

*Посвящается моему брату Уильяму Л. Морено,
инициатору первого Терапевтического театра
в Вене в 1922 г. и основателю Театра психодрамы
в Нью-Йорке.*

Предисловие

Растущий интерес к психодраме, ее происхождению и применению, является основной причиной издания этой книги.

За последние десять лет я провел свыше пятнадцати сотен психодраматических сессий. Мой первоначальный замысел, состоящий в публикации материалов нескольких сотен сессий, потребовал бы приблизительно пятьдесят томов по тысяче страниц каждый. Я убежден, что только дословная передача содержания реальных сессий может позволить читателю приблизиться к психодраматическому опыту. Только знакомство с максимальным разнообразием сессий может дать ему понимание многообразия человеческой личности и человеческого общества. Но этот честолюбивый план вошел в конфликт с потребностью изложения моих открытий и методов без дальнейшей отсрочки. Результатом стал этот компромисс.

Представление о психодраме, данное в этом издании, покрывает только малую толику моих ожиданий, но я надеюсь, что читатели, теоретики и практики психодрамы найдут эту публикацию полезной даже в такой неудовлетворительной форме. Развитие психодрамы и психотерапевтических групп было настолько стремительным, что тщательную оценку теоретических и практических проблем дальше откладывать было нельзя. Использование психодрамы и групповой терапии, даже в их наиболее облегченных формах, в руках неинформированного и неопытного практика чревато опасностями.

Раздел I

КОЛЫБЕЛЬ ПСИХОДРАМЫ

Колыбель психодрамы

Кратчайший путь постичь суть идеи — исследовать, как она была задумана и впервые представлена публике. Почти неограниченные терапевтические возможности, которыми обладает психодрама, может оправдать наше обращение к ее истокам. Психодрама появилась на свет в День дураков, первого апреля 1921 года, между 7 и 10 часами вечера.

Местом рождения первой официальной психодраматической сессии¹ стал «*Komoedien Haus*», театр драмы в Вене. У меня не было исполнительского состава, не было пьесы. В этот вечер я один, без всякой подготовки, предстал перед более чем тысячной аудиторией. Когда поднялся занавес, на сцене не было ничего, кроме красного плюшевого кресла с позолоченным обрамлением и высокой спинкой как на королевском троне. На стуле была вышита золотая корона. В аудитории помимо любопытствующих находились представители иностранных государств, религиозных, политических и культурных организаций. Теперь, оглядываясь назад, я поражаюсь собственной дерзости. Это была попытка излечить и освободить публику от общего заболевания, патологического культурного синдрома. Послевоенная Вена была охвачена мятежом. Не было стабильного правительства, императора, короля, лидера. Подобно Германии, России, Соединенным Штатам, фактически всему населению Земли, Австрия пребывала в неутомимых поисках новой души.

Однако, говоря психодраматически, у меня был состав исполнителей, и была пьеса. Публика была моим исполнительским составом, эти люди были словно тысяча драматургов, не отдающих себе в этом отчета. Пьесой была интрига, в которую их бросили исторические события, где каждый играл реальную роль. Как можно сказать сегодня, моя цель состояла в том, чтобы начать использовать социодраму в момент зарождения и проанализировать результаты. Если бы я смог превратить зрителей в актеров, актеров их собственной коллективной драмы, а именно, драматиче-

¹ «Der Koenigsroman», chapter on «Das Narrentheater des Koenigsnarren», Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1922, см.: Documents, Vol. 11.

ских социальных конфликтов, в которые они на самом деле были вовлечены, то это искупило бы мою дерзость и дало начало сессии. Естественной темой сюжета был поиск нового порядка вещей, выявление среди аудитории тех, кто стремится к лидерству и, возможно, нахождение спасителя. Всех, независимо от исполняемой ими в жизни роли: политик, священник, писатель, солдат, доктор, юрист, я приглашал подняться на сцену, сесть на трон и сыграть короля без всякой подготовки и перед неподготовленной аудиторией. Зрители были членами жюри. Но этот тест оказался чрезвычайно трудным; никому не удалось его пройти. К концу представления не нашлось людей, достойных быть королем и мир остался без лидера. На следующее утро венская пресса² выражала немалую озабоченность инцидентом. Я потерял многих друзей, но спокойно сказав себе: «Нет пророка в своем отечестве», продолжал проводить сессии перед аудиториями европейских стран и Соединенных Штатов Америки.

Я надеюсь, это не прозвучит нескромно, но, поскольку психодрама оказалась моим личным творением, ее истоки в моей личной автобиографии могут пролить дополнительный свет на ее происхождение. Это исключение из свойственного ученым обычая к замалчиванию может быть особенно простительным в силу пути, которое прошла психодрама в своем становлении. Она возникла не из теоретической концепции, изложенной в научной публикации (что было сделано лишь во вторую очередь) и не из переработки некоего наследия, а стала апофеозом многочисленных публичных выступлений. Я начинал как организатор сеансов для маленьких и больших групп в самых разных местах — в парках, на улицах, в театрах, военных лагерях, тюрьмах и больницах. Разумеется, столь настойчивое стремление к достижению поставленных целей вопреки неодобрительному общественному мнению требует глубокой личной вовлеченности.

Когда мне было четыре с половиной года, я с родителями жил в доме, находящемся неподалеку от берегов Дуная. В одно из воскресений они ушли в гости, а я и несколько соседских детей остались играть в цокольном этаже нашего дома. Размеры помещения

² См.: Documents, Vol. II.

примерно в три раза превышали обычную комнату. Там ничего не было, кроме огромного дубового стола посередине. Дети предложили: «Давайте играть». Один из них спросил меня: «А во что?» «Я знаю, — ответил я. — Давайте играть в Бога и его ангелов». Дети заинтересовались: «А кто будет Богом?», и я ответил: «Я буду Богом, а вы — моими ангелами». Дети согласились. Далее последовало объявление: «Сперва нам надо построить небеса». Мы собрали стулья из всех комнат, составили их на большом столе и начали выстраивать одно небо за другим, связывая несколько стульев вместе на одном уровне и возводя на них другой уровень, пока стулья не достали потолка. Затем дети помогли мне взобраться наверх, и я сел на верхний стул. Мне удалось хорошо устроиться. Дети начали кружить вокруг стола, взмахивая руками, как крыльями, и петь. Вдруг я услышал, как один из детей спрашивает меня: «Почему ты не летаешь?» Я вытянул руки, пытаюсь полететь, и через секунду оказался на полу со сломанной правой рукой. Это было, насколько я помню, первой «частной» психодраматической сессией из тех, что я проводил. В ней я был режиссером и участником.

Меня часто спрашивают, почему у психодраматической сцены такая форма. Вполне возможно, что на это меня вдохновил мой личный опыт. Небеса до потолка могли проложить путь моей идее многоуровневой психодраматической сцены, ее вертикального измерения, где первый уровень, — уровень концепции, второй — уровень развития, третий — уровень завершения и действия, четвертый — балкон — уровень спасителей и героев. Разогрев³ перед

³ Разогрев — процесс подготовки, активизации человека перед предстоящим действием, имеющий как психологическую, так и биохимическую составляющую. В данной истории разогрев состоял в строительстве «небес». Разогрев способствует проявлению спонтанности и творческой активности, облегчает взаимодействие с окружающими, способствуя нейтрализации страхов и неуверенности, позволяет сконцентрироваться на выполнении задачи. Процесс разогрева запускается с помощью физических или душевных *стартеров* (еще один используемый Морено термин, который часто будет встречаться на страницах этой книги). В качестве физических стартеров могут выступать ритмичные движения (ходьба, бег, танцы, упражнения), дыхание, пение. Физические стартеры являются доминирующими в начальный период жизни ребенка. Роль душевных стартеров могут играть фантазии, образы, сновидения, переживания, сильные чувства, страхи, желания, побуждения, разговоры (в том числе, с самим собой).

трудной «ролью» Бога стал предвестником разогревающего процесса, через который проходят участники в ходе спонтанного исполнения ролей на психодраматической сцене. Мое падение, когда дети перестали держать стулья, по-видимому, научило меня тому, что даже высочайшее существо находится в зависимости от других, «вспомогательных эго», и что они необходимы пациенту-актеру для адекватного исполнения роли. И постепенно я узнал, что другим детям тоже нравится играть Бога.

В детской игре в Бога таится глубокий смысл. Я попал в ловушку его непостижимого замысла. Будучи студентом, в 1908–1911 годах я гулял по паркам Вены, собирая детей и формируя группы для импровизированной игры. Разумеется, я знал о Руссо, Песталоцци и Фребеле. Но то, что делал я, было совершенно новым подходом. Это был детский сад космического масштаба, креативная революция среди детей. Это была не филантропическая кампания взрослых за детей, а кампания детей за самих себя, за общество своего возраста и за собственные права⁴. Дети смыкали ряды — против взрослых, социальных стереотипов и автоматизмов — за спонтанность и творчество. Я разрешал им играть в Бога, если они хотели. Когда они терпели неудачи, я лечил их, решал детские проблемы — точно так же, как когда-то лечили мою сломанную руку, — позволяя им действовать импровизированно; это было нечто вроде психотерапии для падших богов. Родители и учителя убедили меня открыть театр для детей⁵.

Существует еще один, четвертый источник. После игры в Бога, парковой революции и представления в *«Komoedien-Haus»*, возник «Театр спонтанности» на *Maysedergrasse* рядом с Венской оперой, который в один из обычных вечеров превратился из «Театра спонтанности» в «Терапевтический театр». У нас была молодая актриса, Барбара, которая работала в театре и принимала участие в новом эксперименте, начатом мной, в импровизированной жи-

Душевные стартеры становялся преобладающими по мере того, как ребенок растет и развивается. Независимо от типа стартера, он пробуждает как физические, так и душевные явления. — *Прим. ред.*

⁴ См.: Documents, Vol. II.

⁵ Там же, глава «Das Koenigreich der Kinder».

вой газете⁶. Она была превосходна в роли инженеру, а также героических и романтических ролях. Вскоре выяснилось, что Барбара влюбилась в молодого поэта и драматурга, который неизменно присутствовал на ее спектаклях, сидел в первом ряду и всегда горячо аплодировал ее игре. Между Барбарой и Джорджем завязался роман, и вскоре было объявлено об их женитьбе. Тем не менее, ничего не менялось, она оставалась нашей главной актрисой, а он — нашим, так сказать, главным зрителем. Но однажды Джордж подошел ко мне, его обычно сияющие глаза выражали тревогу. «Что случилось?» — спросил я его. «Ах, доктор, я не могу этого выносить». — «Выносить что?» — я вопрошающе взглянул на него. «Это очаровательное, ангелоподобное существо, приводящее вас всех в восторг, наедине со мной ведет себя, как будто в нее вселяется бес. Она говорит всякие грубости, а когда я начинаю на нее сердиться, как это случилось прошлой ночью, она набрасывается на меня с кулаками». — «Подожди, — сказал я. — Приходи сегодня в театр, как обычно, и я попробую одно средство». Когда тем же вечером Барбара вошла за кулисы, готовая выступить в одной из ее обычных женственных ролей, я остановил ее. «Послушай, Барбара, до сих пор ты играла изумительно, но я боюсь, что ты выдохнешься. Зрители хотели бы увидеть тебя в ролях, где ты была бы более приземленной, показала бы грубость человеческой натуры, ее вульгарность и тупость, ее циничную реальность, людей не таких, какие они есть, а гораздо хуже, персонажей, доведенных до крайностей необычными обстоятельствами. Ты хочешь попробовать?» — «Да, — ответила она с энтузиазмом, — я рада, что ты завел об этом разговор. Я чувствовала уже давно, что должна предложить нашим зрителям новый опыт. Но, как ты думаешь, я смогу это сделать?» — «Я в тебе уверен, — ответил я. — Только что мы узнали, что на девушку в Оттакринге (район трущоб в Вене), торгующую своим телом на улице, кто-то напал и убил. Преступник все еще на свободе, его разыскивает полиция. Ты — проститутка. Он (я указал на Ричарда, одного из актеров) — бандит. Готовься к эпизоду». На сцене была импровизированная улица, кафе, два фонаря. Появилась Барбара. Джордж

⁶ Там же, из «Rede Vor Dem Richter», 1925.

сидел на своем обычном месте в первом ряду, чрезвычайно возбужденный. Ричард в роли преступника вышел из кафе вслед за Барбарой и пошел за ней. Их встреча быстро переросла в горячий спор о деньгах. Вдруг Барбара начала играть в манере, совершенно для нее неожиданной. Она сквернословила как сапожник, толкала мужчину и пинала его. Я видел, как Джордж приподнялся на своем месте, делая мне тревожные знаки рукой, но тут преступник рассвирепел и начал преследовать Барбару. Неожиданно он выхватил складной нож из внутреннего кармана пиджака. Он гонялся за ней кругами, постепенно настигая ее. Она играла настолько хорошо, что производила впечатление не на шутку испуганной. Зрители вскочили с криками: «Прекратите это, прекратите!». Однако он не остановился до тех пор, пока не «убил» ее. После этого эпизода Барбара ликовала, она заключила в объятия Джорджа, и они пошли домой, находясь в полном восторге. С тех пор она продолжала исполнять подобные роли, погружаясь в них все глубже. Джордж подошел ко мне на следующий день после ее игры. Он сразу понял, что это была терапия. Она играла прислугу, одиноких старых дев, мстительных жен, ревнивых возлюбленных, барменш и любовниц гангстеров. Джордж мне ежедневно обо всем рассказывал. «Что-то и вправду с ней происходит, — сказал он мне после нескольких сессий. — Дома с ней еще случаются вспышки ярости, но они уже не такие сильные. Они стали короче, и она частенько смеется даже посреди этих сцен, как вчера, когда она вспомнила, что играла нечто подобное, и засмеялась, а я смеялся вместе с ней, потому что тоже это вспомнил. Это похоже на отражение друг друга в психологическом зеркале. Мы оба веселимся. Иногда она начинает смеяться еще до своей вспышки гнева, зная, что сейчас произойдет. В конце концов, она разогревается до своей ярости, но без обычного пыла». Происходящее было подобно катарсису, рождающемуся из юмора и смеха. Я продолжал терапию, более тщательно подбирая для нее роли, в соответствии с ее и его потребностями. Как-то раз Джордж признался мне, как эти сеансы действовали на него, когда он их смотрел и усваивал предлагаемый мною после них анализ. «Наблюдение за ее выступлениями на сцене делало меня более терпимым к Барбаре, снижая мое неприятие». В тот вечер я рассказал Барбаре, что она

добилась немалых успехов как актриса, и спросил ее, не хотелось бы ей сыграть на сцене вместе с Джорджем. Они начали играть, и их дуэты, входившие в нашу официальную программу, все больше напоминали их повседневные домашние сцены. Постепенно были разыграны ее и его семья, сцены ее детства, их сны и планы на будущее. После каждого их выступления ко мне подходили зрители, недоумевая, почему сцены с Барбарой и Джорджем затрагивают их гораздо глубже, чем другие (терапия аудитории). Несколькими месяцами позже Барбара и Джордж встретились со мной в театре. Они заново открыли себя и друг друга, или, что еще важнее, они открыли себя и друг друга впервые. Я проанализировал сеанс за сеансом развитие их психодрамы и рассказал историю их исцеления.

Конечно, все это произошло в особой обстановке — в Вене, городе колыбелей. Этот город еще и колыбель психоанализа. Читатель может задаться вопросом: какова связь психодрамы и психоанализа? Как концепции они имеют диаметрально противоположные истоки. Я встречался с доктором Фрейдом лишь однажды. Это произошло в 1912 году, когда, работая в психиатрической клинике при Венском университете, я посетил одну из его лекций. Доктор Фрейд только что закончил свой анализ сновидения. Когда студенты стали расходиться, он поинтересовался, чем я занимаюсь. «Пожалуй, доктор Фрейд, я начинаю там, где вы останавливаетесь. Вы встречаетесь с людьми в искусственной обстановке своего офиса, я встречаюсь с ними на улице и у них дома, в их естественной среде. Вы анализируете их грезы. Я же пытаюсь дать им смелость грезить. Я учу людей, как играть в Бога». Доктор Фрейд посмотрел на меня непонимающе. Психоанализ развил атмосферу страха среди молодых людей. Страх невроза был признаком того времени. Героический жест, благородные притязания немедленно делали их носителя подозреваемым. «Именно психоанализ начал борьбу против гения с тыла, упрекая и не признавая его из-за его комплексов. После очищения природы (Дарвин) и общества (Маркс) от креативных космических сил, завершающим шагом стало очищение гения психоанализом. Это была месть посредственного ума, сводившего все к общему низшему знаменателю. Если у каждого есть комплексы, — а творческий человек не является исключением, —

то все люди равны. Все люди — гении, разница в том, что один старается им быть, а другому все равно...»⁷.

Театр спонтанности в 1922–1925 годах стал местом сбора оппозиционеров и мятежников в психологии, колыбелью креативной революции. Главным образом оттуда, а также из моей книги «Театр спонтанности» черпали вдохновение для использования игровых техник, спонтанной игровой терапии, групповой психотерапии и ролевого тренинга — методов, которые многие психоаналитики и педагоги постепенно включили в свою практику. Можно легко проследить, как молва несла новости с *Maysedergrasse*, где был расположен Театр спонтанности на *Dominicaner Platz*, где жил доктор Фрейд⁸. Историку было бы небезынтересно узнать, как шаг за шагом происходило заимствование со стороны психоаналитиков, подбирающихся все ближе и ближе сперва к моим техникам и методам, а позже даже к моей терминологии и теории. Немаловажно отметить некоторые ключевые вехи этой эволюции. Изначально для Фрейда существовала лишь одна приемлемая обстановка — его психоаналитический кабинет. Но постепенно становились очевидны ее недостатки. Она была пригодна лишь для небольшого количества людей — молодых и среднего возраста взрослых людей. С детьми и психотиками невозможно было установить отношения переноса, и анализ не представлялся возможным. А поскольку психоанализ, согласно его декларациям, невозможен без адекватного переноса, любая иная ситуация не считалась пригодной в качестве средства лечения. Психоанализ ограничился одним типом ситуации, который считал чудотворным. Вероятно, именно по этой причине его последователи так медленно усваивали мои идеи спонтанной игровой терапии, а также групповой терапии. Дети наблюдались на расстоянии, и в процессе игры им мимоходом задавали вопросы. Затем полученный материал анализировался (анализ игры) произвольным образом, при этом субъ-

⁷ См.: Documents, vol. II, перевод из «Rede vor dem Richter».

⁸ Естественная эволюция науки не терпит индивидуального первенства в том или ином вопросе, но именно этой своей особенностью наука обязана своим грандиозным развитием. Именно мне удалось найти способ лечения людей, не способных сформировать перенос — детей и психотиков — путем систематического развития игры как терапевтического средства.

ект не включался в анализ, который осуществлялся на основе данных, полученных при изучении взрослых невротиков. Позднее стали создаваться ситуации, в которые помещались дети, окружая их заранее отобранными куклами и предметами. Аналитик по-прежнему оставался на расстоянии, но теперь он мог перейти от психоаналитической ситуации к игровой без серьезных возражений со стороны ортодоксальных представителей направления. Начав двигаться в этом направлении, они уже не останавливались на протяжении всех последующих лет, все более и более приближаясь к моим оригинальным принципам и техникам, в которых все, что они вводили постепенно, уже содержалось в качестве естественных частей целого: наблюдение, анализ и среда, заполненная другими индивидами, объектами или куклами. Они не могли продолжать избегать принятия моих интерпретаций катарсиса, рождающегося из спонтанной игры и влияний одного ребенка на другого. Они начали понимать, что путем модификации ситуаций, в которых играют дети, можно достичь лучших терапевтических результатов. Постепенно взаимоотношения среди детей, роли, в которых они функционируют, символическое или реальное сходство с их собственной жизненной ситуацией стало логически трансформироваться из того, что изначально было лишь дополнением к ограниченным исследовательским целям в самостоятельную область исследования и терапии. Единственное, что все еще продолжает омрачать истинную эволюцию, — это цепляние за вышедшие из употребления психоаналитические понятия, такие, как либидо, травма и ранняя фиксация, сопротивление и подавление и так далее; понятия, которые уместны лишь в одной ситуации — психоаналитической. Но новые ситуации: психодраматическая ситуация в психодраме, групповая — в групповой психотерапии, игровая — в игровой психотерапии, обладают собственной структурой и будут развиваться успешнее, если позволить им формировать собственные концепции в соответствии с их потребностями. Как бы ни был велик анонимный и «вытесненный» долг психоанализа перед психодрамой и социометрией, я в свою очередь в полной мере осознаю, что, живя в одном городе с поколением психоаналитиков, не мог избежать значительного влияния с их стороны, хотя по большей части отрицательного, на собственную работу. Буду-

чи практически замаскированной смесью предвзятости с глубоким знанием, психоанализ стал реакционной силой в социальных науках.

В свое время в основание психодрамы легли идеи, выраженные несколькими людьми. Генри Бергсону, одному из них, принадлежит честь введения принципа спонтанности в философию (хотя он редко использовал это слово) в тот момент, когда ведущие ученые были непреклонны в отрицании существования подобного феномена в объективной науке. Однако его «*données immédiates*», «*élan vital*»⁹ и «*durée*» были метафорами для одного опыта, пропитавшего всю его работу жизни — спонтанности, которую он тщетно пытался определить. В его системе нет «момента», только *durée*¹⁰. «Длительность не является сменяющими друг друга моментами... длительность — это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед... прошлое наслаивается на прошлое беспрерывно». Вселенная по Бергсону не может начаться и не может сделать паузу, это система, в которой нет места моменту. В своем опровержении математического времени он зашел слишком далеко. Вместе с отказом от образа песочных часов — мерой механического момента — он отбросил творческий момент. Но без момента как *locus`a nascendi* (места зарождения), теория спонтанности и креативность находится перед угрозой остаться полностью метафизической или стать совершенно механистичной.

Вслед за Бергсоном, почти по его пятам, но, очевидно, совершенно независимо от него к понятию спонтанности пришел Чарльз Сандерс Пирс, основатель прагматизма: «...что есть спонтанность? Это качество не рождается закономерно из чего-то предыдущего... Я не знаю, что вы сможете понять из смысла спонтанности, кроме новизны, свежести и разнообразия»¹¹. На протяжении всей работы Пирса, опубликованной после его смерти, встречаются ссылки на спонтанность, которые я считаю, несмотря на их несистематизированную форму, более значимым вкладом, чем его теория

⁹ Непосредственные данные, жизненный порыв. — Прим. ред.

¹⁰ Длительность. — Прим. ред.

¹¹ Peirce Charles Saunders «Collected Papers», vol. 1, Harvard University Press, 1935.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru