

МЕНЕСТРЕЛИ ДУШИ* ИНТЕРМОДАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ ИСКУССТВАМИ

П.КНИЛЛ, Х.Н.БАРБА, М.Н.ФУКС

Публикуемый ниже материал – одна из глав книги Паоло Книлла, Элен Барбы и Марго Фукс «Менестрели Души». Авторы проводят различие между принципами формальной эстетики и теми переосмысленными эстетическими принципами, для которых, безусловно, остается место и в терапии средствами выразительных искусств, где они приобретают новое методологическое значение. В статье вводятся понятия «эстетического отклика» на творческий процесс и создаваемый в его итоге художественный продукт и «эстетической ответственности», касающейся, прежде всего, художественного процесса, а также понятие «действенной реальности». Эти феномены рассматриваются в качестве критериев соответствия терапии выразительными искусствами высоким принципам эстетики. Статья изобилует примерами, иллюстрирующими интермодальный подход в терапии выразительными искусствами.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Сущность искусств – в исцелении

*Чем же тогда занимается терапевт искусствами,
если не выписывает лекарств,
не делает анестезии, не прибегает к уколам,
не дезинфицирует,
не работает как хирург, не накладывает швов, не делает перевязок?
Его «лекарство» – это материал искусства,
Его анестезия – выдох и вдох животом,
Его уколы – наложение рук,
Его дезинфекция – ощущение контакта с тем, чего касается рука,
Его хирургия – разрешение боли быть выраженной,*

* Paolo J.Knill, Helen N.Barba, Margo N.Fuchs. «Minstrels of Soul» Intermodal Expressive Therapy, Toronto, Palmeston Press, 1993.

*Его наложение швов – это помощь в проявлениях,
Его бинты – ритуал, песня, музыка,
Танец, рассказывание историй, воображение, действие.
Да,
Инструменты могут быть разными,
Но исцеляет сама рана.*

Красота

В основе всех видов философии искусства лежит ключевой вопрос: «Что есть красота?». Диалог, порожденный этим вопросом, охватывает все поле эстетики. У каждого из нас есть чувство прекрасного, если не художественное, то просто человеческое. Но в терапевтическом кабинете о нем лучше забыть. Возможно, это объясняется опасением, что, руководствуясь критериями прекрасного при работе с клиентом, легко впасть в оценочную позицию, что может неблагоприятно отразиться на самооценке клиента. Однако, подчиняясь этому табу, подавляя наше эстетическое чувство, мы вместе с водой выплескиваем и ребенка, то есть лишаем себя одного из самых ценных даров в психотерапии – привлечения исцеляющей силы искусства как средства, с помощью которого достигается глубина в психотерапевтических отношениях.

Вопрос не в том, есть ли в терапии выразительными искусствами место для эстетики. Бесспорно, есть! Вопрос, скорее, в том, как оптимально и ответственно использовать эстетику в этой области. Попробуем ответить на этот вопрос.

Эстетика как академическая дисциплина относительно молода: дискуссии о красоте происходили уже в Древней Греции, но сама дисциплина возникла только в 1750 году усилиями Александра Готтлиба Баумгартена. Его эстетика была основана на строго картезианской парадигме и рассматривала, прежде всего, формальные аспекты объекта, воспринимаемого как источник эстетического. Психологическая эстетика, представленная Иоганном Генрихом Чокке (1793 г.), а позже – психологом Густавом Теодором Фехнером, постулировала, что эстетический эффект рождается в жизни, которую мы как наблюдатели проецируем на объект (Alesch, 1991, с.29-33).

Если же мы начинаем проявлять интерес к эстетике в русле психотерапии, то тогда нам предстоит «выпрыгнуть» за традиционные рамки формальной эстетики, имеющей дело с идеальными формами, и отказаться от упрощенного тезиса, согласно которому «красота лежит в глазах созерцающего». Взамен формальных эстетических критериев мы сконцентрируемся на феномене, который обозначим как «*эстетический отклик*». Носителями этого феномена являются люди, участвующие в

художественном/творческом процессе в качестве художников (или актеров) и зрителей. Он ни в малейшей степени не служит мерой измерения красоты произведения искусства относительно некоего «объективного идеала». *Эстетический отклик* описывает, скорее, характерные для нас *события бытия* в присутствии *творческого акта* или *произведения искусства* с присущим им даром затрагивать душу, пробуждать воображение, вызывать взволнованные эмоции и мысли. При этом наша цель – сфокусироваться, скорее, на *качестве* отклика, нежели пытаться объективировать случаи, его вызывающие. Мы предполагаем, что подобным образом понимаемая эстетика занимает значимое место в теории и практике глубинной психологии.

Эстетический отклик и Эстетическая Ответственность

Эстетический отклик – понятие, которое мы будем активно использовать в дальнейшем изложении. Как уже говорилось, под ним следует понимать определенную реакцию, рождающуюся в нас на телесном или душевном уровне в ответ на восприятие художественного произведения или художественного акта; эта реакция может также возникать и в ответ на воображаемую художественную реальность. Когда отклик глубок, мы говорим, что увиденное нас «затрагивает», «берет за душу», у нас «захватывает дух» (*Atem-beraubend*). Сам язык подсказывает наличие связи между образом и сенсорной реакцией, которую Дж.Хиллман описывает как то, что выдает себя в быстром вдохе, похожем на «Ах» (или *вдохнове-нии*). Мы можем испытать подобную реакцию в присутствии прекрасного, даже если и не выражаем ее буквально.

Gendlin (1981) в своем методе фокусирования описывал эстетический отклик и как «ощущение смысла» – феномен рождения «совершенно правильного» образа. Ощущение смысла предваряет наш переход к осознанию и к обостренному пониманию психотерапевтического процесса. Язык, который мы используем для описания эстетического отклика («трогательно», «дух захватывает», «замирание сердца»), отражает такие аспекты нашей реакции, как образность, чувственность, удивление. Можно провести параллели с описываемым Бюллером феноменом, который он называет «ага»-переживанием. Эта метафора применима, независимо от того, пробуждает ли эстетический опыт приятные чувства или он сопровождается переживанием боли или даже вызывает отвращение. Качество, полярное эстетическому отклику, можно было бы назвать *анестезией*, или *неспособностью реагировать*, что в крайних случаях выступает как своего рода тупость.

Как же тогда отличить закономерное *отсутствие реакции* в ответ на событие, недостаточно впечатляющее, от *анестезии* в ответ на захваты-

вающее событие? Другими словами, в случае, когда клиент не чувствует в себе никакой реакции, например, на произведение живописи, объясняется ли ее отсутствие просто скукой, вызванной мало впечатляющей картиной, или причина подобной бесчувственности – внутренняя *анестезия*, род оупения? Осознание этого отличия достигается благодаря тщательной тренировке, как нас самих, так и клиентов, в раскрытии чувств, распознавании эстетического отклика и использовании его в качестве рабочего инструмента. Эта способность очень важна для терапевта, потому что эстетический отклик – путь к глубине. А хорошо известно, что глубокие отклики, как сенсорные, так и эмоциональные, обладают способностью открывать дверь к Psyche. Но, образно говоря, «открыть дверь» удастся лишь при условии, если мы в нашей работе достаточно места уделяем активации чувств, создав предварительно фасилитативную атмосферу доверия и уверенности, благодаря которой открывать свои чувства не страшно.

Мы стоим перед лицом особого вызова – преодолеть механизмы анестезии в сегодняшнем мире. Трудно поверить, что подлинная красота может настолько исчезнуть из нашей повседневной жизни, что мы будем *вынуждены* прибегать к анестезии. Возможно, ту озабоченность, которая в современной терапии направлена на переживание клиентами прошлых оскорблений, нужно разделить с мерой оскорблений, которым мы сплошь и рядом подвергаемся в настоящем, не опасаясь того, что в этом случае эстетический отклик, конечно, приобретет политическую окраску.

Эстетический отклик – феномен, который возникает при наличии художественного *продукта*. Близкое ему понятие «*эстетическая ответственность*» относится к художественному *процессу*. Позже мы увидим, что нам нужно учитывать оба этих феномена, если мы хотим научиться использовать красоту в качестве *критерия* в терапии выразительными искусствами.

Прежде всего, эстетический отклик, как мы видели, сигнализирует о значимости возникающего образа, неважно, приятного или болезненного. Этот сигнал аналогичен тому, как теснота в груди сообщает об угрозе, существующей для сердца. Диалог с образом приводит к все более глубокому пониманию его красоты и богатства, приближая нас к обнаружению сущностных его значений. Художественное творчество (и как процесс и как продукт) охватывает целый спектр привлекательных и мгновенно отзывающихся в нас образов, богатством которых оно обязано связи, существующей между красотой и Эросом. Эта связь эстетического отклика и эротизма с новой стороны выступает при обсуждении темы эстетической ответственности.

Рассматривая проблему *эстетической ответственности*, Рудольф Арнхейм коснулся связи Эроса и искусства, заметив, что художественный процесс не может существовать вне «любовного чувства». Такое смещение в сторону Эроса, по мнению автора, необязательно должно быть совершенно очевидным. Скорее, оно выступает как смутное ощущение, которое мы получаем от следов художественного процесса, оставленных в произведении искусства. И это следы «любовного чувства» (Arnheim, 1987).

Интенсивное поклонение художественному процессу вне пространства и времени, взаимопроникновение художника и объекта в страдании и радости, – качества, которые свидетельствуют об опыте любви к объекту творчества. Именно в таком качестве выступала красота для платоников, мысливших ее как то, к чему можно испытывать сильное и горячее чувство. Все тот же Эрос, знакомый нам по мифу, руководит как философ, так и художником (Armstrong, 1987, с.61).

Кульминация эротического опыта в создании произведений искусства достигается в *отпускании* своей работы, когда она уже закончена и получила известное признание. Акт *отпускания* иллюстрирует истинное отношение к плодам своего творчества, отличительная черта которого – отсутствие претензий на обладание внутри опыта эротического вовлечения.

Те же качества и переживания, которые сопутствуют профессиональному творчеству, мы можем наблюдать в процессе создания произведений искусства, а затем и в самих произведениях, авторы которых – «непрофессиональные» художники, в том числе дети и взрослые, проходящие терапию. При этом, упомянутые качества в данном случае не рассматриваются как критерии, на основе которых измеряется ценность произведения искусства. Тем не менее, они все же делают художественную работу отличной от деятельности сугубо утилитарного назначения, например, от видов творчества, которые служат интересам рынка, где цель оправдывает средства, или от тестирования и обследования, конечная цель которых – механистическая оценка произведения на основе заведомо разработанных формальных критериев.

Таким образом, присутствие красоты не привязано к конкретному или абстрактному выражению темы или объекта. Красота излучается и расходится своими путями, в которых произведение, изначально представленное в «любовном чувстве», затем приближается и к нам. Это то, что так глубоко трогает нас в художественных произведениях, величие которых неоспоримо. Но это и то, с чем мы часто встречаемся в картинах, движениях, звуках, ритмах, действиях и исполненных боли словах наших клиентов. Сила красоты, которая позволяет приблизиться к болез-

ненному, к страданию, к безобразному, к отвратительному, – архетипична (с замечательной точностью она отражена в сказке о «Красавице и Чудовище»).

Когда мы *ответственно* откликаемся на то, что возникает в процессе творчества (*the emergent*)¹, мы проявляем *эстетическую ответственность*. Далее мы обсудим более подробно качества, необходимые для достижения отношения эстетической ответственности.

Эстетическая ответственность в практике

Когда терапевт прошел соответствующую подготовку, или «очищение», и может приступить к практике, он готов применять теорию и язык, характерные для избранной им работы, – иными словами, готов проявить эстетическую ответственность. Применение эстетической ответственности в терапевтическом смысле, несмотря на ряд сопутствующих ему противоречий, остается жизненно важной частью художественного подхода к терапевтическим отношениям.

Ответственное художественное участие в артистическом/терапевтическом процессе характеризуется определенными *принципами*, наиболее важные из которых перечислены ниже:

- Усиленное, устойчивое, направленное внимание;
- Самоотдача, которая превосходит границы времени и пространства;
- Проницаемость границ между художником и творением;
- Бескорыстное влечение/тоска по творению;
- Отпускание работы, когда она завершена; и
- Условие, при котором ценность процесса не зависит от того, является ли творение прекрасным или «чудовищным».

Далее мы проиллюстрируем эти принципы, обсуждая силы красоты в терапевтической помощи.

Сила красоты в терапевтической помощи

*Упорядочивание беспорядка
и приведение в беспорядок порядка,
пока он сам не организуется.*

Мы руководствуемся эстетическими соображениями, становясь все более открытыми и чувствительными к подлинно *действенной реально-*

¹ «то, что возникает в процессе творчества» – ('the emergent') – далее мы будем переводить это выражение как «творение», имея в виду то, что возникает, всплывает, рождается в художественном процессе (*Прим. пер.*).

*сти (effective reality)*² того, что *возникает в творчестве*, независимо от модальности последнего. Мы рассмотрим техники и методы, которые усиливают эстетическую ответственность, стимулируют креативность и открывают дверь в мир образов. Как выглядит такое эстетическое вмешательство на практике? Ниже мы приведем несколько отрывков.

Пример из Сценического искусства

Сцена позволяет нам присутствовать одновременно при том, что происходит непосредственно на сцене, и что остается «за сценой». Работая над постановкой драматического произведения, терапевт может использовать вмешательство и реплики следующего характера:

«Кажется, что голос и жесты не вполне соответствуют персонажу, которого ты играешь. Давай исследуем диапазон голоса во фразе, которая произносится перед тем, как Энн входит в комнату».

Театр – вид искусства, который оказывает глубокое психологическое воздействие, и работа в студии оптимально оттачивает это эстетическое качество. Морено признавал и использовал силу психологического воздействия в созданном им «Театре спонтанности», где развивал и совершенствовал свою психодраматическую технику. Эта сила признавалась и внедрялась также и в профессиональную теорию театральная драмы, например, в работе Константина Станиславского в России, Ежи Гротовского в Польше и французского режиссера Жана Руша.

² Этому понятию авторы книги придадут большое значение. Определяя его смысл, они пишут: «Мы существуем в мире *действенной реальности*. Она создается всем, с чем мы встречаемся, – всем, что воздействует на нас, и на что воздействуем мы». Далее, стремясь более четко обозначить границы нового понятия, они вводят еще два альтернативных ему определения, образующих между собой полярность: «*воображаемая*» (*imaginal*) и «*буквальная*» (*literal*) реальности. Под воображаемой реальностью мыслится материал, который извлекается из снов, работы нашего воображения, произведений искусства; *буквальная реальность* – то, что мы обычно и называем собственно реальностью, реальной действительностью. Далее дается еще одно определение: «В действенной реальности душа манифестирует себя физически и психологически действительным (*real*), т.е. подлинным, истинным, сущностным образом» и для большей убедительности приводятся две аналогии. Первая – с опытом «Я-Ты отношений» (М.Бубер), которые не допускают объективации, в отличие от отношений «Я-Оно» (где Я – субъектно, а Оно – объектно). Вторая – с понятием «действенно-исторического сознания», которое разработал Х.Гадамер в своей герменевтике, противопоставляя историческому объективизму *подлинную* историю – историю воздействий, событий, обретающих в нашем сознании собственный голос и *отклик*. В заключение делается вывод, что «*действенная реальность*» в равной степени встречается и в воображаемой и в буквальная реальности (*op.cit.*, p.61-62). – *Ред.*

Пример из Танца/Движения

*Разучись, научись заново двигаться,
Двигайся тем, что движет тебя.*

В танце мог бы состояться, например, такой диалог:

Терапевт: *Я вижу, что движения верхней части твоего тела и рук направлены наружу и наискосок, доходя до половины вверх, как раскрывающиеся крылья; но я не могу почувствовать или увидеть приземления или полета. Это особенно заметно в работе ног.*

Танцор: *Я хочу быть птицей, но чувствую, что не могу оторваться от пола.*

Терапевт: *Попробуй обрести чувство воздуха.* (Она предлагает клиенту сильно дышать, изображая ртом шум ветра. Тогда стопы начинают двигаться более целенаправленно вниз, вызывая более уверенное усилие, почти такое же, которое требуется птице, когда она пружинит лапами перед тем, как оттолкнуться от ветки.)

Терапевт: *Что еще мешает тебе стать летящим? Исследуй движения шеи, верхней части туловища и плеч.*

(После обмена подобными репликами клиент открывает гортань и кричит, как морская чайка, а затем делает прыжок вверх и в этом импровизированном танцевальном движении, действительно, почти летит. Родившийся танец оказывается красивым, катарсическим и эмоциональным.)

Движение приносит то, чего правомерно ожидать от телесно-ориентированной психотерапии; отличие в данном случае состоит в том, что работа дыхания, тела и голоса вписывается здесь в определенный вид искусства, которое становится все более прекрасным по мере проявления и все более точного выражения сущность образа. Хотя те же самые задачи можно решать посредством телесно-ориентированной терапии, в ней эстетика не учитывается.

Примеры из Живописи

*Мы не можем понять сна или образа,
пока не войдем в него (McNiff, 1993).*

Работая с рисунком, терапевт может поощрять человека искать «правильные» образы, предлагая элементарную помощь типа: «Возьми лист бумаги побольше», «Используй больше воды», «Посмотри на это внимательно перед тем, как приступить», «Сделай это еще раз», «Учи это негативное пространство» и «Попробуй обозначить это пространство только цветом».

У рисования, сравнительно с другими видами терапии искусствами, есть одно дополнительное преимущество – оно позволяет работать с материалом в течение многих сессий подряд, «не теряя нити», поскольку рисунок сохраняется от одной сессии к следующей. Человек может переделать картину или вообще начать ее заново. Кроме того, ряд работ можно выложить одновременно, рассматривая их как документ, показывающий изменения клиента в процессе его роста. Когда мы держим в руках и рассматриваем серию изображений, мы можем как бы уловить действительную реальность бытия, послужившую причиной создания этой серии, и быть свидетелями ее воплощения.

Примеры из Литературного творчества

Искусство литературы начинается с вслушивания в то, что заставляет меня видеть.

Литература связана с мышлением, позволяя нам смотреть в прошлое и будущее. В посланиях, появляющихся в процессе литературного творчества, посредством метафор мы обретаем смысл прошлого и придумываем, прогнозируем будущее. Поиск значения обычно происходит после того, как мы уступили присутствию и силе внутреннего видения и слушания в процессе написания текста.

При работе с поэтическим языком эстетическая ответственность распространяется как на самое создание письменного текста, так и на его чтение.

Для создания письменного текста терапевт может предложить клиенту уделить некоторое время спонтанному свободному письму.

Затем он может попросить просмотреть этот свободно написанный текст, чтобы обнаружить в нем следы эстетического отклика. Полученные ответы можно затем выписать отдельно на лист бумаги.

Потом можно предложить поиграть с этими вырванными из контекста сочетаниями слов, добавляя новые слова, изменяя старые или даже отбрасывая некоторые из них, обращаясь с этими словами как с элементами мозаики, пока не появится стихотворение.

Представляя текст, можно предложить автору произнести его вслух и артикулировать, повторять, преувеличивать или использовать жестикуляцию или даже движение всем телом, чтобы лучше откристаллизовался смысл.

Метод спонтанного свободного письма помогает автору преодолеть сложившиеся стереотипы. Избегание позы «родительского» или «учительского» принуждения может стать формой эффективной терапевтической помощи, косвенно помогая движению собственной интуиции ав-

тора, стимулирует чувства и воображение. Автор выстраивает отношения со своим творчеством в той степени, в какой он позволяет себе быть затронутым *текстом*. Текст сам по себе становится терапевтической помощью.

Примеры из Музыка

Музыка,

Ты королева времени,

Ты переносишь меня в нескончаемое «здесь и сейчас».

(На музыкальной сессии, о которой речь идет ниже, терапевт пытается выяснить, хочет ли клиент в рождающейся теме использовать регулярный или метрический ритм. Техническое предложение прояснить ситуацию приводит к открытию, что желаемым/искомым является чередование «входа» и «выхода» из ритма.)

Терапевт: Хорошо, давай теперь поработаем с крайностями. Начни с аметричных, хаотических звуков, а затем, после паузы, исследуй простой удар, состоящий из одной или двух нот.

(Далее следует интенсивная студийная работа. Различение настроений двух крайностей рождает образы, свидетельствующие о трудности, которую клиент испытывает в жизни. Он озабочен тем, чтобы «удержать свой центр», когда дела на работе идут из рук вон плохо, вызывая в нем состояние хаоса. Только после более глубокого осмысления этой проблемы, импровизация находит убедительную форму, излучающую красоту.)

Сессия групповой музыкальной терапии может иметь, например, следующий сценарий:

Слушая запись групповой импровизации, терапевт анализирует вместе с музыкантами структуру и форму произведения. В процессе анализа группа приходит к консенсусу по поводу того, как исполнить эту вещь иначе.

Музыканты играют до тех пор, пока не достигнут эстетического удовлетворения.

По мере того, как группа старается найти убедительную музыкальную форму, которая бы удовлетворяла критериям как соло, так и ансамбля, развивают и аранжируют мелодию и тему.

В ходе этой групповой импровизации решаются многие задачи групповой динамики.

Когда эстетическая рефлексия обретает преимущество над чисто коррекционными задачами, с терапевтических отношений снимается то дав-

ление, которое побуждает терапевта формулировать моральные цели, которые, как правило, вызывает у клиентов чувство вины.

Предположим, что в музыкальной сессии, например в студийной работе, партия «треугольника» тонет в звуках остального ансамбля. Данная ситуация может обернуться фрустрацией, если мы в чрезмерной озабоченности групповой динамикой не устоим перед искушением прореагировать на возникшую ситуацию так, что наша реакция будет воспринята как упрек. Выделив человека, играющего на музыкальном треугольнике, и приписав ему недостаток уверенности в себе, мы тем самым потребуем, чтобы более доминантные «другие» играли потише. В действительности же, вопросы групповой динамики как раз могут быть весьма успешно решены, если мы сосредоточимся на процессе создания музыки, не углубляясь в межличностные проблемы. В какой-то момент терапевт может предложить прослушать запись сессии, попросив участников ансамбля прокомментировать то, что они слышат, и когда в записи не обнаружится следов звучания треугольника, предложить играть снова до тех пор, пока звук не станет более сбалансированным и более привлекательным, с эстетической точки зрения.

Все то, что произойдет в результате такого расширения действенной реальности (*effective reality*), можно отнести к сфере психологического вмешательства в эстетические критерии. Оно переносит действенную реальность на ту глубину души, где рождаются Эрос и Psyche. Расширение действенной реальности через Красоту свойственно душе, и оно само проявляется психологически и физически.

Эстетический отклик как терапевтическая помощь

Выше мы изучили терапевтическое вмешательство в терапевтический процесс, основанный на эстетических критериях и фокусированный на эстетической ответственности. Но в терапии выразительными искусствами находится также место и для такой терапевтической помощи, при которой мы имеем дело с *продуктами, творениями*, то есть с готовыми работами – картинами, рассказами, стихами, песнями, танцами и театральными и музыкальными представлениями.

Многие терапевты чувствуют себя в большей безопасности, если предстоящая работа строится таким образом, чтобы ее исход определялся соответствием известной теории. При такой установке, говоря языком притчи, можно упустить «лодку, плывущую по бурным водам». В попытке «привязать» реальность к берегу, терапевт может потерять из виду зарождающуюся действенную реальность. Между тем, именно такого видения следует держаться, если мы хотим доплыть до другого берега.

Более многообещающий подход к «знакомству с продуктом работы» в терапевтическом окружении исходит из эстетической традиции, основанной на эстетическом отклике.

Даже при достаточно высокой профессиональной подготовке, ясность и бдительность, необходимые терапевтам выразительными искусствами для столь интенсивной работы, не должны ослабевать ни на минуту. В условиях неизбежно возникающей в процессе терапевтического общения интимности специалист должен оставаться внимательным к явлениям контрпереноса.

Контрперенос

Ты заставляешь меня идти вперед,

Но подходишь неожиданно сзади,

Все так неясно, пока

Я не увижу ТЕБЯ.

Нам нужно достичь состояния, которое выше мы описали как состояние внимательной сосредоточенности на наблюдении, дабы не осквернить эстетический ответ своими невротическими потребностями, или контрпереносом. Проверить свою мотивацию и свой интерес к работе помогут следующие вопросы:

- Привлекает ли меня именно «Ах» опыта красоты, тот опыт, который приятно переживать и легко любить? С другой стороны, хватает ли у меня желаний и стойкости, чтобы выдержать болезненный материал или материал, вызывающий чувство отвращения?
- Не привлекает ли меня не столько красота, сколько удовлетворение, вызванное соответствием текущей практики нашим теоретическим концептам? Не увлечен ли я, как Шерлок Холмс, игрой в подтверждение моих собственных гипотез и признание себя успешным терапевтом?
- Действительно ли я удивлен материалом, с которым встречаюсь, или я удивлен всего лишь тем, что все произошло, как я и думал? Другими словами, не есть ли это горделивое удивление собственной «правотой»?
- Не привношу ли я доли любопытства в материал? Что заставляет меня отвечать эстетически: действительно ли это то любящее чувство, которое сопровождается радостью, благоговением и трепетом уважения? Или в погоне за сенсациями я не прочь изобразить притворный интерес? Хватает ли мне храбрости выказывать интерес, несмотря на реальную тревогу, которую я испытываю?
- Готов ли я встретиться с незнакомыми эстетическими посланиями и питать их, пока они не достигнут должного мастерства и не встретят понимания? Или же я позволяю себе влиять своим ответом на развитие про-

изведения искусства так, чтобы оно удовлетворяло моим формальным эстетическим критериям и годилось для создания портфолио творчества моих клиентов?

- Могу ли я честно говорить об отсутствии эстетического отклика, зная, что значит такое признание для клиента; и все же просить его перевести материал в другие формы искусства, чтобы выявить весь его смысл? Или я симулирую эстетический отклик, чтобы было «приятно» или чтобы сессия скорее завершилась?

Мы должны также поставить под вопрос эстетическую мотивацию, которая заставляет нас заниматься деятельностью, обнажающей болезненное, некрасивое, шокирующее и отталкивающее. Что подогревает ее – мания сенсационности, комплекс неполноценности, скрывающийся за «синдромом помощи», или храбрость, которая компенсирует тревогу? Или за этим стоит неисчерпаемость эмоциональных открытий, зажженных любовным чувством к творению? Не притязает ли испытываемое влечение на обладание? Достаточно ли в нас места для разлуки, подобной тому, какую переживает художник, «отпуская» свою работу? Чувствуем ли мы в себе сострадание к тому, что содержит боль; знаком ли нам свет эстетического отклика – «Ах» и «Ага»-узнавание? Мы называем эти вопросы о мотивации *арт-аналоговым исследованием*.

Аналитик Мюллер-Брауншвейг, в подтверждение нашего предыдущего обсуждения, дал определение психотерапии как работы, «аналогичной» действию искусства. Давайте проясним здесь, что клиента нельзя сравнивать с произведением искусства; скорее, это *ситуация двоих*, клиента и терапевта в их встрече, аналогичная рождению произведения искусства (Salber, 1980, с.19). Мы увидели, что присутствие красоты и любви не обязательно зависит от содержания художественной работы. Оно, это присутствие, возникает как следствие эстетической ответственности в процессе открывания и эстетического *ответа* при встрече с творением. Миф о Красавице и Чудовище, упомянутый ранее, символизирует этот феномен и может быть понят через арт-аналоговое исследование.

На симпозиуме в Гарвардском Университете в 1986 году его участники изучали аспекты арт-аналогового подхода. На этом симпозиуме обсуждалась психотерапия с жертвами пыток, пострадавшими во время войны в Камбодже. Нужно ли побуждать клиентов рассказывать о травме или им нужно, наоборот, помочь забыть этот опыт, в надежде избавить их от кошмаров? Опираясь до некоторой степени на знания, полученные из психотерапевтического опыта работы с ветеранами II Мировой войны, некоторые специалисты предупреждали о возможности психотических срывов при открытии подобного материала. Другие же

утверждали, что если помогать клиентам забыть кошмары, то у них может наступить тяжелая депрессия. В обоих случаях аргументы были недостаточно убедительными, и, чтобы пролить свет на эту проблему, участники дискуссии обратились к исследованию контрпереноса. В результате большинство участников дискуссии согласились с тем, что этические задачи, возникающие в такого рода случаях, нельзя решить раз и навсегда одинаково для всех, остановив свой выбор на каком-то одном из предложенных вариантов решения.

Арт-аналоговое исследование этического аспекта такой проблемы, как эта, всегда будет ставить под сомнение акты вмешательства, *заставляющие* клиента как открываться, так и стараться *скрыть* события (в попытке придерживаться моралистической эстетики). Арт-аналоговое исследование ставит под вопрос механистические методы как альтернативу в терпении создаваемому, безопасному и открытому «контейнеру», в котором боль может обрести комфортное пространство для преобразования.

Присутствие красоты и любви в терапии аналогично их присутствию в искусстве, независимо от заявленного объекта или темы. В любом случае, оно, чтобы быть успешным, должно исходить из самой работы или терапевтических отношений. Как мы заметили, это зависит от эстетической ответственности в процессе открывания и эстетического отклика при встрече с творением. Обращение к болезненному, некрасивому, шокирующему и отвратительному может быть в этом случае принято с состраданием, как образы, которые существуют отдельно от моральных суждений и прекрасны по сути.

Иллюстрацией того, как это работает, может служить один пример. Во время Гарвардского симпозиума один психиатр представил случай женщины, пострадавшей в концентрационном лагере в Камбодже. Она представила свою жуткую историю на групповой терапии только после того, как ее индивидуальная терапия уже успешно протекала в течение некоторого времени. Группа спонтанно ответила на ее историю воспроизведением традиционной церемонии их родного края. В этом ритуале один из «старейшин» поведал не менее ужасную «черную» сказку их родины. Через искусство сказания травматический опыт клиентки был принят в архетипический круг древней мифологии этих людей, способной удержать болезненные страницы их культуры. Опыт не мог исправить или улучшить первоначальную ситуацию, но он предоставил безопасное вместилище для страданий клиентки, которое позволило боли принять нужную форму и обрести архетипическую красоту.

Подпитывая приверженность красоте, терапевт выразительными искусствами выступает слугой рождающегося воображения. На службе воз-

никающему смыслу потребуются и будут использованы Страсть, Эрос и преобразующая агрессия. Это должно уйти с дороги, в противном случае, терапевт не сможет призвать чувство удивления. Терапевтам, как и художникам, нужны тщательно отточенные навыки и терпение, чтобы быть рядом с беспомощностью, – задача, которую можно вынести только при наличии сильной веры. Быть терапевтом искусствами – значит занять религиозную позицию открытости ко всем светлым и всем теневым сторонам души.

Презентация, обратная связь и рефлексия

Ключевым эстетическим моментом в терапии является вопрос, как представить работу человека для обратной связи и рефлексии, и как представить самую обратную связь. Мы бы хотели остановиться на задачах, касающихся презентации художественных работ, так, чтобы это способствовало расширению общения между людьми.

Для того, чтобы облегчить «шеринг», терапевт использует традиционные ритуалы презентации. Когда клиента спрашивают: «Как ты хочешь представить свою работу?», он может выбрать форму выставки или музыкального действия, театральное представление или танец; чтение стихов или исполнение особого ритуала. Терапевт в качестве «полностью присутствующего свидетеля» становится частью действенной реальности. Остается провести грани между реальностью образа, исполнителем, свидетелем и их реальностями. Проясняя это, мы утверждаем необходимость защитить действенную реальность.

Чтобы быть уверенными в том, что действенная реальность обретает в нас своих защитников, мы должны помнить: **художник не есть образ, а образ не является частью художника**. Мы можем переформулировать это феномен, сказав, что образы *приходят* к художнику, и, когда он их получает, они могут иметь для него/нее важный смысл. Когда же эти образы становятся представленными другим, они превращаются в дары, вызывающие диалог, обмен мнениями и опытом и единение.

Стивен Левайн пишет в своем эссе «Принесение Даров на Пир»:

Перформанс, презентация имеют также структуру ритуала выхода. Он требует от того, кто представляет, отделиться от группы, чтобы войти в лиминальное состояние страдания и уязвимости, а в конце снова быть включенным в сообщество... Но если группа не может снова принять его, презентация останется неполной и неэффективной. Поэтому для полного успеха требуется участие группы... Итак, мы видим, что презентация как ритуал выхода должна быть понята по сути как обмен дарами... То есть группа воодушевляется подарком, принесенным в презентации

(перформансе), и в благодарность желает замкнуть круг ответным даром... Чудесно то, что обмен страданием образует сообщество исцеления. Когда дух дара трогает группу, печаль превращается в радость. Это не то «счастье», которое приходит при избегании боли, не мелкое, преходящее и нереальное состояние. Напротив, это глубоко преданное и подлинное свидание души с собой и свидание души с другим. Это – общность (*communitas*), опыт человеческой доброты (*Levine, 1992, с. 53-56*).

Это единение есть увеличение, расширение действенной реальности терапии, помогающей проводить различия, что вряд ли было бы возможно, если бы пугающие образы не были разделены с другими, как нередко случается в модели, которая смешивает эти предпосылки.

Если презентация является представлением, необходимо будет прибегнуть к оформительским техникам перформативных искусств. При этом нельзя забывать, что в перформативных искусствах актеров легко спутать с их образами. Например, актер, который играет мучителя в наших феноменологических предпосылках, не является кем-то, кого мы должны страшиться, если он не воспроизводит сцену мучения совсем буквально. Напротив, исполнитель всего лишь служит образу, помогая дать ему возникнуть. Тем не менее, это задание может иметь особый смысл в действенной реальности исполнителя, которому выпала эта роль. В момент исполнения она становится также и нашей действенной реальностью и обретает смысл для каждого из участников группы. Образ живет в мире независимо от нас всех и посещает нас в презентации. Способны ли мы столкнуться с ним без чувства вины, защитного желания затолкать его обратно в скрытое пространство Я, где он будет действовать незамеченным?

Конечно, существуют теории, согласно которым предполагается определенная интерпретация всех значений этих исполняемых ролей. Но и эти теории, в свою очередь, не буквально верны. В известной мере их можно рассматривать как плод воображения самих теоретиков, и поэтому возможные интерпретации должны быть открыты дальнейшему обсуждению. Возможно, есть своя правда в том, что такие роли – это «наши тени» или «подавленные чувства, пытающиеся обрести форму», но подобные обобщения не выдерживают пристального взгляда, цель которого – исследование души. На наш взгляд, ни одно исследование не должно сводиться к этим теоретическим «опциям». Скорее, если мы действительно позволим ролям выявить себя, то они, при условии внимательного и непредвзятого вслушивания в их язык, способны оказаться еще многим другим и иметь гораздо больше смыслов. Когда мы фокусируемся в первую очередь на внешних теориях интерпретации, то препятствуем действенной силе актуализации, возможной и вполне доступной в работе

искусства. Эта сила нуждается в заботе, чтобы открыться тотальности творения. В результате она может открыть именно те цели и значения, в которых мы более всего нуждаемся.

Техника *фрейминга* как структурирования сессии посредством использования искусств и содержащегося в их рамках терапевтического материала разной модальности помогает встретить действенную реальность в атмосфере безопасности, не путая исполнителя с его ролью.

Терапия средствами искусств составляет альтернативу наиболее привычной модальности в психотерапии – вербальному общению. Здесь тоже возможен «обмен репликами-откликами», но более артистическим способом, с помощью образов. Например, после того, как групповой процесс сконцентрировался на одном из членов группы, другие участники могут создать зрительные образы, которые передают их реакцию на созданный материал. Кто-то поделится историей, близкой по своему содержанию нахлынувшим воспоминаниям, а кто-то откликнется просто жестом, выражающим вызванное презентацией чувство. Этот творческий подход имеет дополнительное преимущество: он подтверждает истинность опыта и чувств человека (в чем, часто, он более всего и нуждается), не вызывая со стороны других участников искушения «устранить проблему» или броситься на поиски быстрого и, возможно, незрелого решения.

Рефлексия, будучи важной частью любого терапевтического опыта, позволяющей внести во встречу чувство завершенности, столь же необходима в интермодальной терапии выразительными искусствами, как и в других подходах, хотя она носит несколько иной характер.

ЛИТЕРАТУРА

Alesch C. The Unity of the Senses. In: *Polyaesthesia*. C.Alesch and P.Krakauer (Eds). – Wien, Austria, Verb.Wissensch. Gesellschaften, 1991.

Arnheim R. Guest Lecture. Lesley College Graduate School, Cambridge, Massachusetts, February 1987.

Armstrong A.H. The Divine Enhancement of Earthly Beauties. In: *Eranos Lectures*. Dallas Spring Publications, 1987.

Gendlin E. *Focusing*. – New York: “Bantam Books”, 1981.

Hillman J.A. Desperate Need for Beauty. Titus Workshop, Lesley College Graduate School, May 13, 1994.

Grotowski J. *Towards a Poor Theater*. – NY: “Simon and Schuster”, 1970.

McNiff S. *Art is Medicine*. – Boston: “Shambala”, 1992.

Levine S. *Poiesis: The Language of Psychology and the Speech of the Soul*. – Toronto: “Palmeston Press”, 1992.

Перевод с англ. Анны Пайковой