., 2004.) [↑](#footnote-ref-611)
611. Йоши Оида (Yoshi Oida) «Невидимый актер» (Издат. «Alexander Verlag Berlin»., 2001) [↑](#footnote-ref-612)
612. Алхимия Гермеса Трисмегиста (Киев. «Ирис»; Москва. «Алетейа». 1998). [↑](#footnote-ref-613)
613. Зеркала – это ворота, двери, или окна. Так как реальность – это голограмма, состоящая из световой энергии, значит, то, что мы воспринимаем 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, в снах она становится житкой 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: Джейк Хорсли «Воин Матрицы»., СПб., издат. «Амфора» 2004) [↑](#footnote-ref-614)
614. Эдвард Гордон Крэг «Воспоминания. Статьи. Письма» (М. Издат. «Искусство». 1988). «По теории Крэга, три компонента – человеческая данность актера, созданный фантазией драматурга образ и новое, *сверхреальное*, поверх текста возникающее существо, в котором сконцентрированы мысль поэта, воля режиссера, личность актера, - неразрывно связаны между собой». (Александра Василькова «Душа и тело куклы»., М. Издат., «Аграф»., 2003) «Не унизить актера, а поднять его хотел Крэг. Обобщение, которого должен достигнуть актер символического театра, поднимает его над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу определенных сторон жизни и человека. Поэтому актер Крэга не просто марионетка, а *сверхмарионетка*» (А.Аникст. «Современное искусствознание запада. О классическом искусстве XIII-XVII вв. Очерки». М., 1977). [↑](#footnote-ref-615)
615. Под словом *мим* 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. Ныне это понятие крайне затерто, говорит Лекок, и для того чтобы оживить его, он часто употребляет другое слово – *мемизм*. *Мемизм* – это поиск внутренней динамики смысла. *Мемитировать* – значит воплощать, т.е. *точнее понимать*. «*Мемирование*, говорит Лекок, позволяет нам освежить свое понимание мира и вещей в нем, через воплощение его многообразия. Тот *мим* которого я люблю, идентифицирует себя с предметами для того, что бы их оживить». (Жак Лекок «Поэтическое тело». Издат. «Alexander Verlag Berlin»., перевод Ф.Степанова., 2000). [↑](#footnote-ref-616)
616. Фридриха Ницше. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-617)
617. Здесь обыгрывается название одной из самых жестоких книг Фридриха Ницше. [↑](#footnote-ref-618)
618. Эдвард Гордон Крэг «Воспоминания, статьи, письма» (М. «Искусство». 1988). [↑](#footnote-ref-619)
619. Гиньоль (Guignol) – персонаж французского театра кукол (XVIII в.) Тип жизнерадостного, остроумного и циничного лионского кустаря, говорящего на местном диалекте (canut). Маску *Гиньоля* создал директор лионского театра кукол, он же был первым автором пьес с участием *Гиньоля*. Аналогом этого персонажа в России является Петрушка, в Англии - Панч, в Германии - Гансвурт и Кашперль. Со временем, *гиньолем* стали называться, также, пьесы, спектакли, сценические приемы, основанные на изображении злодейств, избиений, кровожадных пыток и др. [↑](#footnote-ref-620)
620. Либертинизм, также употребителен термин либертинаж ([фр.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) libertinisme, libertinage) – название [нигилистической](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC) философии, отрицающей общепринятые в обществе нормы (прежде всего моральные). Слово «либертин» произошло от латинского libertinus (вольноотпущенник) и изначально, в Древней Греции и Древнем Риме, а также в западноевропейских государствах периода раннего феодализма, означало отпущенных на свободу или самостоятельно выкупившихся рабов. Гораздо позже словом «либертин» (или «либертен») стали называть непокорных королю аристократов-вольнодумцев, отличавшихся необузданной свободой нравов. В XVII веке либертинаж окончательно оформился как культурное течение (прежде всего во Франции). Основные черты его представителей – это, во-первых, принадлежность к дворянству либо духовенству, а во-вторых, поклонение ими же разработанной концепции «порядочного» или «честного человека». Один из французских либертинов Гийом де Ботрю, граф де Серран, заметил, что честный (honnкte, от лат. honestus – достойный уважения) человек и добропорядочность не совместимы. Впервые термин был применён [Жаном Кальвином](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B8%D0%BD%2C_%D0%96%D0%B0%D0%BD). Со временем слово «либертин» стало означать свободу от ограничений, в частности социальных, моральных и религиозных норм. Эта философия приобрела сторонников в [XVIII веке](http://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) и [XIX веке](http://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) во [Франции](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F) и [Англии](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F). Заметными идеологами либертинизма были [Джон Уилмот, второй граф Рочестер](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD_%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D0%BC%D0%BE%D1%82%2C_%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B9_%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84_%D0%A0%D0%BE%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80&action=edit), [маркиз де Сад](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B8%D0%B7_%D0%B4%D0%B5_%D0%A1%D0%B0%D0%B4), [Алистер Кроули](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80_%D0%9A%D1%80%D0%BE%D1%83%D0%BB%D0%B8) и мн. др. В наше время либертинизм ассоциируется с [либертарианством](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), [садо-мазохизмом](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%B0%D0%B4%D0%BE-%D0%BC%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%85%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit), [нигилизмом](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC) и [свободной, крайне распущенной любовью](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C&action=edit) (что некорректно). Либертинаж в определенной степени можно считать даже предтечей ницшеанства: убеждения, вера, мораль, верноподданность и прочее плохи не сами по себе. Плохо то, что они правят человеком, лишая его свободы выбора, давая готовые ответы на все случаи жизни и все вопросы. Либертин, сверхчеловек (просто ЧЕЛОВЕК, если хотите) позволяет себе иметь убеждения, а не покорно следует за ними. Это и есть высшая степень свободы – добровольное отречение от нее. [↑](#footnote-ref-621)
621. *Праджняна* – незамутненная ясность, молниеносное постижение, озарение, инсайт проникновения в суть, в природу реальности, основа, фундамент просветленного состояния *Ума*. [↑](#footnote-ref-622)
622. «Лайя Амрита Упадеша Чинтамани» - “Освобождающий нектар драгоценных наставлений”. (Издат. Вселенская община Лайя-Йоги. 2002.) Это бесценное собрание устных наставлений великих сиддхов – существ, достигших вершин духовной реализации. Согласно легенде йогин Анама (Безымянный) получил эти учения в результате сурового 12-летнего уединения в пещере на горе Кайласа, от царя богов Шудхадхармы. В дальнейшем методы, переданные ему, были оформлены в глубокую мистическую традицию «безумной мудрости», известную как Лайя-Йога. Интересно, что публикация этого текста является способом сохранения «закрытого» учения через его раскрытие. [↑](#footnote-ref-623)
623. Человек-индиго – человек поиска, человек пытающийся силой творческой устремленности проникнуть в природу реальности. Например, «Фауст – это *человек-индиго,* для него решающим, новым является не то, чему люди подражают, а та невидимая сила, с которой люди проникают в глубину мира материи, чтобы познать и преобразовать его». Союз со злом, с темнотой, является для *человека-индиго* естественной составляющей творческого поиска. С его точки зрения, именно из мира зла приходят к человеку творческие импульсы, фантазии, инспирации. (Зигфрид Войтинас «Кто они дети индиго»., Калуга., Издат. «Духовное познание»., 2003) Считается, что *человек-индиго* – не данность (как, например *дети-индиго*). Эта способность воспитывается, тренируется, раскрывается. Методы *Алхимии Игры* направлены на раскрытие и формирование способностей *артистов-индиго*. [↑](#footnote-ref-624)
624. Джейк Хорсли «Воин Матрицы» (СПб., издат. «Амфора»., 2004) [↑](#footnote-ref-625)
625. Маркиз де Сад «История Жюльетты» (М., издат. «ЛТМ»., 1998) [↑](#footnote-ref-626)
626. Густав Майринк (1868-1932) – австралийский писатель, автор романов (наиболее известны «Голем» и «Белый Доминиканец») и рассказов в жанре «магического реализма». Считается одним из самых тонких современных знатоков мистики, и самым достоверным современным автором, описавшим «инициатические» реальности. Известен как тонкий и ироничный практик йоги, заложивший в своих книгах тайные коды эзотерических знаний, а так же, как высший авторитет современных герметизма, магии и алхимии. [↑](#footnote-ref-627)
627. Анатомический театр – согласно энциклопедическому словарю Брокгауза и Эфрона – «…помещение для анатомических работ, исследований и чтения лекций». В современном контексте *Анатомический театр* – это сфера *виртуальной реальности*. Медики сегодня имеют возможность учиться и совершенствовать свои профессиональные навыки, исследуя не реальные человеческие тела и их органы, а компьютерные подобия этих органов в трехмерном изображении, что, несомненно, лишает процесс живого откровения и непосредственного трепета. [↑](#footnote-ref-628)
628. Федор Степун «Основные проблемы театра», Берлин, 1923). Федор Степун (1884–1965) - русский философ, литератор. Изучал философию в Гейдельбергском университете. После Октябрьской революции сотрудничал в созданной Н.Бердяевым Вольной академии духовной культуры, издал литературный сборник *Шиповник* (1922), публиковался в журналах «Искусство театра», «Театральное обозрение», преподавал в театральных училищах. В 1922 был выслан из России. В Германии в 1923 издал книги «Жизнь и творчество» и «Основные проблемы театра». С 1926 – профессор социологии Высшего технического училища в Дрездене. В 1937 был лишен права преподавательской деятельности и публикации своих сочинений нацистами. С 1946 – профессор философского факультета Мюнхенского университета. [↑](#footnote-ref-629)
629. Птичий язык – *священный язык*, язык противоположный мирскому (profane), символический язык. Всякий символ, по этому суждению, тройственен. Каждый оттенок имеет различное значение в каждом из трех языков - божественном, священном и мирском. Язык птиц - язык философов и посвященных. Этот язык посвящен в тайны и раскрывает самые глубины истины. Одна из форм языка птиц - арго, жаргон. Черты этого языка сохранились в провансальном, циганском, пикардийском языках. Древние инки называли его языком придворных, потому что он был языком посвященных, которым был дан ключ к сдвоенному знанию: священному & профаническому. В средние века его называли «Живым языком», или - Божественным, (Оракулом бутылки). Считается, так же, что на этом языке говорили строители Вавилонской башни. В африканских племенах разработаны особые языки, применяющиеся во время инициации. Они служат для передачи сакрального знания. Легенды и мифы излагаются с использованием совершенно разных символов в зависимости от того, рассказываются они посвященным или непосвященным. Есть также тайные женские общества, в которых говорят на особом "женском" языке. Мужчины его не понимают и знать не должны. Одна из форм проявления *арготического языка* - язык готических храмов, в символике которых можно увидеть буквы, иероглифы тайного знания. [↑](#footnote-ref-630)
630. «Бхагавад-Гита» (Библиотека мировой литературы. Спб. «Кристалл». 2000). [↑](#footnote-ref-631)
631. Филипп Дик – вместе с Уильямом Берроузом, один из ведущих представителей параноидального сознания ХХ века. Считается маниакально увлеченным писателем. Под влиянием амфетаминов писал научную фантастику (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 т.н. «объективная» реальность на самом деле таковой не является, она не фиксированный, а довольно податливый, изменяющийся и постоянно играющий поток энергии и информации. Он считает, так же, 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 научится 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*. [↑](#footnote-ref-632)
632. Мишель Фуко (1926-1984) – легендарный автор книги "Сумасшествие и цивилизация", в которой утверждается, 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. За эту книгу Фуко получил докторскую степень. В своей следующей книге "Порядок вещей", Фуко утверждает, что "человек", последняя противоречивая формация, которая стала возможна лишь в результате произошедших за последние 150 лет коренных изменений в систематизации знаний, приближается к своему концу: недалек тот день, когда его "сотрут, как портрет, нарисованный на песке у берега моря". Если интеллектуальный предшественник Фуко Фридрих Ницше провозгласил смерть Бога, то Фуко предрек смерть человека. Последние десять лет жизни Фуко посвящает работе "История сексуальности" - монументальному, но не завершенному труду. [↑](#footnote-ref-633)
633. Ральф Блюм «Книга Рун» ("София". «ГЕЛИОС» 2001) [↑](#footnote-ref-634)
634. Гермафродит - являясь переживанием целостности, этот образ 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 т.н. *hieros gamos*, «священный брак». [↑](#footnote-ref-635)
635. Тимоти Лири «Семь языков Бога» («Janus books». 2002). [↑](#footnote-ref-636)
636. Там же. [↑](#footnote-ref-637)
637. Безымянная цитата из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-638)
638. Вакх – «дважды двойной» - бог и животное, женщина и мужчина. Кроули воспевает Вакха как двуполое существо, одновременно Бога и человека, «…упившегося восторгом божественного винограда и не знающего более ни бремени тела, ни томления духа». «Толпа разъяренных женщин, истеричных от неосознанных и неудовлетворенных животных инстинктов, разорвет в клочья простого человека, стремящегося обуздать их». Лишь Вакх, истинное «*Я*», «…превратит беспорядочные метания в маскарад гармоничных движений, обратит вой гиен и волков в симфонию *Пана*, а безрассудное безумство в контролируемый восторг».   [↑](#footnote-ref-639)
639. Фридрих Ницше «Так говорил Заратустра» (Минск. Издат. «EMC» 1994) [↑](#footnote-ref-640)
640. Вильям Шекспир. 94-й сонет, в переводе А. Финкеля. (Спб. Издат. «Терция». 1999.) В переводе С. Маршака сонет звучит немного иначе: «Кто злом владея, зла не причинит, не пользуясь всей грозной силой власти, кто двигает других, но, как гранит, неколебим и не подвержен страсти, - тому дарует небо благодать...» [↑](#footnote-ref-641)
641. 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, так же, есть пенис, а на женских куклах, в местах влагалища, сердца и лба приклеиваются зеркальца. Марионетки Кванг-Хир из Нигерии, так же, 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. (Александра Василькова «Душа и тело куклы» М. Издат. «Аграф»., 2003) [↑](#footnote-ref-642)
642. Александр Лоуэн «Секс, любовь и сердце (психотерапия инфаркта)» (М. Институт общегуманитарных исследований. 2000). [↑](#footnote-ref-643)
643. Mantak Chia, Maneewan Chia, Douglas Abrams, «The Multiorgasmic couple» (Harper. San Francisco. 1998). [↑](#footnote-ref-644)
644. Андре Натаф «Мэтры оккультизма» (Спб. Издат. «Академический проект». 2002). [↑](#footnote-ref-645)
645. Mantak Chia «The Multiorgasmic couple» (Harper. San Francisco. 1998). [↑](#footnote-ref-646)
646. Там же. [↑](#footnote-ref-647)
647. *Нисхождение* – это интуиция (женский принцип); *восхождение* – искусные средства, или метод (мужской принцип). [↑](#footnote-ref-648)
648. Руническая надпись на Сьелландском брактеате. Перевод со старонорвежского. (Руны. Астролокид. Рунические знания как единая система. М. Издат. «Локид» 1998) [↑](#footnote-ref-649)
649. Кинестетика – воображаемое, или из платоновской терминологии «идеальное» действие. Согласно Джин Хьюстон, исследователя человеческого потенциала, ученого, философа, автора множества книг и преподавателя, - активация кинестетического воображения помогает той части мозга, которая создает идеальные образы. «Одно из величайших достоинств кинестетического тела – его полная открытость и невинность. Ему неведомы наши страхи и ограничения. В этой невинности скрыты мощные ресурсы… репетируйте кинестетически, - советует Хьюстон, - пока не почувствуете ситуацию и то, как вы успешно справляетесь с ней. Если вы сделаете это, - ваше тело, сознание и чувства будут готовы к тому, чтобы решить реальную задачу эффективно, легко и естественно». (Джин Хьюстон «Человек возможного»., М. Издат. «Старклайт» 2004) [↑](#footnote-ref-650)
650. В контексте этой формулы интересно обратить ваше внимание на замечательную книгу Эдуарда Бетенко «Имитационная теория сценического перевоплощения» (М., Издат. «Культурно-просветитьсякий центр “Прикосновение”», 2004г.) В ней, объединяя методы Д.Дидро, М.Чехова и К.Станиславского, автор, раскрывает «Имитационную теорию перевоплощения», которая опирается на следующие утверждения: 1) воображение – главное творческое начало в актерском перевоплощении; 2) подражание (imitatio), осуществляя связь между Воображением и Движением, является механизмом перевоплощения актера в образ; 3) сценические действия и движения являются подражательными действиями и движениями. «Предложенную теорию можно кратко сформулировать виде закона перевоплощения: сценический образ созданный в воображении актера, стремится к воплощению, через механизм подражания реализуется в процессе сценического поведения в переживаниях, подражательных движениях и действиях, соответствующих образу воображения». [↑](#footnote-ref-651)
651. Мимесис (греч. mimesis) - подражание, воспроизведение. Термин появился в Древней Греции и там же считался главным принципом деятельности художника. По Пифагору: "Музыка подражает гармонии небесных сфер", по Демокриту: "Ткачество произошло от подражания пауку, пение - от подражания птицам", по Аристотелю: "Цель мимесиса - приобретение знаний и удовольствие от воспроизведения и созерцания узнаваемого предмета". [↑](#footnote-ref-652)
652. Описание этих методов см. в Приложении. [↑](#footnote-ref-653)
653. Элеонора Дузе (1858-1924) - великая итальянская трагическая актриса, которой в начале карьеры был свойствен стиль т.н. «неуравновешенной игры» (sistema nervosa). Этот стиль характеризовал тип актера-неврастеника, играющего в основном роли патологического характера и создающего образы остро подчеркнутыми средствами. Отмечается также, что с годами творчество актрисы преодолело эту характеристику, но до конца дней о ее игре говорили, что ей свойственна *brutale e sincera verita* - зверская и искренняя правдивость. [↑](#footnote-ref-654)
654. Генри Ирвинг (1838-1905) – великий английский актер, в котором нация чтит воплощение своих лучших черт. Создавал настолько детальную партитуру своих ролей, что общий рисунок игры сравнивали с танцем. Уделял большое внимание пластике как тела, так и голоса. Гордон Крэг отмечал в игре Ирвинга «…сочетание несомненной органичности и впечатляющей искусственности». [↑](#footnote-ref-655)
655. Хуан-ди, мифический Желтый император — первый правитель Китая. Сыма Цянь (историк, составивший первую общую историю Китая в I веке до н. э.) провозглашает Хуан-ди героем-основателем китайской цивилизации и родоначальником всех последующих правителей поднебесной. Если предыдущие трое Владык являются не людьми, но божествами с телом змеи и головой человека, то Хуан-ди - это правитель-человек. При нем и четырех его наследниках: Чжуань Сюе, Ку, Яо и Шуне, - люди, бывшие до этого дикарями, обучились ремеслам и нормам цивилизации. Эти пять мудрецов установили не только формы правления, но и жертвоприношения, которыми следовало умилостивлять богов, горы и реки, а также дали правила нравственности и должного поведения. Это был золотой век, когда управление миром было совершенным. [↑](#footnote-ref-656)
656. Дионис - греческий бог плодородия, с явно выраженными эротическими и гермафродитными чертами (известно, что будучи мальчиком, он воспитывался как девочка). Полагают, что этот *бог экстаза* и природной неукротимости был фригийского происхождения (в переводе с этого языка его имя означает «сын Зевса»), но существует также мнение, что имя этого бога происходит от Деваниши - одного из имен индийского бога Шивы. Культ Диониса предусматривает ритуалы мистического единения с божеством. Окруженный своими жрицами (вакханками), не без помощи вина, он вводил своих адептов в открытое состояние религиозного экстаза и благословлял их переживанием богоподобности. Аналогичные языческие культы-мистерии Исиды и Осириса, Аттиса и Кибелы, Адониса и Астарты, Митры и Айона и мн. др. – калькировались в разных странах Азии и Северной Африки. Вообще надо сказать, что многие положения богословской науки корнями уходят в языческий мистицизм. [↑](#footnote-ref-657)
657. Фавн (от favere, «помогать», также от fatuor, «быть одержимым», fando, «пророчествовать») - в римской мифологии бог полей, лесов, пастбищ, животных. При шуме леса или во сне Фавн давал предсказания, сложенные сатурнийским стихом. Фавн считается лукавым духом, воровавшим детей, посылавшим болезни и кошмары. Как Инуй, или Инкуб, вступал в связь со всеми животными и соблазнял женщин. [↑](#footnote-ref-658)
658. Бахус (*лат*.), Вакх (*греч*.) - имена Диониса. В римской мифологии Пан = Фавн (покровитель стад) и Сильван (демон лесов). В Финикии существовал также культ Бабалон – женского аспекта Пана. [↑](#footnote-ref-659)
659. Сатиры - в греческой мифологии демоны плодородия, полулюди-полукозлы, составляющие вместе с Силенами свиту Диониса. Они териоморфны и миксантропичны, покрыты шерстью, длинноволосы, бородаты, с копытами (козлиными или лошадиными), лошадиными хвостами, с рожками или лошадиными ушами, однако торс и голова у них человеческие, символом их неиссякаемого плодородия является фаллос. Они задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, преследуют нимф и менад. Известен миф о Сатире, или Силене, Марсии, состязавшемся с Аполлоном. Хор Сатиров - непременный участник т.н. сатировских драм (напр., «Киклоп» Еврипида, «Следопыты» Софокла). [↑](#footnote-ref-660)
660. Шива - вечно юный и прекрасный разрушитель всего отжившего. Обычно изображается сидящим на горе пепла сожженных трупов или яростно танцующим в языках пламени. Наиболее известным является изображение Шивы-Натараджи (Повелителя Танца). Обычно, Шива украшен гирляндой из черепов или свежеотрубленных голов, знаменующих возрождение в новой форме, которая, в свою очередь, также канет в лету. Видимый мир - танец Шивы. Шива танцует то в одиночку, то со своей супругой-шакти Парвати (горная женщина), в кольце бушующего огня. Считается, что ритм его танцу задается гулкими ударами его сердца, ритуально воссоздаваемыми ударами по барабану (два черепа, обтянутых кожей). Этот ритм трактуют иногда как поле извечного напряжения между мужским и женским полюсами бытия. Таким образом, становится понятно, почему Шиву считают основным богом индийской алхимии (разайяна), которая ставит перед собой задачу познать тайну вечно обновляющихся жизненных сил земли и самого человека. На изображениях он всегда исполняет танец *Создания* и *Разрушения* мира. У него четыре руки: в левой верхней он держит тамбурин, символизирующий музыку *Создания;* в правой верхней – огненный язык, олицетворяющий предстоящее *Разрушение Вселенной*. Жесты двух других рук символизируют вечное равновесие жизни и смерти. [↑](#footnote-ref-661)
661. Заратустра (Заратуштра, или Зороастр) - пророк и основатель религии маздаизма (или зороастризма). Первый пророк в истории и, безусловно, первый проповедник монотеистической веры. Историчность Заратустры достоверно не установлена, но большинство ученых признают его реальным лицом и относят его деятельность к 10-6 вв. до н.э. По легендам, сохранившимся в пехлевийской литературе Средней Персии, известно что Зороастр родился на границе Афганистана и Восточного Ирана, в семье языческого жреца. Будучи еще очень молодым удалился в горы, где вел жизнь аскета, достиг просветления, много путешествовал и проповедовал. «Сообщи людям мира, что им дано созерцать вещи как сокровенные, так и явные. Поведай им, что все яркое и полное света – это сияние славы моей… Ни в одном из двух миров не найти тебе места, лишенного моего света» (Зар-душт-Наме. Цит. из: Пол Роланд «Откровения: мудрость веков» М. Издат. Дом «Ниола-Пресс», 2000) [↑](#footnote-ref-662)
662. Бэаз - один из богов египетского пантеона, почитаемый как бог радости и игры. Изображается в форме танцующего карлика, с лицом, искаженным гримасой. Все его тело усыпано глазами, что характеризует его как гермафродита. Неразлучен с богиней-матерью, являясь ее посланником и исполнителем ее повелений.

     Христиан Розенкрейц - мифический герой литературной фантазии «Роза и Крест». Этот неординарный образ до сих пор продолжает воспламенять воображение последователей ордена. (Цит. из книги: Андре Натаф «Мэтры оккультизма». Спб. Издат. «Академический проект». 2002.) [↑](#footnote-ref-663)
663. Протей - греческое божество, смотритель за порядком, но сам - символ непредсказуемости поведения и перемен облика, самозабвенной игры гармонии и хаоса. С точки зрения Юрия Степанова, (автора книги «Протей – очерки хаотической эволюции»), его образ абсолютно отвечает новейшим научным исследованиям о роли хаотических процессов в мире, о теории хаоса, и т.д. К образу Протея в разные века обращались огромное кол. авторов. Среди них, легендарный автор «Одиссеи» (IV 351-424); Киник, говорящий следующее: «Находятся люди, которые смеют называть Протея тщеславным! О мать-земля, о солнце, о реки, о море, и ты, отчий Геракл!...»; ученик Сократа Антисфен: «Жизнь, видела два величайших произведения – Зевса Олимпийского и Протея; создали их художники: Зевса – Фидий, а Протея Природа. Но это произведение искусства теперь удалится, восседая на огне, от людей к богам и оставит нас осеротелыми…»; Йоган Гете в «Фаусте»: «Протей пусть разгадает вам загадку…»; Шекспир в «Двух веронцах»: «Так вы глупцом считаете Протея?» и т.д. и т.п. [↑](#footnote-ref-664)
664. Бог Кама - сын великой богини Ликшми, бисексуальный создатель и покровитель чувственности, согласно индийской мифологии вышел из сердца владыки всего сущего Брахмана. Он изображается оседлавшим попугая (символ поэзии) и держащим в руках лук из сладчайшего сахарного тростника и стрелы-цветы (символ любви). Кама - «самородный источник наслаждения», «губитель покоя», «опьяняющий», несущий людям возрожденную любовь к жизни, а миру - весну. Его женой является Рати - эротическое желание. Будучи богом, Кама делает божественными своих адептов. [↑](#footnote-ref-665)
665. Исида - *Божественная Мать* и *Великая волшебница* из египетского пантеона. Любимейшая и самая почитаемая из всех *Богиня Танца.* Исида хранила свой родной Египет как Богиня Трона, Богиня Любви и Магии, Великая Целительница и пр. Существование ее культа подтверждается в «Текстах пирамид» времен Четвертой династии, около 2600 г. до н.э. (Ди Трачи Регула «Мистерии Исиды» М. Издательско-торговый дом «Гранд». 2000.) Из мифоф изложенныз в этих текстах ясно, что Исида – дочь Геба и Нут, а так же сестра Осириса, Сета, Нефтиды и Тота. В эпоху Клеопатры культ Исиды являлся официальной религией Египта. [↑](#footnote-ref-666)
666. Асмодей – демон, помогавший царю Соломону стороить его знаменитый храм. Считается демоном-хранителем. Катары почитали Асмодея как «Царя мира». [↑](#footnote-ref-667)
667. Дружелюбная *богиня-кошка* из египетского пантеона. В своем ужасном аспекте является богиней-львицей Сехмет. Празднование обрядов богини Баст сопровождается танцами, музыкой, всевозможным весельем и флиртом, но все знают, что в лапе она держит львиную голову, демонстрируя тем самым, что ее веселый смех в одно мгновение может превратиться в грозный громоподобный рык, «…ее грива задымится огнем, спина станет цвета крови, лик вспыхнет как солнце, а в глазах засверкают молнии». (Эрик Нойманн «Происхождение и развитие сознания». Издат. «Рефл-бук». 1998.) [↑](#footnote-ref-668)
668. *Лаолан-шэнь* – божество-покровитель актеров и певичек, а также - театра в целом. Иногда отождествляется с танским императором Мин-хуаном, которого считают основателем и основным защитником актерской профессии. Считается, что история «Грушевого сада», как называют профессиональный театр в Китае, начинается с создания при дворе танского императора театральной труппы, обосновавшейся в той части дворца, где произростали грушевые деревья. *Лаолан-шэнь* принадлежит к специфическому театральному религиозному культу, в пантеон богов-покровителей которого, наряду с общекитайскими богами входили и специфические театральные божества, связанные с корпоративными интересами актеров. Так, тетральный пантеон (точно так же как и пантеон народной религии) представлял собой своеобразный конгломерат божеств охватывающих собой как обычную, так и профессиональную жизнь артиста. В старом Китае в каждом театре позади сцены, обычно, устраивался небольшой киот с фигуркой или изображением Лао-лана. Обычно он изображается с кистью и украшением из двух связанных квадратиков фаншэн, символом счастья. (С.А. Серова «Китайский театр XVI-XVII в.в.» М. Издат. «Наука» 1990 г.) [↑](#footnote-ref-669)
669. *Си-шэнь* - божество величайшей радости и безграничного наслаждения; покровитель актерского успеха. *Си-шэнь* имеет облик мальчика, несущего корзину или (чаще) решето с тремя стрелами из персикового дерева, которые отгоняли злых духов. В образе мальчика *Си-шэнь,* приснился одному из актеров, давая ему наставления в мастерстве. С годами этот образ стал символом состояния радостного подъема духа в момент спонтанного творчества актера-художника. «Обращенное внутрь, к подсознательным импульсам творческого процесса, понятие *Си-шень* не затрагивает сам процесс лицедейства, но, как предполагается, гарантирует его успех» (С.А.Серова «”Зеркало просветленного духа” Хуань Фань-чо и эстетика китайского классического театра»., М. Издат., «Наука»., 1997)*Си-шэнь* включен в свиту бога богатства и плодородия. Особый иконографический тип - *Си-шэня* с иероглифом "радость" в руке или сгребающим с улыбкой золотые и серебряные слитки в большую корзину. [↑](#footnote-ref-670)
670. *Айон* - митраический львиноголовый бог, изображение которого было обнаружено в святилище мистериального культа Митры (1-4 вв. н.э.). Олицетворение времени и хранитель ключей от потустороннего мира. Во впемя ритуала посвящения в жертву приносится бык, в крови которого купали посвящаемого в веру. Испанский «бой быков» - коррида – является дожившим до современности остатком древних митраистских культов. В книге Ричарда Нолла «Тайная жизнь Юнга» говорится, что именно этим божеством стал К.Г. Юнг в ходе своих экстатических видений в декабре 1913 г. «В ходе этой мистерии обожествления вы превращаете себя в сосуд и становитесь сосудом творения, в котором примиряются противоположности». Он представляет собой существо с наделенным крыльями человеческим телом и головой льва; вокруг него, поднимаясь вверх, обвивается змея (это само длящееся и бесконечное время). Он изображается со скрещенными руками, держа в каждой из них по ключу (это ключи от прошлого и настоящего). Он высший из богов в митраической иерархии. В дальнейшем эта идентификация была истолкована Юнгом как «...однозначное мистическое посвящение в один из древнейших языческих мистериальных культов эллинского мира» и явилось как «...откровение его тайной самости, "Бога внутри", великой и несказанной мистерии *imago dei*». Считается также, что основной поворот в творческом становлении Юнга пришелся именно на день, когда он стал *Львиноголовым Богом*, и именно это событие положено в основу формирования его поэтической редакции аналитического психоанализа. [↑](#footnote-ref-671)
671. *Нерей* - божество из греческого пантеона, отличающееся тем, что могло принимать любой образ, то есть «быть всем, чем хотел». («Энциклопедия символов» М. Крон-пресс. 2000.) [↑](#footnote-ref-672)
672. *Локи* – трикстер древнего скандинавского пантеона. Он же - *beyeobkab* аборигенов Северной Америки, тень-пересмешник Бога-творца, но и одновременно тот, кто дарует человечеству различные блага, например, такую как радость в любых, даже самых мрачных, обстоятельствах. [↑](#footnote-ref-673)
673. *Абраксас* (Άβράξας - *Leontocephalus*) - львиноголовый вариант гностического бога. Ужасный тайный бог секретной религии К.Г.Юнга. «Гермафродит, находящийся у самых истоков, (...) слепо творящий либидо» (К.Г. Юнг). Является одновременно и добрым и злым. Своеобразный *dominus mund*, демиург, или властелин физического мира. По уверению Юнга, люди не могут воспринимать его непосредственно. Он является создателем и разрушителем мира, добра и зла, света и тьмы, лучи солнца сияют ореолом вокруг его головы. *Абраксас* - это взаимодействие всех богов и дьяволов, а также «мир, его становление и развитие». Нет более могущественного божества. В более поздний период изображение Абраксаса подверглось изменениям. Он предстал в виде мифического существа с человеческим телом, петушиной головой и змеями вместо ног. Рядом с изображением Абраксаса располагался ряд букв, несших определенное значение, часть которых составляла слово "Абраксас". Суммарное числовое значение этих греческих букв, составляет 365. Гностики-василидиане употребляли его в качестве имени для обозначения высшего божества, в число эманаций которого входило 365 небес. Это число, используя как талисман, часто писали на камнях. [↑](#footnote-ref-674)
674. Ричард Нолл «Арийский христос. Тайная жизнь Карла Юнга» (Издат. «Рефл-бук» & «Ваклер». 1998). [↑](#footnote-ref-675)
675. Считается, что «…*синтетическое бытие* и *синтетичнское* «*сознание*» реализуются только в художественно-артистических, образных формах». Таким образом, в жизни, *синтетический человек* – «…лицедей, не уступающий профессиональному актеру. Заражаясь «сознанием», бывшим до поры до времени чужим и чуждым, он исполняет роль, и игра становится его мироощущением и бытием». (В.И.Искрин «Новая психология»., СПб., Издат. Б&К. 2001) [↑](#footnote-ref-676)
676. Вильям Шекспир «Трагическая история Гамлета, датского принца»., пер. В.Поплавского. (М. Журавлев. 2001) В переводе Федора Степанова : «…самое интересное – не дать мимолетности переиграть вечность, иллюзии возвыситься над реальностью». [↑](#footnote-ref-677)
677. Источник цитаты утерян, выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-678)
678. Знаменитый «Paradoxe sur le comedien» - Парадокс об актере Дени Дидро. [↑](#footnote-ref-679)
679. Бетти Дейвис (1908-1989) – американская писательница, киносценарист. Вот еще одно ее высказывание: «Настоящий актер, как и всякий настоящий художник, имеет прямую линию связи с коллективным сердцем». [↑](#footnote-ref-680)
680. А.А. Ленский «Заметки актера» (Львов. «Искусство сцены» № 17. 1984). [↑](#footnote-ref-681)
681. Одно из наиболее интересных исследований по этому вопросу провела в 1926 году Любовь Гуревич в книге «Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене». Книга была переиздана в 2002 году, издат. «ГИТИС». Л.Я. Гуревич (1866-1940) – историк театра, писательница, друг К.С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-682)
682. Суть в том, что бы не делить действие на «*от себя*» и «*не от себя*». И именно в этой парадоксальности - ключ к методам *Алхимии Игры*. То есть все делается от кого-то, кто вне разделения на «*себя*» и «*не себя*»; от некоего - «*не себя-себя*». *Повелитель Игры* всегда в этом состоянии, *Ум* играющего ребенка, так же, находится в положении «*он - не он*». Здесь можно, так же, привести пример со знаменитым тестом, который иллюстрирует двойственность восприятия, когда в одном рисунке совмещены – голова пожилой дамы и молоденькой девушки. И в зависимости от акцентов восприятия, человек видит то одно, то другое изображение. Но возможен так же и феномен, когда, находя определенную точку, в которой два лица соединяются, человек воспринимает оба изображения одновременно! Точно так же, в «*игровой позиции*» (*Виртуальная Позиция Ума*), соединяются «*я*» и «*не я*», т.е. способность действовать от «*себя*» и от «*не себя*». Сфера «*я*» олицетворяет здесь то, что есть; сфера «*не я*» - то, что может быть, не существующее, но возможное. То есть я действую от «*себя*», но допускаю возможность проявлений, которые сознаю как проявления «*не себя*», как проявления некоего другого существа, находящегося в иных предлагаемых обстоятельствах. Заваливание в ту, или иную сторону, (в «*себя*», или в «*не себя*») – ломает структуру игры как таковой. Рецепт здоровой игры – искусный баланс. [↑](#footnote-ref-683)
683. Эрнесто Росси (1827-1896) – считался основным соперником Сальвини. Станиславский писал о нем, что «…Росси не был актером стихийного темперамента, как Мочалов и Сальвини; это был гениальный мастер. Он вел зрителя, часто пренебрегая внешним декором героя, к своему возвышенному состоянию души». Точный, подробный анализ не только роли, но и всего произведения в целом свидетельствует о том, что Росси принадлежал к академической традиции мастеров высочайшего класса. [↑](#footnote-ref-684)
684. Безымянная цитата из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-685)
685. Искусство любви беспредельно! (*лат*.) [↑](#footnote-ref-686)
686. Из воспоминаний Майкла Горовица о Тимоти Лири «Пророк в бегах» («Тимоти Лири. Искушение будущим»., издат. «Ульта. Культура»., М., 2004) Полная цитата выглядит так: «Живя жизнью путешественника во времени на общественной сцене, он понял, что самая лучшая йога – это *тайминг*. Чем быстрее двигаешься, тем лучше контролируешь ситуацию. Должен конторлировать. Эта модель работает с кислотой. Твои гиды – Герман Гессе, который жил в изгнании, и Парацельс, который из Базеля отправился в изгнание». Майкл Горовиц – архивариус Тимоти Лири, один из основателей библиотеки имени Фитца Хью Ладлоу. Специалист по редким книгам, посвященным истории наркотиков. Вместе с Синтией Палмер был редактором книг «Мокша: Сочинения Олдоса Хаксли о психоделиках и визионерском опыте», «Женщина: шаман и леди-наркоманка. Сочинения женщин о наркотиках». Вместе с Карен Уолс и Билли Смитом, является составителем «Аннотированной библиографии Тимоти Лири». [↑](#footnote-ref-687)
687. Ральф Вальдо Эмерсон (1803-1882) - американский философ, эссеист и поэт. Один из основателей трансцендентализма. В своих взглядах постулировал основополагающее значение самоценной и богоподобной природы человеческой души. («Природа». М. Изд. «Грин Лайн». 1987.) [↑](#footnote-ref-688)
688. В традиции европейской алхимии это: божественный гермафродит (союз серы и ртути); у древних египтян: Исида & Осирис; в шекспировской алхимии: Феникс & Голубь; в китайской, даосской практике - игра и взаимодополнение инь-ян (феникса & дракона); тот же аналог в тибетском буддизме: яб-юм; в системе воззрений К.Г. Юнга: анимус & анима; у Алистера Кроули: Пан & Артемида; у Ницше: Дионис & Ариадна; раннее выражение андрогинной целостности находит себя в союзе Шивы и Шакти, Бхайравы и Бхайрави; еще более ранее в *Янусоподобной паре* арийского *Солнечного Колеса* и т.д. и т.п. [↑](#footnote-ref-689)
689. Вдохновительница (*фр*.). [↑](#footnote-ref-690)
690. Общеизвестно, что *Музы*: Клио, Евтерпа, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урания и Каллиопа несут в себе божественный Огонь, или дыхание Богини Весты. Все вместе они образуют *тетрактис* – начало и конец, слитые в единое целое, божественную Декаду - женский принцип игры *Ума*. Их корни уходят в греческую мифологию. Все девять – дочери верховного бога Зевса и богини памяти Мнемозины. Музы обитали на вершине священной горы Парнас или на склонах священной горы Геликон. Они черпали воду из Кастальского ключа и одаривали ею избранных, и те, изведав этой живительной влаги, становились поэтами и певцами, танцорами и актерами, музыкантами и учеными. Музы-сестры водили дружные хороводы, танцевали и пели под звуки золотой кифары, на которой играл бог солнца и искусств Аполлон. Почти все сестры имели отношение к театру, но только две из них – Мельпомена и Талия являются символами сценического искусства. Мельпомена сначала считалась музой трагедии, но затем расширила свои “владения” и стала музой и покровительницей драматического театра вообще. Известно, что театр называют храмом Мельпомены. Она изображается украшенной виноградными листьями, с венком из плюща на голове, на котурнах, с трагической театральной маской в одной руке и мечом или палицей – в другой. Талия (ее имя на древнегреческом означало “расцветаю”, “разрастаюсь”) стала покровительницей комедии и легкой веселой поэзии. [↑](#footnote-ref-691)
691. Herbert Gunter «The life and teaching of Naropa» (1994 by Princeton University Press). [↑](#footnote-ref-692)
692. Цитата из книги: Миранда Шо «Страстное просветление» (М. ООО «Добрая книга». 2001). [↑](#footnote-ref-693)
693. Джозеф Кэмпбелл «Мифический образ» (М. Издат. «Act». 2002). [↑](#footnote-ref-694)
694. Миранда Шо «Страстное просветление» (Издат. «Добрая книга». 2001). [↑](#footnote-ref-695)
695. Лончен Рабжампа «Корабль драгоценных камней». (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) Лончен Рабжампа - просветленный мастер линии Дзогчен тибетского Буддизма. [↑](#footnote-ref-696)
696. В тибетской буддийской традиции этот принцип женской стихийности называется *Дакини (Небесная Танцовщица)*. [↑](#footnote-ref-697)
697. T.D.Sudzuky «Zen Doctrine of No Mind» (Shambhala Dragon Editions. 1989). [↑](#footnote-ref-698)
698. Чогьям Трунгпа Ринпоче (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-699)
699. Фридрих Ницше «Так говорил Заратустра» (Минск. Издат. «EMC» 1994) [↑](#footnote-ref-700)
700. Кларисса Пинкола Эстес "Бегущая с волками". (Издат. «СОФИЯ». ИД «ГЕЛИОС». 2002). Известно, что в восточных храмах нередко встречаются очень странные для религиозной среды процедуры сексуального возбуждения прихожан. Инициаторами этой игры являются специально воспитанные в храме танцовщицы. После их пробуждающего сексуальное возбуждение танца, с этой энергией, работают служители данного храма, направляя ее движение в нужные центры. Возбуждающие элементы современного теле-видео-компьютерного шоу, и повсеместную игру с сексуальными мотивами в печати и рекламе, важно так же воспринимать как храмовый элемент, но хорошо бы знать дальнейшие шаги… т.е. как работать с пробужденной таким образом энергией. [↑](#footnote-ref-701)
701. *Magna Mater* – Великая мать (*лат*.) [↑](#footnote-ref-702)
702. Тензин Вангьял «Чудеса естественного Ума» (М. «Либрис». 1997). [↑](#footnote-ref-703)
703. Тимоти Лири «История будущего» ( "Janus Books". 2000). [↑](#footnote-ref-704)
704. Бхайравананда «Трикасамарасья Каула» (Минск. Издатель В.П. Ильин. 2003). [↑](#footnote-ref-705)
705. Известное изречение Гаутамы Будды, в пересказе Васиштха, сына Брахмы. [↑](#footnote-ref-706)
706. Искусство Любви. От философии до техники. Антология. (Спб. Издат. «Амфора». 2002). [↑](#footnote-ref-707)
707. Руми. (Цитата из книги: Рави Сингх «Искусство трансцендентального секса». «JANUS BOOKS». 2002.) [↑](#footnote-ref-708)
708. Раса - В «Бхарата Натьяшастре» – (ученый свод, обобщающий достижения древнеиндийских теоретиков театра, (ок. 3–4 вв), приписываемый полулегендарному актеру и мудрецу Бхарате), *раса* описывается следующим образом: "В театральном искусстве имеется восемь *раса*: любовное, комическое, трагическое, яростное, героическое, устрашающее, отвращающее и волшебное. Эти восемь *раса* были определены самим Друхиной. *Раса* слагается из порождаемых внутренней природой эмоций и чувств. Основных чувств – восемь: любовная страсть, смех, горе, гнев, энергия, страх, отвращение и изумление. Дополнительными чувствами называются тридцать три, а именно: удрученность, изнеможение, тревога, зависть, опьянение, усталость, вялость, подавленность, замешательство, отчаяние, воспоминание, уверенность, стыд, неуравновешенность, радость, возбужденность, скованность, высокомерие, отчаяние, нетерпение, сонливость, истерия, дремота, пробуждение, раздражение, скрытность, ярость, рассудительность, болезнь, безумие, умирание, испуг, размышление, остолбенение, потение, поднятие волосков, дрожание голоса, дрожь, побледнение, слезы, обморок и т.д. Знатоками театрального искусства сказано: “Так же, как вкус пищи порождается сочетанием различных веществ, соусов и приправ, *раса* возникает от слияния различных эмоций и чувств. Как от патоки и прочих продуктов, приправ и соусов образуются шесть вкусов, так и постоянные чувства, сочетающиеся с различными прочими чувствами, приобретают свой "вкус". Тут обычно спрашивают: "Как же попробовать *раса*?" На это Бхарата отвечает: "Точно так же, как разумные люди, чтобы узнать различные вкусы, вкушают пищу, приготовленную под разными соусами, испытывают радость и удовольствие, точно так же разумные зрители, любуясь украшенной различными чувствами речью, жестами, внутренним порывом, вкушают *бхавы* и испытывают радость и прочее. (…) Отсюда и происходит *раса* театрального искусства", - так говорят» (Перевод фрагментов с санскрита И.Д.Серебрякова по изданию «Столепестковый лотос: Антология древнеиндийской литературы» - М.: 1996.) [↑](#footnote-ref-709)
709. Стивен Волински «От транса к просветлению» (М. ИВЦ «Маркетинг». 2002). [↑](#footnote-ref-710)
710. Финеас Тэйлор Барнум (Barnum - 1810- ) - неутомимый выдумщик и энергичный предприниматель, основатель и менеджер знаменитого цирка, носящего его имя, и автор множества идиом и словечек, вошедших в повседневную речь. Величайший американский мистификатор, т.н. «Король пуффа», т.е. веселого надувательства! Все эти титулы, включая – «Шекспир рекламы», Барнум получил в связи с недюжинными способностями, которые он проявил в пропаганде своих, отмеченных печатью несомненной талантливости, придумок. Для его искрометной деятельности современниками был придуман даже специальный термин hambug, что в приблизительном переводе означает – смешение понятий шарлатанства, плутовства и рекламы. Барнум считается, так же, первооткрывателем многих приемов в рекламе, которыми по сию пору пользуются те, кто проводит рекламные акции и PR-кампании: «Если у тебя есть пятерка перед началом какого-то дела, вложи 4,50 в рекламу этого дела». Самые известные акции Барнума: «русалка с островов Фиджи», сросшиеся близницы Чанг и Энг, бородатая девочка, живой скелет, гроб Магомета, саркофаг Александра Македонского, окаменевший великан, прах Христофора Колумба и мн. др. Именем этой, одной из самых колоритных фигур американского шоу-бизнеса XIX века, назван да же, т.н. «эффект Барнума» – он означает склонность **человека принимать на свой счет общие, и крайне поверхностные утверждения, если ему говорят, что они получены в результате изучения каких-то непонятных ему факторов**. [↑](#footnote-ref-711)
711. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-712)
712. Кэндейс Б. Перт «Молекулы эмоций: почему ты чувствуешь так, а не иначе» (Цит. из книги: Гордон Драйден, Джаннет Вос «Революция в обучении». М. Издат. «Парвинэ» 2003) [↑](#footnote-ref-713)
713. «Бхагават-Гита» (Бхактиведанта Бук Траст. Москва-Ленинград-Калькута-Бомбей-Нью-Дели. 1986). [↑](#footnote-ref-714)
714. Известно, что любая эмоция сопровождается выделением тех или иных гормонов, и на каждую клетку одновременно могут действовать несколько видов гормонов, и она выбирает нужные ей в данный момент времени. Гормоны выделяют дополнительную энергию для преодоления межклеточных барьеров, но в целом действие их обусловлено физико-химическими условиями. Известно, так же, что все железы внутренней секреции являются закрытыми, и вмешиваться напрямую в их функцию невозможно, но только опосредованно, через эмоционально-волевые и творческие всплески. Но, и на это есть смысл обратить особое внимание, - «…если реализуется только волевой фактор без наличия вдохновения и доброжелательности, то возникает проблема с фонацией и опасность инсульта…» Живые отрицательные эмоции могут довести ситуацию до абсурда, а положительные – до эйфории и самолюбования, если человек слишком доверится ситуации и потеряет самоконтроль. Вывод: светлая *улыбка синтеза* – залог успешной и здоровой работы. (По книге Прокопьева В.П. «Всегда здоровый голос»., СПб., Издат. Буковского., 2003) Прокопьев Валентин Николаевич – педагог по вокалу, певец, методолог и валеолог. [↑](#footnote-ref-715)
715. Из аудиозаписи лекции Кейта Даумена. (Сан-Франциско. Май. 1994 г.) Кейт Даумен - мастер медитации в тантрической традиции тибетского буддизма. [↑](#footnote-ref-716)
716. Иаков. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-717)
717. Теория темперамента – крайне обширная тема. Ее истоки, как известно, были заложены еще в античности. Так, по мнению древних мастеров, которое, кстати, разделялось и актерами эпохи Шекспира: «…каждый предмет состоял из различных пропорций, элементов – воздуха, земли, огня, воды, - так разум, вернее, характер составляли различные части основных “флюидов”, входящих в тело, они определяли природу владельца тела. Существовало четыре флюида, или темперамента, соответствующего четырем элементам: кровь, флегма, желчность (желтая желчь), и меланхолия (черная желчь). У сангвиника превалировала кровь, у флегматика – слизь, холерик (или - злой), и меланхолик (или угнетенный), возникали в результате преобладания одной из двух желчей. Небольшое смешение этих элементов создавало другие характеры. В нормальном человеке должно было сохраняться равновесие наклонностей» (Энтони Берджесс «Уильям Шекспир. Гений и его эпоха.) М. Издат. «Центрполиграф» 2001) [↑](#footnote-ref-718)
718. Иллюзия – illusio (*лат*.) – «осмеяние», «насмешка», «ирония»; также «обман», что соответствует «illudo» - «в игре», «играть». Создавая иллюзию, мастер играет элементами реальности, сохраняя при этом форму предмета, - т.е. ведет шулерскую игру. [↑](#footnote-ref-719)
719. Безымянная цитата. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-720)
720. «Жанг Жунг Ньян Гьюд» (Тензин Вангьял «Чудеса естественного ума». Либрис. Москва. 1997). [↑](#footnote-ref-721)
721. Антонен Арто «Чувственный атлетизм» (Издат. «Симпозиум». Спб. М. 2000). [↑](#footnote-ref-722)
722. Йоши Оида (Yoshi Oida) «Невидимый актер» (Издат. «Alexander Verlag Berlin»., 2001) Ту же самое говорят очень многие мастера, начиная с Дзэами Мотокие и кончая Тринле Гьямцо: «Любое физическое движение, прогулка по городу, беседа с другом, принятие пищи, испражнение и т.д., - не могут быть отделены от сознательной работы с умом…» (Цитата из леции и в Варшаве, май 1988 г.) [↑](#footnote-ref-723)
723. К примеру, одним из самых сильных дисциплинарных методов, с моей точки зрения, является ежедневный Бег. Но эти, три или четыре, ежедневных километра, есть смысл пробегать не просто так, но с определенной позицией в уме. Например, с визуализацией *жизненного сценария* в груди. Здесь, в удержании концентрации, очень помогает счет колличества дыханий. Но важно не просто считать дыхания, а видеть их как накопление (увеличение) энергии, за счет которой жизненный сценарий в груди становится все сильнее, начинает сиять светом, разрастается, увеличивается, выходит за границы тела, поглощает весь мир вокруг, и т.д. В этом случае, мы не просто бегаем, укрепляя сердце и мышцы, но совершаем ритуальное служение, посвященное усилению своего *жизненного сценария*, т.е. практикуем т.н. *Алхимию Жизни*. В итоге, ни одно физическое движение в жизни не делается вне тренировки воображения. Даже принятие душа, смотрение телевизора, поглощение пищи и испражнение, все это неотделимо от определенного *образа в уме*. Все эти мгновения смешивания жизненной обыденности и воображения, становятся частью профессионального тренинга. И даже жизнь в целом начинает рассматриваться как профессия. [↑](#footnote-ref-724)
724. Норберт Винер «Творец и будущее». (М. Издат. «Act». 2003) [↑](#footnote-ref-725)
725. Джон Платания «Юнг для начинающих» (Минск. Издат. «Попурри». 1998). [↑](#footnote-ref-726)
726. Reussite (франц.) – результат, успех, удача, достижение. То, что удалось, чему повезло получиться. [↑](#footnote-ref-727)
727. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-728)
728. Вл. Жикаринцев. «Обретение внутренней силы» (Программа «Школа Мира». 1991). [↑](#footnote-ref-729)
729. Ли Юй (1611-1680) – легендарный китайский драматург, теоретик театра и театрального искусства (см. трактат “Случайные заметки праздного”, 1671). В своих теоретических выкладках призывал к освобождению драмы от традиционных трафаретов, подчёркивал подчинённость описываемого в пьесе её основной идее, ратовал за доступность пьес для любого, в том числе необразованного, зрителя. [↑](#footnote-ref-730)
730. Г.Крыжицкий. «Философский балаган. Театр наоборот». (Издат. «Третья стража» Internet). Г. Крыжицкий – один из самых яростных и безапелляционных революционеров на территории театра. Начиная с настойчивого требования «…перевернуть вверх дном» современный театр, с утверждений: «…сейчас театра нет», «…актера нет», Крыжицкий призывает к повышению актерской техники», к т.н. «Акробатизму тела и духа», к необходимости «…все математически рассчитать и измерить».       [↑](#footnote-ref-731)
731. Лонгчен Рабчжампа «Драгоценный корабль» (Спб. Издат. «Уддияна» 2002) [↑](#footnote-ref-732)
732. Джейн Хоуп, Борин Ван Лоон «БУДДА» (Ростов-на-Дону. Издательство «Феникс». 1997). [↑](#footnote-ref-733)
733. Безымянная цитата. Выписка из моих дневников. Сатгуру Свами Вишну Дэв так комментирует термин *Безумная мудрость*: «Спонтанно проявляя свои энергии, безумный мудрец-махасиддха тем самым уподобляется Абсолюту в человеческом теле, который так же спонтанен, беспричинен в своем творчестве, как Абсолют, в том смысле, что его энергии, излучаемые посредством ума и тела, исходят из самого Источника Бытия. Таким образом, проявить игру, узнать ее источник – это и есть самоузнавание Истинной Природы, полное Просветление. Йогин, проявляющий игру, не ищет Освобождения, не стремится стать божеством, Абсолютом – он уже им является. Своим действием он утверждает себя как Абсолют и дает даршан миру. Таково величие Пути игры». [↑](#footnote-ref-734)
734. “Святой дурак”, “Умный безумец” (‘uqala’ u-l-majanin), или просто – дервиш: «…дервиши не должны заботиться о соблюдении законов морали… Жизнеописания святых показывают, что они стоят выше любого морального кодекса». Для них, питательной средой является – «…опасная близость от греха. Он словно в цирке, демонстрирует всое виртуозное умение греху не поддаться. Но при этом он обязан предложить публике самой убедиться в отсутствии обмана». В тибетском тантризме так же встречаются святые (их расцвет относится к XVI в.), именуемые bla-ma smyonpa, которые симулируют безумие и ведут себя разнузданно во имя осмеяния поверхностной набожности. Кроме Тибета, адепты секты «пашупатас» (pasupatas) существовали в Индии, Белуджистане и Афганистане. [↑](#footnote-ref-735)
735. Термин введен в обращение теоретиком суфизма Мухаммедом б. Али ал-Термези (умер в 907 г.) Слово маламати (от Malama – осуждение) ознаает – “достойный поношения”. Сторонники этой доктрины доводят до логического предела принцип суфизма «Стань ненавистен, ищи унижения». Само учение разработал Абу Салих б. Ахмад ал- Кассар (умер в 884 г.) и Абу Йазид Тайфур ал-Бистами (умер в 874 г.) «Когда некий аскет спросил мастера, какого еще совершенства можно достигнуть после 30 лет поста и молитвы, Абу Йазид посоветовал ему сбрить волосы и бороду, одеться в войлок, взвалить на спину мешок орехов и пойти на базар, где его знают, и раздавать по ореху за каждый удар, которыми зрители будут его награждать. Аскет не решился подвергнуть себя такому испытанию». Али б. Усман ал-Худжвири, в трактате «Кашф аль-Махджун» пишет: «…обвинения со стороны людей – это пища друзей Бога, залог Божьего одобрения… (…) Маламати сознательно наприашивается на осуждение, совершая по отношению к людям нечто провокационное». (С.А.Иванов «Блаженные похабы. Культурная история юродства», М., издат. «Языки славянских культур», 2005) [↑](#footnote-ref-736)
736. Фасилитатор – в глобальном смысле - *worldworker*, работающий, или лучше, - *играющий с миром*. Одним из первых принципов «Кодекса фасилитатора», является: обеспечение клиенту безопасного пространства для раскрытия. Игра в открытом, ясном и безграничном пространстве называется *процессингом*. «Процессинг эффективен потому, что фасилитатор, своим присутствием и своей энергией, создает безопасное пространство, в котором клиент может исследовать себя и пересмотреть то, как он создает свою жизнь». Разворачивая свою «*Работу с миром*», опытный фасилитатор, транслирует «*Политику осознавания*». Он бесстрашно входит в огонь конфликта, иногда, даже провоцирует его, при условии, если защищен дружелюбной мотивацией, и способен управлять энергиями, которые пробуждает. Таким образом, целью фасилитатора является «…не только и не столько разрешение проблем, сколько – достижение осознанности в сообществе». В системе «Цветок Жизни», например, фасилитаторы - это сертифицированные инструктора имеющие право проведения семинаров и индивидуальных консультаций. С точки зрения Арнольда Минделла - «Лучшее место для того, чтобы начать обучение, - это ближайший к вам конфликт. Сядьте в огне групповых раздоров и возьмите на себя всю ответственность за их исход». (А.Минделл «Сидя в огне». Издат. «Act» 2004.) Международная Ассоциация Фасилитаторов (International Association of Facilitators, IAF) проводит свои ежегодные конференции в Миннеаполисе-Сэйнт. [↑](#footnote-ref-737)
737. Джейн Хоуп, Борин Ван Лоон «БУДДА» (Ростов-на-Дону. Издательство «Феникс». 1997). [↑](#footnote-ref-738)
738. Выражение Джулиана Уайлда, т.н. «Воина Хаоса», основателя «Церкви Ka'atas». Является одним из самых ярких представителей т.н. *Магии Хаоса*. Предлагаемая им система методов, включая информатику, кибернетику, голографию, нелинейную динамику и фрактальную геометрию, представляет собой весьма своеобразную смесь Тибетского Тантрического Буддизма, Викки, Каббалы, Шаманизма и Дзена. Вслед за ним, целая кагорта ученых-физиков во главе с Джозефом Фордом описывают Хаос как «…динамику, вырвавшуюся, наконец, из оков порядка и предсказемости системы… Возбуждающее разнообразие, богатство хаоса, рог изобилия возможностей». Дуглас Хофстадтер созвучен им: «Получается, что наводящий ужас хаос может скрываться за фасадом порядка, но вместе с тем в глубине хаоса всегда прячется сверхестественный порядок». И Дж. Глейк подводит черту: «…теория относительности разделалась с иллюзиями Ньютона об абсолютном пространстве-времени, квантовая механика развеяла мечту о детерминизме физических событий и, наконец, хаос развенчал Лапласову фантазию о полной предопределенности развития систем». (Дж.Глейк «Создание новой науки»., Спб. Издат. «Амфора», 2001) Так, «…Хаос представляет собой более высокую форму порядка, где случайность и бессистемные импульсы становятся организующим принципом скорее, нежели более традиционные причинно-следственные отношения в теориях Ньютона и Эвклида» (Б.Вильямс «Торговый хаос. Экспертные методики максимизации прибыли». М. ИК «Аналитика, 2000) [↑](#footnote-ref-739)
739. Коан – неотъемлемая часть практики Дзен, цель которой - пробуждение. Это медитативная техника не подразумевает простое сидение в тишине с усилием успокоить и умиротворить *Ум*. Не включает она и наблюдения за дыханием. Вместо этого, она требует прямого исследования т.н. коана (*парадоксального вопроса*) заданного учителем. Созерцание *коана* (буквально «общественное дело») нацелено на приведение человека в состояние ясности и спокойствия *Ума*, в котором утихает омрачающая и отвлекающая деятельность умственной болтовни. В качестве средства достижения этого состояния используется концентрация внимания на таком вопросе, как: «Что это такое?», или «Зачем?» и множество других. Для примера возьмем такой коан: «Монах спросил Нансена: - Есть ли учение, которого никогда не проповедовал ни один учитель? - Да есть. - ответил Нансэн. - И что же это за учение? - Это не ум, это не вещи, это не Будда. – ответил Нансен. Ум – не Будда, учеба не Путь». Интересно, что цель подобной практики не поиск ответа, но поддержание *состояния вопрошания*, т.к. любой ответ, который способен дать нам *Ум* - не что иное, как просто ярлык. То есть, цель коана - поддержание постоянного ощущения пытливого всматривания в вопрос. Именно это всматривание или вопрошание и становится движущей силой всего процесса. Считается, что в созерцании коана *Ум* сталкивается с неразрешимой проблемой. Решение этой проблемы достигается не посредством какого-либо процесса выбора, а намеренным усилием самого вопрошания до тех пор, пока не происходит т.н. прорыв. То есть когда масса вопрошания возрастает до критической точки и внезапно взрывается. При этом вся *Вселенная* разлетается вдребезги, и только ваша *изначальная природа* предстает перед вами в своей непоколебимой ясности. [↑](#footnote-ref-740)
740. Лео Басси – один из самых ярких представителей «агрессивной», провокационной клоунады. Итальянец по происхождению, живущий и работающий в Испании. Переняв артистическую эстафету от своих родителей, в 18 лет, становиться одним из лучших жонглеров мира. С 23 лет начинает выступать на улице, развивая концепцию «жесткой клоунады». Выступления этого мастера отличаются непременной скандальностью и избыточной энергией. «Эта энергия похожа на любовь к другому: она либо сгорает внутри, либо выплескивается наружу... Иногда я испытываю желание физически нападать на публику, но когда мне удается подавить в себе это желание, появляется огромная нежность, радость жизни, которые абсолютно несовместимы с "нападением" на людей». Этот «экстримальный клоун» известен, так же, своими провокационными выходками на сцене социума. Например, считая себя «…пощечиной общественному вкусу» он, однажды, оказался в «черном квартале» Нью-Йорка, куда белым вход воспрещен. Вернулся весь избитый, в синяках, со сломанными конечностями, но с победоносным видом: «Зато я показал им, что такое настоящий театр!» [↑](#footnote-ref-741)
741. Фридрих Ницше «Так говорил Заратустра» (Минск. Издат. «EMC». 1994). [↑](#footnote-ref-742)
742. Роджер Бэкон (Rogerius Bachon, 1214-1292) - монах-францисканец, ученый, совершивший множество уникальных открытий. Например, он первым в Европе описал порох. Считается также, что на его трактат «Зеркало Алхимии», написанный в 1267 г., опирается все последующее строительство алхимических изысканий. Широко известно его определение Алхимии, данное в первой главе «Зеркала»: «По мнению Гермия Триждывеличайшего, Алхимия есть истинная наука, работающая над телами при помощи теории и опыта и стремящаяся путем естественных соединений превращать низшие из них в более высшие и более драгоценные». [↑](#footnote-ref-743)
743. Знаменитая дзенская пословица. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-744)
744. Перефразированная цитата из Арто: «Жестокость – это дисциплина и добросовестность». [↑](#footnote-ref-745)
745. Хадзиме Митараи (Hajime Mitarai) – президент фирмы «Canon». Умер в 1995 г. Рассматривал риск как единственную логическую реакцию на скорость технологического прогресса, которая делает постоянное устаревание технологий сегодняшнего дня очевидным фактом. [↑](#footnote-ref-746)
746. Бхайравананда «Трикасамарасья Каула» (Минск. Издатель В.П. Ильин. 2003). [↑](#footnote-ref-747)
747. Там же. [↑](#footnote-ref-748)
748. Знаменитое высказывание американского киноактера и режиссера Джека Николсона (1937 г/р). Полная версия звучит так: «Актерская игра – это одна версия нереального следующая за другой». [↑](#footnote-ref-749)
749. Эжен Канселье «Алхимия» (Издат. «Энигма». 2002; «ОДДИ-Стиль». 2002). [↑](#footnote-ref-750)
750. Владимир Майков, цитата из семинара по безумию, январь 2004 г. [↑](#footnote-ref-751)
751. Стюарт Кауффман, современный биолог-эволюционист из института в Санта-Фе, Нью-Мехико. Энциклопедия ХХ век (Издательство «Монарх». 2001). [↑](#footnote-ref-752)
752. «Лайя Амрита Упадеша Чинтамани» (Издат. Вселенская община Лайя-Йоги. 2002). [↑](#footnote-ref-753)
753. Лончен Рабжам «Корабль из драгоценных камней. Руководство к пониманию Чистого и Полного Присутствия - созидательной энергии Вселенной» (Журнал «Гаруда», №1. 1995. Издат. «Алга-Фонд» Ассоциации «Алга». Спб.). [↑](#footnote-ref-754)
754. В йогической традиции («Йога-сутра» Патанджали) мысли описываются как игра волн на поверхности океана. Так же и мысле-волны поднимаются и опускаются, возникают в *Уме* на мгновение и исчезают. За ними приходят новые волны… и так без конца. Именно поэтому я всегда говорю о том, что *роль* – это не «…я в предлагаемых обстоятельствах». Это всегда волна (форма, картинка, эмоция), проецирующаяся на пустой, чистый экран моей сознательности (океан). Роль – это всегда «сгущенная пустота» (Эйнштейн). Сгущенная для того, чтобы своей динамикой увлечь зрителя обратно в пустоту, в возвращение в ноль. [↑](#footnote-ref-755)
755. По крайней мере, прежде чем испытать потенциал этой практики, я советовал бы обратиться к книгам Номкая Норбу Ринпоче, Мастера буддийской традиции *дзогчен*: «Кристал и путь света», «Зеркало великого совершенства» и др. (Спб. «Сангелинг». 1998). [↑](#footnote-ref-756)
756. Намкай Норбу Ринпоче «Кристалл и путь света» (Спб. Издат. «Сангелинг». 1998). [↑](#footnote-ref-757)
757. Источник цитаты утерян. Выписка из моих ранних записных книжек. [↑](#footnote-ref-758)
758. Пример взят из книги: Палден Шераб Ринпоче & Цеванг Донгял Ринпоче «Львиный взор». Спб. Издат. «Уддияна»., 2003. Падмасамбхава (санскр. padma-sambhava) - Гуру Ринпоче. По легенде, родился из лотоса как эманация будды *Амитабхи.* Воспитывался в доме Индрабхути (одного из махасиддх), правителя страны Удияны. По достижении совершеннолетия много путешествовал по Индии, настойчиво изучая методы *ваджраяны*. В зрелом возрасте, по приглашению тибетского царя Тисонгдэцэна (755-791) отправился в Тибет, где распространял буддизм, вместе с философом Шантаракшитой. Считается, что Падмасамбхава получил от благосклонных *Дакини* секретные поучения, из которых почерпнул необычайную силу. Рассказывают, так же, что он покорил всех гневных демонов Тибета, оставив только тех, что пообещали быть защитниками учения. Через пятьдесят лет святой исчез чудесным образом. Считается основателем древнейшей тибетской буддийской школы *ньингма.* (Evana-Wenti W. Y., The Tibetan book of the Great liberation, L„ 1964) [↑](#footnote-ref-759)
759. Александр Пушкин «Моцарт и Сальери». Сочинения в четырех томах. Т.3. (М. Издат «Художественная литература». 1999.) [↑](#footnote-ref-760)
760. Намкай Норбу Ринпоче «Кристалл и путь света» (Спб. Издат. «Сангелинг». 1998). [↑](#footnote-ref-761)
761. Там же. [↑](#footnote-ref-762)
762. Тензин Вангьял «Чудеса естественного ума» (Либрис. Москва. 1997). [↑](#footnote-ref-763)
763. Намкай Норбу Ринпоче «Кристалл и путь света» (Спб. Издат. «Сангелинг». 1998) . [↑](#footnote-ref-764)
764. Согласно тибетским легендам, «…когда сидха достигает *Радужного Тела*, это видится так, будто его материальное тело растворяется в небесном пространстве или в чистой, лучащейся радужным светом энергии. Материя трансформируется в энергию, и эта светоносная энергия остается субстанциональным носителем сознания. Радуга символизирует соединение Земли и Неба. («Золотые письмена». Традиция Дзогчен. Тексты. М. Издат. «Цасум Линг», совместно с Институтом Общегуманитарных Исследований. 1999). [↑](#footnote-ref-765)
765. Тимоти Лири «История будущего» ("Janus Books". 2000). [↑](#footnote-ref-766)
766. Swami Vivekananda. Bhakti Yoga (Calcutta: Advaita Ashram. 1978). [↑](#footnote-ref-767)
767. В «Драгоценном ожерелье наставлений о Пути божественной Игры» Сатгуру Свами Вишну Дэв так объясняет практики вхождения в игровое пространство безумия: «Смотри на мир и его энергии как на чистую мандалу медитации, где разворачиваются трансцендентные игры Исконного Пространства. Созерцая, смотри на себя как на чистейшее Иллюзорное Тело, игровую манифестацию Всевышнего Пространства, так же смотри на других. Созерцая, смотри на мир как на поле игры твоего Сознания. Созерцая, чувствуй все события, в которых участвуешь ты и другие, как игры энергий твоего Исконного “Я”. Созерцая, чувствуй себя непрерывно играющим, но не вовлеченным в игры энергий Абсолюта. Созерцая, принимай все ограничения видимого мира как игру Абсолюта. Тренируясь, порождай: гневные мысли, похотливые мысли, разжигающие страсть, горделивые мысли, мысли о привязанности, жадность и прочее. Созерцая, как они возникают, обнаружь их источник Основу, чистое, совершенное Бесконечное Пространство Вечного “Я”. (…) Так войди в поле игры и открой единый «вкус» лжи и правды и освободись от видения мира, как реального». (Сатгуру Свами Вишну Дэв «Драгоценное ожерелье наставлений о Пути божественной Игры»). [↑](#footnote-ref-768)
768. Фаллос (греч.) - мужской половой член, и в особенности, его изображение как [символ](http://interpretive.ru/dictionary/396/word/%D1%E8%EC%E2%EE%EB)а производительной силы и плодородия. Играл особую [роль](http://interpretive.ru/dictionary/461/word/%D0%CE%CB%DC) в [культе](http://interpretive.ru/dictionary/396/word/%CA%F3%EB%FC%F2) [Диониса](http://interpretive.ru/dictionary/399/word/%C4%E8%EE%ED%E8%F1), Деметры, Кибелы, [Гермеса](http://interpretive.ru/dictionary/399/word/%C3%E5%F0%EC%E5%F1) (в связи с его функцией пастушеского бога). поэтому [праздники](http://interpretive.ru/dictionary/405/word/%CF%D0%C0%C7%C4%CD%C8%CA%C8)  в честь этих божеств иногда сопровождались фаллическими шествиями. Большой кожаный [фалл](http://interpretive.ru/dictionary/399/word/%D4%E0%EB%EB) носили исполнители некоторых мужских ролей в театральных [комедиях](http://interpretive.ru/dictionary/461/word/%CA%CE%CC%C5%C4%C8%DF), а также мимы. [↑](#footnote-ref-769)
769. То же самое можно рассмотреть и с точки зрения Платона&Сократа, которые разбивали мужской принцип игры на Четыре рода Божественного безумия: 1) любовь; 2) поэзия; 3) таинство; и 4) прорицание. Первый род приписывался Венере и Эроту, второй - Музам, третий - Дионису, четвертый - Аполлону (См. «Федр»). Итак: первое, что делает Мастер, так это успокаивает смотрящее пространство *Любовью*; затем воодушевляет его *Поэзией*; далее очаровывает зрителя *Таинством;* и, наконец, защищает *Прорицанием*. (См. Платон «Федр»., М., издат «Прогресс» 1989г.) Такую же параллель интересно провести и с современным гением Дэвидом Бомом, который открыл, что физическая *Вселенная* – это «развертывание» и «свертывание» четырех основных составляющих: *пространства, энергии, массы* и *времени* (продолжительности). То есть первое, что делает мастер, так это успокаивает смотрящее пространство своей *идентичностью*, тем, что оно такое, какое есть, ни больше ни меньше; второе – воодушевляет его *энергией;* затем очаровывает *временем* (пролонгированностью); и, наконец, защищает *массой*. «Все, что существует в мире как мы его знаем, от легкого возбуждения чувств любви до железобетонных зданий, состоит из этих четырех первичных элементов» (Стивен Волински «От транса к просветлению». М. ИВЦ «Маркетинг». 2002). [↑](#footnote-ref-770)
770. «Союз противоположностей – об этом, вслед за Яковом Бёме, со всей очевидностью заявила еще гегелевская диалектика. Следуя герметизму, а также декартовскому «здравому смыслу», сам объект, т.е. человек, является единственной точкой, где может реализоваться союз противоположностей. Так реализуется союз Луны и Солнца, серы и ртути, мужской части души – animus – и женской - anima и т.д.». (Цит. из книги: Андре Натаф «Мэтры оккультизма». Спб. Издат. "Академический проект". 2002.) [↑](#footnote-ref-771)
771. Являясь восточным аналогом европейских ритуалов «*Священного Брака*», *Любовная Теургия* превращала партнеров в божественных существ, акцентируя внимание на измененных состояниях сознания. Указывала на наличие в сперме любовников священной силы и обещала трансформировать своих адептов в бессмертных, обожествленных существ. Согласно тантрическому тексту «Найика-садхана-тика» (Наставления о восхождении совместно с женщиной) мужчина должен избрать женщину, достойную обожествления, и первые четыре месяца исполнять роль слуги, спать на полу у ее ног и т.д. В следующие четыре месяца он спит уже на кровати, с левой стороны от своей обожествленной возлюбленной, но не притрагиваясь к ней. Затем, в течение последующих четырех месяцев, ему будет позволено обнимать женщину, при жесточайшем запрете проникнуть в нее. Считается, что таким образом мужчина помещает облик своей избранницы в центр своего сознания. И, наконец, имея позволение проникнуть в нее, в течение последующих четырех месяцев и он и она обнаруживают, что их тела охватывают собой всю *Вселенную*, причем не только видимые, но и невидимые ее аспекты. Отныне не только она, но и он Бог. Как говорят в Индии: «Не став Богом, не сможешь почитать его». С ложа поднимаются уже посвященные, которые открыли в себе Бога и Богиню, познали состояние недвойственности. (Искусство Любви. От философии до техники. Антология. Спб. Издат. «Амфора». 2002.) [↑](#footnote-ref-772)
772. Здесь речь идет о высочайших поучениях буддийской Ваджраяны (Алмазной колесницы). [↑](#footnote-ref-773)
773. Эта прекрасная игра заимствована из системы взглядов блистательного современного мыслителя Назипа Хамитова: «Метачеловек есть результат эволюционирования женского начала, оно с необходимостью соединяется со *сверхчеловеческим* как мужским. (…) Под сверхчеловеческим можно понимать единство гениальности и героизма, под метачеловеческим – соединение гениальности и святости. (…) Их единство составляет *Богочеловеческое*. Это андрогинное соединение действительной любви-целостности, побеждающей скуку обыденности и тоску предельного бытия. Синтезирование *сверхчеловеческого* и *метачеловеческого* начал в личности *Богочеловека*, означает действительное преображение человеческой природы. Только разрешение противоречия *сверхчеловеческого* и *метачеловеческого*, а не бегство от него, может выводить человечество к той эволюции личности, триумфу самосотворения *Богочеловека*, которая способна преодолевать глобальные проблемы человечества на пороге III тысячелетия». (Назип Хамитов «Философия Человека: от метафизики к метаантропологии»., Киев. «Ника-Центр».; М., «Институт общегуманитарных исследований»., 2002) [↑](#footnote-ref-774)
774. Бинер - от франц. *binaire*: двоица, диада, парные понятия, (напр. *инь-ян*, *яб-юм, сера-ртуть, феникс-голубь и т.д. и т.п.*) [↑](#footnote-ref-775)
775. Великий немецкий математик Георг Кантор (1845–1918), ища момент, где в математическую бесконечность переходит самое большое математическое число, пришел к выводу, что существует некая точка *Алеф*, находящаяся в каждом мгновении времени, в которой одновременно сосуществуют прошлое, будущее и все возможные события. Для XVII века, не знакомого с квантовой механикой, это было очень даже не плохое достижение. Правда, через некоторое время после этого Георг Кантор сошел с ума. [↑](#footnote-ref-776)
776. Шри Шанкарачарья., «Саундарья-лахари» (Цит. Из книги Дж. Ар. Юдолф., «Lord of the Dance» (“Повелитель Танца”) М. Издательская группа «Мэтр» 1998) [↑](#footnote-ref-777)
777. Василий Валентин «Двенадцать ключей мудрости» (Цитата из книги «Свинцовые врата Алхимии. История, символы, практика». Спб. Издат. «Амфора». 2002). [↑](#footnote-ref-778)
778. Тимоти Лири «История будущего» («Janus Books». 2000). [↑](#footnote-ref-779)
779. Союз противоположностей. (лат) [↑](#footnote-ref-780)
780. Алистер Кроули. (Цит. из Энциклопедии символов. М. Крон-пресс 2000) [↑](#footnote-ref-781)
781. Мер-Ка-Ба – световое человеческое тело. Египетское слово Мер-Ка-Ба возникло из трех понятий: «Мер» есть особый вид света, световое поле; «Ка» означает «Дух» (человеческий) и «Ба» - интерпретацию действительности, т.е. человеческое тело. В целом, под термином Мер-Ка-Ба можно понимать – сам образец Творения, благодаря которому возникло все, что существует. (По материалам книги: Друнвало Мельхиседек «Тайная египетская мистерия»., Спб., Издательская компания «Невский проспект» 2004) [↑](#footnote-ref-782)
782. *Двойная вещь* (res-bis), то есть ребис *Великого Делания*, золото или философское солнце. Символом ребиса является круг с точкой в центре. Тантрическим аналогом – дворец божества – мандала. Победоносное сдвоенное существо из книг по алхимии, изданных в 1618 году во Франкфурте. Имея две головы - мужскую и женскую, Ребис символизирует идею совместной работы над «Великим Деланием». [↑](#footnote-ref-783)
783. Кларисса Пинкола Эстесс «Бегущая с волками». (М. Издат. «София». ИД «Гелиос» 2002). [↑](#footnote-ref-784)
784. Вольфганг Бауэр, Ирмтрауд Дюмотц «*ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СИМВОЛОВ*» (М. Издат. "Крон-пресс". 2000). [↑](#footnote-ref-785)
785. В «Тантре Союза», или «Недвойственной Тантре» (буддийская традиция «Карма Кагью»), в медитациях на Чакрасамвару практик концентрируется на танце мужского и женского аспектов *Ума*. Мужской - синий, женский - красный. В ритмическом слиянии возникает фиолетовый - цвет *Повелителя Игры*. [↑](#footnote-ref-786)
786. Ангелиус Силезиус. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек.) В контексте этой темы интересна будет цитата из работы Керри Болтона «Дуализм и циклы времени»: «…Моральная догма, поразившая цивилизацию Запада с самого начала - это иудаистский дуализм, унаследованный от зороастризма и привнесенный вирусом христианства. Дуализм утверждает, что как на духовном, так и на земном планах (и даже внутри каждого человека) идет война между двумя противоположностями, "добром" и "злом". Этот дуализм не только разрушает нашу культуру, но и превращает отдельного человека в раздвоенную личность: это результат подавления того, что считается "злым" в природе человека, моральными и религиозными догмами. До того, как был насажден этот дуализм, языческие общества не придавали силам природы подобных абсолютных моральных качеств. В природе были созидающие и разрушающие силы, часто олицетворяемые богами. Но даже деструктивные аспекты имеют созидательные цели и являлись частью трансцедентального космического единства. Например, какой моральный контекст мы можем придать индоарийским божествам - таким, как Шива и Кали? Западному дуализированному сознанию они показались бы "злыми" из-за их первичной деструктивности. Но для индусов, сохранивших древнюю арийскую мудрость, они находятся "по ту сторону добра и зла". Они включают в себя как созидательные, так и разрушительные аспекты природы в их разнообразных формах. Даже их разрушительные роли суть жизненная часть космического цикла *творения-разрушения-обновления*. У персов-арийцев, например, до зороастризма было понятие об этой взаимосвязи сил Света и Тьмы, которые рассматривались в качестве двух аспектов Зервана - *Повелителя Времени*. Свет - Ахура Мазда и Тьма – Ахриман оба были эманациями Зервана. Зороастризм разделил эти два понятия на моральные противоположности, отделенные от *Повелителя Времени*. Именно отсюда иудаизм и особенно христианство взяли свой дуализм, от которого пострадал Запад. Некоторые из гностических сект преодолевали дуализм восстанавливая древнюю мудрость в божестве *Абраксас* (Abraxas), объединяя тем самым противоположности. Карл Юнг и Герман Гессе обращались к этом божеству (Абраксас), когда рассматривали взаимодействие между противоположностями в природе. Юнг искал способ объединить противоположности внутри личности, чтобы создать целостную личность ("индивидуация"), не отрезанную более от подавленной, теневой (злой) стороны. Именно поэтому он поддерживал национал-социалистическую Германию как выражение подавляемой теневой стороны немцев, олицетворявшуюся Вотаном. Одним словом, языческое наследие было дуализировано… христианизировано! Однако, существуют и такие язычники, которые продолжают чтить древнюю мудрость. Они смотрят на космос как на взаимодействие противоположностей, а не как на сражение моральных сторон. Без подобного катализатора человечество скатится назад в неясную, темную массу, из которой оно развилось. Именно к такому состоянию деградации нас тянут религии и морали упадка.» (По материалам Керри Болтона «Дуализм и циклы времени»., Internet) [↑](#footnote-ref-787)
787. Тирумантирам – древнее священное писание. Считается, что оно создано великим индийским сиддхой Риши Тирумуларом. Тирумантирам – одна из наиболее важных работ на тамильском языке, связанная с т.н. *наукой жизни*. Это итоговая работа мастера, написанная с мотивацией разделить с человечеством плоды ценного опыта достигнутого через Йогу. С европейскими алхимиками этого индийского ученого сближают наставления о концентрации на психических центрах и мистических железах в области гипоталамуса, результатом которой является получение некоего *Эликсира*, который, по словам самого мастера, способен укрепить человеческую систему и сделать ее неуязвимой ослабления и смерти. Приведенная выше цитата вырвана из контекста следующего стиха: «Когда танцует Творец, танцуют созданные им миры. В той мере, в какой он танцует в нашем знании, наши мысли тоже танцуют. Когда он в сердце, вызывая любовь, танцует, то отдельные элементы тоже танцуют. Свидетельствуй в восхищении непревзойденный танец того, кто есть сияющее пламя». [↑](#footnote-ref-788)
788. Андре Натаф «Мэтры оккультизма» (Спб. Издат. «Академический проект». 2002). По мнению же Антуана Лорана Лавуазье (1743-1794): «Алхимия - это прежде всего искусство, а не техника. Это Искусство Любви, Королевское Искусство, и его герметический, сокровенный характер есть не что иное, как творческий акт уважения к Живому». Согласно теософской версии, *андрогинами* являлись древнейшие боги – Осирис, Зевс, Дионис и др. Имя Яхве дешифруется на две составляющие – мужское Ях и женское Хова. В Каббале андрогином является высшая магическая фигура – Макропрозоп. Эквивалентом символики андрогина служит так же сочетание розы и креста в розенкрейцерианской традиции. В ведийской мифологии это - Ардханаришвара. Боги-андрогины есть так же в пантеонах Египта, Китая, Персии, Палестины, Греции, языческой России и др. («Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия», М.: Локид-Пресс, 2003) [↑](#footnote-ref-789)
789. К.Г. Юнг «О психологии образа трикстера» (Комментарий к книге: Пол Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. Спб. «Евразия». 1999). [↑](#footnote-ref-790)
790. Эрик Нойман «Происхождение и развитие сознания. Миф о трансформации» (Издат. «Рефл-бук». 1998). [↑](#footnote-ref-791)
791. Эмпедокл (495-435 гг. до н.э.) - чудотворец и колдун, врач, жрец и - как впоследствии назовет его Эрнест Ренан - смесь Калиостро и Ньютона. По словам Аристотеля - первый греческий философ, который добавил к трем элементам (воде, воздуху и огню) землю. Исходя из взгляда, что мировой процесс есть не что иное, как игра сменяющихся в вечных ритмах форм смешения и разделения, Эмпедокл заключил, что в мире нет ничего, что возникало бы, и ничего, что исчезало бы. [↑](#footnote-ref-792)
792. Жан Парвулеску. (Цитата из предисловия Олега Фомина к книге Эжена Канселье «Алхимия». Издат. «Энигма» 2002; «ОДДИ-Стиль». 2002.) [↑](#footnote-ref-793)
793. Авторство и источник цитаты утеряны. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-794)
794. Алистер Кроули «Liber Nuit» - «Книга Нут» (Издат. «Энциклопедия». Киев. 1999). [↑](#footnote-ref-795)
795. Михаил Чехов. Из писем к Н.Д. Волкову. (Литературное наследие в двух томах. Т.1. М. «Искусство». 1986.) [↑](#footnote-ref-796)
796. Реплика Актера из пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Спб. Издат. «Миг». 2000). [↑](#footnote-ref-797)
797. Зосима Панополийский из Египта (около 300 г. н. э.), «Трактате об умениях». [↑](#footnote-ref-798)
798. Цитата из сборника алхимических текстов «Великое Делание» (Киев. Издат. «Новый Акрополь» 1995) [↑](#footnote-ref-799)
799. Мирча Элиаде «ARKANA ARTIS» (Forgerons et alchinistes. Flamarion. Paris. 1977) [↑](#footnote-ref-800)
800. Из статьи Кэролайн У.Кэйси «Призывание духа Тимоти Лири» («Тимоти Лири. Искушение будущим»., М., издат. «Ультра. Култура»., 2004) Кэролайн У.Кэйси – автор программы «Шоу активного визионера» (Pacifica Radio), и лидер астрологическо-политическо-духовно-учебно-ритуального театра выступающего по всему миру во время солнцестояний и равноденствий. Автор книги «Заставь богов работать на себя: Явление героического и сострадательного трикстера и отверженного игрока в эволюционной истории». Дополнительная информация на ее Web-сайте www.spiritualintrique.com [↑](#footnote-ref-801)
801. «Был один замечательный учитель по имени Вэй у Вэй, который умер лет двадцать назад. У него был китайский псевдоним, но на самом деле он был ирландским аристократом. Он использовал термин, который я очень люблю: апперцепция. Суть этого термина подразумевает восприятие без воспринимающего, познание без познающего. Апперцепция, о которой он говорил, есть знание вне организма, Тотальное знание. Это не относительное восприятие.» (Рам Цзы - Уэйн Ликермэн «К черту ум! Путешествие в недвойственность»., М., издат. «Открытый мир» 2006) [↑](#footnote-ref-802)
802. Известно, что актеры в древней Греции, сами себя называли “Ремесленниками действ Дионисовых”, или просто - “Ремесленники Диониса”. [↑](#footnote-ref-803)
803. Джейк Хорсли «Воин Матрицы» (СПб., издат. «Амфора» 2004) «Волшебники нередко повторяют, что, прежде чем стать Богом, необходимо сначала стать дьяволом. Соперник есть не что иное, как тень человека, отброшенная на живую энергетическую картину Вселенной. Когда люди сливаются со своей Тенью, они способны изменить направление своего «вращения» и обратиться к истинному свету бытия». [↑](#footnote-ref-804)
804. Корни этой остроумной технологии можно проследить практически во всех шаманских традициях (включая тибетский бон). Иногда она иллюстрируется следующими крайними описаниями: вступая на путь трансформации, адепт призывает различных духов и демонов, предлагая им в пищу свое физическое тело. Демоны убивают будущего шамана, расчленяют его на части, варят в кипящей воде, вынимают кости, складывают их заново и обтягивают возрожденной плотью, и только тогда шаман получает все свои атрибуты. Затем он возвращается в мир людей, и начинается фаза реализации. (Евгений Файдыш «Мистический космос». Москва. 2002.) [↑](#footnote-ref-805)
805. Бхайравананда «Мистерии тантры. Мир Закатного Солнца» (Минск. Издатель В.П.Ильин., 2003) [↑](#footnote-ref-806)
806. Франсуа Жюльен «Трактат об эффективности» (М.-Спб. Московский философский фонд. Университетская книга. 1999). [↑](#footnote-ref-807)
807. Андрей Белый. Символизм. Книга статей. (М. Издат. «Мусагет». 1910). [↑](#footnote-ref-808)
808. Следуя комментариям К. Юнга, главное содержание китайского трактата «Тайна Золотого Цветка» - это «*Бриллиантовое Тело*», другими словами, обретение бессмертия посредством трансформации. «Бриллиант - это превосходный символ, - пишет Юнг, - потому что он твердый, пылающий и *сверхпрозрачный*». Тут же Юнг делает сноску на одного из старателей алхимической плеяды, Ортелия, который пишет: «…философы никогда не найдут лекарство лучшее, чем то, что они называют благородным и счастливым камнем философов, из-за его твердости, прозрачности и ослепительного цвета» (Internet. Jungland. «Религиозные идеи в алхимии»). [↑](#footnote-ref-809)
809. Эудженио Барба – польский режиссер, педагог, теоретик театра. [↑](#footnote-ref-810)
810. Цитата из статьи Натэллы Башинджагян «Стойкий принц». Впервые опубликовано на польск. яз. в альманахе «Театральный дневник». В русском переводе статья опубликована в книге: Ежи Гротовский «От бедного театра к искусству-проводнику». М. «Артист. Режиссер. Театр». 2003 [↑](#footnote-ref-811)
811. Там же. [↑](#footnote-ref-812)
812. Там же. [↑](#footnote-ref-813)
813. Ролан Барт «Мифологии». (М., издат. им. Сабашниковых. 1996.) Из Барта же: «Если актер работает в полную силу если он честно выжимает мне из своего тела все, что может, если мне несомненны его тяжкие усилия, то я признаю этого актера отличным и стану выражать ему свою радость от того, что вложил деньги в талант, который их не украл, а вернул сторицей в форме достоподлинного пота и слез. Актерское горение хорошо своей экономичностью: я, зритель, наконец-то могу поверить, что я получаю за свои деньги. (…) Буржуазной публике, наверно, никогда не устоять перед такой очевидной “самоотверженностью”, и, думаю, если актер умеет вызывать у своего зрителя слезы, то он всегда сумеет его увлечь: его трудовые усилия наглядны так, что судить глубже уже невозможно». [↑](#footnote-ref-814)
814. Имеется в виду «*Дыхание Мифа*», в процессе которого *Три Божества* (синего, красного и белого центров) сливаются в одно целое. [↑](#footnote-ref-815)
815. Ричард Бах. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) [↑](#footnote-ref-816)
816. Меркурий (*рим*.), Гермес (*греч*.) – очень сложный бог. Известные атрибуты – крылатые сандалии и увитый змеями жезл. Способен проявляться в самых разнообразных и крайне неожиданных формах, являясь посланцем богов, обладает умением мгновенно превращаться в свою собственную противоположность. Известно множество изображений Меркурия в виде солнечно-лунного гермафродита (rebis), стоящего на крылатом круге, символе *prima materia,* или хаоса. Он также легко принимает формы резвящихся в огне саламандр, *усыпанных глазами* драконов, змей, львов и орлов (символы посвященности). И самое интересное, что Меркурий присутствует как в начале, так и в конце *Великого Делания*: *Он* есть *Prima Materia.* «Как дракон, он пожирает себя и, как дракон, умирает, чтобы возродиться как *lapis* (философский камень)». Он суть первоначальный гермафродит, который, играя, разделяется в классическом «братско-сестринском дуализме», чтобы в процессе прохождения через акт трансмутации (*нигредо-альбедо-рубедо*) снова воссоединиться в лучистой форме *единства*. Описания его природы крайне изощренны: *Он* одновременно и жидкий и твердый, воздушный и металлический, материальный и духовный, ледяной и огненный, ядовитый и целебный… *Он* - символ, объединяющий все противоположности. Считается также, что «владелец» этого *всеприсутствующего* Бога может «проецировать» его способности на другие вещества и преобразовывать их из несовершенного состояния в совершенные. [↑](#footnote-ref-817)
817. Источник цитаты утерян. Выписка из моих записных книжек. [↑](#footnote-ref-818)
818. Тимоти Лири «Семь языков Бога» («Janus books». 2002). [↑](#footnote-ref-819)
819. Там же. [↑](#footnote-ref-820)
820. Ричард Фарсон «Менеджмент абсурда. Парадоксы лидерства» («София». 2001). [↑](#footnote-ref-821)
821. Там же. [↑](#footnote-ref-822)
822. Карфрид фон Дюркхейм «Пути трансформации» (Издат. «Студенческий мир». 1999). [↑](#footnote-ref-823)
823. Левелин Воэн-Ли. Цитата из книги: Марианна Кэплэн «На полпути к вершине» (Издат. «СОФИЯ». ИД «ГЕЛИОС». 2002). [↑](#footnote-ref-824)
824. Наталья Петрова «Дао Творческого карьериста. Бизнес как способ самореализации.» (М., издат. «Эксмо», 2005) [↑](#footnote-ref-825)
825. Там же. [↑](#footnote-ref-826)
826. Ричард Фарсон «Менеджмент абсурда. Парадоксы лидерства» («София». 2001). [↑](#footnote-ref-827)
827. Пользуясь случаем, я хочу так же отослать всех интерисующихся к блистательной монографии, и несомненно более глобальному труду на эту тему, к книге Николая Демидова «Типы актеров» (Н.В.Демидов «Творческое наследие. Искусство актера», т.1., СПб., издат. «Гипперион» 2004), а так же, к книге Н.В.Рождественской «Диагностика актерских способностей» (СПб., издат. «Речь» 2005) [↑](#footnote-ref-828)
828. Ежи Гротовский «От бедного театра к искусству – проводнику» (М. Издат. «Артист. Режиссер. Театр». 2003). [↑](#footnote-ref-829)
829. Из «Изумрудной Скрижали Гермеса Трисмегиста Триждывеличайшего». Другой перевод звучит так: «Все, что есть внизу, есть и наверху; все, что есть вверху, есть и внизу - к проявлению удивительного единства. Всякая вещь произошла из одного, намерением одного; всякая вещь произошла от одной вещи усыновлением...» (Цит. из книги «Свинцовые врата Алхимии. История, символы, практика». Спб. Издат. «Амфора». 2002). [↑](#footnote-ref-830)
830. Гений (лат.) - в Древнем Риме вид особой сверхъестественной сущности, приданной человеку в качестве личного *духа-хранителя* - соответствующего христианскому *ангелу-хранителю*. Первоначально они представляли мужскую производительную силу и находились в близкой связи с представлением о личном «*даймоне*» (демоне). Считалось, что каждый мужчина имеет или должен иметь своего *гения*. День рождения римского гражданина отмечался как праздник в честь его *гения*. В домашних алтарях Помпеи *гений* главы семейства (*pater familias*) изображался в виде змея, олицетворявшего внутренние способности мужчины. Позднее, уже в императорском Риме развилось представление, что своими сторожевыми сверхъестественными духами (лат. *genius loci* - дух-хранитель места) обладают определенные постройки и города. Во времена охоты на ведьм лицам, подозреваемым в поклонении дьяволу, вменялось в вину *дьявольство* как подобие «доброго гения», духа семейства (*spiritus familiaris*) в облике зверя. Ученый эпохи Ренессанса Джероламо Кардано (1501-1576) объявил о присутствии при нем личного гения, который облегчал ему изучение иностранных языков и придавал ему сверхъестественное сияние, окаймленным которым он себя чувствовал. В эпоху Возрождения *гении* превратились в символические фигуры, персонифицированные или увязанные с отдельными свойствами или предметами, с мастерством и виртуозностью. Первым, кто подошел к этому предмету с научной точки зрения, был Моро де Тур, прямо называвший гениальность – умственной болезнью, «…причиняемою перераздражением мозга»! Еще более широко, развернул эту тему Чезаре (Цезаре) Ломброзо. Он, несмотря на значительный объем книги «Гениальность и помешательство», так и не дал точного определения, что такое гениальность, хотя пришел к неоспоримому заключению, что «…между физиологией гения и патологией помешанного имеется немало совпадающих пунктов», и что в истории человеческой культуры существует не мало гениев «…страдающих умопомешательством». Есть смысл отметить, так же, книгу В.Гирша «Гениальность и вырождение» (СПб., издат., «Потаенное», 2005) в которой автор яростно критикует взгляды Ломброзо на гениальных людей как на психических больных, утверждая, что «…гений чаще здоровый человек, чем больной». [↑](#footnote-ref-831)
831. Марина Цветаева «Пленный дух. Воспоминания о современниках» (Спб. Издат. «Азбука». 2000). [↑](#footnote-ref-832)
832. Ф. М. Достоевский. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-833)
833. Л.Н. Гумилев «Этногенез и биосфера Земли» (М. Издат. «Наука». 2002). Лев Николаевич Гумилев (1912-1992) - крупнейший русский историк и этнограф, создатель науки о естественных закономерностях рождения и гибели народов и народностей (*этнологии*). [↑](#footnote-ref-834)
834. В.П. Эфроимсон «Генетика гениальности» (М. Издат. «Тайдекс Ко». 2002). [↑](#footnote-ref-835)
835. Известно, что имя Сальвадор, по-испански означает Спаситель. В своей книге «50 магических секретов мастерства» Дали пишет: «…материал художников былых времен до такой степени изыскан, что непрерывно изменяется под воздействием ума и в конце концов кажется наделенным духовностью. Это вселяет в нас убеждение, что старые мастера писали, прибегая к помощи неба, тогда как картины современных художников производят впечатление написанных с помощью экскрементов…» С моей точки зрения, об этом стоило бы задуматься и современным актерам и режиссерам. [↑](#footnote-ref-836)
836. Там же. [↑](#footnote-ref-837)
837. Очень хорошо описывает «*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. (…) Гениальное творчество создает новое бытие, а не только новую культуру. Деятельность Гения выходит за пределы культуротворчества и становится культуротворением. Культуротворение – это предельное бытие культуротворчества, то состояние культуротворчества, в котором оно стремиться разрешить противоречие культуры и жизни. (…) Культура – это оковы Гения. (…) В своем культуротворении Гений устремлен за пределы гениальности, он стремиться преодолеть себя как Гения. (…) В своем запредельном бытии гениальность возвышается до *самотворения*, выходит за свои пределы и стремиться 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*». (Н.В.Хамитов «Философия Человека: от метафизики к метаантропологии»., Киев, издат. «Ника-центр»; М., издат. «Институт общегуманитарных исследований»., 2002) [↑](#footnote-ref-838)
838. 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. Учился и работал в Петербургском университете в 1881-1897 годах, в 1927 г. основал и возглавил биогеохимическую лабораторию Академии Наук. [↑](#footnote-ref-839)
839. Джейк Хорсли «Воин Матрицы» (СПб., издат. «Амфора» 2004) [↑](#footnote-ref-840)
840. Алистер Кроули «*ТАРО*» (Минск. Литератор. 2000). [↑](#footnote-ref-841)
841. Роберт Т.Киосаки, Шарон Л.Летчер «Квадрант Денежного потока». (Ужгород., издат. «СВIТ»., 2001). [↑](#footnote-ref-842)
842. Чувствилище Бога - термин используемый т.н. Кембриджскими платониками, группой английских религиозных философов второй половины XVII в. Все они были выпускниками Эмманьюэл-колледжа Кембриджского университета. Самыми известными из этой плеяды являются Ралф Кедворт (1617–1688) и Генри Мор (1614–1687). Труд Кедворта *Истинная интеллектуальная система Вселенной* (*The True Intellectual System of the Universe*, 1678) содержит пространное опровержение материализма, особенно учения Гоббса, и незавершенное изложение философии, в которой сочетаются элементы картезианства и теория «пластической натуры». Мор, принадлежавший к Крайстс-колледжу, был плодовитым автором, известным, благодаря своим *Философским поэмам* (*Philosophical Poems*, 1647) и *Божественным диалогам* (*Divine Dialogues*, 1668). Мистик, спиритуалист и частый гость философского салона леди Конвэй в Рэгли, Мор является наиболее интересной фигурой кембриджской школы. Утверждают, что он оказал влияние на Ньютона, в частности своей трактовкой пространства как «*чувствилища Бога*». [↑](#footnote-ref-843)
843. Этот парадоксальный феномен хорошо описывается Бхайраванандой в Трикасамарасья Кауле. (Минск. Издатель В.П. Ильин. 2003). В своей прекрасной книге, следуя глубочайшей традиции, он говорит, что подлинная *Самореализация* – это интеграция трех великих аспектов мироздания – *Шивы, Шакти* и *Нары*. *Шива* - это трансцендентное, единое, *универсальное сознание*; *Шакти* - имманентное, бесконечное множество, *универсальная энергия*; *Нара* – это частность, ограниченность, *отдельный феномен*. Таким образом, эту великую традицию не убеждает точка зрения, что Бог – это лишь нечто запредельное, трансцендентное, не воспринимаемое органами чувств. Если Бог – это только *единство* и *запредельность*, то *Вселенная*, в которой живут ограниченные смертью живые существа (не важно, реальна она или иллюзорна), существует помимо Бога. Получается что нехорошо – быть *Нарой*, порабощенным своими ограничениями, но хорошо быть *Шивой*, порабощенным своей великой свободой, и невозможностью выйти за рамки своих безграничных силы и знания. Но если Богу что-либо недоступно, то это значит, что Бог не всесилен, не полон и не всеобъемлющ, а стало быть, это не Бог. То есть - является ли такое всемогущество настоящим всемогуществом? С точки зрения Трикасамарасья Каулы, настоящая *Самореализация* – это нераздельное единство и тотальная интеграция трех великих аспектов – *Шивы, Шакти* и *Нары*. С этой точки зрения, люди не только мелкие и ничтожные существа, но одновременно и очень великие. Говоря терминами *Алхимии Игры*: так Бог самоосвобождает себя самого, т.е. становится свободным даже от факта своей собственной свободы. [↑](#footnote-ref-844)
844. Высшее совершенство, к которому стремится вся эволюция (*лат*.). [↑](#footnote-ref-845)
845. Несомненно, от латинского «*Virtus*» - мужество, стойкость, доблесть, победа и т.д. [↑](#footnote-ref-846)
846. Гарри Алдер «Технология НЛП» (Спб. «Питер». 2001). [↑](#footnote-ref-847)
847. Сальвадор Дали. Одна из десяти заповедей, которым неукоснительно должен следовать тот, кто собирается стать великим художником. Из книги: «50 магических секретов мастерства»., (М. Издат. «Эксмо» 2002) [↑](#footnote-ref-848)
848. Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников. [↑](#footnote-ref-849)
849. Тензин Вангьял «Чудеса естественного ума», гл. "Принцип *Трикайи"* (Либрис. Москва. 1997). [↑](#footnote-ref-850)
850. Джордж Сантаяна – блистательный философ идеалист, представитель реакционной философской школы т.н. критического реализма. Делил мир на область «сущностей» - «чистые идеи» (платоновские эйдосы) и область «существования» - материальный мир. Реальность последнего по мнению Сантаяны – дело веры. Автор знаменитой книги «Господство и власть». [↑](#footnote-ref-851)
851. Цитата из книги: Роджер Уолш «Основания духовности» (М. "Академический проект". 2000). [↑](#footnote-ref-852)
852. Джозеф Кэмпбелл «Герой с тысячью лицами» («София». 1997). [↑](#footnote-ref-853)
853. Эвелин Андерхилл - выдающийся исследователь христианского мистицизма. (Цит. из кн.: Роджер Уолш «Основания духовности». М. "Академический проект". 2000.) [↑](#footnote-ref-854)
854. Девятый Кармапа Ванчуг Дордже «Махамудра, рассеивающая тьму неведения» (Спб. Издат. «Алмазный путь» 1996). Херука – гневная форма мужского аспекта игры реальности в буддийской тантрической традиции. Чаще всего упоминается в контексте такого медитационного божества как *Чакрасамвара* - *Колесо Высшей Радости*. Изображается танцующим в языках пламени, в союзе со своим женским аспектом, на трупах мешающих эмоций. Украшен черепами и свежеотрубленными головами. Вооружен и крайне опасен для эго практика. Используя этот метод, медитатор отждествляет себя с формой божества, свое окружение – с его мандалой, а свои действия – с его активностью. [↑](#footnote-ref-855)
855. Бхайравананда «Трикасамарасья Каула» (Минск. Издатель В.П. Ильин. 2003). [↑](#footnote-ref-856)
856. Перефразированная мысль Кена Уилбера: «Когда я не объект, я – Бог. Когда я ищу объект, я перестаю быть Богом» (Кен Уилбер «Око Духа». М. Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К.Кравчука. 2002). [↑](#footnote-ref-857)
857. Кен Уилбер «Око Духа» (М. Издат. Института трансперсональной психологии. Издат. К. Кравчука. 2002). [↑](#footnote-ref-858)
858. Там же. [↑](#footnote-ref-859)
859. Там же. [↑](#footnote-ref-860)
860. Там же. [↑](#footnote-ref-861)
861. Тантра Дзогчена. Цитата из книги: Намкай Норбу «Кристалл и путь света» (Спб. Издат. «Сангелинг». 1998). [↑](#footnote-ref-862)
862. Тэруо Магонодзё Синмэн Мусаси «Книга пяти колец Мусаси» (Энциклопедия боевых искусств. «Руссобит-М». 2001). [↑](#footnote-ref-863)
863. «Лайя Амрита Упадеша Чинтамани» (Издат. Вселенская община Лайя-Йоги. 2002). [↑](#footnote-ref-864)
864. Альберт Великий. (Источник цитаты утерян. Выписка из моих дневников.) Albertus Magnus (1193-1280) – немецкий философ и теолог, монах-доминиканец, с 1259 г. епископ Регенсбурга. Наиболее известен его трактат «Об алхимии» (De Alchimia). Существует легенда, согласно которой Альберт Великий пригласил однажды Уильяма II, графа Голландского и короля Римского, в свой сад, в самый разгар зимы, на обед. Земля была покрыта снегом, и на улице было довольно холодно. Однако, как только гости собрались, Альберт произнес несколько загадочных слов, и сад его монастыря в Кёльне наполнился цветами и поющими птицами, а воздух стал теплым и летним. Когда же гости стали расходиться, на землю снова лег снег, и воздух стал холодным как прежде. [↑](#footnote-ref-865)