

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ В РУКАХ РЕЖИССЕРА

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются сочетаемость психотипов актеров и режиссеров и эффективность их взаимодействия при подготовке спектакля, а также определение частоты актерско-режиссерских диад, в которых они переживают негативное взаимодействие. Представлены результаты эмпирического исследования по психодиагностике личности актеров и режиссеров с использованием методов психоанализа с целью выявления приемов профессионального управления отношениями.

Функционирование пары как в личной, так и в корпоративной жизни, подразумевает совокупность многих факторов: конфликт развития, мироощущение, способность справляться с фрустрацией, понимание собственной идентичности, способ объектных отношений и пр. Однако бессознательный конфликт в диаде, внешние проявления которого не приветствуются в обычных рабочих отношениях, может сыграть ключевую роль в театре.

Проекция и перенос в отношениях между актером и режиссером иногда становятся ценной частью творческого процесса. *Объект* исследования – актерско-режиссерская диада, *предмет* – структура психики личности актера и режиссера. С помощью дифференциальной диагностики определяется частота формирования актерско-режиссерских диад, в которых актеры и режиссер в плане их психического здоровья переживают взаимодействие как негативное, а также анализируется структура актерско-режиссерской диады, в которой психика каждого будет наиболее сохранна.

PSYCHOANALYTIC INSTRUMENT IN THE DIRECTOR'S HANDS

ABSTRACT

The article discusses compatibility of psychotypes of actors and directors, and the effectiveness of their interaction in preparing of a play, as well as determining the frequency of formation of actor-director dyads, in which they experience negative interaction. The results of an empirical study on the psychodiagnostics of the personality of actors and directors applying the methods of psychoanalysis in order to identify techniques of professional relationship management are presented in the article.

The functioning of a couple in both personal and corporate life implies a combination of many factors – the conflict of development, view of life, ability to cope with frustration, understanding of one's own identity, the way of object relations, etc. However, an unconscious conflict in a dyad, whose outward manifestations are not welcomed in normal working relationships, can play a key role at the theatre.

Projection and transference between the actor and the director sometimes become a valuable part of the creative process. *The object* of research is the actor-director dyad, *the subject* is the structure of the actor and director's personality psyche. Using differential diagnostics to determine the the frequency of formation of actor-director dyads, in which actors and the director – in terms of their mental health – experience interaction as negative, as well as identifying the structure of the actor-director dyad, in which the psyche of each will be most preserved. The paper consists of theoretical and empirical parts.

Tasks of the empirical part: to develop a research scheme that will give an idea

Задачи эмпирической части – разработать схему исследования, которая даст представление о структуре личности каждого респондента и позволит сделать выводы о взаимодействии в паре, выявить, как бессознательные конфликты, в том числе конфликты развития, влияют на создание конструктивной или деструктивной пары, проанализировать влияние внутриличностного конфликта на способы работы диады. В качестве психодиагностической методики были использованы «Биографическое интервью», авторский опрос, тематический апперцептивный тест (ТАТ) и семантический анализ речи респондентов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *психология творческой личности, театр, режиссер, актер, психоанализ взаимоотношений.*

of the structure of each respondent's personality and allow drawing conclusions about the interaction in a pair, to identify how unconscious conflicts, including developmental conflicts, affect the creation of a constructive or destructive pair, to analyze the impact of intrapersonal conflict on the ways of functioning of the dyad. A "Biographical interview" a survey, a Thematic apperception test (TAT) and a semantic analysis of the respondents' speech were used as a psychodiagnostic technique.

KEYWORDS: *psychology of a creative person, theatre, director, actor, psychoanalysis of relationships.*

Изучив методическую литературу по актерскому мастерству, опубликованную за последнее столетие в России и на Западе, делаем вывод, что основное внимание уделяется технике актерского мастерства, но не технике его преподавания. XX век дал целый ряд примеров великих систем воспитания актера в режиссерском драматическом театре: от системы К. С. Станиславского и его последователей до М. Рейнхардта, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, Э. Декру, А. Арто, Е. Гротовского и совсем современных стратегий перформативности. Сегодня, когда разновидностей техник существования актера внутри режиссерского рисунка спектакля великое множество, гораздо более острой видится проблема взаимодействия режиссера и актера.

Появление режиссерского театра вдохновило Станиславского на разработку актерской техники, которая по сей день лежит в основе российской, голливудской и некоторых европейских актерских школ. Идеи Станиславского связаны с появлением новых подходов к изучению человеческой психики в Европе в конце XIX столетия, в частности, с работами по поведенческой теории Т. Рибо, а также с исследованиями о высшей нервной деятельности И. П. Павлова и И. М. Сеченова. Почти одновременно в российской периодике появились первые работы по психоанализу З. Фрейда, однако они не особенно повлияли на новаторские попытки Станиславского понять психику человеческой личности с целью достижения актерской выразительности.

В 1920–1930 годы американский и европейский театр уже активно применял психоаналитический подход к разбору сценического материала для понимания символики, латентного содержания действия и поведения героев.

В России дела обстояли иначе. Русское психоаналитическое общество, открытое в 1925 г., в 1933 г. было запрещено, и новое увлечение идеями психоанализа возникло лишь в 1990-е гг.

Задача нашей работы – изучить и определить способы функционирования актерско-режиссерской диады (пары), описать, какие условия будут эмоционально комфортными для продуктивной работы без нанесения друг другу психологических травм. Теория психоанализа определяет один из принципов работы психического аппарата как достижение удовольствия и избегание неудовольствия. Последнее связано с возрастанием степени возбуждения, а удовольствие – с его ослаблением. Едва ли удовольствие каждого может ставиться в качестве реально возможной цели, если только через сублимацию, которая доступна, увы, не всем актерам. В статье приводятся данные, полученные в ходе исследования, в котором приняли участие 26 актеров и 5 режиссеров. 80% без сомнений указали, что смыслом работы в театре для них является «удовольствие». Остальные ответы распределились между «потребностью в признании» и «я ничего другого не умею», что при внимательном рассмотрении тоже выводит на удовольствие.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПСИХИКИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Мысль К. С. Станиславского об использовании «аффективной памяти» (память на пережитые когда-то эмоции) ложится в основу новой театральной системы, которая получила название «метод физических действий» и активно разрабатывалась в МХТ уже с 1901 г. Опираясь на работы Т. Рибо, режиссер использовал понятие «аффективная память», когда действия и их сочетания рождают чувства, которые нужны актеру для перевоплощения.

В 2016 году профессор Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасский опубликовал монографию «Мастерство актера. Станиславский – Болеславский – Страсберг», в которой описывает метод Станиславского как «систему профессионального обучения, воспитания актера, построенную на изучении объективных законов природы» [1, с. 51], а также рассматривает американский опыт интеграции учения Станиславского в лабораторном театре. Уже в 1923 году в Америке ученик Станиславского, один из основателей 1-й студии МХТ Ричард Болеславский в школе «Лэб» и его последователь режиссер Ли Страсберг в театре «Групп» использовали идею разбора особенностей психики человека в целях поиска художественной выразительности.

Театрально-педагогическая практика и теоретические исследования Болеславского того времени приводят к пониманию связи чувства и действия, к постижению того, что чувства на самом деле могут вызываться с помощью действия, но создаются чувства только из эмоциональной памяти актера [1, с. 364]. Фрейд объяснял это наличием бессознательных процессов.

Важно понимать, что действия актера продиктованы не только неосознанными желаниями и опытом, в том числе травматическим, но и социальными ограничениями, рождающими в душе внутренний конфликт. Психоанализ фокусируется не только на обусловленном ситуацией поведении личности и социальных нормах, но и на ее особенностях: мироощущении, чувстве собственной идентичности, характере. Способ, при помощи которого актер на сцене психически решает личный конфликт между желаемым и возможным, – то уникальное, что делает наблюдение за ним увлекательным.

Американский режиссер и педагог Л. Страсберг, уже работая в театре «Групп», включает идеи Фрейда в базовый метод «физических действий» Станиславского. Театровед А. В. Бартошевич отмечает: «Возможно, в книге С. Д. Черкасского следовало бы больше места отдать анализу роли учения Фрейда в становлении школы Ли Страсберга, и вообще в истории американской театральной мысли, без усталости ссылающейся на Фрейда и Станиславского как на величайших пророков и едва ли не единомышленников» [3, с. 86].

В 1964 году американский университетский журнал «The Tulane Drama Review» опубликовал статью психоаналитика Джона Салливана «Станиславский и Фрейд», в которой автор пытался объяснить и даже сравнить результаты деятельности обоих, с важнейшей оговоркой, что Фрейд занимался научными, в том числе лабораторными исследованиями в свободном европейском обществе, а Станиславский использовал то, что было доступно осознанию психолога-любителя, пусть и увлеченного, в царской России, а затем при советской власти. «Оба были озабочены внутренней жизнью личности, ее отношением к бытию и драме человеческого взаимодействия. Не имея научных данных, которые помогли бы ему различать внутренние процессы, Станиславский был вынужден говорить о сознании в общих чертах и признавать, что у него нет возможности изучать его». Станиславский, опираясь на актерскую интуицию, сосредоточился на выражении эмоций и использовании памяти для изучения и демонстрации поведения. Эмоции и память также играли большую роль в теории Фрейда, который изучал поведение, чтобы определить внутреннее состояние, в то время как Станиславский копировал поведение лишь для изображения внутренних чувств. Салливан подчеркивает: «Неспособность развить движение Станиславского или попытаться сделать для нашего времени то, что Станиславский сделал для своего времени, – перевести в актерские термины современные концепции психологии – это неудача интеллектуалов современного театра» [4, с. 89].

КАЧЕСТВО ЖИЗНИ. УДОВОЛЬСТВИЕ

Психоанализ предлагает нам теорию, которая включает в себя важнейший для театра аспект – объектные отношения, в них вовлекается субъект в процессе коммуникации. В данном исследовании сфокусируемся на терапевтическом аспекте этого направления. Наряду с изучением личности

и особенностей ее психического развития психоанализ предлагает метод наблюдения за бессознательными психическими процессами и воздействия на их динамику. Нас интересует не то, что должен делать актер, а как дать ему психическую возможность принять способ существования на сцене для достижения художественной выразительности, предложенный режиссером.

Творческая среда всегда считалась эмоционально напряженной и сверхтрудной для адаптации. Страх потери роли, доверия режиссера, признания публики постоянно преследует актеров. Качество жизни творческой личности снижается из-за постоянной тревоги и напряжения, связанных с необходимостью устраивать всех, да еще так, чтобы не возненавидеть себя за бесконечные компромиссы. Обычные люди могут расслабиться, сменив обстановку, среду, сферу деятельности, но актеру разрядка дается гораздо сложнее, ведь у него зачастую нет границ между личной и профессиональной жизнью. Такова специфика данного призвания, а если разбирать глубже – характера человека.

К постоянному напряжению приводит череда травматических событий в жизни человека, начиная с детского конфликта развития и заканчивая ретравматизацией психики при встрече с репрезентациями более ранних нерешенных конфликтов. Если хотя бы в чем-то нам удастся достичь удовлетворения бессознательных желаний, происходит разрядка, в результате которой мы испытываем наслаждение. А ожидание приближающегося удовлетворения приносит удовольствие. «Задача режиссера приложить все усилия, чтобы создать атмосферу, в которой актер смог бы наслаждаться. Его интерес к пьесе никогда не должен быть замечен», – пишет Б. Шоу [5, с. 9].

В основе актерско-режиссерской работы всегда лежат отношения, их качество напрямую влияет на результат – наслаждение, которое оба получают от процесса. Однако цель сознательных усилий как раз заключается в том, чтобы заменить детский по сути принцип удовольствия принципом реальности, примиряющим человека с его ограничениями: невозможностью удовлетворять влечения здесь и сейчас, повелевать объектом и чувствовать себя всемогущим.

МЕТОДИКИ РАБОТЫ С АКТЕРОМ

К. С. Станиславский размышлял о техниках, которые актер может использовать для работы. Психология личности была интересна для разработки этих методик. Однако даже в воспоминаниях он описывает свое общение с учениками как авторитарное, основанное на изнурительных тренингах и муштре, с бесконечными объяснениями, что актер должен делать, чтобы разбудить и активизировать свою «аффективную память». Акцентуация на слове «должен» присутствует во многих работах Станиславского. При этом мастер пытается рационализировать, «просчитать» перформативный процесс, выкладывая перед актером теоретические карты.

Терапевтическая практика психоанализа показывает, что не имеет смысла объяснять пациенту теоретические обоснования его проблемы или указывать ему, что делать. Зная механизмы свободных ассоциаций, используя специальные терапевтические инструменты, психолог помогает пациенту вспомнить давно забытые чувства. Сможет ли пациент вылечиться, если прочтет книгу по теории психоанализа? Скорее всего, нет. Сможет ли актер, услышав инструкции, испытать эмоции? Чувства появятся скорее в ответ на чувства, чем на инструкции и требования.

Размышляя о роли режиссера в театре, Станиславский подчеркивает, что постановщик, будучи истолкователем пьесы, основную задачу решает через актеров, и поэтому он обязан быть еще и педагогом. Но что это значит в рамках работы над спектаклем?

«Показ» актеру редко достигает цели. Важно уметь создавать для него «манки». В этом состоит искусство режиссера-педагога. Есть актеры, обладающие хорошей фантазией, которую надо уметь только направлять в нужную сторону, и есть актеры, фантазию которых надо все время будить, подбрасывать им что-то, что они разовьют, умножат. «Нельзя ничего давать актеру в готовом виде. Пусть он сам придет к тому, что нужно режиссеру, дело которого – помочь актеру расстановкой на его пути дразнящих манков. Нужно только чувствовать, кого, что и при каких обстоятельствах можно дразнить» [6, с. 250].

Интуитивно Станиславский понимает, что имеет дело с разными типами личности, и описывает способ «ретравматизации» психики актера. «По Станиславскому, режиссер служит актерам зеркалом, глядя в которое актеры находят правильное решение того или иного образа» [7, с. 151]. Рекомендации мастера, основанные на личном опыте, и его интуитивные выводы не могут считаться структурированной методологией по работе педагога с актером или студентом. Ведь режиссер – это тоже психическая структура, профессиональное существование которой обусловлено характером.

Однако, ведя исследование в психологическом ракурсе, было бы непрофессионально относиться к актеру как к определенному характеру или типу. Ныне это просто специальность, которой обучают в высших учебных заведениях, и диплом является основанием для принятия актера в театр. А что тогда является основанием для отбора соискателей для обучения? Желание? Внешность? Дар? Все это очень субъективно.

Ясность попытался внести Станиславский, который способными к актерской профессии назвал тех, у кого открыт доступ к «аффективной памяти» и к тому же поддержан волевыми качествами. «Большая часть представлений Станиславского об организации личности – это представления о поведенческих реакциях актеров и персонажей в пьесах» [4, с. 103].

Психоанализ рассматривает личность как сложнейшую, уникальную структуру, где каждый отдельный случай определяет уровень доступа, а точнее, психологическую защиту ее внутреннего мира. В этом смысле

любопытно, может ли являться базовое отсутствие доступа к «аффективной памяти» у человека противопоказанием для актерской работы.

Станиславский записал разговор с артисткой О. С. Соболевской: «Плачет. Нет аффективной памяти. Не может получить прошлого чувства.

- Перечитываю письма мужа, но не могу вернуть того, что чувствовала.
- Вы надеетесь, что по прочтении письма сразу все вернется.

Это было бы очень легко. Нет, распахайте прошлое! Что это значит?

Вспоминайте все малейшие мелочи, точка в точку. Да не один раз вспоминайте, а многократно, изо дня в день!» [8, с. 272].

Слова Станиславского звучат как жесткая команда эксперта человеческой души. Можно ли представить подобный диалог на приеме у терапевта? Эта аналогия иллюстрирует ту степень доверия, которая необходима в паре «режиссер – актер».

Выверяя отношения «режиссер – актер» и как бы выступая от имени артистов, К. С. Станиславский замечал: «Поймите, что режиссерское, постановочное, и наше актерское искусство фатальным образом уничтожают друг друга. Когда вы творите в плоскости искусства, мы должны идти в плоскость ремесла, психологии и духовного углубления и забыть о собственной инициативе. И горе вам, если мы, артисты, захотим сами творить. Тогда от вашей постановки ничего не останется. Мы потребуем другого, что захочет наше чувство, и вы должны будете уступить нам, конечно, кроме того случая, когда вам удастся зажечь нас и повести за собой» [9, с. 190].

Любопытно, как в Станиславском конфликтуют две фигуры – опытного, но ранимого артиста и начинающего авторитарного режиссера. Практических рекомендаций для педагогов и режиссеров Станиславским оставлено несоизмеримо меньше, чем для актеров.

У Михаила Чехова, который продолжил исследование способов работы актера над ролью, кроме воображения и внимания, появляется воссоздание атмосферы. Казалось бы, он предлагает упражнение, в котором актеру нужно представить себе пространство, где живет его герой, и «посуществовать» в нем. Но как это похоже на бессознательную попытку режиссера сблизиться с внутренним миром артиста! Понять его. «В результате подобных упражнений «взаимоотношения» актера с атмосферой станут настолько тесными, что она может явиться плодотворным способом репетиций. Она подобна невидимому, но очень мудрому и талантливому режиссеру... Ни вам, ни вашим партнерам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы» [10, с. 559].

Атмосфера как режиссер. Психологически обязательно перефразирует: режиссер как атмосфера, располагающая к расслаблению и свободным ассоциациям, тому непосредственному, что мы ждем от артиста. Чехов рассматривает сценическую атмосферу еще и с технологической точки зрения; он видит в ней сильный манок, возбудитель творческого самочувствия. Того самого, в котором появится доступ к «аффективной памяти».

Уже через несколько лет после внедрения своей «системы» Станиславский в России, а его пилигримы в Америке (Р. Болеславский, М. Успенская, Л. Страсберг) столкнулись с неизбежным сопротивлением артистов, которые не хотели терпеть авторитарное отношение.

«Ситуация в театре “Групп” чем-то напоминает мхатовскую историю 1911 года, когда Станиславский вынужден был заняться учебными упражнениями не с актерами своего театра, а с неопытными студентами. Страсберг хотел восстановить свой пошатнувшийся авторитет. Он был полон гнева, того самого знаменитого гнева, вспышки которого порой подпитывали актеров на репетициях» [1, с. 550]. «Нельзя сказать, чтобы он получал удовольствие от того, что кричал на людей во время репетиций, – он сам был обескуражен вспышками собственного неконтролируемого гнева... но они давали ему возможность утвердить свою власть над актерами» [1, с. 193].

В период распада театра «Групп» одна из актрис бросилась на режиссера со словами: «Я сейчас убью его». Возможно, в тот момент Страсберг понял, что перешел допустимую грань в своих отношениях с актерами. «Он больше не был для них Богом, и они требовали, чтобы он обращался с ними в соответствии с общепринятыми нормами человеческой вежливости, чтобы он осознал, что они – взрослые люди и художники-творцы, а не непослушные дети, которых ругают до тех пор, пока они не начнут хорошо себя вести» [11, с. 93].

Очевидно, что приведенный эпизод имеет отношение скорее к психологии конфликтов, нежели к методологии актерского творчества. Понятно, что в данном контексте значение взаимоотношений актера и режиссера в творческом процессе преуменьшены. Автор, в свою очередь, будет рассуждать о значимости этого феномена наряду с ценностью театра как искусства и опыта групповой работы.

Актриса Рут Нельсон вспоминала о Р. Болеславском: «Метод, аффективная память и все такое – все эти термины могут ввести в заблуждение... он работал со мной, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове» [12, с. 235]. Возможно, что эта фраза наполнена чувствами актрисы по отношению к режиссеру, которые, похоже, в процессе репетиций были для нее приоритетными.

ОТКУДА ШТАМП «АКТЕРЫ ПО СУТИ ДЕТИ»?

Опираясь на работы З. Фрейда, М. Кляйн, Ж. Бержера, Н. Мак-Вильямс, Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса, коснемся лишь главных моментов психоаналитической теории в рамках исследования взаимоотношений режиссера и актера.

Идея состоит в том, что от момента своего рождения и до полного «взросления» личность проходит несколько этапов развития, которые приходятся на пренатальный, младенческий, ранний детский, детский, подростковый и юношеский периоды. У каждого из этих периодов есть особенности

и интрапсихические задачи, но суть человеческой деятельности заключается в том, чтобы установить равновесие между внешней и внутренней средой. То, как во взрослом периоде человек научился взаимодействовать со своим внутренним миром, и определяет качество его жизни. Очень часто по независящим от человека причинам на ранних этапах что-то идет не так, это отражается на последующих этапах, и тогда взрослый человек продолжает вести себя как ребенок, которого «недокачала» мать, «недонаказал» отец, недо...

Многочисленные исследования позволили психологам вывести условные понятия «нормы», которые важны для полноценного развития личности, что влияет на характер человека, его мироощущение, способы справляться с опасностями, страхами, тревогой (психоаналитики называют их «защитами»). Очень важно количество этих способов, влияющих на качество коммуникации с окружающим миром в целом и значимым близким в частности, на умение выстраивать и защищать границы своего «я» и признавать границы других. Уровень психической зрелости определяет и качество его внутреннего конфликта, и способность к фрустрации.

Важно понимать: конфликт есть в каждом. Различаются способы его преодоления, и эти способы определяют психические структуры, условно названные в психоанализе *невротическим* – с максимальным, *пограничным* – с ограниченным или *психотическим* – с примитивным и минимальным количеством «защит».

Исследования личности актера показали, что это человек, которого не устраивает качество его психической жизни, но он может его улучшить без участия психотерапевта. В его бессознательных процессах всегда присутствует неразрешенный конфликт развития, который он, с учетом особенностей характера, паттернов поведения и работы психических защит, например сублимации, решает всю профессиональную жизнь. Как только конфликт полностью иссякнет – актерство станет ему не нужно. Именно это имел в виду Фрейд, когда говорил, что никогда не будет «терапевтировать» актера, так как он излечивается на сцене самостоятельно.

Психоанализ назвал невротиком того, кто способен выдерживать фрустрацию, кто всегда сомневается, кто способен в равной степени считать источником жизненных неурядиц как себя, так и «другого». Его основной конфликт находится на этапе прохождения эдипова комплекса, связанного с принятием амбивалентности окружающего мира и отказом от инфантильного чувства всемогущества: «Я влюблена в режиссера, хотя он и трусливый, завистливый человек» или «я никогда не стану великой актрисой, но то, что я делаю, мне приносит удовольствие», или «я поставил неидеальный спектакль, но доволен этим результатом».

Личность с пограничной структурой будет чаще обвинять в своих трудностях и неудачах «другого», окружающий мир для него непонятен и опасен. Такие личности будут всегда тяготеть к однозначному выбору, идеализации или обесцениванию себя и других. Чаще их поведение базируется

на чувстве всемогущества, что примерно соответствует мироощущению трехлетнего ребенка.

Функционирование же психотической личности основано на отсутствии целостного «я» и в тяжелых случаях — на отсутствии внутреннего и внешнего конфликта. Способ коммуникации психотика — «монадные» отношения, когда он чувствует себя рядом со значимым «другим», как младенец в утробе матери, в полном покое, а всех остальных воспринимает как источник ужаса. Психический возраст такой личности — на уровне новорожденного. Он будет невероятно чувствителен и одновременно совершенно не адаптирован к окружающему миру.

Приведем пример из психотерапевтической практики. Сандра, 37-летняя актриса, рассказывает: «Мне обязательно нужно потрогать нашего режиссера, обняться с ним в перерыве между репетициями. Пошутить. Иначе я не понимаю, что происходит между нами, и начинаю фальшивить на сцене, и чувствую себя очень неуверенно». Актриса описывает свой паттерн поведения. Это ее способ коммуникации со «значимым другим».

Чуть позже, рассказывая о детстве, Сандра делится горькими воспоминаниями, связанными со страхом, что мама может в любой момент уйти. Совсем исчезнуть. Засыпая, маленькая Сандра подолгу держала маму за руку. Потребность в тактильном контакте, которую описывает актриса, говорит о нарушении границ своих и «другого» при утраченной способности анализировать, фантазировать, символизировать свои отношения с близким. Скорее всего, причиной этого стало длительное отсутствие или депрессия матери.

На призывы актрисы к тактильному контакту режиссер не ответил взаимностью. Отказ ее обнять — это то, с чем до сих пор не может смириться актриса, которая склоняется к мысли, что она недостаточно хороша для доминирующего объекта, для того, от кого зависит на данный момент ее жизнь. Направляясь к режиссеру за «обнимашками», Сандра из раза в раз бессознательно ждет отказа, чтобы научиться выдерживать одиночество.

На этом примере видно, каким образом актриса решает свой внутренний конфликт развития. Характер, описанный выше, скорее всего, функционирует на пограничном уровне. У актрисы нет способности сублимировать, лишь взгляд и касание режиссера вдохновляют ее. Речь идет о примитивных защитных механизмах. Сандра столкнулась с режиссером, который не просто отказывался ее обнять, а манипулировал растущей неуверенностью актрисы в себе. Ей находили дублершу, подолгу выдерживали без участия в репетициях, как бы вынуждая еще больше «стараться»... любить режиссера. Собственно, последствия таких экзекуций и привели женщину к психотерапевту с тяжелым неврозом.

Теперь уже неголословно можно утверждать, что «актер» это не есть определенная структура психики, а просто профессия, которую может освоить любой человек, если у него есть желание или потребность. И возникает справедливый вопрос, почему бы режиссеру, педагогу при помощи

опытного психолога сразу не выбрать такого актера, с которым проще работать? Актера без детских травм, примитивных защитных механизмов и внутриличностных конфликтов, которые приводят к нарушениям психики? Почему бы просто не отобрать «нормальных, здоровых» актеров? «Эта избирательная, не поголовная наделенность эмоциональной памятью создает внятный критерий отбора лиц, пригодных к обучению «на актера». И именно ее развитость – один из признаков пригодности к актерской профессии. Насколько эмоциональная память может быть тренируема, вот вопрос принципиально важный для театральной педагогики» [1, с. 661].

Отечественная режиссерско-педагогическая школа, выращенная на методе Станиславского, при отборе актеров выделяет тех, у кого доступ к «аффективной памяти» максимально открыт. То есть, если перевести на язык психоанализа, качество психических «защит» личности абитуриента или актера – основа для наделения его правом заниматься актерской профессией. Под психическими «защитами» в данном контексте имеется в виду способность артиста опираться на свой психический опыт и анализировать его без активизации бессознательных процессов, которые порою разрушительны для личности. Например: «Если буду вспоминать, как умерла моя мама, опять попаду в депрессию». Мы, в свою очередь, можем предположить, что неумение «обходить» защитные механизмы личности актера противопоставлено режиссерской и педагогической деятельности.

В конце XX века в поисках способов взаимодействия актера и режиссера в театре наиболее близок к психоаналитическому взгляду оказался польский режиссер Ежи Гротовский. «Что мы ищем в актере? Однозначно его самого. Если мы его не ищем, и он не вызывает у нас интереса, если он не является для нас существенным, мы не сможем ему помочь. Но мы ищем в нем также и самих себя, наше глубинное “я”» [13].

О какой помощи говорит Гротовский? Автору видится, что речь идет о помощи актерам для получения удовольствия от театра как действия, которое включает и активизирует самые разные аспекты их психической деятельности.

Здесь позволим себе, на взгляд автора, уместную попытку сравнить режиссера с психотерапевтом. Интересны не художественные приемы, не техника работы актера над ролью, на что делал упор Станиславский и его последователи, а способ формирования доверия, которое поможет актеру расслабиться и хотя бы начать работать с техникой. Дело в том, что «нормальные, здоровые актеры», говоря психоаналитическим языком, люди невротической структуры, в большинстве своем не пойдут работать в театр по причине высокой способности справляться с фрустрацией, жизненными сложностями и без сцены. Сложно спорить с многолетним, интуитивным опытом педагогов, но возможное уточнение критериев набора студентов на актерский курс избавило бы многих молодых людей от разочарований и психологических травм. «Невротик из-за недовольства собой очень часто ошибочно привлекается к искусству в поисках себя, но не является

гением», – считал психоаналитик О. Ранк [14, с. 54]. Напротив, именно травмы, большинство которых не берутся за глубинные процессы самопознания, будут яркими и неожиданными исполнителями, если режиссер найдет к ним подход.

В 1956 году американский журнал «Имаго» опубликовал статью режиссера, психолога и продюсера, основателя «Института углубленных исследований театральных искусств США» Джона Митчелла, в которой рассматривался опыт педагогической работы трех режиссеров – Б. Шоу, К. С. Станиславского и Ж.-Л. Барро. Автор настаивает, что эти режиссеры не смогли бы так очевидно преуспеть, если бы использовали в работе только «механический подход» (психофизический анализ действия). «Большинство великих художников работают интуитивно. Опыт, который они описывают в статьях, учебниках и интервью, в значительной степени формализован, и пробел в описании способа формирования доверия между режиссером и актером очевиден. Безусловно, режиссер осведомлен о наличии психологических факторов в процессе репетиций, однако ввиду недостатка знаний в этой науке, он предпочитает отказаться от попытки раскрыть суть своих отношений с актером. Очевидно, что профессиональный анализ репетиций дал бы обоснование многим процессам» [15, с. 225].

Митчелл предлагает использовать психоаналитические инструменты в работе с актером. Проанализировав воспоминания Шоу, Станиславского и Барро, он приходит к выводу, что режиссеры бессознательно осуществляли попытки обратиться к принципам *переноса, сопротивления, удовольствия, реальности*, которые описал З. Фрейд. Он называет это лишь скромным началом и считает психоанализ мощнейшим инструментом в области театра. «Режиссер ни в коем случае не должен путать свою задачу с ролью исповедника или психоаналитика, однако понимание фундаментальной психологии человеческого поведения – обязательное условие для работы с актером» [15, р. 229].

ТИПЫ ОТНОШЕНИЙ В АКТЕРСКО-РЕЖИССЕРСКОЙ ПАРЕ

С начала XX века, когда психология как наука только зарождалась, и до сегодняшнего дня динамика отношений в профессиональной паре «режиссер – актер» неоднократно исследовалась и условно распределена на следующие этапы:

1. Радость и доверие (актер счастлив, что его пригласили на роль, и надеется режиссера превосходными фантазиями о нем).
2. Сопротивление (актер боится потерять свое «я» перед всемогущей фигурой режиссера, испытывает страх, агрессию, недоверие, беспомощность, чувство одиночества).
3. Кризис (происходит конфликт, в котором выясняется, что фантазии обоих друг о друге не соответствуют действительности).

4. Принятие (актер в работе отталкивается от реальности, опираясь на свои возможности) [16].

Дальнейшие исследования функционирования актерско-режиссерской, да и любой другой творческой пары показали, что огромное влияние на этот альянс имеет не только уровень психической зрелости каждого, но и характер. Характер – это определенный набор психологических защит и паттернов поведения. По Гиппократу – это сангвиники, холерики, флегматики и меланхолики; у последователей Фрейда – нарциссический, социопатический, истерический, обсессивно-компульсивный, параноидный, шизоидный, садомазохистический, маниакально-депрессивный характеры; у Карла Густава Юнга это архетипы. Здесь и далее в статье при описании диад имеют в виду черты характера здорового человека, которые принято называть психиатрическими терминами, учитывая отдаленное сходство с патологическими расстройствами.

Если паттерны поведения комплементарные, между режиссером и актером вполне может сложиться рабочий альянс, даже если один из двух (чаще актер) является психически незрелой личностью. Комплементарность характеров складывается из выгодных психических альянсов. Например, властный, психопатичный режиссер-манипулятор и нуждающаяся в четких указаниях, истеричная, мазохистичная актриса. Или наоборот, режиссер-шизоид, который робко следует за актером с нарциссическим характером. В свою очередь, уравновешенный, способный к фрустрации режиссер-истерик будет чрезвычайно привлекать и даже компенсировать актера с параноидным, психопатичным характером. Все это рабочие, комплементарные пары, пусть даже с токсичными отношениями, в которых рождается удовольствие.

Приведем пример некомплементарных пар, когда альянс невозможен. Социопат с социопатом, две садистические личности, иногда истерик с истериком. Есть и еще один способ взаимодействия пары – комплементарное разыгрывание бессознательных конфликтов. Один не удовлетворен как родительская, а другой как детская фигура – в работе они будут чувствовать себя комфортно, даже если это садомазохистический симбиоз. Это бессознательные, неуправляемые процессы формирования рабочего альянса. Митчелл, напротив, предлагает режиссеру или педагогу воспользоваться психоаналитическими инструментами для создания управляемых отношений с актером.

Одной из главных техник терапевта является перенос, который все режиссеры испытывают на себе, но редко кто понимает, что с этим делать. «Перенос – это, в сущности, неуместное повторение прошлых отношений, которые не принесли удовлетворения. Повторение может быть также и способом избежать воспоминания, защитой против него» [17, с. 179].

Терапевт анализирует перенос и понимает, кем, проекцией кого он в данный момент является для пациента. Как это можно применить в работе с актером?

Как правило, режиссеры испытывают растущую интенсивность отношений с актером по мере продолжения репетиций. Здесь важно

отметить – отношениями называем любые потоки эмоций и чувств с любой валентностью. Влюбленность – первое, что приходит в голову, но далеко не единственное, что определяет отношения. Может присутствовать и раздражение, и агрессия, и радость, и умиление, и страх, и дружба, и даже жалость, которые кажутся неуместными в работе.

Митчелл предположил, что те паттерны, которые мешают работать в обычной корпоративной ситуации, напротив, помогают в сотворчестве. «Режиссер должен узнавать, понимать и признавать неоценимую пользу переноса в репетиции» [15, р. 230]. Для этого необходима способность режиссера занимать терапевтическую позицию. Митчеллу ключевым представляется умение режиссера принимать свои отношения с актерами как неизбежность профессионального процесса, за которым можно наблюдать и затем управлять им.

Точно так же, как пациент в психоанализе, актер, который зависит от режиссера, неосознанно реагирует на него как на родительскую фигуру. «Пока преобладают позитивные аспекты «переноса», режиссер может влиять на актера в его интересах» [15, р. 232]. Объяснение этому находим в одной из работ Фрейда «Введение в психоанализ» [18], где ученый говорит о возможности влияния на человека благодаря его способности наделять объекты либидо, проще говоря, испытывать чувство необходимости в «значимом другом». Здесь был бы уместен афоризм «Влюбленному проще встретиться лицом к лицу со смертью, чем оказаться не на высоте в глазах возлюбленной».

«Режиссер должен позволить произойти «переносу», а затем направить появившуюся в результате энергию наиболее конструктивным для исполнения пьесы образом» [15, р. 231].

Приведем пример схемы *переноса*:

- режиссер видит, что актер по непонятной причине смотрит на него, как сын на отца, с соответствующими ожиданиями;
- на самом деле никаких отцовских чувств режиссер к актеру не испытывает:

а) режиссер сопротивляется, отстраняет актера, как бы транслируя ему – «я не твой отец, возьми себя в руки, ты на работе»;

б) режиссер не сопротивляется, и актер получает такое послание: «Я, конечно, не твой отец, но я понимаю и сопереживаю твоим чувствам. И я готов побыть твоим отцом временно, если это поможет тебе быть увереннее и точнее в работе над ролью».

Здесь важно отделить перенос от контрпереноса, когда, наоборот, режиссер видит в актере сына, но фиксирует это и не позволяет себе действовать и общаться с актером с позиции отца. Для полноценной работы с переносом режиссеру желательно хоть немного знать историю жизни актера, в первую очередь связанную с детско-родительскими отношениями.

Здесь был бы кстати вопрос, как может сложиться работа, если режиссер не даст развиваться переносу актера. Предполагаем, что это приведет

к усилению защит и неврозам актера, потому что цель его присутствия в театре не будет достигнута. «Задача театрального режиссера – искать способы, которыми он может разыграть и наиболее ярко продемонстрировать искренность, широту и глубину его доверия актерам. Безусловно, это ставит его перед проблемой, которую он должен решать с помощью воображения, но степень воображения и ресурсы, которые он привносит в работу, будут означать разницу между посредственным и способным режиссером» [15, р. 231].

Попадая в театр, в другой коллектив, в зону внимания нового режиссера, актер борется с внутренними защитами, чувством неуверенности в чужой обстановке, его одолевают опасения, что он может не справиться с ролью. Как и родители актера, режиссер использует эмоциональную вовлеченность, которая является переносом, чтобы укрепить уверенность актера в себе.

ГРАНИЦЫ, АМБИВАЛЕНТНОСТЬ, ЗАЩИТНЫЕ МЕХАНИЗМЫ

Нарушение личных границ – еще один фактор, который неизбежно присутствует в репетиционном процессе и влияет на его эффективность. Личные границы – это понимание собственного «я» как отдельного от других. Границы определяют человека, его возможности, желания, ощущения и отношения с другими людьми. Взаимопонимание между терапевтом и пациентом возникает, когда пациент ничего не знает о личной жизни своего аналитика и беспрепятственно может наделять его любыми ролями, прорабатывая внутренние конфликты. Актерам невероятно трудно смириться с запретом на обладание информацией о личной жизни режиссера, потому что их обуревают чувства к нему. С учетом неосознанного динамизма в переносе важно, чтобы режиссер за пределами репетиционного зала всегда оставался в стороне. Именно нарушение границ в рамках «терапевтического кадра», которым в нашем случае является репетиционный процесс, вызовет эмоцию, столь важную на сцене. Но чтобы разрушать границы, их необходимо построить!

«Сексуализация» – еще один защитный механизм, который может использоваться личностью для ухода от столкновения с травмой. Например, в отношениях с родителями у актрисы сформировалась неуверенность в себе, ощущение неспособности быть интересной другим. Чтобы не допустить подобной ситуации с режиссером, воплощающим для нее образ родителя, она бессознательно переводит характер любви из потребности в нежности на язык страсти, где уже она может влиять на режиссера, делая его зависимым.

Психология знает множество защитных механизмов, таких как интеллектуализация, тотальный контроль, отыгрывание, призванные ограждать психику от непереносимой тревоги и дальнейшей потери рассудка.

Задача режиссера – не разрушать, но обходить защиты. Как? В первую очередь идентифицировать защиту, а затем искать способ завоевания доверия актера.

Режиссеры и актеры могут столкнуться с серьезными рисками и кризисами, связанными с сопротивлением и фрустрацией, вызванной амбивалентными чувствами, которые неизбежно возникают в любых отношениях. В психологии амбивалентность – это способность человека одновременно или по очереди испытывать противоречивые чувства к одному и тому же объекту [19, с. 61]. В контексте актерско-режиссерских отношений под амбивалентностью подразумевается потребность актера в помощи, одобрении и одновременно в независимости. Режиссеру важно быть чутким и деликатным, понимая, что обе потребности говорят о чувствах, которые он вызывает у актера.

Выше перечислены основные факторы, на которых строится коммуникация между людьми. В нашем случае – это доверие, которое так необходимо режиссеру для работы с актером. Метафорически можно представить работу режиссера как гидроэлектростанцию, которая преобразует хаотическую энергию потока воды в контролируемый электрический ток. Какие психологические приемы для этого можно использовать?

ЖЕЛАНИЕ РЕЖИССЕРА – НЕ ЗАКОН

«Режиссеру нельзя принуждать актера что-то выполнять только потому, что так ему захотелось» [15, р. 221]. Очевидно, что речь идет о необходимости поиска формулировки, при помощи которой режиссер может помочь актеру «присвоить» его идеи и задумки. Создание атмосферы, в которой актер сможет лучше понять роль, убедит его, что «так будет лучше» для постановки в целом или для контакта с аудиторией – одна из первых задач режиссера. Словом и делом режиссер настойчиво и последовательно может убедить актеров в своей подлинной заботе о каждом из них, группе в целом и зрителе.

Через призму психологии план работы педагога или режиссера с актером может выглядеть следующим образом: сначала режиссер беседует с артистом, пытаясь как можно глубже понять его историю, тревоги, надежды, желания и больные точки. Затем начинается работа, в которой режиссер дает возможность актеру развить перенос. Чувство, возникшее у актера по отношению к режиссеру, скорее всего, не будет адекватным ситуации, и тогда высвободившаяся в результате отношений с режиссером энергия должна быть тактично переадресована на героя, партнера, любовь к общему делу и зрителю. По сути, режиссер должен помочь артисту сублимировать высвободившуюся энергию. Когда процесс сублимации запущен, режиссер начинает постепенно преуменьшать свой авторитет как лидер и родительская фигура.

Митчелл писал о своих, казалось бы, простых приемах: однажды перед поднятием занавеса на премьере «Антигоны» он вместе с актерами рассыпал на сцене горстку земли, привезенную из театра Диониса или дал главной героине поносить шпильку, которая принадлежала великой актрисе. Смысл этих действий – переадресовать чувства актера и дать ему возможность проецировать их на другой объект, например на общее дело или самого себя.

ПАРА – ЕДИНЫЙ ОРГАНИЗМ ИЛИ ДИАЛОГ ДВУХ ЛИЧНОСТЕЙ?

Способ функционирования пары, как в личной, так и в профессиональной жизни человека, будет зависеть от уровня развития личностной организации каждого. Если обобщить, как это делает Э. Берн в теории транзактного анализа [20], вариантов немного: «ребенок – ребенок», «ребенок – взрослый», «взрослый – взрослый».

Пара «взрослый – взрослый» может составить рабочие отношения и эффективно функционировать без травматического сегмента. Исследование, проведенное с использованием ряда методов, показало, что актерско-режиссерская пара «ребенок (актер) – взрослый (режиссер)» наиболее плодотворна с точки зрения качества спектакля и довольно тревожна с точки зрения душевной гармонии обоих.

Для полноценного общения предпочтительна пара «взрослый – взрослый». Но этот формат не всегда подходит для театра, так как в ней реже развиваются спонтанные эмоции и отношения, которые нужны для исполнительства. Актерско-режиссерская пара «взрослый – взрослый» предпочтительна для личности, но не плодотворна для спектакля. Пара «взрослый – ребенок» плодотворна для спектакля, но травматична для психики каждого. И самое любопытное, что психически зрелая личность или актер на невротическом уровне функционирования психики менее вероятно придет в театр, чем остальные. Он хорошо адаптирован и умеет решать свои внутренние конфликты и без театра.

ЧАСТОТА НЕКОМПЛЕМЕНТАРНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПАРЕ

В течение нескольких лет частной практики довелось работать с актерами и режиссерами, которые обращались с жалобами на явления психосоматического характера, страхи, неудачные отношения в паре, конфликты с родителями. Работая в психоаналитическом ключе, коснулась и профессиональных проблем, где в большинстве случаев возникали вопросы поиска собственного «я» (страх потери идентичности). Эти вопросы волнуют не только актеров, однако удалось обнаружить, что именно у актеров есть уникальная возможность самостоятельно или при помощи режиссера найти путь к равновесию и гармонии.

Психоанализ всегда считался субъективным и потому не вполне научным способом изучения психики. Когнитивно-поведенческий подход в этом смысле, конечно, более убедителен, так как поведение можно анализировать с высокой точностью, в отличие от бессознательных процессов. Будучи практикующим психотерапевтом, полагаю возможным использовать теорию Фрейда не столько как научную базу, но как психотерапевтический инструмент, который может помочь актеру и режиссеру чувствовать себя лучше и получать удовольствие от работы; инструмент, который подходит людям этой профессии больше, чем другие методы, потому что психоанализ – это в первую очередь поиск и творчество. Поиск, который возможен только в паре.

Выше описаны некоторые принципы психоанализа и стадии психосексуального развития личности, тем самым определен понятийный аппарат, который лег в основу эмпирического исследования, его цель – проведение психодиагностики групп и определение частоты актерско-режиссерских диад, в которых актер и режиссер переживают негативное взаимодействие. Для этого предпринята попытка определить уровень функционирования психики каждого из респондентов. Для исследования использовались три методики, каждая из которых направлена на подтверждение результатов двух других.

Методика «Биографическое интервью» включает исследование семьи, ценностей и творческого становления личности, которое позволяет сделать предположение о состоянии психики респондента.

«Тематический апперцептивный тест (ТАТ)» [21] – это проективная методика, направленная на исследование движущих сил личности, внутренних конфликтов, влечений, интересов и мотивов, нарушений в эмоциональной сфере, способов защит, паттернов поведения и мироощущения. Тест позволяет сделать субъективные выводы, которые подтверждают или опровергают предположения, сделанные в результате «Биографического интервью». Суть теста заключается в описании 20 рисунков, на которых изображены какие-то люди и сюжеты. Задания для тестируемого – обосновать историю, описать прошлое, настоящее, будущее, мысли и чувства всех изображенных героев. Терапевт наблюдает, как испытуемый обращается с проективным материалом, какое из заданий представляет сложность для описания, с кем из героев участник исследования идентифицирует себя. Всего – около 100 параметров для анализа.

«Семантический контент-анализ» – объективный тест, проведенный при помощи специальной компьютерной программы без влияния человеческого фактора. Анализ речи позволяет с высокой точностью верифицировать выводы, сделанные в первых двух тестах.

В качестве примера того, как проходило исследование, приведем, казалось бы, ничем не примечательный случай 32-летнего актера Петра. В биографическом интервью он рассказал, что родители развелись, когда ему было 3 года. В 5–6 лет он хотел видиться с отцом, однако мать была против.

Отец женился на другой женщине, имеет второго сына, с которым Петр изредка общается. В настоящий момент живет с матерью. Об отце рассказывает в превосходных тонах. «Я на папу похож. И говорю даже теми же выражениями, хотя никогда их не слышал. Но еще время было тяжелое. После развала Союза. Надо было все время выживать, что-то доставать. Отцу было трудно. Он ушел к другой женщине. Я тоже, был период, когда очень хотел свою семью. А сейчас у меня обратное совсем. И отношений серьезных не хочется. Они, кстати, и не получаются. Я сразу что-то должен. У меня много обязанностей тут. В театре. Я шел к театру с 6 лет. Я один раз вышел на большую сцену. И мне очень понравилось. Такие софиты. Люди хлопают, слушают. Свет в никуда. Огромное пространство».

О взаимоотношениях с матерью в интервью Петр сказал: «Я ей ничего не рассказывал. Мама работает в больнице. Я прихожу – ее всегда нет. Делаю уроки. А потом, даже если она спросит, чего рассказывать, если уже три дня не рассказывал. Она не поймет. А день-то на самом деле был очень насыщенный. И как-то это копилось, копилось. Она спрашивала – я говорил: «Да ты не знаешь...» А потом это уже вроде как стало моим личным пространством. Я в какой-то момент отгородил его. Я все ждал, когда у меня появится дверь с замком. И я радуюсь. Это моя комната. Там закрыта дверь».

Говоря о работе над спектаклем и взаимодействии с режиссером-женщиной, Петр сказал: «Я вообще ее не принимаю. У нее всё гвоздями. Она всё закрепляет. Интонацию, повороты. Я люблю живое. Там могут меня поменять, и спектакль не изменится».

Здесь явно присутствует нарциссическая травма, страх, что его могут поменять на другого ребенка, как поменял отец, поменять на другого мужчину, если говорить о материнской любви.

«Я не знаю, сколько шагов надо сделать на сцене. А она знает. А так не должно быть. Важна ситуация и то, что происходит между людьми».

Возможно, Петру невыносима потеря интереса матери к нему, потеря, сформировавшая защитный механизм, проективная идентификация. Жизнь с мамой – рамки, в которых нет желаемых чувств.

«В театре, если мне что-то не нравится, я просто не делаю. И в какой-то момент я присел плотно на стульчик».

Здесь очевидна амбивалентность чувств к материнскому объекту – и хочу вместе и не буду. Кроме того, мы отчетливо видим, как актер переносит семейную детскую историю в театр. Ему невыносим старший материнский объект, но он вынужден ему подчиняться и находить себе место рядом с ним, но «за закрытой дверью».

И далее: «Другого театра нет. Другие проекты, антрепризы – это всё пожалуйста. Но в дополнение к труппе. Театр – дом. Не уходит время на адаптацию, на привыкание друг к другу».

Страх новых отношений. Риск потерять материнский объект и сиблингов, многие из которых испытывают схожую тревогу, «братьев и сестер» – актеров, с которыми можно разделить чувства. Другие отношения возможны только на фоне наличия семьи.

«Тревоги нет на репетициях. Но есть тревога перед показом на зрителя. Потому что ты не понимаешь, что ты сделал. Хорошо это, плохо? Нужно это кому-то или нет. Это все делается легко вроде. И нет ощущения преодоления».

На этапе премьеры, когда производилось исследование, актер оценивал работу как неудачную. Маленькая роль (*нарциссическая травма*), режиссер требует выполнения схемы (*его мысли не интересны женщине-режиссеру, он испытывает чувство, что им манипулируют*).

«Нет чувства преодоления себя и творческого удовлетворения».

В ситуации с женщиной-режиссером не удалось разыграть обычный паттерн поведения.

Режиссер, которая тоже принимала участие в исследовании, в свою очередь, оценила работу над спектаклем как тяжелую и неудачную и признала конфликт интересов с Петром.

В этой паре оба – «подростки», бессознательно стремящиеся через решение конфликта развития прийти к зрелости.

На вопрос, какое воздействие оказывает на настроение работа на сцене, Петр ответил: «По-разному. У меня сейчас сложный жизненный период. В принципе я в кризисе. Все бесит, все не те, ты не тот. И хочется исчезнуть».

С опорой на данное интервью удалось точнее проанализировать описания рисунков ТАТ, где испытуемый очевидно выделяет материнскую фигуру, которая вызывает чувство вины и является одновременно объектом агрессии и обесценивания. Например, вот как Петр описал рисунок, где изображена пожилая женщина, смотрящая в окно, и мужчина с опущенной головой (рис. 1): «Эта пожилая женщина – служанка. Она сообщила молодому человеку о смерти отца».

Или описание рисунка, где, обнявшись, стоят мужчина и женщина: «Это мать прощается с сыном, каждый день как навсегда».

В данном случае видим инцестуозный аспект в отношениях с материнским объектом, потребность испытуемого в любви и заботе, которая проявляется по нарциссическому типу.

В целом, Петр описал рисунки ТАТ с учетом всех заданий терапевта. Прошлое, настоящее и будущее героев представлены четко и полноценно. Мысли и чувства персонажей описаны актером в соответствии с психологическими защитами высокого порядка, кроме рисунков, где в сознании Петра разыгрывается



Рис. 1. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 6ВМ

родительско-детский конфликт. В последнем случае функционирование психики регрессирует на предыдущий уровень.

Семантический анализ интервью испытуемого показал наличие полного спектра частей речи, что тоже говорит о высоком уровне психической зрелости.

На основе представленных данных делаем вывод о пограничной структуре психики Петра, ближе к невротической. Нерешенным остается эдипальный конфликт, который на сегодняшний день вселяет в Петра постоянное чувство неуверенности в выстраивании отношений с девушкой. В данном случае мы видим драму мальчика, потерявшего не только отца, но и мать, метафорическая замена которой начала происходить уже с трех лет и продолжается до сих пор. Потребность в восхищении сопровождается для него пустотой внутри. Объектные отношения формируются как созависимые. В центре – поглощающая материнская фигура, на которую проецируется много агрессии и, следовательно, чувство вины. Агрессия, возможно, связана с бессознательным представлением, будто мать виновата в том, что не смогла удержать отца и была недостаточно хороша для мужа. Паттерн поведения во взрослом возрасте: «Я останусь с матерью. Но буду наказывать ее демонстративным отсутствием. Я воссоздам себе семью в виде репертуарного театра, чтобы иметь возможность наказывать мать».

Описанная личная ситуация актера встречается очень часто, но каждый случай имеет особые внутриспсихические сценарии. Не стоит закурсивленные комментарии считать окончательными и неоспоримыми, однако все сказанное дает представление о ходе работы с каждым участником исследования.

В исследовании приняли участие 5 актерско-режиссерских групп, в каждой из которых есть режиссер (3 мужчины и 2 женщины) и 4–6 актеров, всего 31 человек. Каждая из групп объединена общим театральным проектом и развивается в рамках примерно одинаковых условий.

Из 5 режиссеров один был отнесен ближе к пограничному, на грани с психотическим и 4 – ближе к невротическому уровню функционирования. Из 26 актеров 7 определены как невротики, т. е. «максимально взрослые» люди, 14 актеров находятся на пограничном уровне (возраст 3–5 лет) и 5 актеров одной и той же группы функционируют ближе к психотическому спектру, что само по себе неожиданно и требует отдельного изучения.

Проведенное исследование паттернов поведения и способов защит показало, что среди актеров чаще встречаются истерические, нарциссические и обсессивно-компульсивные личности. Среди режиссеров – люди с депрессивно-маниакальной, шизоидной, социопатической организацией.

Важно отметить, что способы восприятия, описания, интерпретаций сюжетов ТАГ довольно схожи у актеров с общей психической структурой. Участникам исследования показывали серию картинок, по каждой из которых необходимо было составить рассказ с описанием сюжета, прошлого, настоящего, будущего, мыслей и чувств героев, изображенных на рисунке.

Пример 1. На картинке изображен мальчик и перед ним скрипка, лежащая на столе (рис. 2).

Актеры из группы, где 5 из 6 участников – психотические личности, описали историю мальчика-гения, который не может жить без музыки и водит скрипку на прогулку. Вполне очевидно присутствие бредовой части.

Актеры из группы, где большинство функционируют ближе к пограничной структуре, описали историю мальчика, который занимается, потому что боится расстроить родителей. Здесь явно присутствует конфликт развития, обусловленный проблемой с «значимым близким».

Актеры из группы невротиков описали историю мальчика, который не хочет заниматься, но через преодоление будет это делать, потому что ему нравится музыка. Очевидна способность испытуемого справляться с фрустрацией, что характерно для зрелой личности.

Пример 2. На картинке изображены фигуры обнаженной женщины на кровати и мужчины, стоящего рядом и закрывающего лицо рукой (рис. 3).

Актеры из первой группы описали историю убийства женщины этим мужчиной. В трактовках присутствует первертное решение конфликта, характерное для психотической личности.

Актеры из второй группы описали историю болезни женщины и переживания любящего ее мужчины. Очевидные перцептивные ошибки в сочинении истории говорят о неспособности испытуемых связывать свои мысли и чувства.



Рис. 2. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 1



Рис. 3. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 13MF



Рис. 4. Контент-анализ речи участников тестирования, семантическое облако, процентное соотношение «Я» к остальным словам

более частотные слова. Имея относительно небольшую выборку участников исследования, мы все же рискнули сравнить результаты и получили весьма любопытный результат. Оказалось, что семантическое ядро речи каждого уровня имеет сходные показатели (рис. 4). У актеров психотического уровня ядро в основном составляют наречия, местоимения и предлоги. Наличие одушевленных существительных и глаголов ограничено, что говорит о недостаточном количестве близких людей и доверительных отношений с ними. Местоимение «я» используется в 8% текста, что говорит о высоком уровне эгоцентричности испытуемых. Напротив, у пограничных личностей основу семантического ядра составляют одушевленные существительные. Глаголов представлено меньше. «Я» составляет лишь 4%. Такая картина представляет трудности, связанные с выстраиванием отношений. Речь респондентов невротического спектра содержит большое разнообразие частей речи, среди местоимений на первом месте стоит «она» и составляет 4% общего контента, что говорит об осознании не всемогущества собственного «я».

Проведя психодиагностику, мы сложили актерско-режиссерские пары и попытались изучить способ функционирования каждого режиссера с каждым из актеров в его группе. Получилось 26 пар, на примере которых мы попробовали определить психическую причину возможности существования диад, а также частоту и принцип повторения этих причин. Выяснилось, что 12 диад находятся в «нерабочих» отношениях («взрослый – ребенок»), из которых 8 разыгрывают между собой некомплементарные паттерны поведения, то есть создают максимально токсичный альянс, постоянно воспроизводящий детскую травму. Именно эти 8 актеров в биографическом интервью подтверждают наличие неврозов, ухудшающих качество их жизни: фобии, депрессии, заболевания психосоматического характера.

На фоне в целом похожей картины в 4 коллективах особняком стоит группа, в которой 5 из 6 актеров определены как личности, функционирующие на грани пограничного и психотического спектров. Режиссер в этой

Актеры из третьей группы описали историю, где мужчина и женщина устали после близости. Здесь мы видим более-менее зрелую картину описания сюжета, соответствующую психике взрослого человека.

Для проведения контент-анализа стенограмму интервью каждого респондента пропустили через специальную программу, которая составила семантическое ядро его речи, определив наибо-

группе диагностирован как психически зрелый взрослый, который сумел построить с каждым из актеров конструктивные отношения, приносящие удовольствие, удовлетворение, а также улучшение качества жизни. Актеры в данной группе хорошо компенсируются режиссером, который создал обстановку, напоминающую «внутриутробное состояние». Психозы проходят реже, тревожное состояние уходит в надежную ремиссию, и актеры прекрасно контактируют с режиссером, доверяя ему во всем.

У режиссера не так много проверенных на практике методов профессионального управления своими отношениями с актером, по крайней мере, мировая практика не слишком щедро описывает эти способы. В статье предлагается взгляд на психику актера, который помог бы в разработках более современных методик преподавания, рассчитанных на поколение с эволюционировавшей психикой. Результаты представленного исследования многие педагоги понимали и использовали интуитивно, однако именно научные знания могут помочь режиссеру действовать с большей уверенностью, что он получит от своей работы удовольствие сам, а вслед за ним актер и зритель.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский, Болеславский, Страсберг. СПб.: СПбГАТИ, 2016. – 816 с.
2. Рибо Т. А. Психология чувств. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. – 480 с.
3. Бартошевич А. О книге Сергея Черкасского // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4.
4. Sullivan J. Stanislavski and Freud // Tulein Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 88 – 111.
5. Show G. B. Shaw's Bules for Directors. Paris: World Theatre, 1948.
6. Топорков В. О. Станиславский на репетиции: Воспоминания. М.: Вагриус, 2002. 272 с.
7. Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем // Наука и техника, 2008. С. 145 – 162.
8. Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. М.: ВТО, 1986. – 448 с.
9. Станиславский К. С. История одной постановки (педагогический роман) // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью. М.: Искусство, 1991. С. 174 – 261.
10. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1995. – 588 с.

REFERENCES

1. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktyora. Stanislavsky, Boleslavsky, Strasberg* [The Actor skill. Stanislavsky, Boleslavsky, Strasberg]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2016. 816 p.
2. Ribo T. A. *Psihologiya chuvstv* [Psychology feelings]. Saint Petersburg: F. Pavlenkov Publ., 1989. 480 p.
3. Bartoshevich A. *O knige Sergeya Cherkasskogo* [About the book of Sergey Cherkasskij]. In: *Peterburgskij teatralnyj zhurnal*, 2016, no. 4.
4. Sullivan J. *Stanislavski and Freud*. In: *Tulein Drama Review*, 1964, vol. 9, no. 1, pp. 88 – 111.
5. Show G. B. *Shaw's Bules for Directors*. Paris: World Theatre, 1948.
6. Toporkov V. O. *Stanislavskij na repeticii: Vospominaniya* [Stanislavskij in rehearsal: Memories]. Moscow: Vagrius, 2002. 272 p.
7. Stroganov A. E. *Psihoterapiya na baze teatralnyh system* [Theatre-based psychotherapy]. In: *Nauka i tekhnika*, 2008, pp. 145 – 162.
8. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnyh knizhek. V 2 t. T. 2* [From notebooks: In 2 v. Vol. 2]. Moscow: VTO, 1986. 448 p.
9. Stanislavsky K. S. *Istoriya odnoj postanovki (pedagogicheskij roman)* [The history of one production (pedagogical novel)]. In: Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij v 9 t. T. 4. Rabota aktyora nad rol'yu* [Collected works in 9 v. Vol. 4.: The actors work on the role]. Moscow: Iskustvo, 1991, pp. 174 – 261.

11. Smith W. Real Life Drama. The Group Theatre and America. 1931–1940. New York: Grove Press, 1994. – 482 p.
12. Nelson R. Interview, 2 jan., 1976, quote J. W. Roberts, Richard Boleslavsky.
13. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., сост., вст. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
14. Rank O. Art and Artist. New York: Tudor Publishing Co., 1932. – 431 p.
15. Mitchell J. D. Applied Psycho-Analysis in the Director-Actor Relationship // Journal American Imago. 1956. Vol. 13. No. 3. P. 223–239.
16. Смаджа Э. Пары: мультидисциплинарный подход. М.: Когито-Центр, 2017. – 174 с.
17. Гринсон Р. Р. Техника и практика психоанализа. М.: Когито-центр, 2010. – 478 с.
18. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука, 1989. – 456 с.
19. Лапланиш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 751 с.
20. Берн Э. Игры, в которые играют люди, люди, которые играют в игры. М., Бомбора, 2008. – 576 с.
21. Мюррей Г. Тематический апперцептивный тест. 1973.
10. Chekhov M. A. *Literaturnoe nasledie v 2 t. T. 2. Ob iskusstve aktyora* [About the art of the actor]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 588 p.
11. Smith W. Real Life Drama. The Group Theatre and America. 1931–1940. Grove Press, 1994. 482 p.
12. Nelson R. Interview, 2 jan., 1976, quote J. W. Roberts, Richard Boleslavsky.
13. Grotowski E. *От Бедного театра к Искусству-проводнику* [From poor theatre to art conductor]. Per. s pol'sk., sost., vst. st. i primch. N. Z. Bashindzhagyan. Moscow: Artist. Rezhissyor. Teatr, 2003. 351 p.
14. Rank O. Art and Artist. New York: Tudor Publishing Co., 1932. 431 p.
15. Mitchell J. D. Applied Psycho-Analysis in the Director-Actor Relationship. In: Journal American Imago, 1956, vol. 13, no. 3, pp. 223–239.
16. Smadja E. *Pary: mul'tidisciplinarnyj podhod* [The couple: a pluridisciplinary story]. Moscow: Kogito-Centr, 2017. 174 p.
17. Grinson R. R. *Tekhnika i praktika psihoanaliza* [The technique and practice of psychoanalysis]. Moscow: Kogito-Centr, 2010. 478 p.
18. Freud S. *Vvedenie v psihoanaliz. Lekcii* [Introduction to Psychoanalysis or Introductory. Lectures]. Moscow: Nauka, 1989. 456 p.
19. Laplanche J., Pontalis J.-B. *Slovar po psihoanalizu* [The Language of Psycho-Analysis]. Saint Petersburg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017. 751 p.
20. Berne E. *Igry, v kotorye igrayut lyudi, lyudi, kotorye igrayut v igry* [Games People Play: the Psychology of Human Relations]. Moscow: Bombora, 2008. 576 p.
21. Murray H. *Tematicheskij apperceptivnyj test* [Thematic Apperception Test]. 1973.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гончарова Татьяна Игоревна – психотерапевт-практик, магистр психологии (Высшая школа экономики).

E-mail: tmaschan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7265-6787

Гончарова Т. И. Психоаналитический инструмент в руках режиссера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 156–180.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-156-180

ABOUT THE AUTHOR

Goncharova Tatiana – psychotherapist, master of psychology (Higher School of Economics).

E-mail: tmaschan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7265-6787

Goncharova T. I. Psychoanalytic instrument in the director's hands. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 156–180.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-156-180