



Stanislavski Studies

Practice, Legacy, and Contemporary Theater

ISSN: 2056-7790 (Print) 2054-4170 (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/rfst20>

Examination of the Actor's Double-Consciousness Through Stanislavski's Conceptualization of 'Artistic Truth'

Peter Zazzali & Питер Заззали

To cite this article: Peter Zazzali & Питер Заззали (2014) Examination of the Actor's Double-Consciousness Through Stanislavski's Conceptualization of 'Artistic Truth', *Stanislavski Studies*, 2:2, 47-65, DOI: [10.1080/20567790.2014.11419723](https://doi.org/10.1080/20567790.2014.11419723)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/20567790.2014.11419723>



Published online: 01 May 2015.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 90



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Citing articles: 1 View citing articles [↗](#)

Examination of the Actor's Double-Consciousness Through Stanislavski's Conceptualization of 'Artistic Truth'

Peter Zazzali

In a rather well known anecdote regarding Method acting, Dustin Hoffman and Laurence Olivier were filming *Marathon Man* during the 1970s, when the former was away from the set for several days staying out late and not sleeping for the sake of getting into his role, to which Olivier famously quipped: "My dear boy, why don't you try acting."¹ Olivier was of course playfully poking fun at his younger colleague's attempt to become the character he was playing through mental and physical exhaustion, thereby emulating the given circumstances of his part. Though the pedagogy of what we call Method acting is relatively recent, having been coined by Lee Strasberg during the 1930s, the practice of an actor losing himself in a role for the sake of rendering a believable performance has existed for centuries. To capture Electra's "grief and unfeigned lamentation" at the loss of her brother Orestes, the ancient actor Polus used the ashes of his dead son as a prop. In the English theatre of the eighteenth century Charles Macklin was reported to have prepared for an entrance as Shylock by violently shaking a ladder backstage to work up a fury, just as the characters played by Sarah Siddons so possessed her that it took hours after a performance before she would return to normalcy.² France's Michel Baron and Francois-Joseph Talma "entered deeply into the emotions" of their characters, as did Germany's Friedrich Schroeder, Italy's Eleonora Duse, and America's Edwin Booth.³ Throughout the history of Western acting, performers have vigorously explored techniques and approaches to enable themselves to convincingly create a character. In doing so, they have invariably had to grapple with what Denis Diderot refers to as the paradox of the actor's double-consciousness, a conceit iterated in a 1787 debate between two of his contemporaries, the renowned actresses Hyppolite Clairon and Marie-Francoise Dumesnil:

Mlle. Dumesnil: [to Talma] Of course, one must neither play, nor even represent. You are not to *play* Achilles, but to *create* him. You must not *represent* Montagu [Romeo], you must *be* him.

Mlle. Clairon: My dear, you labor under great delusion. In theatrical art all is conventional, all is fiction.⁴

This article addresses the actor's double-consciousness by putting the pedagogy of Constantine Stanislavski in conversation with psychology and neuroscience. With respect to the latter, I will rely on the distinguished work of Antonio Damasi, whose theories about the cognitive functions of the human brain offer valuable insights into the craft of acting, most especially as they apply to the actor's conscious and subconscious minds. What do actors experience when they perform? How do they process stimuli to build a character, and by extension, their performance? What joint roles do their minds and bodies play in these transactions? These are just a few questions that I will address in examining the consciousness of actors.

¹ Dustin Hoffman, interview by James Lipton, *Inside the Actors Studio*, Bravo, <http://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M> (accessed 17 July 2013).

² Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds., *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors Told in Their Own Words* (New York: Crown, 1970), 141.

³ *Ibid.*, 182.

⁴ *Ibid.*, 177.

Consciousness is a term that has been hard to define throughout history. From Plato's theorization of the human soul and Hippocrates' materialist views of sensory perception to Cartesian duality and the monistic views of many current philosophers and psychologists alike, our understanding of what it means to be conscious has remained unresolved since the beginning of civilization. Perhaps this uncertainty is best demonstrated by the multiple academic disciplines and professions dedicated to studying it, each with its own range of conflicting theories on the topic. Consciousness' interdisciplinarity can be traced from its core fields of philosophy, neuroscience, physics, and psychology, to more correlative ones such as cognitive science, religion, artificial intelligence, and of course, the arts and humanities. As William James once said, "its meaning we know as long as no one asks us to define it."⁵

With all due respect to James, I want to nonetheless attempt a definition of consciousness with the intention of relating it to acting, and would therefore like to reference the *Merriam-Webster Dictionary*:

1. a. The quality or state of being aware of something within oneself.
b. The state or fact of being conscious of an external object...
2. The state of being characterized by sensation, emotion, volition, and thought.⁶

If our working definition of consciousness pertains to any combination of an individual's awareness of her emotions, thoughts, sensations, and volition in relationship to an external (or internal) object, which presumably could be either living or inanimate, tangible or intangible, then we can start to put consciousness in conversation with acting. I am positing consciousness as a subjective concept, a move that makes sense in that I am relating it to actors and therefore pushing against the oppositional view held by many physicists who regard the concept as a strictly "third-person" entity for scientific observation. After all, actors represent the human condition through psychophysical action that in turn expresses thoughts, ideas, and emotions towards the artful construction of a performance. Moreover, consciousness implies something that is inherently *experiential*, thereby underscoring its application to performance and the actor's work. As such, I would like to propose a working-definition of consciousness as follows:

An *individual's* awareness of her emotions, thoughts, sensations, and volition in relationship to an external (or internal) object, which presumably could be either living or inanimate, tangible or intangible that is part of an *experience*—shared or otherwise.

The esteemed neuroscientist Antonio Damasio compares the formation of human behavior to a symphony orchestra in depicting it as "the result of several biological systems performing concurrently." Just as a symphonic composition consists of a plurality of movements involving many instruments, some of which are constantly heard and others that contribute intermittently, so human action generates from a complex network of internal and external stimuli.⁷ The actor's consciousness is somewhat simpler, at least insofar as it pertains to his craft. An actor builds his performance through an organization of specifically and artfully chosen stimuli that yield a desired effect in creating a moment. Whether it is an image, a thought, or a gesture, he composes a score of

⁵ Quoted in Arne Dietrich, *Introduction to Consciousness* (New York: Palgrave, 2007), 20.

⁶ *Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness> (accessed 17 July 2013).

⁷ Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt, 1999), 87.

stimuli that constitute and define his performance. The theatre scholar Rhonda Blair refers to this process as “blending and compression,” insofar as an actor’s chosen stimuli are the “tools” that “integrate” his performance “to create something new.”⁸ Relying heavily on cognitive science, Blair argues that an actor is in “constant negotiation” of his conscious mind for the purpose of triggering his “sensory-motor mechanisms and [his] experience of being a body, much of which is unconscious.”⁹

Theorizing the actor’s subconscious can best be attributed to Stanislavski, whose signature text, *An Actor Prepares*, equates subconscious playing with an inspired state of creativity. Claiming that his system is “directed to put our subconscious to work and...not to interfere with it once it is in action,” Stanislavski claims the actor’s conscious mind enables him to access his “creative subconscious.”¹⁰ The process therefore consists of making and organizing choices (selecting stimuli) to build a performance that is rendered subconsciously. For example, an actor chooses character objectives of varying sizes and significance all of which are willed by psychophysical action. Stanislavski provides *Othello* as a case study to make this point. In citing Act 3 scene 3, when Iago arouses Othello’s jealousy in suggesting Desdemona is having an affair with Cassio, Stanislavski claims that the actor playing the titular character undergoes a series of psychophysical changes that are defined by the character’s objectives. At the scene’s outset Othello is content and at peace, insofar as he has successfully fled Venice with Desdemona and is happily in command of the Venetian army in Cyprus. His nagging father-in-law, Brabantio, who outright opposed his betrothal to Desdemona along racial grounds, is long gone as is the bigoted and political environment of Venice. His devotion to his wife, “the ideal among women,” is what Stanislavski terms Othello’s super-objective, the pursuit of which is determined by everything he says and does: his through-line of action. Though these given circumstances define the beginning of the scene for Othello, Iago immediately challenges his state of contentedness. He arouses Othello’s jealousy, which results in the formulation of numerous “immediate objectives,” such as finding out the veracity of Iago’s claims, a goal that propels Othello henceforward until he is convinced that Desdemona has been unfaithful. The pursuit of these objectives is fortified by what Stanislavski calls psychophysical action—or tactics—that are active verbs consuming the actor’s instrument and causing “the work of nature and the subconscious [to] take place.”¹¹

These actions prompt the emotional expressivity that the actor playing Othello attempts to create. Jealousy, rage, and self-doubt are just a few of the feelings that constitute Othello’s experience during this scene, yet Stanislavski asserts that an actor can only achieve a credible rendering of emotion through his actions, a conceit upheld by cognitive science and psychology. Stanislavski’s Method of Physical Action, for example, can be traced to the James-Lange theory of the nineteenth century, which locates physical stimuli as the source of human emotion. William James and Carl Lange argue that an object is observed by the brain’s cortex before causing a physical response that in turn elicits human emotion. The classic example they provide is a person who sees a bear is inclined to run and simultaneously experiences fear. It is the act of running in conjunction with the recognition of the bear that causes the emotional response. Damasio provides a more contemporary view of the same psychophysical paradigm: “Specific emotions often succeed stimuli or actions that seemingly motivates them in the subject, as judged from the perspective of the observer.”¹² Thus, the Stanislavskian actor spends his time during rehearsals selecting actions that generate the needed emotional response to create the character. In doing so, he relies on his conscious mind to give rise to his subconscious.

⁸ Rhonda Blair, “Cognitive Science and Performance,” *TDR* 53, no. 4 (Winter 2009): 93-103.

⁹ *Ibid.*, 96.

¹⁰ Stanislavski, *An Actor’s Work*, trans. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 329; also Constantin Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1963), 135.

¹¹ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 332-37.

¹² Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 93.

Creating what Stanislavski terms a “sense of belief” in a character’s given circumstances and the actions within them is a function of the actor’s imagination. The goal is for the actor to immerse himself in the role, an experience in which his consciousness fluctuates between the life of the character and his own self-awareness. Stanislavski’s system is devised to achieve subconscious playing, with the actor arriving at “an unwavering belief in what is happening” in accordance with the performance.¹³ In more pedestrian terms, such an occurrence is often referred to as “staying in character.” The actor’s imagination is an essential resource in that he must take a fictional circumstance and render it truthfully for an audience, a feat that is contingent on the integration of internal and external objects serving as psychophysical stimuli, all of which are endowed by his imagination. Whether it is a character’s thought, something drawn from the actor’s memory, a response to a fellow actor, a prop or set piece, the production’s *mise-en-scène*, or a psychophysical action, the actor’s performance consists of numerous objects that stimulate him into an altered consciousness arrived at through his imagination, which, to borrow from Stanislavski’s colleague Vladimir Nemirovich-Danchenko, will “lift the imagination of the spectator...to all that is called poetry.”¹⁴

As Nemirovich-Danchenko implies, the actor’s use of his imagination is not a schizophrenic experience, but an artful one that is intended to serve the spectator. When Stanislavski refers to an actor’s sense of belief, he is not advocating a literal transformation into another person’s psychophysical reality, but calling for an illusion of truth. “The art of representation demands perfection if it is to remain art,” he declares in differentiating performance from reality.¹⁵ This is a crucial distinction when considering the actor’s double-consciousness in that despite common misconceptions of his system by notable American teachers (e.g., Lee Strasberg) of the so-called Method, as Sharon Marie Carnicke and others argue, Stanislavski’s system avails the actor “the nearly simultaneous perspectives [of] being on stage (or in front of a camera) and being within the role.”¹⁶ His use of what he famously terms the “Magic If” can then be understood as one of his many techniques to free the actor’s imagination into a state of inspired play towards creating the *semblance* of a realistic experience. Formulated as a kind of thought experiment, the Magic If challenges the actor to imagine “if” he were the character to consider how he might respond to its given circumstances. The Magic If functions as a departure point for finding a character through imaginative play; it is not a “hallucination,” according to Stanislavski, but a technique in which “[the actor] does not forget that he is surrounded by stage scenery and props.”¹⁷ In its most basic form, the Magic If opens the actor to stimuli that jar his subconscious into creating an illusion of reality, which is after all the purpose of the craft.

The neurological function of the process of “making believe” relies on an actor’s use of what Damasio terms the extended consciousness. Building on the accumulation of knowledge and experience through the course of one’s life, a person’s extended consciousness works as a miraculous hard drive of learned information from which one can complete tasks. Extended consciousness ultimately defines who we are in that the actions of our daily lives, the decisions that we make in choosing them, what we think, and how we behave are all products of our past conjoined with our hopes for the future. What Damasio calls our core consciousness, on the other hand, refers to how our brains process information at any given moment by responding to a stimulus and formulating it as knowledge through our sensory perception; contrarily, extended consciousness applies this process to the course of a lifetime. As such, it functions as a warehouse

¹³ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 327.

¹⁴ Quoted in *Actors on Acting*, 498.

¹⁵ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 26.

¹⁶ Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s System: Pathways for the Actor,” in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge (New York: Routledge, 2000), 18; also Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century* 2nd ed. (New York: Routledge, 2009).

¹⁷ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 94.

of memories and images that according to Damasio give us “the sense of our autobiographical self.”¹⁸

Our extended consciousness provides the capacity to personally identify with others, a key attribute in the work of actors. It is our life experience—our memories—that makes us keenly aware of others and our sociocultural environment. Extended consciousness is therefore a powerful tool for any actor attempting to explore a character. For example, when Daniel Day Lewis refers to his recent screen portrayal of Lincoln by admitting, “I never felt that depth of love for another human being that I never met,”¹⁹ he is relying on his ability to empathize with the character, which is a function of his extended consciousness. Like many actors, he did considerable homework on the role that in the case of playing an historical figure included biographical research, all of which was intended to enable him to find the character from within himself. Of course Lewis was not really becoming another person, but creating the illusion of Lincoln. Though on-camera acting generally requires a more verisimilitudinous portrayal than performing in a theatre, it still is the stuff of make-believe. Lewis employed his imagination to construct the belief that he had become America’s sixteenth president, a feat that was apparently enhanced by the film’s director, Steven Spielberg, who took pains to refer to his lead actor as “Mr. President” while on the set. In fact, Lewis’ Method approach to the role was such that he evidently struggled to let go of Lincoln, as he confessed to Lesley Stahl in an interview for *60 Minutes* that he “wished he [the character] would stay with [him] forever.”²⁰

A common misconception of Stanislavski’s system is that he wanted an actor to get lost in a role. Perhaps this misunderstanding can be attributed to the ways in which his work was first introduced and disseminated in the US through the teachings of Lee Strasberg and other proponents of the Method. Strasberg is most responsible for employing what Stanislavski refers to as affective memory, a technique used to fulfill the emotional requirements of a given moment by instructing the actor to focus on an image or object from his past to substitute for the character’s feelings. Adapting this technique from the psychology of Théodule Ribot, Stanislavski recommends affective memory as one of numerous tools an actor can use to meet the emotional demands of a part.²¹ Nonetheless, he distinguishes between using one’s personal experience to explore a role and being outright delusional. Despite the connection that an actor like Lewis may have to his character, he is always conscious—on some level—that he is acting. Stanislavski is adamant about this point in contending that one should “act from [his] own personality” and “never run away from [himself].”²² Relying on the experiential content of his extended consciousness, the actor therefore brings himself to meet the demands of a part. As such, his consciousness may be somewhat altered, yet he must never lose sight of the fact that he is performing, no matter what the medium or dramatic style, or else he “loses communication with [himself],” and most crucially, his audience.

To avail himself to the stimuli that shape his performance, the Stanislaskian actor must reach a heightened state of relaxation and focus. In the case of the former, Stanislavski recognizes the importance of an actor being physically relaxed for the purpose of being responsive to his consciously selected stimuli: a physical action; a line of spoken text; a thought or an image. The significance to Stanislavski of the actor’s physical training has been often overlooked, at least insofar as it applies to American interpretations of his system. Indeed, the second installment of his trilogy, *Building a Character*, is dedicated to the development of the actor’s instrument, thereby underscoring the psychophysical monism of his pedagogy: “You cannot convey the subtlety of Chopin’s music on a trombone and you cannot express delicate unconscious feelings with crude

¹⁸ Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 198.

¹⁹ Daniel Day Lewis, interview by Lesley Stahl, *60 Minutes*, CBS, 14 November 2012.

²⁰ Ibid.

²¹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 149.

²² Stanislavski, *An Actor’s Work*, 209.

parts of our physical apparatus.”²³ Through Yoga and other exercises from Eastern performance traditions, Stanislavski embraces the joint function of the mind and body in expressing emotion. His approach is applicable to how cognitive scientists explain the practice of meditation in that it allows a participant to effectively edit the input of stimuli through a state of relaxation. Such a state, however, does not induce detachment from one’s surroundings, but on the contrary, invites heightened awareness and focus so as to “master the art of attention” in “sustaining any content in [one’s] consciousness.”²⁴

In attempting to achieve this heightened state of concentration,²⁵ Stanislavski began to explore Hatha Yoga as early as 1906 while working on the role of Astrov in a production of *Uncle Vanya*.²⁶ Shortly thereafter, his Moscow Art Theatre colleague, Leopold Antonovich Sulerzhitsky, introduced him to meditative techniques that would later become the basis for Stanislavski’s holistic approach to an actor’s expressivity.²⁷ Sulerzhitsky conducted workshops as part of the Moscow Art Theatre’s First Studio during the 1910s, where skills such as concentration and the transference of energy were practiced and developed.²⁸ Stanislavski identifies this energy as *prana*, a Hindu term referring to “all pervading” forces in nature that humans can harness and distribute “to bring about desired results.”²⁹ He increased his understanding of *prana* by studying the Hatha techniques of Yogi Ramacharaka to merge theory with practice towards accessing the mind-body-spiritual continuum that encompasses his system.³⁰ Indeed, Stanislavsky’s “circle of attention” paradigm can be attributed to his reading of Ramacharaka. Stanislavski describes the interaction of actors with their stage partners as an “emitting of rays” that constitute the giving and receiving of concentrated energy. In a state of relaxed centeredness, the Stanislavskian actor focuses on an internal object—such as an image or a thought—that initiates the volition for an action to be transmitted upon an external object, which most often is a fellow player. Thus, the actor connects to consciously constructed stimuli to direct his actions to another player who in turn reciprocates, and so the two jointly render repeatable performances grounded in the portrayal of human truth. This process is effectively explained by one of Stanislavski’s students, the Slavic actress Vera Soloviova (1895-1986):

²³ *Ibid.*, 352.

²⁴ Dietrich, *Introduction to Consciousness*, 268.

²⁵ Scholars of Stanislavski have often distinguished between the terms “concentration” and “attention,” both arrived at from the Russian, *vnimanie*, which Hapgood translates as “Concentration of Attention.” For the sake of expository clarity, I am using these two synonymous terms interchangeably. Bella Merlin offers an informative analysis of these terms, as well as others comprising the Stanislavski lexicon, in her article “‘Where’s the Spirit Gone?’ The Complexities of Translation and the Nuances of Terminology in *An Actor’s Work* and *An Actor’s Work*,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 3-4.

²⁶ Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 4.

²⁷ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause, 1987), 31.

²⁸ For more on Stanislavski’s teachings on the exchange of energy between actors, see R. Andrew White, “Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov,” *Performance and Spirituality*, No. 1 (2009).

²⁹ Yogi Ramacharaka, *Hatha Yoga: The Yogi Philosophy of Physical Wellbeing* (L.N. Fowler and Company): 89, 95.

³⁰ For a comprehensive examination of Stanislavski’s use of Yoga, see Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice, Part 2,” *Stanislavski Studies* 2; also Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 1),” *Stanislavski Studies* 1; Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 167-84; also R. Andrew White, “Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-Of-The-Century Occultism on the System,” *Theatre Survey* 47.1 (May 2006): 73-92.

We worked a great deal on concentration. It was called ‘To get into the circle.’ We imagined a circle around us and sent ‘prana’ rays of communication into the space to each other.... This exercise involved no words, but we gave whatever we had inside us. And you have to have something inside you to give; if you do not, that is where ‘dead forms’ come from.³¹

Referring to this exchange of energy as communion, Stanislavski describes its significance to the spectator:

When the audience sees two or more characters exchanging their thoughts and feelings, it becomes involved in their words and actions involuntarily...and is caught up in other people’s experiences.³²

And it is indeed “experiencing” the character’s situation that is essential to his system. In reacting against the hackneyed melodrama of nineteenth century European theatre, Stanislavski wanted to find a way to depict human behavior onstage, a goal contingent upon an actor’s truthful and personal attachment to his character. His work allows us to distinguish between an actor who convincingly “becomes” the character from one offering a falsified and shallow “indication” of it. Thus, Yoga and meditative techniques such as controlled breathing, stretching, and concentration exercises train the Stanislavskian actor to generate psychophysical action as part of a performance that is rich in the conveyance of human truth. Though never becoming unaware that he is performing, the Stanislavskian actor is able to experience his character’s thought process, physical life, and emotional makeup. He does not merely suggest the character, but conjures the illusion of becoming it, as defined by the play’s given circumstances. The system therefore enables the actor to live in a creative state that is as active as it is immediate for each performance, thereby establishing a presence that affects an audience.

This presence is marked by a heightened awareness that the actor possesses of himself and his surroundings, which is the manifestation of his conscious mind unlocking his subconscious. The conscious realm consists of specifically selected attachments that release the actor into a free and expressive state causing him to experience the psychophysical actions that constitute his performance. Contrary to many US interpretations of his teachings, Stanislavski insisted that acting was an “artifice” in which a “sense of belief” was sought to create the “illusion” of human truth as a theatrical or cinematic convention.³³ It is therefore the application of the system’s numerous techniques (e.g., “Magic If,” Given Circumstances, Active Analysis, etc.) in the context of the actor’s imagination that generates an illusion of truth, which is distinct from replicating the pedestrian nature of everyday life. These techniques are the very tools of a system that is organized by a conscious manifestation of subconscious playing towards transcending the ordinariness of verisimilitude. Some scholars of Stanislavski have gone so far as to depict the culmination of his work as “spiritual,” “soulful,” and “otherworldly.”³⁴ Though these assertions seem contrary to the practical rationale for his system, they speak to the fact that it not intended to be a reductive emulation of human behavior, but rather, a means for accessing the necessary *subconscious* state for

³¹ Paul Gray, “The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner,” in *Stanislavski and America*, ed. Erica Munk (New York: Hill and Wang, 1964), 211.

³² Stanislavski, *An Actors Work*, 232.

³³ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 41.

³⁴ See Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 38-103; Patrick C. Carriere, “Reading for the Soul in Stanislavski’s *The Work of the Actor on Him/Herself*: Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Age” (PhD. diss., University of Kansas, 2010); and Charles Marowitz, *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist* (New York: Applause, 2004), 270.

experiencing a role, and by extension, serving both the play and its audience. As such, the actor “blends and compresses” stimuli into forming a creative score that gives rise to his character.³⁵ It is a decidedly integrated process. Whether it is an action, a thought, or an image, the actor supplies his role with attachments to elicit the needed expressivity for filling a moment, the sum of which is derived from his psychophysical warehouse of source material: his extended consciousness. To borrow from Antonio Damasio, his “body-minded brain” will cause him to “participate in the process” of perceiving and responding to stimuli.³⁶ Thus, the actor uses his past—his warehouse of personal experiences—to create and connect to artfully selected stimuli that constitute his performance and serve as the impetus for arousing his creative state.

Undoubtedly, the actor will shift between his conscious and subconscious levels of awareness while negotiating this process throughout his performance, which is, after all, what makes acting simultaneously appealing and maddening. Relying on techniques derived from Yoga and other Eastern performance traditions, the Stanislavskian actor can maximize his presence by developing his relaxation and concentration skills. Moreover, the system offers an array of strategies ranging from the Magic If to the Method of Physical Actions to unlock an actor’s imagination towards experiencing his role. As such, actors employ their extended consciousness to facilitate their exploration and discovery of a character, thereby leading me to conclude where I began: referencing Laurence Olivier. Describing acting as “the art of persuasion,” Olivier explains how he uses his vast repertoire of personal memory to “persuade himself,” and by extension, “the audience” into believing his portrayal of a given character:

You have got to find in the actor a man who will not be too proud to scavenge the tiniest little bit of human circumstance; observe it, find it, use it...I have frequently observed things, and thank God, if I have not got a very good memory for anything else, I’ve got a memory for little details. I’ve had things in the back of my mind for as long as eighteen years before I’ve used them.³⁷

While Olivier was anything but a devotee of Stanislavski’s teachings, his conjuration of a character involves accessing his memory in a manner that is strikingly similar to how the latter addresses the actor’s use of the past.

As you progress you will learn more and more ways in which to stimulate your subconscious selves, and to draw them into your creative process.... Do not be a cold observer of another human life, but let your study raise your own creative temperature. After prolonged penetrating observation and study, an actor acquires excellent creative material.³⁸

Stanislavski builds on this assertion by striking a chiasmic chord in stating, “truth cannot be separated from belief, nor belief from truth,” thereby underscoring the significance of the actor using whatever means necessary to generate the stimuli to access the creative state he seeks. For Olivier, finding truth onstage or before the camera was achieved by such stimuli—both external and internal—that fed his imagination and unlocked the inspired performances for which he was renowned. One example was his portrayal of Macbeth at Stratford-upon-Avon in 1954, when he overcame his mediocre rendering of “Shakespeare’s monster” some seventeen years earlier to give

³⁵ Blair, “Cognitive Science and Performance,” 93-103.

³⁶ Antonio Damasio, *Descartes’s Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: Putnam, 1994), 225.

³⁷ Laurence Olivier, interview with Kenneth Tynan, quoted in “Shakespeare and Laurence Olivier,” *World Theatre* 16.1 (1967): 70.

³⁸ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 26-7.

what Terrence Rattigan described as “the definitive Macbeth.”³⁹ As such, Olivier credits his “life experience” as the thing that caused the role “to fall round [him] like a cloak.”⁴⁰ His earlier Macbeth at the Old Vic, however, is self-described as “unsuccessful” and having left a good deal to be desired on the part of the audience, which raises a curious reassurance for those of us who are actors or acting teachers.⁴¹ Given his reputation as one of the finest actors of the twentieth century, we can take confidence in that even the great ones vacillate between their conscious and subconscious states when performing. As Stanislavski states, “One cannot create subconsciously.... Therefore our art teaches us first to create consciously and truly because that will best prepare the way for the blossoming of the subconscious, which is inspiration.”⁴² Our responsibility as actors and trainers should then perhaps be to arrive at a craft where we very consciously and artfully construct stimuli that yield the creative state in search of such sublimity.

³⁹ Laurence Olivier, *Confessions of an Actor: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1982), 200.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., 104-05.

⁴² Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 149.

Исследование двойственного сознания актера посредством концептуализированной Станиславским идеи «сценической правды»

Питер Заззали

В довольно известном анекдоте об игре по Методу рассказывается, как в 1970-е гг. Дастин Хоффман и Лоуренс Оливье снимались в фильме «Марафонец». Когда Хоффман несколько дней отсутствовал на съемочной площадке – много работал и не спал ночами, чтобы вжиться в роль, – Оливье саркастически заметил: «Мой мальчик, а играть вы не пробовали?»¹ Оливье, конечно же, подшучивал над младшим коллегой, пытавшимся перевоплотиться в своего персонажа путем умственного и физического истощения – именно в этом заключались предлагаемые обстоятельства роли. Хотя преподавание того, что мы называем актерской игрой по Методу, возникло сравнительно недавно – его в 1930-е гг. сформулировал Ли Страсберг, – практика, когда актер умирает в персонаже, чтобы создать убедительный образ, существовала веками. Чтобы передать «горе и неподдельное страдание» Электры, которое она испытывает, потеряв брата Ореста, древний актер Пол использовал в качестве реквизита пепел своего умершего сына. По свидетельствам современников, перед появлением в роли Шейлока английский актер XVIII века Чарльз Маклин свирепо тряс лестницу за кулисами, чтобы прийти в ярость, а Сара Сиддонс настолько вживалась в роль, что после спектакля ей приходилось тратить по несколько часов, чтобы вернуться в нормальное состояние². Французы Мишель Барон и Франсуа-Жозеф Тальма «глубоко погружались в эмоции» своих персонажей, что можно также сказать о немце Фридрихе Шредере, итальянке Элеоноре Дузе и американце Эдвине Буте³. На протяжении всей истории западного театра, актеры активно использовали различные методики и подходы, позволявшие им создавать убедительный образ. В этом процессе им неизбежно приходилось сталкиваться с тем, что Дени Дидро называл парадоксом двойственного актерского сознания; в 1787 г. это причудливое сравнение неоднократно возникало в споре между двумя современницами философа, знаменитыми актрисами Ипполитой Клерон и Мари-Франсуаз Дюмениль:

«Мадемуазель Дюмениль: [к Тальма] Конечно же, актер не должен ни играть, ни представлять. Вам следует не *играть* Ахилла, а *создать* его. Вы должны не *представлять* Монтеки [Romeo], вы должны *быть* им.

Мадемуазель Клерон: Моя дорогая, вы глубоко заблуждаетесь. В театральном искусстве все условно, все вымысел»⁴.

В данной статье мы рассматриваем двойственное сознание актера, помещая педагогику К. С. Станиславского в контекст психологии и нейробиологии. Что касается последней, я буду опираться на работы видного ученого Антонио Дамасио, чьи теории, посвященные

¹ Dustin Hoffman, interview by James Lipton, *Inside the Actors Studio*, Bravo, <http://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M> (accessed 17 July 2013).

² Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds., *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors Told in Their Own Words* (New York: Crown, 1970), 141.

³ *Ibid.*, 182.

⁴ *Ibid.*, 177.

когнитивным функциям человеческого мозга, предлагают нам по-новому взглянуть на актерское мастерство, в особенности применительно к сознанию и подсознанию актера. Что испытывают актеры во время спектакля? Как они реагируют на стимулы в процессе создания образа и, в более широком смысле, в процессе исполнения роли? Какую общую роль тело и разум в этих действиях? Это лишь несколько вопросов, к которым я обращаюсь, исследуя сознание актеров.

Сознание – термин, с определением которого возникали проблемы в течение всей истории его существования. От учения Платона о душе, через материалистические взгляды Гиппократата на чувственное восприятие и вплоть до картезианского дуализма и монистических взглядов многих современных философов и психологов, наше понимание того, что есть сознание, оставалось нерешенной проблемой с начала цивилизации. Возможно, эта неуверенность лучше всего проявилась во многих научных дисциплинах и профессиях, посвященных изучению этой темы, причем в каждой дисциплине вы найдете целый ряд противоречащих друг другу теорий. Междисциплинарность сознания можно проследить от таких ключевых для него областей, как философия, нейробиология, физика и психология, до более коррелятивных, таких как когнитивистика, религия, искусственный интеллект и, конечно же, искусство и гуманитарные науки. Как однажды заметил Уильям Джеймс: «Значение этого известно нам до тех пор, пока кто-нибудь не попросит его определить»⁵.

При всем уважении к Джеймсу, я все же хочу попытаться дать сознанию такое определение, чтобы оно имело отношение к актерскому мастерству, в связи с чем должен сослаться на словарь Мерриам-Вебстер:

«1 a: Состояние, когда человек осознает себя.

b: Состояние, когда человек сознает наличие внешнего объекта...

2: Состояние, характеризуемое ощущением, эмоцией, желанием и мыслью»⁶.

Если наше рабочее определение сознания относится к сочетанию индивидуального осознания эмоций, мыслей, чувств и желаний касательно внешнего (или внутреннего) объекта, который предположительно может быть живым или неодушевленным, осязаемым или неосязаемым, мы можем попытаться наладить контакт между сознанием и актерским мастерством. Я говорю о сознании как о субъективной идее, ведь речь идет об актерском мастерстве; таким образом, я полемизирую с точкой зрения, присущей многим физикам, рассматривающим эту идею как сугубо абстрагированную сущность, становящуюся объектом научного наблюдения. Все-таки актеры представляют человеческую жизнь посредством психофизического действия, которое, в свою очередь, выражает мысли, идеи и эмоции, направленные на создание художественного произведения. Более того, сознание предполагает нечто по природе своей *эмпирическое*, таким образом, подчеркивая его применение в отношении спектакля и работы актера. В данном контексте я бы хотел предложить следующее рабочее определение сознания:

Осознание *индивидуумом* своих эмоций, мыслей, чувств и желаний в отношении внешнего (или внутреннего) объекта, который, вероятно, может быть живым или

⁵ Quoted in Arne Dietrich, *Introduction to Consciousness* (New York: Palgrave, 2007), 20.

⁶ *Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness> (accessed 17 July 2013).

неодушевленным, осязаемым или неосязаемым, что является частью *опыта* — разделенного с другими или нет.

Уважаемый нейробиолог Антонио Дамасио сравнивает формирование человеческого поведения с деятельностью симфонического оркестра, изображая его как «результат действия нескольких биологических систем, функционирующих параллельно». Подобно тому, как симфоническая композиция состоит из множества движений, вовлекающих ряд инструментов (причем некоторые из них слышны постоянно, а другие звучат время от времени), действия человека формируются сложной сетью внутренних и внешних стимулов⁷. Сознание актера в чем-то проще, во всяком случае, в его аспекте, связанном с мастерством актера. Актерская игра возникает на основе организации специально и искусно отобранных стимулов, добивающихся нужного эффекта в определенный момент. Будь то образ, мысль или жест, актер создает партитуру стимулов, формирующих и определяющих его исполнение. Театральный исследователь Ронда Блэр определяет этот процесс как «слияние и сжатие» — в том случае, если выбранными актером стимулами являются «инструменты», способствующие тому, чтобы в ходе спектакля «создавалось что-то новое»⁸. Опираясь на когнитивную науку, Блэр утверждает: актер «постоянно ведет переговоры» со своим сознанием, чтобы привести в действие свои «сенсомоторные механизмы и [свой] опыт нахождения в теле, большая часть которого – бессознательна»⁹.

Теоретизация актерского подсознания проходит по ведомству Станиславского, чей хрестоматийный текст «Работа актера над собой» приравнивает подсознательную актерскую игру к вдохновенному творческому самочувствию. Утверждая, что его система «направлена на то, чтобы подтолкнуть к работе наше подсознание и... не вмешиваться, когда оно работает», Станиславский заявляет, что сознание актера позволяет ему получить доступ к его «творческому подсознанию»¹⁰. Таким образом, процесс состоит из формирования и организации вариантов (отбора стимулов), благодаря которым роль исполняется посредством подсознания. Например, актер отбирает задачи для своего персонажа, различные по масштабу и значению, к которым устремлено психофизическое действие. Свою позицию Станиславский объясняет на примере «Отелло». Обращаясь к третьей сцене из третьего акта, где Яго будит в Отелло ревность, предполагая, что у Дездемоны связь с Кассио, Станиславский утверждает, что актер, играющий главную роль, претерпевает ряд психофизических изменений, определяемых задачами персонажа. В начале сцены Отелло доволен и спокоен: он совершил удачный побег из Венеции вместе с Дездемоной и теперь успешно возглавляет венецианскую армию на Кипре. Его ворчливый тесть Брабанцио, резко выступавший против брака Отелло с Дездемоной по причине расовых предрассудков, остался вдали, равно как и все политизированное и расистски настроенное венецианское общество. Именно преданность Отелло жене, «идеалу среди женщин», Станиславский обозначает как «сверхзадачу», преследование которой определяет все сказанное и совершаемое героем: его сквозную линию действия. Хотя эти предлагаемые обстоятельства определяют начало цены для Отелло, Яго мгновенно выводит его из состояния удовлетворенности. Он возбуждает в Отелло ревность, что влечет за собой формулировку целого ряда «непосредственных задач» — например, необходимость найти подтверждение словам Яго; эта задача так сильно притягивает Отелло, что он, в конце концов, начинает верить в неверность Дездемоны. Преследование этих задач подкреплено тем, что

⁷ Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt, 1999), 87.

⁸ Rhonda Blair, "Cognitive Science and Performance," *TDR* 53, no. 4 (Winter 2009): 93-103.

⁹ *Ibid.*, 96.

¹⁰ Stanislavski, *An Actor's Work*, trans. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 329; also Constantin Stanislavski, *An Actor's Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1963), 135.

Станиславский называет психофизическим действием – или тактикой, – и выражается в глаголах действия, которые пускают в ход актерский механизм и побуждают «работу природы и подсознания действовать»¹¹.

Такие действия способствуют возникновению эмоциональной выразительности, которой добивается актер, играющий Отелло. Ревность, ярость и сомнения в самом себе – лишь некоторые из чувств, испытываемых Отелло в этой сцене, и Станиславский уверен, что актер может добиться убедительной передачи эмоций только посредством действия, что подкреплено когнитивистикой и психологией. К примеру, метод физических действий Станиславского можно проследить к теории Джеймса-Ланге, возникшей в XIX веке, согласно которой физические стимулы являются источником человеческой эмоции. Уильям Джеймс и Карл Ланге утверждают, что на объект реагирует кора головного мозга, прежде чем повлечь за собой физический отклик, а тот, в свою очередь, вызывает человеческую эмоцию. Джеймс и Ланге приводят следующий классический пример: увидев медведя, человек хочет пуститься в бегство и одновременно испытывает страх. Именно акт бегства в сочетании с тем, что человек увидел медведя, вызывает эмоциональный отклик. Дамасио дает более современный взгляд на эту же психофизическую парадигму: «Те или иные эмоции часто следуют за стимулами или действиями, которые, по-видимому, их мотивируют; так это предстает с точки зрения наблюдателя»¹². Следовательно, актер, работающий по методу Станиславского, во время репетиций отбирает действия, способные спровоцировать эмоциональный отклик, необходимый для создания образа. Поступая таким образом, он опирается на свое сознание, чтобы пробудить подсознание.

Создание того, что Станиславский обозначает как «чувство веры» в предлагаемых обстоятельствах персонажа, и действий в этих обстоятельствах является функцией воображения актера. Цель актера – погрузиться в роль, это опыт, в котором его сознание перетекает между жизнью персонажа и его собственным сознанием. Система Станиславского задумана для того, чтобы достичь подсознательной игры, чтобы актер добился «незыблемой веры в происходящее» в рамках спектакля¹³. В более приземленных терминах, в такой ситуации обычно говорят, что актер «вжился в роль». Воображение актера – необходимый ресурс, помогающий ему взять предлагаемое обстоятельство и правдоподобно сообщить о нем публике, а этот акт требует интеграции внутренних и внешних объектов, выступающих в роли психофизических стимулов, каждый из которых подпитывается воображением. Будь то мысль персонажа или нечто, взятое из его памяти, реакция на партнера, реквизит или фрагмент декорации, мизансцена спектакля или психофизическое действие, игра актера в спектакле предполагает множество объектов, помогающих ему войти в состояние измененного сознания, достигаемое посредством воображения, а это, по словам коллеги Станиславского Немировича-Данченко, «возносит воображение зрителя к тому, что называется поэзией»¹⁴.

По мнению Немировича-Данченко, когда актер использует воображение, этот опыт не «шизофренический», а творческий, направленный на то, чтобы служить зрителю. Когда Станиславский упоминает чувство правды актера, речь идет не о переходе (в буквальном смысле) в психофизическую реальность другого человека, а о том, как вызвать иллюзию правды. «Искусство представления требует совершенства, чтобы оставаться искусством», – объявляет Станиславский, отделяя действие спектакля от реальности¹⁵. Это различие принципиально, когда речь идет о двойственном сознании, поскольку – несмотря на распространенные ошибочные интерпретации системы Станиславского, предложенные

¹¹ Stanislavski, *An Actor's Work*, 332-37.

¹² Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 93.

¹³ Stanislavski, *An Actor's Work*, 327.

¹⁴ Quoted in *Actors on Acting*, 498.

¹⁵ Stanislavski, *An Actor's Work*, 26.

известными американскими педагогами (например, Ли Страсбергом, создателем так называемого Метода) – как утверждает Шэрон Мари Карнике и другие, система Станиславского предоставляет актеру возможность «существовать почти одновременно в двух перспективах – присутствовать на сцене (или перед камерой) и находиться в роли»¹⁶. В таком случае использование Станиславским его знаменитого термина «магическое ‘если бы’» может быть понято как одна из множества техник, позволяющих высвободить воображение актера, чтобы оно оказалось в состоянии вдохновенной игры, позволяющей создать *видимость* реалистического опыта. Сформулированный в качестве мысленного эксперимента, термин «магическое ‘если бы’» провоцирует актера на то, чтобы тот вообразил, как бы он отреагировал на предлагаемые обстоятельства, “если бы” стал тем или иным персонажем. «Магическое ‘если бы’» выполняет функцию отправной точки в поиске персонажа посредством воображаемой игры; это не «галлюцинация», согласно Станиславскому, а техника, при которой «[актер] не забывает, что окружен декорациями и бутафорией»¹⁷. В самой простой своей форме «магическое ‘если бы’» помогает актеру получить доступ к стимулам, заставляющим его подсознание создавать иллюзию реальности, которая, как бы то ни было, является целью ремесла.

Неврологическая функция процесса, призванного «заставить поверить», основана на использовании актером того, что Дамасио называет расширенным сознанием. По мере накопления в человеческой жизни знаний и опыта, расширенное сознание человека работает как волшебный жесткий диск, хранящий усвоенную информацию, благодаря которому человек может выполнять задачи. Расширенное сознание окончательно определяет, кто мы такие; наши повседневные действия, решения, вследствие которых эти действия предпринимаются, и то, как мы себя ведем, – все это результат событий нашего прошлого, объединенный с нашими надеждами на будущее. А наше коренное сознание, по определению Дамасио, подразумевает то, как наш мозг обрабатывает информацию в тот или иной момент, реагируя на стимул и формулируя его как знание посредством нашего чувственного восприятия; расширенное сознание, напротив, применяет этот процесс в течение всей жизни. Оно служит своего рода хранилищем воспоминаний и образов, дающим нам, согласно Дамасио, «чувство автобиографического ‘я’»¹⁸.

Расширенное сознание дает нам возможность лично идентифицировать себя с другими, что и является ключевым атрибутом в работе актеров. Именно благодаря жизненному опыту – нашим воспоминаниям – мы остро ощущаем присутствие других людей и нашего социокультурного окружения. Таким образом, расширенное сознание является мощным инструментом для любого актера, работающего над ролью. Например, когда Дэниэл Дэй-Люис, говоря о своем недавнем исполнении роли Линкольна, признает: «Никогда еще я не испытывал такой глубокой любви к совершенно незнакомому человеку»¹⁹, он опирается на свою способность сопереживать персонажу, что является функцией расширенного сознания. Подобно многим актерам, он проделал значительную домашнюю работу над ролью, которая, если речь идет об историческом персонаже, включает в себя изучение биографии, что должно помочь актеру найти образ своего персонажа, идя изнутри. Конечно же, Люис не превращался в Линкольна по-настоящему, но создавал иллюзию того, что стал Линкольном. Хотя обычно игра на камеру требует более реалистичного изображения, чем игра в театре, речь все равно идет о том, чтобы «заставить» зрителя поверить. Люис применил воображение, чтобы зритель поверил в то, что он стал шестнадцатым президентом Америки; это действие, очевидно, было усилено режиссером фильма Стивеном Спилбергом, во время

¹⁶Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s System: Pathways for the Actor,” in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge (New York: Routledge, 2000), 18; also Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century* 2nd ed. (New York: Routledge, 2009).

¹⁷Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 94.

¹⁸Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 198.

¹⁹Daniel Day Lewis, interview by Lesley Stahl, *60 Minutes*, CBS, 14 November 2012.

съемок обращавшимся к актеру «господин президент». В сущности, использование Льюисом Метода в работе над ролью было таково, что потом он с трудом «отпускал» Линкольна, в чем признавался в интервью Лесли Сталь для программы «60 минут»: по словам актера, он «хотел, чтобы [персонаж] остался [с ним] навсегда»²⁰.

Систему часто трактуют неправильно, полагая, что Станиславский добивался того, чтобы актер растворился в персонаже. Возможно, это непонимание возникло из-за того, каким образом распространялись в США учения Ли Страсберга и других преподавателей Метода. Страсберг несет самую большую ответственность за использование термина Станиславского «аффективная память»: эта техника применялась для выполнения эмоциональных требований конкретного момента и заключалась в том, что актер должен сконцентрироваться на образе или объекте из прошлого, чтобы найти там чувства, подходящие его персонажу. Позаимствовав эту технику из психологии Теодюля Рибо, Станиславский рекомендует аффективную память как один из многочисленных инструментов, которыми может пользоваться актер, чтобы соответствовать эмоциональным требованиям роли²¹. Тем не менее, он проводит черту между использованием личного опыта в работе над ролью и явным помешательством. Несмотря на связь с персонажем, которая может возникнуть у такого актера как Дэй-Льюис, актер всегда сознает – на определенном уровне, — что он *играет*. Станиславский настаивает на этом, заявляя: актер должен «действовать от собственного лица» и «никогда не уходить от [себя]»²². Таким образом, актер отвечает требованиям роли, опираясь на эмпирическое содержание своего расширенного сознания. Как таковое, его сознание может быть в той или иной степени измененным, и все же актер никогда не должен забывать о том, что играет, в независимости от того, в каком жанре или стиле, а иначе он может «потерять связь с [собой]», а главное, со своим зрителем.

Чтобы открыться стимулам, придающим форму его исполнению, актер, работающий по системе Станиславского, должен достичь приподнятого состояния, избавившись от зажима и добиваясь максимальной сосредоточенности. Относительно зажима Станиславский отмечает: важно, чтобы актер физически расслабился, что даст ему возможность отвечать на сознательно отобранные стимулы – физическое действие, реплику, мысль или образ. О значении, придаваемом Станиславским физическому воспитанию актера, часто забывают, по крайней мере, там, где речь идет об американских трактовках Системы. На самом деле, вторая часть трилогии, «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», посвящена развитию актерского инструмента, что подчеркивает психофизический монизм педагогики Станиславского: «Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов»²³. Посредством йоги и других методик из восточных театральных традиций Станиславский добивается совместного функционирования души и тела в выражении эмоций. Его подход схож с тем, как ученые-когнитивисты объясняют практику медитации: они говорят о том, что она позволяет участнику успешно осуществлять отбор стимулов посредством состояния релаксации. Однако такое состояние не способствует отчуждению от окружающих обстоятельств, но, напротив, помогает особенно остро осознать и сфокусироваться на том, что называется «овладеть искусством внимания» в «формировании любого содержания сознания [человека]»²⁴.

²⁰ Ibid.

²¹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 149.

²² Stanislavski, *An Actor's Work*, 209.

²³ Ibid., 352.

²⁴ Dietrich, *Introduction to Consciousness*, 268.

В попытке достичь приподнятого состояния концентрации²⁵, Станиславский начинает исследовать хатха-йогу уже в 1906 г., работая над ролью Астрова в спектакле «Дядя Ваня»²⁶. Вскоре после этого его коллега по Московскому Художественному театру Леопольд Антонович Сулержицкий познакомил его с медитативными техниками, впоследствии ставшими основой целостного подхода Станиславского к выразительности актера²⁷. Сулержицкий проводил мастер-классы в Первой студии Московского Художественного театра в 1910-е гг., где такие способности, как концентрация и передача энергии, практиковались и развивались²⁸. Станиславский определяет эту энергию как «прана», это индуистский термин, означающий «всеохватные» силы природы, которые могут быть поставлены на службу людям для «достижения желаемых результатов»²⁹. Он расширял свое понимание «праны», знакомясь с техниками хатха-йоги, описанными йогом Рамачаракой, чтобы, соединив теорию и практику, идти к достижению континуума «разум-тело-дух», принципиального для Системы³⁰. В самом деле, истоки предложенной Станиславским парадигмы «круг внимания» можно найти в его прочтении Рамачараки. Станиславский описывает взаимодействие актеров с их партнерами как «испускание лучей», предполагающее отдачу и принятие концентрированной энергии. В состоянии расслабленной сосредоточенности актер Станиславского фокусируется на внутреннем объекте, таком как образ или мысль, порождающем волю к действию, сообщаемую внешнему объекту, чаще всего – партнеру. Таким образом, актер подсоединяется к сознательно сформированным стимулам, чтобы направить свои действия на другого актера, а тот, в свою очередь, отвечает на эти действия, и таким образом они совместно создают спектакль, укорененный в изображении человеческой правды. Этот процесс внятно объяснен одной из учениц Станиславского, актрисой Верой Соловьевой (1892-1986):

« Мы много работали над концентрацией внимания. Это называлось “войти в круг”. Мы воображали круг вокруг нас, и посылали лучи “праны” в пространство и для общения друг с другом... Это упражнение не предполагало слов, но мы отдавали то, что было у нас внутри. А внутри у вас должно быть что-то, что можно отдать; если этого нет, появляются “мертвые формы”³¹.

²⁵ Исследователи Станиславского часто проводят черту между терминами «концентрация» и «внимание»; в русском оригинале используется термин «внимание», а Хэпгуд переводит его как «концентрация внимания». Хочу внести ясность: я использую два этих термина как синонимы. Белла Мерлин предлагает содержательный анализ этих терминов, а также других слов из лексикона Станиславского в ее статье «Куда исчез дух? Сложности перевода и нюансы терминологии в ‘Работе актера над собой’ и в актерском творчестве», *«Изучаем Станиславского»*, # 1 (февраль 2012): с. 3-4.

²⁶ Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 4.

²⁷ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause, 1987), 31.

²⁸ Более подробно об учении Станиславского по теме энергетического обмена между актерами, см.: R. Andrew White, “Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov,” *Performance and Spirituality*, No. 1 (2009).

²⁹ Yogi Ramacharaka, *Hatha Yoga: The Yogi Philosophy of Physical Wellbeing* (L.N. Fowler and Company): 89, 95.

³⁰ Более подробно об использовании Станиславским йоги, см. Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice, Part 2,” *Stanislavski Studies* 2; а также Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 1),” *Stanislavski Studies* 1; Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 167-84; а также R. Andrew White, “Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-Of-The-Century Occultism on the System,” *Theatre Survey* 47.1 (May 2006): 73-92.

³¹ Paul Gray, “The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner,” in *Stanislavski and America*, ed. Erica Munk (New York: Hill and Wang, 1964), 211.

Говоря об энергетическом обмене как коммуникации, Станиславский описывает его важность для зрителя:

«Когда публика видит двух или более персонажей, обменивающихся мыслями и чувствами, то невольно увлекается их словами и действиями... и оказывается захвачена опытом других людей»³².

На самом деле, «переживание» ситуации персонажа является ключевым фактором для Системы. Реагируя на шаблонную мелодраму европейского театра XIX века, Станиславский хотел найти способ передать человеческое поведение на сцене, а добиться этой цели можно, если актер по-настоящему привязывается к своему персонажу. Творчество Станиславского позволяет нам отличать актера, который убедительно «становится» персонажем, от того, кто фальшиво и поверхностно «показывает» персонажа. Таким образом, йога и медитативные техники, такие как контроль дыхания, упражнения на расслабление мышц и концентрацию позволяют актеру Станиславского создавать психофизическое действие как часть актерской игры, обогащенной передачей человеческой правды. Никогда не забывая о том, что он на сцене, актер Станиславского способен пропускать через себя мыслительный процесс персонажа, его физическую и эмоциональную жизнь. Он не просто намечает персонажа, но создает иллюзию того, что сам становится им, а это определено предлагаемыми обстоятельствами пьесы. Таким образом, Система помогает актеру достичь состояния творческого самочувствия, которое активизируется в обстоятельствах конкретного спектакля, и работа актера каждый раз воздействует на зрителя.

Присутствие актера в спектакле отмечено повышенным осознанием того, что актер владеет собой и своим окружением, а в этом проявляется то, что сознание актера высвобождает его подсознание. Область сознания включает в себя специально отобранные стимулы, помогающие актеру достичь свободного и выразительного состояния, благодаря чему он может испытать психофизические действия, из которых и состоит его игра. В отличие от многих интерпретаций учений Станиславского в США, режиссер и педагог настаивал на том, что актерское мастерство – «уловка», при которой добиваются «чувства правды» для создания «иллюзии» жизненной правды как театральной или кинематографической условности³³. Таким образом, применение многочисленных техник Системы (например, «магического “если бы”, предлагаемых обстоятельств, действенного анализа и пр.) в контексте воображения актера создает иллюзию правды, что отличается от простого воспроизведения приземленной природы повседневности. Эти методики и являются инструментами Системы, организованной осознанным проявлением подсознания, которое направлено на преодоление обыденности правдоподобия. Иные исследователи Станиславского заходят так далеко, что определяют кульминацию его творчества как «духовную», «душевную» и «не от мира сего»³⁴. Хотя эти предположения могут показаться противоречащими практическому объяснению Системы, они свидетельствуют о том, что она предполагалась не как редуцированное подражание человеческому поведению, а скорее, как способ добиться «подсознательного» состояния для переживания роли и, если уж на то пошло, Система также служит задачам спектакля и аудитории. Таким образом, актер «соединяет и уплотняет» стимулы, формируя творческую партитуру, способствующую

³² Stanislavski, *An Actors Work*, 232.

³³ Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 41.

³⁴ See Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 38-103; Patrick C. Carriere, “Reading for the Soul in Stanislavski’s *The Work of the Actor on Him/Herself*: Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Age” (PhD. diss., University of Kansas, 2010); and Charles Marowitz, *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist* (New York: Applause, 2004), 270.

возникновению его образа³⁵. Процесс этот несомненно интегрирован. Будь то действие или образ, актер снабжает свою роль дополнениями, помогающими добиться нужной выразительности, чтобы заполнить мгновение, а их источником является психофизическое хранилище исходных материалов: расширенное сознание. Если пользоваться терминами Антонио Дамасио, «телесно-душевной мозг» актера будет способствовать его «участию в процессе» восприятия стимулов и реакции на них³⁶. Таким образом, актер использует свое прошлое, свое хранилище личного опыта, чтобы находить доступ к искусно отобранным стимулам, составляющим его игру и служащим импульсами для обретения творческого самочувствия.

Несомненно, актер будет переходить от сознательного к подсознательному уровню восприятия и обратно, приравнивая к этому процессу в ходе игры, что, по большому счету, делает актерскую игру в равной степени притягательной и доводящей до безумия. Опираясь на техники, берущие начало в йоге и других восточных театральных традициях, актер Станиславского может максимально реализовать свое присутствие на сцене, развивая у себя способности к расслаблению и концентрации. Более того, Система предлагает целый набор стратегий – от «магического ‘если бы’» до метода физических действий, – чтобы высвободить воображение актера и направить его на переживание роли. По существу, актеры применяют расширенное сознание, чтобы способствовать изучению и раскрытию образа, что возвращает меня к тому, с чего я начал: с цитаты из Лоуренса Оливье. Описывая актерское мастерство как «искусство убеждения», Оливье объясняет, как он использует обширный репертуар личных воспоминаний, чтобы «заставить самого себя» и, если уж на то пошло, «публику» поверить его изображению того или иного персонажа:

«Вы должны найти в актере человека, которому гордость не мешает рыться в поисках мельчайшего кусочка человеческих обстоятельств; найти его, разглядывать, использовать... Я часто наблюдал за происходящим; пусть у меня не такая уж хорошая память на другие вещи, но, слава богу, на мелкие детали у меня память отличная. Бывало, я удерживал в памяти вещи, которые мне не приходилось использовать в течение восемнадцати лет»³⁷.

Хотя Оливье уж точно не был приверженцем учения Станиславского, его волшебная работа по созданию персонажа предполагает обращение к памяти способом, удивительно напоминающим тот, каким Станиславский предлагает воспользоваться актеру при обращении к памяти:

«По мере вашего продвижения, вы будете узнавать все больше способов, которыми можно стимулировать ваше подсознательное ‘я’ и вовлекать его в творческий процесс... Не будьте холодным наблюдателем за жизнью другого человека, пусть ваш процесс изучения позволит повысить вашу собственную творческую температуру. После длительного и пристального наблюдения актер обретает отличный творческий материал»³⁸.

Станиславский дополняет это утверждение, говоря, что «правду нельзя отделить от веры, а веру от правды», таким образом, подчеркивая значимость того, что актер использует все

³⁵ Blair, “Cognitive Science and Performance,” 93-103.

³⁶ Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: Putnam, 1994), 225.

³⁷ Laurence Olivier, interview with Kenneth Tynan, quoted in “Shakespeare and Laurence Olivier,” *World Theatre* 16.1 (1967): 70.

³⁸ Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 26-7.

необходимые средства для формирования стимулов, позволяющих достичь искомого творческого самочувствия. Для Оливье, поиск правды на сцене или перед камерой достигался такими стимулами – внешними и внутренними, подпитывавшими его воображение и позволявшими добиваться вдохновенной игры, которой он был известен. Одним из примеров было его выступление в роли Макбета в Стратфорде-на-Эйвоне в 1954 г., когда он преодолел свое посредственное исполнение «Шекспировского чудовища», имевшее место семнадцатью годами ранее, чтобы подарить зрителю «безусловного Макбета», по словам Теренса Рэттигана³⁹. Собственно, Оливье благодарит свой «жизненный опыт» за то, что роль «окутала [его], словно плащом»⁴⁰. Своего предыдущего Макбета в «Олд-Вике» он сам называл «неудачным» и оставлявшим желать лучшего; это утверждение любопытным образом может вселить надежду в тех из нас, кто является актером или педагогом актерского мастерства⁴¹. Взяв в расчет репутацию Оливье как одного из лучших актеров XX века, мы можем быть уверены: даже великие путешествуют из сознания в подсознание во время своего выступления. Как утверждает Станиславский, «Человек не может творить подсознательно... Таким образом, наше искусство учит нас сначала творить сознательно и правдоподобно, потому что это лучший способ подготовиться к расцвету подсознания, т.е., к вдохновению»⁴². В таком случае наша ответственность как актеров и педагогов должна заключаться в том, чтобы в нашем ремесле мы могли весьма осознанно и искусно создавать стимулы, позволяющие достичь творческого самочувствия для достижения таких сложных целей.

³⁹ Laurence Olivier, *Confessions of an Actor: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1982), 200.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., 104-05.

⁴² Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 149.