



психолого-педагогические исследования

Фузейникова Ирина Ниловна,

кандидат педагогических наук,

научный сотрудник Учреждения Российской академии образования

«Институт художественного образования»,

г. Москва

fuziren@gmail.com

Эстетика психодрамы

Психолого-педагогическая практика работы с подростковыми группами показала, что, помимо коррекционно-развивающего аспекта, познания себя через проживание и переживание «здесь» и «сейчас» жизненных ситуаций и явлений, развития спонтанности, творческих основ личности, психодрама развивает *эстетическое чувство* подростка (протагониста). Мы рассматриваем психодраму как метод, который использует инсценирование личного опыта через проигрывание ролей на сцене в специально созданных условиях, направленных на активизацию психических процессов участников, позволяющий *человеку в процессе действия накапливать социально-эстетический опыт, который приводит его в состояние катарсиса, своего рода очищения чувств.*

Эстетический компонент метода находится в содержании действенной стороны психодрамы, в ее спонтанной игровой основе, в целостности, форме происходящего, в изначальной цели ведущего привести подростка (протагониста) к гармонии через снятие переживания посредством катарсиса. Этот компонент обусловлен применением в психодраме некоторых приемов искусства, известных в его истории, которые интегрируются в специфической психолого-педагогической ситуации.

Как известно, слово «эстетика» происходит от греческого слова *aistesis* – «чувственное восприятие». Психодрама, содержащая в себе эстетический компонент, по сути своей иррациональна, ибо апеллирует к *чувственному плану* личности (как и сама наука эстетика).

Эта гуманитарная наука предполагает особый способ постижения мира через переживание. Так, познание себя через *переживание* в процессе психодраматического действия включает всю палитру человеческих чувств: от трагического, переходящего в

катарсис (в психодраме это в первую очередь катарсис протагониста), до переживания комического, переходящего порой в гротеск (например, в психодраматических техниках).

В основе психодраматического метода лежит спонтанная игра – одна из главных и древнейших форм эстетических действий. В игре рождается новый мир. Как и в детской игре, в психодраме воплощается внутренний мир человека.

Эстетический аспект игры выдвинула на первый план немецкая классическая философия. И. Кант разделяет свободную игру ощущений, доставляющую удовольствие, на азартную игру, игру звуков и игру мысли. Последние два вида он относит к изящным искусствам (словесные, изобразительные, «искусство игры ощущений»), хотя во всех трех усматривает эстетический характер разной степени интенсивности (И. Кант, 1968). Опираясь на идеи И. Канта, Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» ставит игру в центр своей эстетической теории. Ф. Шиллер усматривает в игре как эстетическом феномене смысл и главное содержание человеческой жизни: «...человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть. Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*». На этом положении, подчеркивает Ф. Шиллер, со временем будет построено «все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить» (Ф. Шиллер, 1957, с. 245).

Ф. Шлейермахер рассматривает игру как одну из форм нравственности, тесно связанную с искусством и дружбой, как сферу «свободного общения», где человек имеет возможность оптимально реализовать свою индивидуальность (В. В. Бычков, 2005, с. 214).

Определенный итог метафорическим, интуитивным, метафизическим прозрениям и высказываниям европейских мыслителей относительно сущности и функции игры, пишет В. В. Бычков, подвел в фундаментальном исследовании «Homo ludens» (Человек играющий) (1938) Й. Хёйзинга. Свою цель он определил как доказательство правомерности «обзора всей человеческой культуры *sub specie lude*» (в аспекте игры, под знаком игры). Развивая идеи Ф. Шиллера, Й. Хёйзинга показывает, что игра относится к сущностным характеристикам человека наряду с разумностью и созидательной способностью. Игра, по мнению Й. Хёйзинга, – это всеобъемлющий способ человеческой деятельности, универсальная категория человеческого существования. Она распространяется буквально на всё, в том числе и на речь. Игра, считал он, старше культуры, культура «возникает и развивается в игре, как игра», имеет игровой характер (Й. Хёйзинга, 1992, с. 7). Большинство исследователей игры, подчеркивает Й. Хёйзинга,

недооценивают, что она преимущественно располагается «на территории эстетического» и главное в ней, ее сущностная основа – «эстетическое содержание».

Мы специально избегаем в своем исследовании привязанности игры к театральному искусству и к искусству вообще. Мы считаем, что *если в игре обыгрываются эстетические свойства реальности или эстетические проявления субъекта, то ее можно считать эстетическим феноменом.*

Отличительными чертами, объединяющими психодраму с игрой, являются повторяемость; игровое пространство; идея, на основании которой строится действие; эмоциональное напряжение; наличие определенных правил; спонтанность; свободная деятельность; возможность продолжения. Как пишет Э. Барц, «Морено открыл принцип самоисцеления в игре и на его основе метод психодрамы» (Э. Барц, 1997, с. 90).

Классическая психодрама по своей сценической форме действия и сценической лексике, безусловно, очень близка театру, ибо она вышла из театра. Прототипом психодрамы принято считать античную трагедию, а понятие *катарсиса* в психодраме объединяет ее с комплексом эстетических категорий.

Античная трагедия возникла из лирических и культовых песнопений (*trag-odia*) и в VI веке до Рождества Христова считалась ритуальным действием. «Греческая трагедия была трагедией универсальной, трагедией людей и богов, где каждая судьба тесно связана с общечеловеческой, с космической судьбой и со всем мирозданием. Именно из этой театрализованной модели «спонтанического театра» выростала социально-психологическая доктрина будущей психодрамы Морено: всё, что происходит с личностью, влияет на окружающий мир, а то, что происходит в обществе, влияет на жизнь индивида» (цит. по: Гройсман А. Л.).

В книге Э. Барц «Игра в глубокое» рассматривается параллель между происходящим на сцене античной трагедии и тем, что разыгрывается во время психодраматического действия.

Перед зрителями сначала выступал хор: вступление, затем основная и, наконец, заключительная часть. Тема выступления могла меняться по знаку руководителя хора: она могла касаться горестей, забот или актуальных для народа событий. При афинском тиране Писистрате (560–527 гг. до н. э.) Теспис дополнил хор актером протагонистом, который стал другим полюсом действия. В отличие от лирически-эмоционального хорового пения его речь была ясной и рациональной. Между двумя полюсами возникал эмоциональный контраст, различия усиливались еще больше, когда, меняя маски во время выступления хора, актер стал играть все новых и новых персонажей. Это создавало возможности для проявления многогранной природы личности.

Здесь уже можно увидеть параллель между протагонистом в психодраме и протагонистом античной трагедии. И, подобно хору в греческой драме, группа может выражать свое отношение к происходящему через дублирование. Комментарии, обобщения напоминают заключительную часть.

Когда же Эсхил (525–456 гг. до н. э.) ввел вторую актерскую роль и число исполнителей ролей увеличилось, актеры могли выступать по очереди или одновременно, вести диалог и обращаться к хору, их роли становились все более индивидуальными, а действие – драматически более насыщенным. Руководитель хора оставался на заднем плане, а постепенно хор вовсе утратил свою роль и появилась драма без хора.

В психодраме «хор» (т. е. группа) сохранился в качестве ее обрамления. Его присутствие необходимо на начальной и конечной стадиях, а в процессе действия служит вторым планом (как и зрители), так как в присутствии объективного зрителя субъективное его самовыражение само по себе становится объективным.

Возникающая ассоциация со «ступенями» психодрамы вводит нас в игровую плоскость: появление протагониста, его диалог с директором, их совместное движение по кругу, образованному участниками группы – так шаг за шагом происходит постепенная кристаллизация темы со всеми ее подробностями.

Далее в трагедии с помощью художественных приемов происходит развитие сюжета. Сюжет начинается откуда-то издалека, подводится к конфликту, обозначает его, затем начинает развиваться действие. Теперь руководитель хора действует на втором плане. Затем в словесном состязании выясняется «кредо» каждой из конфликтующих сторон, что похоже на введение в роль в психодраме. Как только становится известна предыстория, начинается драма. Хор сменяется актерами.

Протагонист и группа постоянно взаимодействуют между собой, да и психодрама не приходит к трагическому концу. Шаг за шагом протагонист продвигается к осознанию своей возможности избежать трагического финала, идя навстречу судьбе, вырываясь из ее хитросплетений.

Попытки избежать трагического финала и намечающийся поворот от незнания к знанию существовали уже в трагедиях Эсхила, современника расцвета классической греческой эстетики. А в выступлении хора слышались сострадание и утешение, предостережение, совет и пример для подражания. Здесь реализовывалась последняя возможность высказать свое мнение о божественном, о человеке и его сущности, о судьбе, вине и возмездии (силах рока). Всё это что очень напоминает шеринг в психодраме, в котором – в соответствии с правилами – группа принимает заметное и конкретное участие.

Безусловно, такая параллель носит скорее внешний характер. А понятие *катарсис* как одно из важных достижений психодраматической теории получает развитие и приобретает новые оттенки. В психодраматической теории Я. Морено идея катарсиса развивалась в четырех направлениях: соматическом, психическом, индивидуальном и групповом.

Я. Морено называл катарсисом «любое влияние, оказывающее явное очищающее воздействие» (Барц Э., 1997, с. 93). Как и Аристотель, Я. Морено считал катарсис, т. е. «очищение», или «обновление», основным результатом драмы. Но Аристотель имел в виду зрителя, тогда как Морено говорил: «Мы будем действовать наоборот. Мы начнем не с катарсиса зрителя, а с катарсиса главного исполнителя, протагониста». Как и трагедия, психодрама рассчитана на многих участников. Катарсис одной личности, пишет Морено, зависит от достижения катарсиса другими людьми. *Катарсис приобретает межличностный характер* (Я. Морено, 2001 с. 240).

Я. Морено, как отмечает, П. Ф. Келлерман, значительно расширил первоначальное этимологическое значение катарсиса. Он включил в него не только высвобождение и облегчение эмоций, но и интеграцию и приведение в порядок, не только интенсивное переживание прошлого, но и настоящее существование «здесь» и «сейчас», не только пассивную вербальную рефлексю, но и активное невербальное воплощение, не только частный ритуал, но и обряд исцеления с участием человеческого общества, не только внутриспсихическое уменьшение напряжения, но и межличностное разрешение конфликта, не только медицинское очищение, но и религиозный и *эстетический опыт* (П. Ф. Келлерман, 1998).

У психодраматистов-практиков выделены роли, функции, навыки и идеалы ведущего (директора) группы. П. Ф. Келлерман выделяет эстетический аспект, который наиболее полно раскрывается у ведущего группы в роли Режиссера-постановщика (см. табл. 1).

Профессиональные роли психодраматиста

<i>Р о л и</i>	<i>Ф у н к ц и и</i>	<i>Н а в ы к и</i>	<i>И д е а л</i>
Аналитик	Эмпатик	Понимание	Герменевтический
<i>Режиссер</i>	<i>Постановка</i>	<i>Режиссура</i>	<i>Эстетический</i>
Терапевт	Перемены	Влияние	Исцеляющий
Ведущий группы	Управление	Лидерство	Социальный

Вейнер (Weiner, 1967) подчеркивает: для того чтобы успешно практиковать психодраму, директору необходимо овладеть некоторыми сложнейшими навыками

психотерапевта, психоаналитика, группового психотерапевта, поведенческого терапевта и знаниями *классического театрального мастерства* (как режиссуры, так и актерского мастерства).

Психодраматист выполняет четыре взаимосвязанные и очень сложные задачи (П. Ф. Келлерман, 1998 г., с. 54):

1) аналитика, ответственного за обладание полной и подробной информацией о состоянии протагониста, что включает понимание как личностных, так и межличностных феноменов, необходимое для того, чтобы уловить смысл опыта и углубить самопознание;

2) *режиссера*, «превращающего полученный материал в действие, которое должно быть стимулирующим эмоционально и приятным эстетически»;

3) терапевта, который вызывает перемены, воздействуя на протагонистов таким образом, чтобы облегчить исцеление;

4) ведущего, который заботится о конструктивном рабочем климате в группе, помогает развитию поддерживающего социального окружения.

Для данного исследования наибольший интерес представляет вторая задача-роль – режиссера-постановщика, создающего, по мнению П. Ф. Келлермана, *«красивый театр, придавая сессии эстетическую ценность»*.

П. Ф. Келлерман обращает внимание на то, что задача психодраматиста как режиссера состоит в том, чтобы активизировать стимулирующее действие театра, а это в свою очередь требует от психодраматиста специальных режиссерских навыков. Психодраматист-режиссер должен:

- помочь протагонисту организовать сцену,
- следить за расположением «актеров» на сцене,
- проверить правильность персонификации вспомогательных лиц,
- руководить разогревом,
- следить за ритмом и временной протяженностью сцены,
- подобрать правильное освещение и декорации и создать подходящую атмосферу,
- уметь предложить возможные способы конкретизации при представлении ситуации в символическом виде,
- индуцировать спонтанность на сессии собственным энтузиазмом, воображением и желанием представить каждую сессию как новое приключение,
- согласно Карп (Карп, 1988), «...директор должен обладать истинным ощущением игры, веселья и свежести и воплощать как юмор жизни, так и ее пафос».

Перед психодраматистом стоит весьма непростая задача: он как драматург «...направляет диалоги, создает и разрешает конфликт. Как скульптор – лепит пространство. Как дирижер оркестра – смешивает материал из многих источников» (Riebel, 1990). Этот опыт можно приобрести постоянно практикуя различные формы методов действия (ролевую игру, импровизацию, творческую драму, драматерапию и т. п.).

П. Ф. Келлерман отмечает, что психодраматист должен уметь сочетать метод К. С. Станиславского (эмоциональная вовлеченность и вхождение в образ) с брехтовским соблюдением дистанции и отстранением. Эти две позиции отражают две задачи психодраматиста как постановщика – переживание и наблюдение, между которыми необходимо найти правильный баланс.

Умелые ведущие группы, отмечает П. Ф. Келлерман, превращают психодраматическое пространство в место, где всё что угодно, включая и невозможное, может произойти. Как правило, это романтичные люди, которые не переносят игнорирующий душу реализм. «Сцепляя факт и выдумку, они создают тот *род эстетической правды*, в котором растворены универсалии времени и пространства» (П. Ф. Келлерман, 1998).

Задачи, поставленные перед ведущим (директором) психодраматической сессии, предельно сложные, впрочем, как и путь Я. Морено к его «высшей форме театра».

Изначально Я. Морено мечтал создать театр, призванный «даровать человечеству своего рода драматическую религию» (Я. Л. Морено, 2002). Он рассчитывал совершить революцию в мире искусства, стерев границы между сценой и зрительным залом, между участниками действия и зрителями. Здесь должны были слиться воедино реальное и воображаемое. «С уничтожением противопоставления исполнитель – зритель все пространство театра становится полем действия, – пишет он в вышедшей в 1923 году книге «Театр спонтанности». Это театр, собирающий всех воедино, это полный отход от бытия; ни один человек не может властвовать над игрой... Все вместе, играя, должны помочь театру стать великим, ибо Бога не было бы, если бы его не создали люди» (Э. Барц, 1997). «В наш материалистический век никто не может всерьез взять на себя роль Бога или святого, не будучи при этом душевнобольным или социально опасным маньяком. Театр, в этом смысле, представлял пространство, безопасное для воплощения самых революционных идей, и безграничные возможности для исследования спонтанности на экспериментальном уровне» (Я. Л. Морено, 2001).

Версия театра Я. Морено была основана на представлении о спонтанном творчестве личности. Именно *спонтанность усиливает креативность*. Он стремился

создать некий идеал, в котором нет ограничений: predetermined места и заранее установленного творческого результата. В *Театре спонтанности* должен быть изменен весь театральный процесс, от структуры сцены до личности актера и его творческой спонтанности. Если в драматическом театре ни момент, ни место не являются свободными, а предопределяются содержанием и формой, то в театре спонтанности «...момент является подлинно свободным, настоящим по форме и содержанию, а место – вторично и производно». «Спонтанная ролевая игра дает «метапрактическое подтверждение» царству свободы; иллюзия строго отделяется от реальности...» (Я. Л. Морено, 2001).

Отчего актеры должны уступать место личности и творческому гению драматурга? «Я вернул их в пределы, где царили величайшие актеры – пророки и святые, чьи деяния стали возможны лишь благодаря прорыву сквозь броню собственного «Я»; вне этих пределов все их победы могли бы лишь утолять их тщеславие» (Я. Л. Морено, 2002) .

«Законы драматического театра – единство сюжета, единство образа, единство мысли и действия, естественность и четкость дикции, установленные Аристотелем в его «Поэтике», – были внушены греческой трагедией – драматическим консервом, а также греческим театром, средством его воспроизведения. Законы психодрамы подлежат исследованию без исторической модели, по-новому, в пределах другой структуры» (Я. Л. Морено, 2001, с. 29).

Несмотря на то, что, очевидно, Театр спонтанности не имеет прецедента в истории, с внешней стороны ближе всего к нему в истории драмы находится итальянская *Commedia dell Arte*.

В *Commedia dell Arte* неизменно повторялись персонажи (Арлекино, Капитан, Доктор и т. д.), писался сюжет, но диалоги импровизировались актерами. Но целью *Commedia dell Arte* было развлечение, а не терапия. «Даже как театр спонтанности, он сводил спонтанность к импровизации диалога, что вследствие бесконечного повторения ситуаций и конфликтов рано или поздно должно было ограничиться клише культурного консерва. Работая в рамках драматического театра и в отсутствие системы тренинга спонтанности, *Commedia dell Arte* постепенно прекратила свое существование» (Я. Л. Морено, 2001, с. 29).

Однако и в самом Театре спонтанности спонтанность могла обратиться в фальшь, если не следили за ее развитием, а сам спонтанный актер, понимая спонтанность как необходимое к достижению состояние, мог начать клишировать некоторые «спонтанные» приемы, которые могли бы быть перенесены в последующие, якобы спонтанные акты. Лучшие ученики Я. Морено пытались использовать заранее заготовленные штампы в

спонтанных этюдах и в конце концов, отворачиваясь от театра спонтанности, уходили в профессиональные труппы или в кино.

После тестирования Я. Морено сотен людей стало очевидно, что талант к спонтанному творчеству был крайне редким качеством, неразвитым у большинства людей. Невозможно определить заранее направление личностной спонтанности, которая не зависит от стоящих перед актером задач; степень адекватности спонтанного акта решения этих задач непредсказуема. Сама специфика работы в театре, в котором уничтожалось противопоставление исполнитель – зритель, где ежедневно встречаешься с новой аудиторией, побуждала Морено изыскивать всё новые и новые методы постановки, предвидения и жесткого отсечения сколь угодно ценных методов, не приносящих нужных результатов.

Театр спонтанности встречался с огромными трудностями – прежде всего со стороны зрительской аудитории. Зритель, приходивший на спектакль, воспитывался в разных слоях социума, «...в среде естественных и гуманитарных знаний, формирующих «культурные основания», которые они использовали в повседневной практике и на которые полагались гораздо больше, нежели на собственную спонтанность. Единственным источником творческого, который они могли оценить, была природа. Таким образом, становясь зрителем Театра спонтанности, они либо воспринимали действие как отлично отрепетированный спектакль, с помощью которого их хотят одурачить, либо, если действие было плохо сыграно, утверждались в мысли, что спонтанность всего лишь выдумка» (Я. Л. Морено, 2001, с. 189).

Сталкиваясь с вышеперечисленными и другими трудностями, Я. Морено решил обратиться к терапевтическому театру, рассматривая этот шаг как стратегическое решение, позволяющее спасти психодраматическое движение от забвения. «Стопроцентная спонтанность, – пишет Я. Морено, – в терапевтическом театре не вызывала каких-либо сомнений; эстетическое несовершенство актера было непростительным, тогда как несовершенство и срывы пациента, возникавшие на сцене, воспринимались как должное, их ожидали и, зачастую, тепло приветствовали. Актеры здесь обратились в дополнительное «эго», и они, в своей терапевтической функции, также воспринимались теперь с их не приукрашенным природным талантом и вне искусственного перфекционизма профессионального театра. Театр спонтанности здесь раскрывался в своей промежуточной форме – в форме *театра катарсиса*» (Я. Л. Морено, 2001, с. 189).

Морено считал терапевтический театр высшей формой театра, в котором «пространство, так же как и момент, являются оригинальными...», а «...реальность и иллюзия являются единым целым» (Я. Л. Морено, 2001, с. 49).

Интересен в данном контексте взгляд Я. Морено на природу импровизации (спонтанности) в русском психологическом театре. Я. Морено проявлял большой интерес к русскому психологическому театру и системе К. С. Станиславского. Он был знаком с теоретическими работами К. С. Станиславского и находил в них много «минусов». По его мнению, театр спонтанности не имеет отношение к так называемому методу К. С. Станиславского.

Первое отличие, по мнению Морено, – в определении импровизации (спонтанности). «Элемент спонтанности присутствует здесь для служения культурному консерву, его оживления». К. С. Станиславский, по мнению Я. Морено, «сводит фактор спонтанности к реактивации воспоминаний, нагруженных аффектом. Такой подход связывает импровизацию с прошлым опытом, а не с моментом... Но именно категория момента придает спонтанной работе и психодраме их фундаментальный пересмотр и направление» (Я. Морено, 2001, с. 66).

Я. Морено сравнивал К.С. Станиславского с З. Фрейдом. З. Фрейд пытался сделать своего пациента более спонтанным точно так же, как «Станиславский пытался сделать своих актеров более спонтанными при игре законсервированных ролей» (Я. Морено, 2001, с. 66). Несмотря на работу в разных сферах, он называл Фрейда и Станиславского коллегами, так как Фрейд предпочитал интенсивные переживания прошлого моменту в лечении психических нарушений.

Следующее отличие, по мнению Морено, в том, что К. С. Станиславский был пылким поборником драматического консерва, драм А. П. Чехова, В. Шекспира и других классиков. Он старался динамично и совершенно воспроизвести работы драматурга и изобретал средства, которыми можно было бы освободить организм актера от клише и дать ему наибольшую свободу и творчество для выполнения поставленной задачи. Одно из средств этой подготовки – импровизация. Но актер К. С. Станиславского, считает Я. Морено, находился в противоречии, используя импровизацию путем воспоминания и исполнения ярких эмоциональных случаев прошлого и репетируя в то же время роли, ситуации и диалоги, созданные для него драматургом. «Мы в Театре спонтанности положили конец подобной дилемме между спонтанной драмой и ригидным драматическим консервом. Мы поняли, что нельзя освобождать актера от клише путем импровизации, а затем снова и снова наполнять его клише – клише Ромео, короля Лира или Макбет. Нашим важнейшим отправным моментом было решение отбросить все

ролевые клише, позволить составу исполнителей быть полностью спонтанно-творческими... Так же как Станиславский был сознательным сторонником драматического консерва, мы стали сознательными протагонистами спонтанной драмы» (Я. Морено, 2001, с. 67). Таким образом, Я. Морено сформулировал *искусство момента* в противоположность *искусству консерва*. Периодическая *расконсервация* актера из клише, которые могли накопиться в ходе его продуцирования или его жизни, привела к следующему, третьему шагу – сознательному и систематическому тренингу спонтанности. А как только Я. Морено позволил актеру полную спонтанность, на передний план вышли весь его внутренний мир, его личностные проблемы, его собственные конфликты, его поражения и сны, что показало Я. Морено всю терапевтическую ценность такого рода представления для самого актера и при правильном обращении терапевтическую ценность для аудитории.

В свою очередь мы можем сказать, что К. С. Станиславский придавал огромное значение подсознанию, хотел найти к нему дорогу, «прибратить его к рукам», но его театральное творчество, его теория актерской игры восходят к ясному сознанию, отточенному собственным опытом, опытом поколений. К. С. Станиславский беспредельно верил в актера-творца. Эта вера – предпосылка его творческого метода. Сущность игры по системе К. С. Станиславского, как известно, состоит в том, что, перевоплощаясь в сценического героя, артист должен идти от себя. Идти от себя, но не застревать на себе! Актер К. С. Станиславского не должен ущемлять в правах драматического героя, заслонять его собой (К. С. Станиславский, 1953).

Для К. С. Станиславского не было на свете ничего выше театра, потому что театр полон доверия к жизни, устремлен ей навстречу; сцена, на которой царит актер-творец, – самое жизненное из искусств, как бы условны ни были его формы.

Можно отметить тот факт, что время всё рассудило. Театр спонтанности прекратил свое существование. Я. Морено перешел к терапевтическому театру. В развивающих и коррекционных целях, на взгляд автора данного исследования, эти два театра могут и должны существовать вместе. У них есть много общего, они могут дополнять друг друга, но не стоит отнимать приоритеты у одного для другого. У театра К. С. Станиславского, несмотря на всю его психологичность, акцент смещен на художественно-эстетическое, тогда как театр Я. Морено носит в большей степени терапевтический характер, создавая особый род эстетической правды.

Важно поднять вопрос о возможных проявлениях художественности в психодраме. Как в драматическом спектакле, может отсутствовать момент художественности (в случае бездарности постановки и ее участников), так при талантливом директоре

психодраматической сессии и ее участников из психодраматического действия может получиться маленькое произведение искусства.

Я. Морено в Театре Спонтанности удавалось достигать весьма приличных результатов. А один из учеников и последователей Я. Морено – Джонатан Фокс – в 70-х годах XX века решил возвратиться к идее театра спонтанности, соединив его с практикой введения в игру вспомогательных «Я». Вспомогательные «Я» должны были сыграть различные состояния протагониста, дабы помочь главному герою увидеть себя со стороны, либо подтолкнуть его еще к большему самораскрытию или подвести к решению проблемы. От актеров, выполняющих эту функцию, требовались определенные профессиональные навыки. Этим актеров и использовал Фокс в первых постановках по методике театра «Плейбек».

Действие происходило таким образом. Вместо активно действующего протагониста на сцене появлялся рассказчик и на глазах у публики делился с ведущим встречи историей из своей жизни. Из специально подготовленной группы актеров он выбирал исполнителей ролей. Актеры разыгрывали историю из жизни ее автора, а он по ходу действия спектакля вмешивался, что-то уточнял, изменял, даже изредка оставлял место в зрительном зале, чтобы подняться на сцену и подключиться к игре. Основой терапевтического эффекта было эмоциональное переживание, которое испытывал Рассказчик, просматривая историю своей жизни, меняя развитие сюжета, занимаясь коррекцией прошлого (или проекцией фантазии в настоящее).

Все происходящее напоминало методику «Зеркало» Я. Морено. «Актеры Плейбека как бы «отзеркаливали» Рассказчику его историю, практически не вовлекая его в активное действие» (Кипнис М., 2002, с. 121). Они профессионально включались в историю Рассказчика, которая не связана с их конкретным личным опытом. Для них была ясна лишь общая канва истории, эмоциональное восприятие Рассказчиком события и его участников. Подробности, оттенки чувств, причинно-следственные отношения в коротком рассказе не раскрывались.

Спектакли, сыгранные в русле этой методики, отвлеченно-метафоричны даже тогда, когда в основе сюжета лежат реальные жизненные события. В «Плейбеке», как пишет М. Кипнис, присутствуют больше метафоры жизни, чем сама жизнь. Это оберегает рассказчика от чрезмерной обнаженности, позволяет спрятаться за «чей-то» рассказ в большей степени, чем это дано протагонисту психодрамы (Кипнис М., 2002).

Эта методика приобрела популярность в США и Западной Европе. Она распространилась по всему миру. В России существуют несколько действующих трупп театра «Плейбек», где работают ученики Фокса.

Безусловно, и сам Я. Морено отмечал, что психодраматический процесс отличается от артистического по одному весьма существенному признаку. Он ориентирован на работу с личностью протагониста и катарсическими процессами в нем, а не на качество исполнения роли. Художественные аспекты уходят на второй план, тогда как эстетическая ценность происходящего остается, на наш взгляд, неизменной.

Я. Морено видел огромное значение своего метода в освобождении: «Человек приобретает по отношению к собственной жизни, ко всему, что делает, *точку зрения творца* – опыт истинной свободы, освобождение от собственной сущности. Повтор единожды произошедшего доводит до смеха. Человек во второй раз так же говорит, ест, пьет, производит потомство, спит, бодрствует, пишет, борется, ссорится, приобретает, теряет, умирает, но психодраматическим способом. Однако та же самая боль не действует на игрока и зрителя как боль, то же самое желание не воздействует на него как желание, та же самая мысль не производит на него впечатление мысли. Это безболезненно, неосознанно, безрассудно, бессмертно. Каждый живой персонаж отрицает и разрешает себя через психодраму. Жизнь и психодрама компенсируют друг друга и тонут в смехе. Это окончательная форма театра» (Я Л. Морено, 2001, с. 52).

Применение метода психодрамы в работе с подростками показало, что составляющие элементы и свойства психодраматического действия отвечают насущным психолого-педагогическим задачам данного возрастного периода. Они способствуют достижению личной автономии и индивидуальной идентичности, укрепляют надежду на изменения, способствуют *эстетическому развитию* и формированию у подростков образа себя, поощряют и стимулируют ответственность за свою жизнь и принимаемые решения, развивают толерантное сознание.

Важно отметить, что работа в группе, в референтной среде сверстников влияет на формирование позитивного опыта самореализации и социокультурной адаптации подростка. Группа дает возможность воссоздать реальные межличностные взаимоотношения, получить обратную связь и поддержку, что помогает подростку по-новому взглянуть на те или иные проблемы и на себя самого. В результате аффективные переживания, происходящие в искусственно создаваемой обстановке, могут естественно переноситься во внешний мир.

Результаты экспериментальной части исследования позволяют утверждать, что в ходе реализации практической групповой работы с использованием психодрамы, centered на выявлении и «проживании» значимых «Я-отношений» в пространстве референтной среды сверстников, актуализируются процессы самопознания и самопереживания и формируется личностный опыт позитивного ценностного отношения

к себе в своей соотнесенности с миром.

Литература

1. Барц Э. Введение в юнгианскую психодраму / Пер. с нем. К.Б. Кузьминой. М.: Независимая фирма «Класс», 1997. 144 с. (Библиотека психологии и психотерапии).
2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2005. 556 с.
3. Гройсман А.Л. Личность, творчество, регуляция состояний: Руководство по театральной и паратеатральной психологии. М. ИЧП «Изд-во Магистр, 1998. 436 с.
4. Кант И. Критика способности суждения // Собр.соч.: В 6 т. т 5. М, 1968.
5. Келлерман П.Ф. Психодрама крупным планом: Анализ терапевтических механизмов / Пер. с англ. И.А.Лаврентьевой. М.: Независимая фирма «Класс», 1998. 240 с. (Библиотека психологии и психотерапии).
6. Кипнис М. Драматерапия. Театр как инструмент решения конфликтов и способ самовыражения. М.: Ось-89, 2002. 192 с.
7. Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено. Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Е.В.Лопухиной и А.Б. Холмогоровой. М.: Изд-во группа «Прогресс», «Универсал», 1994. Морено З. Обзор психотерапевтических техник // Московский психотерапевтический журнал. – 1994. – № 1. С. 128–137.
8. Морено Я. Психодрама / Пер. с англ. Г. Пимочкиной, Е. Рачковой. М.: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО–Пресс, 2001. 528 с. (Серия «Психологическая коллекция»).
9. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 396.
10. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Собр.соч.: в 7 т. Т.6. М., 1957.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. 539 с.
12. Karp, M. (1988). Psychodrama in Britain: Prophecy and Legacy. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 41, 45–50.
13. Riebel, L. (1990). Doctor, Teacher, Indian Chief: Metaphor and the Search for Inherent Identity. *Journal of Integrative and Eclectic Psychotherapy*, 9, 119–135.
14. Weiner, H.B. (1967). The Identity of the Psychodramatist. *Group Psychotherapy*, 20, 114–117.