

1179

Якоб Морено

Психодрама

АПРЕЛЬ ПРЕСС
ЭКСМО-ПРЕСС
2 0 0 1

Бог есть спонтанность. Следовательно, заповедь такова:
«Будь спонтанным!»

«The Words of the Father»
(перевод Я. Л. Морено, р. 18)

Важней науки — результат,
Один ответ рождает сотню вопросов.

Важней поэзии — результат,
Одна поэма рождает сотню героических актов.

Сознания важнее — результат —
Боль и вина, как результат.

Важнее размножения — дитя.
Важней этапов творчества —
Эволюция творца.

Взамен повелителя шагов — сам повелитель.
Взамен шагов творца — творец.

Двух встреча — лицо к лицу, глаза к глазам.
Ты подойдешь — лишишься глаз,

Вырвав, я заменю их на свои,
И сам ты вырвешь мне глаза
И на свои заменишь.

Твоими увижу тебя я глазами,
А ты посмотришь на меня моими.

Даже толпа благоволит тишине,
И наша встреча свободна в цели:
Неконкретное место в неясное время,
Неопределенное слово неизвестному человеку.

*Перевод Moreno J. L., «Einladung zu einer Begegnung», s. 3, Wien,
1914. Исходный немецкий текст см.: Documents, vol. II.*



РАЗДЕЛ I

КОЛЫБЕЛЬ
ПСИХОДРАМЫ



КОЛЫБЕЛЬ ПСИХОДРАМЫ

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

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

Однако, говоря психодраматически, у меня был состав исполнителей и была пьеса. Публика была моим исполнительским составом, люди в ней были подобны тысяче бессознательных драматургов. Пьесой была интрига, в которую их бросили исторические события, где каждый играл реальную роль. Как можно сказать сегодня, моя цель состояла в перехвате статуса зарождения социодрамы и в анализе результата. Если бы я смог превратить зрителей в актеров, актеров их собственной коллективной драмы, а именно, драматических социальных

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

конфликтов, в которые они на самом деле были вовлечены, то это искупило бы мою дерзость и означило бы начало сессии. Естественной темой интриги стал поиск нового порядка вещей, проверка любого зрителя, который стремился к лидерству, и, возможно, нахождение спасителя. Все в соответствии со своими ролями: политики, священники, писатели, солдаты, доктора и юристы, приглашались мной на сцену, сесть на трон и играть короля, без всякой подготовки и перед неподготовленной аудиторией. Зрители были членами жюри. Но этот тест оказался чрезвычайно трудным; никому не удалось его пройти. К концу представления не нашлось личностей, достойных быть королем и мир остался без лидера. На следующее утро венская пресса¹ выражала немалую озабоченность инцидентом. Я потерял многих друзей, но спокойно сказав себе: «Нет пророка в своем отечестве», продолжал давать сессии перед аудиториями европейских стран и Соединенных Штатов Америки.

Я надеюсь, это не прозвучит нескромно, но поскольку психодрама оказалась моим самым личным творением, ее истоки в моей личной автобиографии могут пролить дополнительный свет на ее окончательное представление. Это исключение из свойственного ученым обычая к замалчиванию может быть особенно простительным из-за пути становления психодрамы. Она не появилась с теоретического представления в научной публикации (что было сделано лишь во вторую очередь) и не предстала как школа переработчиков некоего наследия, его сторонников или протагонистов, а стала апофеозом многократных публичных выступлений. Я начинал как ведущий сессий для маленьких и больших групп в разных местах — парках, улицах, театрах, военных лагерях, тюрьмах и больницах. Разумеется, столь настойчивая устремленность к самостоятельно избраным целям вопреки неодобрительному общественному мнению требует глубокой личностной вовлеченности.

Когда мне было четыре с половиной года, я с родителями жил в доме, находящемся неподалеку от реки Данубе. В одно из воскресений они ушли в гости, оставив меня одного в подвальном этаже дома с соседскими детьми. Размеры поме-

¹ См.: Documents, vol. 11.

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

Меня часто спрашивают, почему у психодраматической сцены такая форма. Вполне возможно, что на это меня вдохновил мой личный опыт. Небеса до потолка могли проложить путь моей идее многоуровневой психодраматической сцены, ее вертикального измерения, где первый уровень, — уровень концепции, второй — уровень развития, третий — уровень завершения и действия, четвертый — балкон — уровень спасителей и героев. Разогревающий процесс субъектов в течение спонтанной ролевой игры на психодраматической сцене мог предвосхитить разогрев в трудную «роль» Бога. Мое падение, когда дети перестали держать стулья, могло стать для меня уроком, что даже высочайшее существо находится в зависимости от других, «вспомогательных “Я”», и что они необходимы пациенту-актеру для адекватной игры. И постепенно я узнал, что другим детям тоже нравится играть Бога.

В детской игре в Бога таится глубокий смысл. Я попал в ловушку его непостижимого замысла. Будучи студентом, в 1908—1911 годах я гулял по паркам Вены, собирая детей и формируя группы для импровизированной игры. Разумеется, я знал о Руссо, Песталоцци и Фребеле. Но то, что делал я,

было совершенно новым подходом. Это был детский сад космического масштаба, креативная революция среди детей. Это была не филантропическая кампания взрослых за детей, а кампания детей за самих себя, за общество своего возраста и за собственные права¹. Дети смыкали ряды — против взрослых, социальных стереотипов и автоматизмов — за спонтанность и творчество. Я разрешал им играть в Бога, если они хотели. Когда они терпели неудачи, я лечил их детские проблемы — точно так же, как когда-то лечили *мою* сломанную руку, — позволяя им спонтанно играть; это было нечто вроде психотерапии для падших богов. Родители и учителя склонили меня открыть театр для детей².

Существует еще один, четвертый источник. После игры в Бога, парковой революции и представления в Komödienhaus, возник «Театр спонтанности» в Maysedergrasse рядом с Венской оперой, который в один из обычных вечеров превратился из «Театра спонтанности» в «Терапевтический театр». У нас была молодая актриса, Барбара, которая работала в театре и принимала участие в новом эксперименте, начатом мной, в импровизированной живой газете³. Она была превосходна в роли инженерю, а также героических и романтических ролях. Вскоре выяснилось, что Барбара влюбилась в молодого поэта и драматурга, который неизменно сидел на ее спектаклях в первом ряду и всегда горячо аплодировал ее игре. Между Барбарой и Джорджем завязался роман, и вскоре было объявлено об их женитьбе. Тем не менее ничего не менялось, она оставалась нашей главной актрисой, а он — нашим, так сказать, главным зрителем. Но однажды Джордж подошел ко мне, его обычно сияющие глаза выражали тревогу. «Что случилось?» — спросил я его. «Ах, доктор, я не могу этого выносить». — «Выносить что?» — я вопрошающе взглянул на него. «Это очаровательное, ангелоподобное существо, приводящее вас всех в восторг, наедине со мной ведет себя, как будто в нее вселяется бес. Она говорит всякие грубости, а когда я начинаю на нее сердиться, как это случилось прошлой ночью, она набрасывается на меня с кулака-

¹ См.: Documents, vol. II.

² Там же, глава «Das Koenigreich der Kinder».

³ Там же, из «Rede Vor Dem Richter», 1925.

ми». — «Подожди, — сказал я. — Приходи сегодня в театр, как обычно, и я попробую одно средство». Когда тем же вечером Барбара вошла за кулисы, готовая играть в одной из ее обычных женственных ролей, я остановил ее. «Послушай, Барбара, до сих пор ты играла изумительно, но я боюсь, что ты выдохнешься. Зрители хотели бы увидеть тебя в ролях, где ты была бы более приземленной, показала бы грубость человеческой природы, ее вульгарность и тупость, ее циничную реальность, людей не таких, какие они есть, а гораздо хуже, персонажей, доведенных до крайностей необычными обстоятельствами. Ты хочешь попробовать?» — «Да, — ответила она с энтузиазмом, — я рада, что ты завел об этом разговор. Я чувствовала уже давно, что должна представить нашим зрителям новый опыт. Но, как ты думаешь, я смогу это сделать?» — «Я в тебе уверен, — ответил я. — Только что мы услышали новость, что на девушку в Оттакринге (трущобный район в Вене), торгующую своим телом на улице, кто-то напал и убил. Преступник все еще на свободе, его разыскивает полиция. Ты — проститутка. Он (я указал на Ричарда, одного из актеров) — бандит. Готовься к эпизоду». На сцене была импровизированная улица, кафе, два фонаря. Появилась Барбара. Джордж сидел на своем обычном месте в первом ряду, чрезвычайно возбужденный. Ричард, в роли преступника, вышел из кафе вслед за Барбарой и пошел за ней. Их встреча быстро переросла в горячий спор о деньгах. Вдруг Барбара начала играть в манере, совершенно для нее неожиданной. Она сквернословила как сапожник, толкала мужчину и пинала его. Я видел, как Джордж приподнялся на своем месте, делая мне тревожные знаки рукой, но тут преступник расвирепел и начал преследовать Барбару. Неожиданно он выхватил складной нож из внутреннего кармана пиджака. Он гонялся за ней кругами, постепенно настигая ее. Она играла настолько хорошо, что создавала впечатление не на шутку испуганной. Зрители вскочили с криками: «Прекратите это, прекратите». Однако он не останавливался до тех пор, пока не «убил» ее. После этого эпизода Барбара ликовала, она заключила в объятия Джорджа, и они пошли домой, будучи в полном восторге. С тех пор она продолжала играть в подобных ролях, погружаясь в них все глубже. Джордж подошел ко мне на следующий день после ее игры. Он сразу понял, что это была тера-

пия. Она играла прислугу, одиноких старых дев, мстительных жен, ревнивых возлюбленных, барменш и любовниц гангстеров. Джордж мне ежедневно обо всем рассказывал. «Что-то и вправду с ней происходит, — сказал он мне после нескольких сессий. — Дома с ней еще случаются вспышки ярости, но они уже не такие сильные. Они стали короче, и она частенько смеется даже посреди этих сцен, как вчера, когда она вспомнила, что играла нечто подобное, и засмеялась, а я смеялся вместе с ней, потому что тоже это вспомнил. Это похоже на отражение друг друга в психологическом зеркале. Мы оба веселимся. Иногда она начинает смеяться еще до своей вспышки гнева, зная, что сейчас произойдет. В конце концов она разогревается до своей ярости, но без обычного пыла». Происходящее было подобно катарсису, рождающемуся из юмора и смеха. Я продолжал терапию, более тщательно подбирая для нее роли, в соответствии с ее и его потребностями. Как-то раз Джордж признался мне, как эти сессии действовали на него, когда он их смотрел и усваивал даваемый мной после них анализ. «Наблюдение за ее выступлениями на сцене делало меня более терпимым к Барбаре, уменьшало мое неприятие». В тот вечер я рассказал Барбаре, что она добилась немалых успехов как актриса, и спросил ее, не хотелось бы ей сыграть на сцене вместе с Джорджем. Они начали играть, и их дуэты, входившие в нашу официальную программу, все больше напоминали их повседневные домашние сцены. Постепенно были разыграны ее и его семья, сцены ее детства, их сны и планы на будущее. После каждого их выступления ко мне подходили зрители, недоумевая, почему сцены Барбара — Джордж затрагивают их намного глубже, чем другие (терапия аудитории). Несколькими месяцами позже Барбара и Джордж встретились со мной в театре. Они заново открыли себя и друг друга, или, что еще лучше, они открыли себя и друг друга впервые. Я проанализировал сессию за сессией развитие их психодрамы и рассказал историю их исцеления.

Конечно, все это произошло в особой среде — в Вене, городе колыбелей. Этот город еще и колыбель психоанализа. Читатель может задаться вопросом: какова связь психодрамы и психоанализа? В качестве волн воззрений они имели диаметрально противоположные истоки. Я встретился с докто-

ром Фрейдом лишь однажды. Это произошло в 1912 году, когда, работая в психиатрической клинике при венском университете, я посетил одну из его лекций. Доктор Фрейд только что закончил свой анализ телепатического сна. Когда студенты стали расходиться, он поинтересовался, чем я занимаюсь. «Пожалуй, доктор Фрейд, я начинаю там, где вы останавливаетесь. Вы встречаетесь с людьми в искусственной обстановке своего офиса, я встречаюсь с ними на улице и у них дома, в их естественной среде. Вы анализируете их грезы. Я же пытаюсь дать им смелость грезить. *Я учу людей, как играть в Бога*». Доктор Фрейд посмотрел на меня непонимающе. Психоанализ развил атмосферу страха среди молодых людей. Страх невроза был признаком того времени. Героический жест, благородные притязания немедленно делали их носителя подозреваемым. «Именно психоанализ начал борьбу против гения с тыла, не одобряя и не доверяя ему из-за своих комплексов. После очищения природы (Дарвин) и общества (Маркс) от креативных космических сил, завершающим шагом стало очищение гения психоанализом. Это была месть посредственного ума, сводившего все к низшему общему знаменателю. Раз у каждого есть комплексы, и творческий человек здесь тоже не является исключением, то все люди равны. Все люди — гении, разница в том, что один старается им быть, а другому все равно. Толпа филистимлян погребла под собой Самсона. Им поразились и испытывали к нему страх без всякой причины. Он не сильнее нас, это лишь комплекс, закомплексованность перед «волосатиком-хиппи». Никто не может запрещать ему отращивать волосы»¹.

«Театр спонтанности» стал между 1922 и 1925 годами местом сбора оппозиционеров и мятежников в психологии, колыбелью креативной революции. Главным образом, оттуда и из моей книги «Театр спонтанности» взято вдохновение для использования игровых техник, спонтанной игровой терапии, групповой психотерапии и ролевого тренинга — методов, которые многие психоаналитики и педагоги постепенно абсорбировали в свою работу. Можно легко проследить течение ручейка слухов, вытекающего из Maysedergrasse, где был распо-

¹ См.: Documents, vol. II, перевод из «Rede vor dem Richter».

ложен Stregreif-театр, и вливающегося в Dominicaner Platz, где жил доктор Фрейд¹. Историком было бы небезынтересно узнать, как шаг за шагом происходило заимствование со стороны психоаналитиков, подбирающихся все ближе и ближе сперва к моим техникам и методам, а позже даже к моей терминологии и теории. Немаловажно отметить некоторые из ключевых вех в этой эволюции. Первоначально для Фрейда существовала лишь одна приемлемая обстановка — психоаналитическая ситуация в его кабинете. Но постепенно стали очевидны ее недостатки. Она была пригодна лишь для малого числа людей — для представителей более или менее взрослых возрастов. С детьми и психотиками невозможно было установить трансферентных взаимоотношений, и отсюда не представлялся возможным анализ. А поскольку психоанализ, согласно его собственным заявлениям, невозможен без адекватного переноса, то другая ситуация как терапевтическое средство не считалась желательной. Он увяз на единственной непорочной ситуации. Вероятно, это объясняло, почему его ученики так медленно усваивали мои идеи спонтанной игровой терапии, а также терапии аудитории или группы. Дети наблюдались на расстоянии, и в процессе игры мимоходом расспрашивались. Затем материал произвольно анализировался (игровой анализ), поскольку субъекты не вмешивались и не принимали участия в анализе, который делался на основе данных, полученных от изучения невротических взрослых. Позднее стали создаваться ситуации, в которые помещали детей, окружая их заранее отобранными куклами и предметами. Аналитик продолжал оставаться на расстоянии, но теперь он мог безмолвно перейти от психоаналитической ситуации к игровой, не вызывая слишком сильных возражений со стороны ортодоксов. Начав двигаться в этом направлении, они уже не останавливались на протяжении всех двадцати лет, все более и более приближаясь к моим оригинальным заповедям и техникам, в которых все,

¹ Естественная эволюция науки не терпит индивидуальных приоритетов, но именно этой своей частной особенностью наука обязана своим грандиозным развитием. Именно мне удалось показать способ лечения не способных к развитию переноса групп — детей и психотиков — путем систематического развития игры как терапевтического принципа.

что они вводили постепенно, уже содержалось как естественные части целого: наблюдение, анализ и среда, заполненная другими индивидами, объектами или куклами. Они уже не могли продолжать избегать принятия моих интерпретаций катарсиса, рождающегося из самой спонтанной игры и влияний одного ребенка на другого. Они начали понимать, что путем модификации ситуаций, в которых играют дети, можно достичь лучших терапевтических эффектов. Постепенно взаимоотношения среди детей, роли, в которых они функционируют, символическое или реальное сходство с их собственной жизненной ситуацией стало логически преобразовывать то, что изначально было лишь дополнением к ограниченным рабочим целям в самостоятельную область исследования и терапии. Ожидаемое слияние и безмолвное принятие всех основных психодраматических и социометрических методов находится в полном разгаре. Единственное, что все еще продолжает омрачать истинную эволюцию, — это цепляние за вышедшие из употребления психоаналитические понятия, такие, как либидо, травма и ранняя фиксация, сопротивление и подавление и так далее, понятия, которые уместны лишь в *одной* ситуации — психоаналитической. Но *новые* ситуации: психодраматическая в психодраме, групповая в групповой психотерапии, игровая в игровой психотерапии — имеют собственное строение и будут эволюционировать успешнее, если позволить им развивать собственные концепции в соответствии со своими запросами. Как бы ни был велик безымянный и «вытесненный» долг психоанализа перед психодрамой и социометрией, я в свою очередь в полной мере осознаю, что, живя в одном городе с поколением психоаналитиков, не мог избежать их значительного влияния, хотя по большей части отрицательного, на мою собственную работу. Как обратная сторона истины, будучи практично замаскированной смесью предвзятости с глубоким знанием, психоанализ стал реакционной силой в социальных науках. Фрейд потерпел неудачу по двум позициям. В первую очередь это касалось его отрицания религии. Он лишился возможности познать экзистенциальный аспект вклада, сделанного святыми и пророками (в отличие от теоретиков теологии — кто-то из них мог стать святым без малейшего для этого разумного обоснования) в психотерапию, в качестве самых искусных психотерапевтических аген-

тов до прихода естественной науки. Во-вторых, он остался равнодушным к социальным движениям, таким, как социализм и коммунизм. Его невежественность стоила ему другой возможности — изучения групповой структуры. Маркс оставил себя настежь открытым для критики из-за пренебрежения в своем социальном анализе специфическими интериндивидуальными акционными процессами. Фрейд же отказался переступить за пределы граници отдельного организма. Все, что оставалось сделать психодраме, — всерьез принять игру в Бога и перевести ее на обоснованный терапевтический язык, а социометрии — всерьез принять группу как процесс *sui generis*¹, и тем самым расширить и углубить диапазон анализа, выведя его за пределы поля зрения Фрейда на этот предмет.

Мое личное позитивное чувство долга связано с другими выдающимися личностями и волнами воззрений, и прежде всего с великими *терапевтическими деятелями* религиозной жизни. У людей, подобных Исаии, Иисусу, Мухаммеду и Франциску Ассизскому, было чувство драмы и понимание формы психического катарсиса несравненно более глубокое, чем у греков. Это пришло благодаря реализации великих ролей через кровь и плоть, в одиночку и в группах, в ежедневных столкновениях с самыми чрезвычайными ситуациями. Их сцена была истинно общественной, вступление в любую ситуацию было испытанием для их терапевтического гения. Они знали о спонтанности, немедленном решении, процессе разогрева и ролевой игре лично, а не из книг. У Иисуса, как главного терапевтического деятеля, были свои вспомогательные «Я» в лице его апостолов и свой психодраматический ведущий в лице самого Бога, который суфлировал ему, что делать.

В наше время волны воззрений, ведущие к психодраме, бурлили в умах нескольких людей. Генри Бергсону, одному из них, принадлежит честь введения принципа спонтанности в философию (хотя он редко использовал это слово) в тот момент, когда ведущие ученые были непреклонны в отрицании существования подобного феномена в объективной науке. Однако его «*données immédiates*», «*elan vital*» и «*durée*»² были ме-

¹ Своеобразный, в своем роде (лат.). — Прим. ред.

² Непосредственные опыты, жизненный порыв, длительность (фр.). — Прим. ред.

тафорами для одного опыта, пропитавшего всю его работу жизни, — для спонтанности, которую он тщетно пытался определить. В его системе нет «момента», только *durée*. «Длительность не является одним моментом, сменяющимся другим... длительность — это непрерывное течение прошлого, подтачивающего будущее... штабелирование прошлого на прошлое происходит без устали». Вселенная по Бергсону не может начаться и не может сделать передышку, это система, в которой нет места *моменту*. В своем обоснованном опровержении математического интеллектуального временного конструкта он зашел слишком далеко. Вместе со счетчиком времени — критерием механического момента — он отбросил и креативный момент. Но без момента, как *locus a nascendi* (локуса зарождения), теория спонтанности и креативность находится перед угрозой остаться полностью метафизической или стать совершенно механистичной.

Вслед за Бергсоном, почти по его пятам, но, очевидно, совершенно независимо от него, к понятию спонтанности непостижимым образом пришел Чарльз Сандерс Пирс, основатель прагматизма, и это оставалось неопубликованным еще долгое время после его кончины: «...что есть спонтанность? Это качество не рождается закономерно из чего-то предыдущего... Я не знаю, что вы сможете понять из смысла спонтанности, кроме новизны, свежести и разнообразия»¹. На протяжении всей работы Пирса, опубликованной после его смерти, встречаются разбросанные ссылки на спонтанность, которые я считаю, несмотря на их несистематизированную форму, большим вкладом, чем его прагматическая теория. Он признавал реальность времени, но в его системе, так же как и в системе Бергсона, не было оставлено места *моменту*. Если бы он пришел к более четкой идее того, что есть спонтанность, то он был бы более способен к восприятию уникального положения момента в потоке вселенной. Подобно Бергсону, Пирс был *философом-созерцателем*, не *философом-деятелем*. Он пытался не изменить вселенную, а просто понять ее. Но особенно в человеческой сфере нельзя понять социальное настоящее без попытки его изменить. Блистательные гипотезы Пирса имеют

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

еще один слабый момент. Он не делает различий между абсолютным случаем и спонтанностью, однако, пока эти явления оставались недифференцированными, невозможен был прогресс в исследовании спонтанности. Случай продолжал быть свойством математика, а спонтанность была оставлена мечтаниям мистика. Слабейшим моментом в ссылках Бергсона и Пирса на спонтанность является то, что они обобщают реакции на обобщенные ситуации. Даже если бы можно было прийти к подлинному смыслу спонтанности путем чистого размышления, то она превратилась бы в нереализованную и безжизненную истину. *Именно спонтанность производит спонтанность, а не ее рефлексия. Именно спонтанность продуцирует порядок, а не законы, которые являются сами по себе артефактом спонтанного порядка. Именно спонтанность усиливает креативность.* Там, где философ воспринимает поверхность, которой он дает лишь афористичное выражение, терапевтический деятель великих религий в их жизнеспособные периоды входил в самую сущность посредством действия и реализации. Только через них рефлексивная сила гения применялась к действительным ситуациям. Психодраматический анализ открыл, что за вдохновляющей оболочкой религиозного терапевта скрывается ядро стратегий глубокого действия, которые сродни стратегиям действия в терапевтическом театре.

Исторически психодрама являет собой важнейший поворотный пункт от лечения отдельного индивида к лечению индивида в группах, от терапии человека путем вербальных методов к терапии действием. Она развила теорию личности и теорию группы, и это ее достижение глубже, шире и экономичнее — как с аналитической, так и с терапевтической стороны — успехов ее предшественников. Это эффективное сочетание индивидуального и группового катарсисов, при соучастии с акционным катарсисом.

Вечный конфликт между индивидом и группой в наше время имеет новую модификацию, выражающуюся в том, что вполне можно назвать эрой социальных революций. Я счел полезным¹ разделить ее на три фазы: *экономическую* революцию, начавшуюся с восстания французов в 1789 году и достигшую своей кульминации в Русской революции в конце первой ми-

¹ См.: «The Creative Revolution», p. 44.

ровой войны; *психологическую* революцию, начавшуюся с движений романтизма в девятнадцатом веке и достигшей своей наивысшей точки во всемирной популяризации психоаналитических доктрин; *креативную* революцию, начавшуюся с переоценки нашей системы ценностей с конкретным акцентом на выживании человека не как животного, но как креативного агента. Последняя все еще находится в стадии развития, в поиске инструментов и институтов, посредством которых она сможет постоянно направлять будущее человеческого сообщества.

Психодрама выступила в наше время как ответ на аксиологический кризис. Две системы ценностей находятся в таком конфликте, который неизбежен при переходе от старого порядка человеческих отношений к новому. Когда психоанализ начал обретать социальную силу, сопротивление ему объяснялось возмущением против теории, которая приписывает сексуальные мотивы даже самым возвышенным притязаниям. Сопротивление психодраме имеет другие оттенки. Оно возникает вследствие того, что частные проблемы лечатся публично; психодрама требует, чтобы личные психологические качества, самые интимные переживания, всегда считавшиеся последним оплотом идентичности личности, уступались группе. Индивид вынужден столкнуться лицом к лицу с истиной, что эти переживания на самом деле являются не его «личной» собственностью, а общественным достоянием. Эта утрата всего, на что претендовала его индивидуальность, не может быть сдана без боя. Индивида просят пожертвовать его надменной обособленностью, а он при этом не уверен в способности психодрамы возместить его инвестиции.

Немаловажно, что сценой битвы между приверженцами индивидуальной и групповой психотерапии все в большей мере становятся Соединенные Штаты. Люди и традиции в европейских странах, где взяла свое начало новейшая психология, более скрытны, и поэтому все направления терапии тоже должны быть более конфиденциальными и скрытными. Психотерапия была преимущественно словесным поединком. Действие казалось опасным, оно легко могло привести к неводержанности и анархизму. К частному и социальному действию приклеивали ярлык эксгибиционизма, хотя и словесная самодемонстрация была высоко одобряемой практикой лишь в пределах книжных обложек. Но из-за страха действия люди в Европе остава-

лись неподготовленными и консервативными, и, когда плотина безопасности была сломлена социальными революциями, они оказались застигнутыми врасплох без всяких средств для сопротивления потоку. Эксцессы, которых опасались (и которым, по их мнению, можно было препятствовать запретами «малых» спонтанных акций), на самом деле состоялись из-за страха, сделавшего добродетелью бездействие и покорность. Если бы они дали относительную свободу спонтанным действиям масс, допустив миллионы мелких незначительных актов, подобно психологической вакцинации в малых дозах, то это могло бы ослабить большую часть напряжения масс, и революции последних двадцати пяти лет могли быть пресечены в корне миллионами отдельных ситуаций. Это означало бы применение социометрии и психодрамы в европейском масштабе в качестве превентивных и реверсивных мер к фашистским методам посредством терапии масс.

Психология действия ближе американцам¹, настроенным на движение людям, подготовленным историей новаторства и философией прагматизма оказывать предпочтение идеям движения, а драма означает действие. «Идти и делать» для них намного популярнее, чем «сидеть и читать». Им легче принять психотерапию, являющуюся действенным поединком. Это может объяснить благосклонное принятие психодрамы в Соединенных Штатах, так как эта система дает людям возможность действовать и чувствовать, узнавать и видеть все собственными глазами. Если в моих предположениях и выводах содержится ошибка, — и их может быть немало, — у американцев есть возможность проверить это, войдя в ситуацию и отдавшись действию.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН И ИДЕЯ ТОТАЛЬНОГО КАТАРСИСА

Термин «драма» является транслитерацией греческого слова *δραμα*, что означает действие, или нечто сделанное. Психодрама — это транслитерация сделанного для души и с душой, — душой в действии. Таким образом, психодраму можно определить как науку, исследующую «истину» драматически-

¹ См.: «Foundations of the Sociometric Institute», *Sociometry*, vol. 5, no. 2, may 1942.

ми методами. Можно дать другое определение психодрамы, если переформулировать кантовское «das Ding an sich» в «das Ding ausser sich»¹. Согласно Канту «das Ding an sich» — это «вещь в себе», или ноумен, лежащий в основе феномена нашего ограниченного опыта и противоположный ему. Психодрама, или «das Ding ausser sich», что означает «вещь за пределами себя», — это, так сказать, ноумен, ставший феноменом, или феномен, превратившийся в ноумен. Немецкая фраза «ausser sich» имеет еще один значимый смысл. «Ausser sich» переводится и как «тот, кто вне себя, кто потерял свой рассудок или контроль над собой». Следовательно, «ding ausser» — это тот, кто безумен у себя или с собой. Это определение приобретает важность, если рассмотреть значение протагониста — титул главного актера в греческой трагедии. Протагонист — человек в безумии, сумасшедший. Следовательно, театром для психодрамы является театр сумасшедшего, аудитория сумасшедших смотрит на одного из своих, проживающего свою жизнь на сцене.

Очевидно, психодрама не имеет прецедентов в истории. С внешней стороны ближе всего к ней в истории драмы находится итальянская *Commedia dell'Arte*. Сюжет писался, но диалоги импровизировались актерами. В этих пьесах неизменно повторялись персонажи, например, Арлекино, Капитан, Доктор². 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. 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, поновому, в пределах другой структуры.

¹ «Вещь в себе», «вещь за пределами себя» (нем.). — Прим. ред.

² См.: Smith Winifred «Commedia dell'Arte», N. Y., 1912, а также Encyclopedia Britannica, 1929, p. 106.

В поисках истинного прецедента мы должны обратиться к цивилизациям доисторического периода. В первобытных драматических ритуалах туземным исполнителем был не актер, а жрец. Он был подобен психиатру, занимающемуся спасением племени, убеждающему солнце светить или дождь идти. С целью вынуждения богов или природных сил на уместное реагирование широко использовались методы притворства, убеждения и провокации, родственные примитивной психодраме. Задолго до появления научной медицины в современном понимании практиковалось очищение духовной, так же как и физической пищи, псевдо-психодраматическим шоком. Несколько лет назад это было подтверждено известным антропологом¹. После посещения психодраматической сессии он информировал меня, что недавно вернулся из научной экспедиции в деревню индейцев Помо неподалеку от западного побережья Калифорнии. Там у него была возможность стать свидетелем транзакции, по атмосфере вполне схожей с психодраматической. С поля принесли человека, больного и, очевидно, умирающего. Немедленно пришел целитель с помощниками и стал расспрашивать, что случилось. Человек, сопровождавший больного, объяснил: «Его напугала встреча с диким индюком, которого он никогда до этого не видел». Лекарь удалился. Через некоторое время он вернулся, разыграв со своими помощниками (вспомогательными «Я») шоковую ситуацию в том виде, в каком она произошла, тщательно изобразив каждую деталь. Лекарь играл роль индюка, бешено летающего вокруг больного человека, но так, чтобы тот мог воспринять, что птица безобидна, и его опасения безосновательны. Человек постепенно начал возвращаться к жизни и выздоровел.

Одним из важных достижений психодраматической теории является развитие идеи катарсиса. Психотерапевтические значения драматической обстановки, к которой обращался еще Аристотель в своей «Поэтике», были неизвестны Брейру²

¹ Bernard W. Aginsky, личное общение.

² Йозеф Брейер — предтеча психоанализа, который «ввел следующее новшество: он позволил пациентке под гипнозом говорить и рассказывать ему, что именно угнетало ее разум. Пациентка, как правило, в этих условиях говорила свободно и в процессе говорения проявляла немало эмоций. По возвращении из гипнотического со-

и Фрейду¹. Психодраме же осталось раскрыть идею катарсиса заново и рассмотреть ее в отношении психотерапии. Знаменитое определение трагедии в шестой главе «Поэтики» заканчивается следующим высказыванием: «Трагедия наполнена эпизодами, вызывающими жалость и страх, достигая своего катарсиса подобными эмоциями». А еще в девятой главе: «Трагедия... является имитацией не только законченного действия, но и эпизодов, вызывающих жалость и страх. Подобные эпизоды имеют огромное воздействие на разум, когда они случаются неожиданно и в одно время, один вслед за другим...»² Поиск в «Поэтике» продолжения этих скудных обращений к катарсису будет напрасным. Однако «Поэтика» — это очерк, посвященный поэзии, а не катарсису. Даже в сфере поэзии Аристотеля интересовали *завершенные* ее формы, а не их источники. Если бы было наоборот, то «Поэтика» превратилась бы в «Катартику». Поэтому, как аналитик драматического консерва, он оценивает формальную структуру драматического театра, но не описывает статус его зарождения. Катарсис для него является не первичным, а вторичным феноменом, побочным продуктом, воздействием поэзии на читателя или зрителя. Безусловно, более ранние греческие философы и Сократовский «Daimon» ближе подошли к глубинному значению катарсиса, хотя и не называя его.

Со времен Аристотеля драматический консерв оставался догматически единственной системой координат для всех ученых, пересматривавших доктрину катарсиса, вне зависимости от различий в их взглядах. Так, Лессинг³ придерживался мн-

стояния она чувствовала облегчение... Вследствие регулярного выхода эмоций метод был назван катарсическим». См.: Zilboorg Gregory & Henry Georg W. «A History of Medical Psychology», W. W. Norton & Company, N.Y., 1941, p. 486.

¹ Фрейд сам обращается к методу Брейра, как способному «заставить пациентов вспомнить и воспроизвести эти (травматические) опыты под гипнозом». См.: Freud Sigmund, «The History of the Psychoanalytic Movement», в The Basic Writings of Sigmund Freud, Random House, N.Y., 1938, p. 934.

² См.: «The Basic Works of Aristotle», Random House, N.Y., 1941, p. 1460, 1464 — 1465. См. также: Bywater Ingram, «Aristotle and the Art of Poetry», Oxford, 1909.

³ Lessing G. E., «Hamburgische Dramaturgie», 1769.

ния, что трагедия влияет на читателей и зрителей, а не на исполнителей, тогда как Гете¹ предполагал о большем ее воздействии на актеров, нежели на зрителей и читателей. Стимулом всегда было произведение искусства как законченный продукт, завершенная поэма или картина, драматический консерв, служивший основой для их размышлений.

Поэтому, когда я начал изучать феномен катарсиса², мои размышления начались с того места, где остановился Аристотель. Я тоже начал с драмы, но дал процедуре *обратный ход*. Мое внимание было направлено не к конечной, а к начальной ее фазе. Ею было сообщество, из которого берут начало драмы и актеры, создающие их, но все же это было *некое* сообщество, сообщество в абстрактном смысле, а *мой* город и мои окрестности, дом, в котором жил я. Актерами были *не какие-то люди*, люди в абстрактном смысле, а *мои* — мой отец и моя мать, мои братья и сестры, мои друзья и соседи. И интересовавшими нас драмами были не те, что созревают в воображении сценаристов, а те, которые задолго до своего достижения их умов возникают в повседневной жизни в головах обычных людей. Другими словами, моя драма находилась на уровне, где чистое разделение эстетического и терапевтического не имеет смысла, и задолго до того, как разделение между индивидуальным и универсальным становится неизбежным выводом. Она пребывала на уровне до возникновения разделения между зрителями и актерами. Она была сообществом актеров без аудитории как обособленной категории. Спонтанность и творчество актеров стало нашей главной заботой. Их искренность и целостность значили больше их артистичности. Катарсис переходил от зрителя к актеру. «Основа, на которой базируется анализ театра, является не законченным результатом, а спонтанной и одновременно происходящей реализацией поэтической, драматической работы, в ее процессе развития от статуса зарождения и далее, от стадии к стадии. И в созвучии с таким анализом происходит (первичный) катарсис, но не только в зрителе (вторичный желаемый эффект) и не в действующем лице воображаемой

¹ Goethe G. W., «Wilhelm Meister's Wanderjahre», 1792 — 1800.

² 1911—1919 годы, «Die Gottheit als Komoediant», 1923, «Das Stegreiftheater».

постановки, а в спонтанных актерах драмы, которые продуцируют эти действующие лица, одновременно освобождая себя от них»¹.

Аристотелевское определение самой трагедии как «имитации действия и жизни»², сомнительное даже для ее консервированной формы, прошло через глубокие изменения. Психодрама определяет драму как продолжение жизни и действия, а не ее имитацию, но там, где существует имитация, акцент ставится не на том, что она имитирует, а на возможности повторения неразрешенных проблем в более свободной, более широкой и более подвижной социальной обстановке. «Детализация» является незаменимым реквизитом драмы в расширяющемся мире. «Прообраз», «летающая лошадь» и «галлюцинация дьявола» столь же реальны и имеют столько же прав на жизненное пространство, как и у реальных действующих людей. Их исполнение может пробудить спонтанность субъектов и создать пространство для непрожитых жизней и необдуманных поступков. В несметном количестве вымышленных миров сама жизнь оказывается не чем иным, как одной из искаженных разновидностей. Пациент-актер подобен эмигранту, который неожиданно ощущает приток свежих сил, потому что он вступил в более свободный и широкий мир. Катарсис порожден видением новой вселенной и способностью к новому развитию (отреагирование и высвобождение эмоций — это единственные поверхностные проявления). Катарсис начинается в актере, когда он сцена за сценой разыгрывает собственную драму, и достигает кульминационного момента, когда он добирается до перипетии.

Психодраматическая теория развила идею катарсиса в четырех направлениях: соматическом, психическом, индивидуальном и групповом. Это придало идеалу лечения общей ситуации практическую и реалистическую опору путем введения методов, предполагающих возможность воздействия на обобщенный и синтетический диагноз, а также на обобщенную и синтетическую терапию.

Психодраматические методы возрождают старую идею *соматического* катарсиса, они сознательно и систематически

¹ Цит. по: «Das Steigreiftheater», Berlin, 1923.

² «Поэтика», глава 6.

возвращают тело в действие в качестве центра обучения и переобучения, задействуя все его функции. Двигаясь из настоящего в прошлое психоаналитик упустил из виду не только насущные потребности психики индивида, но и его насущные *телесные* потребности, и, сообразуясь с практическими целями, откладывал и упустил их лечение. Соматический катарсис в нашем случае определяется как очищение или дезинфекция любого локуса тела, которым может быть пищеварительный тракт, мочеиспускательный канал или генитальный орган¹. В психодраматической теории, например, первичными данными являются актеры и акты в их *status nascendi*, а не эволюция прошлых актов, тогда как психоаналитическая теория в первую очередь озабочена эволюцией прошлых актов или регрессией к ним.

Понятие *психический* катарсис, когда я начинал свою театральную деятельность с исследований, (в драматической литературе) можно было обнаружить только в поблекших воспоминаниях старого определения Аристотеля и в качестве термина самого по себе, практически вышедшего из употребления. Психоаналитики отбросили его и оказали предпочтение, к примеру, переносу и бессознательной идентификации как средствам получения лечебных результатов. Они отбросили его после своих успехов в начале 1890-х годов, потому что были лишены методов лечения деятелей в человеческой среде непосредственно и прямо в ситуациях, когда они заболели. Если бы психоаналитики изобрели метод, подобный психодраме, психодраматическая ситуация своей инерцией заставила бы их развить набор таких понятий, как «спонтанность», «креативность», «действие», «роль», «первичное “Я”», вспомогательное “Я” и так далее. Такой набор понятий сделал бы возникновение идеи психического катарсиса вероятным и последовательным, и связь спонтанности субъекта с психическим катарсисом стала бы основным пунктом их исследования. Они признали бы, что в психодраматической ситуа-

¹ Мы обращаемся к соматическому катарсису в строго физиологическом смысле, хотя вполне осознаем, что понятие «физического» и «психического» абстрактны и не могут быть отделены друг от друга. Соматический катарсис в одном случае может происходить от дефекации, а в другом — от сексуального оргазма.

ции пациент является реципиентом трех основных форм психического катарсиса: в авторе-творце и пациенте личной драмы, в актере, проживающем ее, и в аудитории, сопереживающей происходящему. Но за отсутствием этого они были вынуждены, вследствие пассивного и ретроспективного характера психоаналитической обстановки, развить ряд понятий, подобных травме, регрессии, бессознательному и переносу, и чем более последовательно и систематически они готовы были следовать воздействиям, исходящим от психоаналитических методов, тем больше они сбивались с пути, подобно морякам, которые после получения огромного богатства причалили с ним на экзотический остров, отделенный от мира цивилизации.

Существует определенное количество элементов, способных продуцировать частичный катарсис, но если комплексно интегрировать все элементы, то можно добиться совокупного катарсиса. Аристотелевский зритель приведен к контакту только с одним элементом — драматическим консервом, и таким образом психическое очищение, или катарсис, которого он достигает, не может выйти за пределы влияния этого элемента. Психоаналитический пациент приведен к контакту с другим элементом — вербальными ассоциациями, которые он сам способен высвободить или выразить. Следовательно, величина психического очищения, или катарсиса, которого он способен достичь, зависит от диапазона влияния на него цепочки слов, которое во многом бывает ограниченным и зачастую обманчивым. Есть множество других отдельных элементов, каждый из которых обладает сходной обоснованностью, но каждый сходным образом ограниченный в своих воздействиях, как, например, влияние цвета, музыки и пластических форм, влияние танца, обычая и уличного карнавала. Так как практически любая человеческая активность может быть источником некоей степени катарсиса, проблема заключается в том, чтобы определить, в чем состоит катарсис, чем он отличается, например, от счастья, удовольствия, экстаза, удовлетворения потребностей и так далее, и какой из источников успешнее в продуцировании катарсиса, и, разумеется, существует ли общий для всех источников элемент, оперирующий при продуцировании катарсиса. Следовательно, моей целью было определить катарсис таким образом, чтобы все формы влияния,

которые имеют доказуемый катарсический эффект, могли быть представлены позитивными мерами в пределах каждого процесса действия. Я раскрыл общий принцип продуцирования катарсиса в спонтанности — спонтанное драматическое действие.

Я надеюсь, что смог построить лечебную ситуацию, которая является настолько универсальной, что все другие формы лечения — физического, психического и социального, оказываются естественной частью ее.

Из-за универсальности акта и его первичной сущности он поглощает все другие формы выражения. Они естественным образом рождаются из него или побуждаются к проявлению; вербальные, музыкальные, зрительные, цветовые, ритмические и танцевальные ассоциации, а также любой другой стимул, который может вызвать или препятствовать появлению того или иного фактора, например, использование психохимических стартеров, подобных седативным средствам, таким, как барбитураты, амитал натрия, пентотал натрия, или шоковые методы, такие, как инсулин, метразол или электричество, или эндокринные медикаментозные средства, такие, как тиротид, полностью вписываются в границы схемы совокупного катарсиса, они могут обуславливать и подготавливать организм к психодраматической интеграции. Частичный катарсис в виде многочисленных ручейков впадает в полноводный поток катарсиса действия¹.

Одна из проблем психодраматического лечения состоит в пробуждении субъекта к адекватному повторному исполнению прожитых и непрожитых аспектов его личного мира. Это сравнительно просто, когда непрожитые части «Я» находятся рядом с контекстом реальности, а также близки пониманию режиссера и его вспомогательных «Я». Но это становится необычайно трудной задачей, как в случае с психотическими пациентами, когда искажения и заблуждения настолько сплете-

¹ Такая теория катарсиса основана на предположении, что дефицит *s* (спонтанности) в социальной обстановке провоцирует индивидуальные и групповые динамические нарушения. Эти нарушения возрастают в той же самой пропорции, что и дефицит *s*. Дефицит *s* можно измерить социометрическими тестами, тестом спонтанности и ролевым тестом.

ны и так хорошо замаскированы, что понимание режиссера и его вспомогательных «Я» является недостаточным. Именно здесь аналитическое и художественное воображение режиссера и его «Я» должно следовать за полетом фантазии субъекта, и там, где это становится невозможным, изобретать приспособления, позволяющие сделать самого субъекта главным продуцирующим агентом. По-видимому, для таких индивидов, которые достигли стадии окончательно организованного психического расстройства, обязательно разыгрывание внутреннего мира в пределах драматического контекста. Потребность в драме может быть временно подавлена, например, сном или шокowymi терапиями. Но невозможно «шокировать» глубокую потребность в реализации некоторых фантастических образов. До тех пор, пока мозг субъекта не поврежден в достаточной степени хирургическим путем или продолжительным шоковым лечением, временно напуганный пациент непременно рецидивирует и воспроизводит тот же самый тип устремления, который был у него и до начала лечения.

Степень, в которой психодрама революционизировала идею катарсиса, происходящего в самом актере, нельзя показать лучше, чем иллюстрацией политико-культурных изменений, через которые проходит наша развлекательная индустрия, театр, радио и кино. Недавно я был в кино и смотрел «Зачарованного»¹. Пациент-актер пребывает в амнезии, воображая, что убил человека, доктора Эдвардса. Он проходит психоанализ, но он ему не помогает. После того как герой ничего не может вспомнить путем словесных ассоциаций, ему приходится переигрывать драматические эпизоды. Очевидно, автор и постановщик предположили, что драматизация всех эпизодов является более сильным и более эффективным средством припоминания забытых переживаний, чем вербальное повествование. Пациента постоянно побуждают разыгрывать то, что с ним происходило или происходит в данный момент. Автор и постановщик, очевидно, посчитали, что не только прошлые, но и настоящие пережива-

¹ По рассказу Бена Хечта: «The House of Dr. Edwards», режиссура Альфреда Хичкока. Главные персонажи — доктор Брюлоу, доктор Петерсон, доктор Мерчисон, доктор Балантайн. Психиатрическим консультантом был доктор Мэй Е. Ромм.

ния более адекватно сообщаются аналитику их драматическим проигрыванием, нежели вербализацией. Они окружают пациента всевозможными драматическими стимулами, оптическими и акустическими образами, возвращают его к сцене преступления — не только физически и психологически, но и драматически. Они побуждают его разыграть воображаемое преступление в актуализированной обстановке. Старший психоаналитик, доктор Брюлоу, изображен человеком, который на всем протяжении картины сопротивляется всему, что выходит за рамки анализа. Он борется с доктором Петерсон, женщиной-аналитиком, и умоляет ее бросить абсурдное предприятие. Но доктор Петерсон представляет в кино другой принцип, по всей видимости незамеченный автором, постановщиком и актерами и, вероятно, даже психиатрическим консультантом. Она как будто говорит самой себе: «Умнейший из аналитиков при всей своей учености здесь бессилён. Есть нечто за пределами анализа, недоступное его пониманию. Положение любовницы пациента и одновременно его аналитика, несмотря на противоречивость такого сочетания, может позволить мне сделать больше, чем он». Фактически она перестает быть для пациента просто психоаналитиком и становится, как мы называем это в психодраме, его «вспомогательным "Я"». Она идентифицируется с ним не только словесно, но и в действии. Она содействует ему в жизненных ситуациях, проигрывает с ним ситуацию преступления, исполняя роль убитого. Она составляет для него будущие ситуации, конгениальные его собственному видению, что позволяет ему совершенствовать собственную игру. Доктор как будто думает: «Психоанализ не может ему помочь, давайте попробуем психодраму». И так же, как пожилой доктор Брюлоу¹, борется, хотя и в примитивной манере, с молодой, влюбленной доктором Петерсон², психоанализ борется с психодрамой. После того как психодраматическая методика в фильме в конечном итоге успешно заканчивается катарсисом пациента-актера, хорошей кульминацией стал бы выход доктора Брюлоу к публике с поклоном и официальным признанием, что метод доктора Петерсон эффективнее, чем его метод.

¹ В исполнении Микаэла Чекоу (Michael Checkow).

² В исполнении Ингрид Бергман.

Картина показывает, как путем разрешения пациенту-актеру проиграть драматические сцены, одним ударом можно убить двух зайцев: максимально завершить раскрытие цепочки причин, ведущих к началу психического заболевания, и достичь катарсиса для самого пациента. Иными словами, признается, что исследование психодраматическими методами превосходит психоанализ, и катарсис действия превосходит трансферентный метод при лечении симптомов.