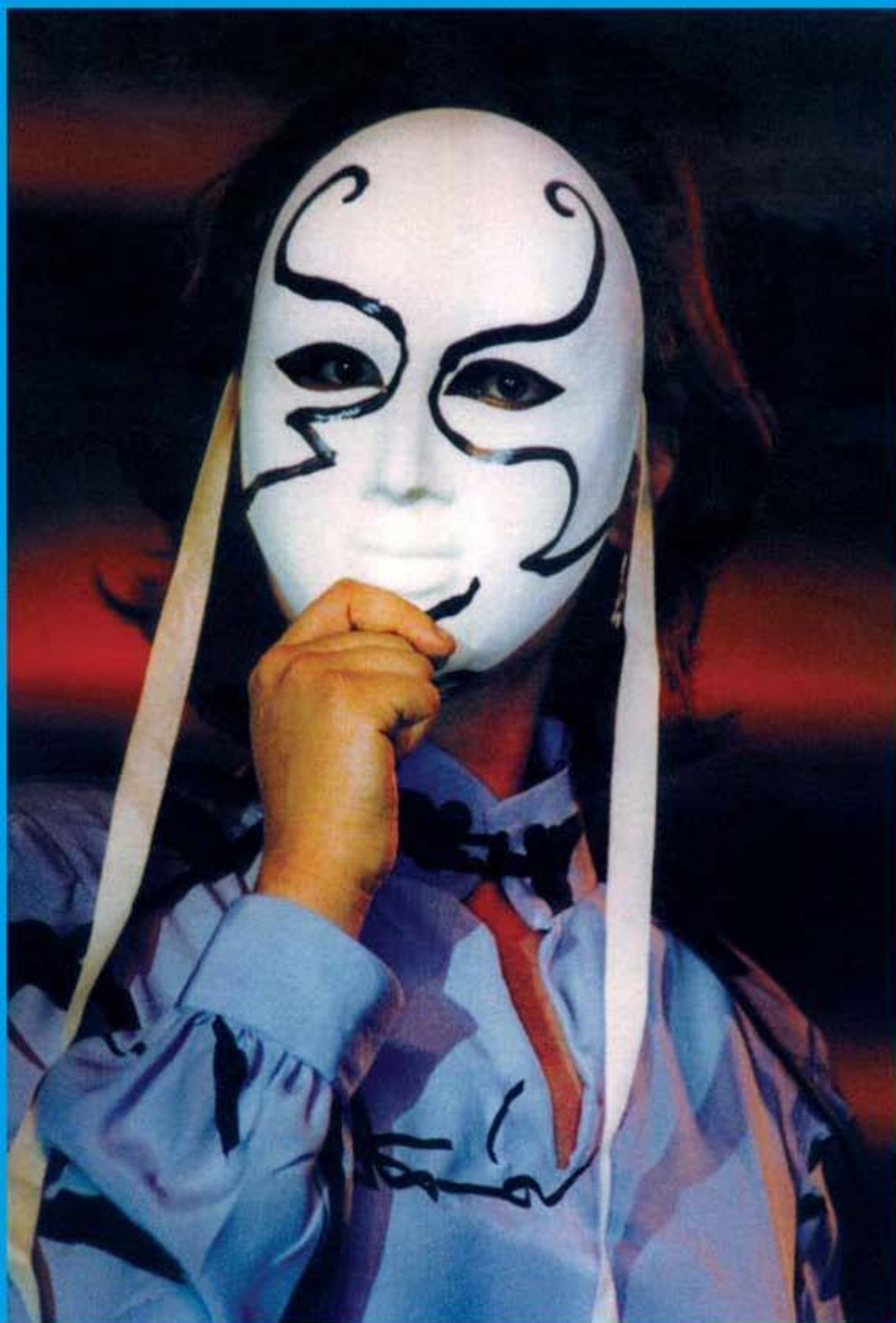


Антонио Менегетти



ПСИХОТЕЯ

Антонио Менегетти

Психотея

НФ «Антонио Менегетти»

1988-2000

УДК 159.99
ББК 88.54

Менегетти А.

Психотея / А. Менегетти — НФ «Антонио Менегетти»,
1988-2000

Психотея представляет собой один из наиболее увлекательных инструментов онтопсихологии. В его основе лежит спонтанное театральное представление, которое позволяет проявиться глубинной психологии «актеров», играющих не столько роли заданные режиссером, сколько отыгрывающие свои внутренние сценарии. В психотее театр становится «живым зеркалом», которое дает человеку возможность увидеть себя со стороны и решительным образом взять ответственность за свою жизнь. Книга открывает новый взгляд на бескрайнее море, коим является классический театр, а также позволяет глубже понять психологию человека – режиссера, актера, зрителя. «Участие в театральном процессе считалось в античной Греции высшим актом культуры, сознательности, предвидения. Завязкой театрального представления служила жизненная человеческая ситуация, относительно которой бог впоследствии выносил свое суждение».

УДК 159.99
ББК 88.54

© Менегетти А., 1988-2000
© НФ «Антонио
Менегетти», 1988-2000

Содержание

Глава первая	6
1.1. Значение театра	6
1.2. Театр экзистенциальный и театр исторический	8
1.3. Греческий театр	10
1.4. Трагедия Софокла «Царь Эдип»	12
1.4.1. Анализ психологической трагедии	12
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Антонио Менегетти

Психотея

© БФ «Онтопсихология», 2009; НФ «Антонио Менегетти» (<http://meneghetti.ru>), 2018.
Перевод на русский язык, оформление, подготовка к печати.

Глава первая

Психология театра

1.1. Значение театра

«Театр» (θεατρον) – от греческого θεος (бог) и ρεω (протекать) – как бог действует и проявляется, как бог предстает пред народом. Слово θεος содержит корень θη, входящий в состав глагола τιθημι (полагать, устанавливать). Следовательно, θεος означает «тот, кто устанавливает». Кроме того, слово «театр» может происходить от ανερ, ανδρος (человек) и означать «бог человека», «как бог действует в человеке» или от слова θεαομαι (открыто проявляться), то есть «то, как разворачивается действие, проявляется человек или бог».

Каждый участник театрального представления был причастен божественной психологии, видел ее проявления в душе человека и знал, что когда тот отойдет от бога, то должен будет за это дорого заплатить, иногда даже ценой собственной жизни.

Театр через определенные ситуации урока бога человеку призван был обучать катарсису и обновлению. Завязкой театрального представления служила жизненная человеческая ситуация, относительно которой бог впоследствии выносил свое суждение. То есть человек совершал действие, а бог вмешивался для того, чтобы это действие оценить.

В театре сценически воспроизводилось социальное действие большего или меньшего масштаба. В прамбуле лежала история человека, например, Ифегении или Кассандры*; далее, в какой-то момент, бог обозначал свое отношение к поведению этого человека. Классическая греческая трагедия Эсхила, Еврипида и др. рассказывала об историческом и этическом отношении между божественным и человеческим.

Пафосный язык великих трагедий Эсхила, полный сильнейших эмоций, был призван учить человека внимательному отношению к себе, потому что присутствие индивида в его «здесь и сейчас» изначально было задано богом, и человек, пренебрегший глубинным совершенством собственной природы, устранялся этим же богом.

В сущности, великие создатели трагедий воспитывали человека с помощью театра. Нельзя забывать, что основу гуманистической педагогики заложили Эсхил, Софокл и Еврипид. Театр древних римлян также был великолепным, существовал в нескольких видах и остался в чем-то непревзойденным. Зритель смеялся по-настоящему, а комедии гениального Плавта могут пользоваться успехом и сегодня, стоит им придать современное звучание. Достаточно взять любой из его сюжетов, осовременить и изменить костюмы, чтобы возобновить действие, отражающее жизнь.

Весь народ изучал психологию, мифологию и мораль через театр. В театре получали освещение факты жизни и мотивация человеческих поступков.

Существуют несущие структуры психики, которые, на мой взгляд, до сих пор не разглядела даже самая серьезная юнгианская психология. Подобно сенаторам, народ восседал вокруг небольшого пространства, в центре которого находились актеры, готовые представить подлинный замысел великого мыслителя. Участие в театральном процессе считалось в античной Греции высшим актом культуры, сознательности, предвидения.

Театральное представление рождается как ритуал, мистерия, приобретая затем форму трагедии, драмы. Изначально мистерии пластически выражали появление божества в акте искупления вины: в ритуале человек пытался изгнать зло¹. Мистерияльные ритуалы обладают

¹ «Экзорцизм» (изгнание злых духов) – от *лат. exorcere* – означает освобождение от угнетения, принуждения, тоски.

катарсической функцией, пытаются привлечь самих участников к преодолению зла ради сближения с богом.

Трагедия показывает, что плохие поступки влекут карму. В этом состоит удивительное свойство великой греческой трагедии: несмотря на постоянное повествование о несчастьях, она учит, что человек, способный стать богом, превращается в животное по собственной ошибке. Таким образом, трагедия преподает урок: когда человек не соответствует своему основополагающему проекту – онто Ин-се, – великий потенциал оборачивается бедой.

Катарсис означает, прежде всего, очищение, то есть устранение последствий греха. Необходимо достичь уровня чистой, тотальной возможности самого себя. Таким образом, греческая трагедия учит, что история, бог свершает возмездие для того, чтобы пробудить в человечестве катарсис.

В онтопсихологии речь идет о большем: необходим не только катарсис, но и атараксия, то есть достижение высшей независимости от всех вещей и эмоций, свободной функциональности логического «Я» по отношению к онто Ин-се – и тогда вдохновение рождается от Ин-се, явленного в бытии индивида. В противном случае любое так называемое художественное произведение становится проекцией комплексов, болезни художника и общества в целом и порождает еще большую болезнь.

Несмотря на эволюцию театра, приведшую к появлению кино и телевидения, катарсическая функция остается целью всякой художественной формы выражения.

Шекспир, Расин, Алфьери (это лишь несколько имен знаменитых основателей великого театра) порождены метафизическим измерением. Великие художники черпают вдохновение не в людях, не в политике и не в культуре, а в онтическом видении, которое трансцендентно в боге или в истории: подобно Немезиде, которая, воплощаясь, помогает или разрушает. Потребность в возвышении священного над человеческим прослеживается также и в истоках восточного театра.

Поскольку театр раскрывает динамические процессы, которые вовлекают человека в действие без его ведома, а само представление разворачивается посредством установленного кода (язык, сцена, жесты, фигуры), то точная информация интенциональности, передаваемой в театральном послании, будет доступной лишь тем, кто способен ее расшифровать.

В силу внутренней логики бессознательного, а также фактически действующего тематического отбора комплексов и стереотипов, вся театральная тематика вынуждена обращаться к сценарию «Сверх-Я», то есть к внешним моделям поведения, которые уводят каждого человека от прямого взаимодействия с Бытием.

Феноменология комплексов и психической патологии неизменна и стандартизована, следовательно, ее можно обнаружить на каждом этапе существования индивида (а значит, и в театре) и предсказать все ее дальнейшие проявления. Говоря театральным языком, комплексы – это сценарии, по которым живут люди. Люди считают себя их авторами, но на самом деле являются лишь ничего не ведающими актерами-исполнителями. Эти трагические сценарии неизменно заканчиваются поражением человека; они же воспроизводятся и в театре.

Взять хотя бы великих классиков-основателей театра всех времен: Эсхил, Софокл и Еврипид говорят, что человеческая комедия оборачивается кровью, потому что человек вошел в противоречие с богом. Уильям Шекспир становится проводником монитора отклонения, отдавая полное преимущество «Сверх-Я». Данте Алигьери становится чуть более человеческим в части «Ад» своей «Божественной комедии», где говорит о чувстве любви к своему учителю, но в финале победу торжествует «Сверх-Я», бог по образу и подобию монитора отклонения.

На мой же взгляд, театр должен отражать реальность бессознательного, косвенно указывать на возможную альтернативу, делая главным действующим лицом онто Ин-се, а не комплексы и рефлексивную матрицу.

1.2. Театр экзистенциальный и театр исторический

Говоря о театре, необходимо в первую очередь уточнить это понятие, проведя различие между театром экзистенциальным и театром историческим, то есть тем театром, который вышел из экзистенциального и стал частью современной культуры.

1. *Экзистенциальный театр*. Все существование есть театр бытия, и наш театр должен был бы отражать способ его проявления. Как было сказано, первый и самый древний этимон слова «театр» означает проявление, раскрытие действия бога.

Вся наша жизнь – в чем-то театр. В каждом движении, в каждой феноменологии существования проявляется бытие, бог, Ин-се действия.

Существование – это игра бытия. Живопись, слово, знак участвуют в его феноменологии. Цель театра состоит в том, чтобы остановить мгновение во времени и пространстве и прожить его в полноте. Таково вечное усилие, которое существование совершает ради обладания бытием.

2. *Исторический театр*. Исторически-сценический театр должен расширять, придавать резонанс эпосе, истории и борьбе, что разворачивается в существовании, чтобы помогать, воспитывать, укреплять в человеке побудительные мотивы существования.

В настоящее время большее распространение получила культура нигилистического экзистенциализма. В каждом театральном представлении, во всех приключениях и перипетиях неизменно присутствует тревога и трагедия, поскольку герой и протагонисты* не достигают своей цели. Они либо терпят поражение, либо в очередной раз демонстрируют несостоятельность человека. Это преувеличение мифа о Сизифе и Тантале.

Сущность великих театральных действий, особенно с комедийной подоплекой, состоит в подкреплении экзистенциального поражения индивида. Через воспроизведение экзистенциальной тоски театр (а также кинематограф и телевидение) усиливает отчаяние в каждом человеке, отнимает у него надежду: это бытие к смерти. Даже если трудности решаются благодаря вмешательству извне, то сами мы остаемся неудачниками, ведь нас спасает нечто постороннее. Я никогда не смогу ощутить удовольствие, которое испытывает мой спаситель. Сотворенное создание может приобщиться к божественной славе, но само по себе оно перестает существовать либо живет только на ренту, живет от внешнего, а не растет изнутри.

Исторический театр выражает патологическую ситуацию экзистенциальной тоски. Он не укрепляет жизнь, но представляет усиление «Сверх-Я», шантажирующего экзистенциальную индивидуацию. От театра, как и от кино, проистекает шизофреногенная ситуация, диктат, который восстанавливает в человеке потребность в отщеплении от точки-закваски своего онто Ин-се.

Вернемся к театру в его первом аспекте, понимаемом как проявление бытия в существовании. Такой театр должен стать воспитательным усилением, подкреплением: сражаться – прекрасно, потому что каждая трудность приносит в становление возможность большего бытия. Если в экзистенциальной ситуации, какой мы ее констатируем в настоящий момент, проблема становится основанием для прекращения движения и тоски, то в экзистенциальной диалектике, соотнесенной с онто Ин-се, трудность дает благоприятную возможность игры, борьбы, диалектики, которая утверждает себя в чем-то третьем. Мы – «Я» и существование – играем видимостью добра и зла с целью укрепить результат третьего момента. Нечто третье происходит, когда две крайности подтверждают себя в качестве обогащенных: «Я» объективируется и превосходит свою объективацию.

Пассажи театра вдохновения ОнтоАрт соответствуют, говоря терминами теории онтопсихологии, рождению «Я». Такой театр призван усилить диалектику экзистенциальной проблемы индивидуации человека, когда будучи единством действия он соотносится с миром

и себе подобными. Взаимодействуя с различными проблемами, этот человек всегда выходит победителем. В своем экзистенциальном аспекте, в перспективе онтической интенциональности, театр есть игра, и он необходим. К примеру, я существую, разговариваю с вами и, тем самым, разыгрываю театр. Я ставлю и исполняю драму. Я рождаюсь и умираю вместе с тем, что говорю. А вы возникаете и исчезаете – как сознание, как знак – вместе с тем, что слышите. Такова экзистенциальная жизнь. Если мы полностью изменим всю ситуацию и введем третье лицо – зрителя, не заинтересованного в происходящем, – он будет смотреть на все это, как на спектакль, потому что не рождается и не умирает в том, что мы совершаем.

Любой, кто повторит этот момент, создаст сценический театр, сотворит знак для знака. И здесь актер уже будет не главным действующим лицом, а лишь зеркально отраженным действием; он будет произносить слова, за которые не платит жизнью.

1.3. Греческий театр

Анализ аттической трагедии свидетельствует об универсальности ее природы: подобные сюжеты и персонажи встречаются и в других произведениях, скрывая за разнообразием художественных проявлений одну и ту же реальность. Известно, что театральные формы греческого мира оказали значительное влияние как на мысль творцов древности, так и на современную культуру.

Известно, что драматические формы шекспировского театра подверглись влиянию греческой трагедии, прошедшей школу римского театра. Нетрудно увидеть, что современная комедия подражает Плавту и Теренцию, которым в свое время была близка аттическая, и прежде всего аристофановская, комедия. Очевидно и то, что великие греческие трагики вдохновляли многих писателей и поэтов – Вергилия, Данте, Петрарку, Понтано, Алфьери, Пеллико, Фосколо, Манцони, Кардуччи, Пиранделло и многих других.

Именно поэтому на протяжении веков античные трагедии служили предметом пристального изучения известных филологов, историков, литературоведов, философов, театральных критиков. К сожалению, в изучении греческого театра использовались критерии так называемых точных наук, ограниченных однажды четко установленными принципами. Однако зачастую именно исследования, сумевшие подняться над этими ограничениями, и ведут к истине – туда, куда никто и никогда не заглядывал, опасаясь нарушить незыблемость установленных правил и законов.

Онтопсихология исследует то, что выходит за рамки традиционного, принимая *запредельное* за критерий реальности. Методологически она стремится выявить ту динамическую точку, которая задает структуру и приводит в движение все аспекты феноменологии. Этой динамической точкой является онто Ин-се, наделенное глубинной психичностью.

С точки зрения онтопсихологии, анализ трагедии заключается не в изучении исторических, идеологических, социальных проблем, а в нахождении того, «где» и «как» главный герой действует самостоятельно или, наоборот, под чьим-то воздействием; когда он определяет или же оказывается определяемым; когда сам задает структуру или является лишь исполнителем. Поняв это, можно увидеть во всем остальном логическое следствие предустановленной основы, например, монитора отклонения.

Очень важно увидеть действие человека, то есть его проявление в качестве «образа». Именно тогда любое драматическое искусство обретает, по словам Аристотеля, серьезность деяния, исполняемого в открытом представлении людьми, а не передаваемого в форме рассказа.

Образ как действие сам порождает действие, становится символом и мифом. Образ неизбежно вовлекает зрителя в действие не столько на рациональном, сколько, прежде всего, на эмоционально-бессознательном уровне. Зритель узнает свою «реальность» в персонажах, которые вбирают в себя широкую гамму человеческих черт.

С таким состоянием души аттический грек подходил к трагедии. Принадлежа к обществу с ярко выраженным мифически сакральным мировоззрением, он лишал актеров физической природы, наделяя их почти божественными и ритуальными обязанностями, а сочинителей трагедий рассматривал как учителей и мудрецов. В свою очередь великие трагики, такие как Эсхил, Софокл и Еврипид, умело опосредовали бессознательное того особого общества, в котором они жили. Обладая высокой чувствительностью, создатели трагедий широко использовали в своих произведениях мифологию, почитаемую каждым греком как кладовая истины. Мифический мир – это шизофреническое представление о человеческой реальности, индикатор того, что выходит за пределы рациональности, посредник мощных динамик бессознатель-

ного. Чем более массовым становилось это театральное представление, тем более острый рациональный интерес оно возбуждало: бессознательное выплескивалось – рассудок сохранялся.

Проследим некоторые элементы античной трагедии. Присутствие алтаря в центре оркестры символизирует главенство ритуальности или негативного программирования человека; некоторые вступления хора, сопровождающего театральное действие, олицетворяют собой мощное «Сверх-Я»; переодевание актеров, котурны и маски указывают на утрату собственной личности и принуждение стать другим. Сюжетная канва такова: проклятия, нависшие над мифическими персонажами, печальные пророчества, похищения и убийства, заклинание мертвых, инцест, месть, борьба с божеством, тяготы, которые надо вынести, вина, которую надо искупить, богоявление, нисхождение в ад. Все это отражает состояние человека, не властвующего над своим бытием и вынужденного переносить внутреннее порабощение.

Герой греческой трагедии находится под строжайшим контролем реальности, чуждой жизни как таковой. Ее персонажи смиренно покоряются воле начала, именуемого судьбой или богом. Выбор тем трагедий лишен полета фантазии: одни и те же сюжеты навязчиво повторяются, подобно преследующему кошмару, который сигнализирует всегда об одной и той же неосознаваемой реальности.

1.4. Трагедия Софокла «Царь Эдип»

1.4.1. Анализ психологической трагедии

Трагедия «Царь Эдип» показательна для всей аттической драматургии. Именно это произведение Софокла вызвало к себе всеобщий интерес. Большая часть греческих трагедий составляет некий архетип, поскольку свидетельствует о комплексных динамиках в психическом мире человеческого существа. Но *универсальность «Эдипа» подкрепляется неопровержимой реальностью каждого человека: все мы – чьи-то дети, каждый из нас – дочь или сын.*

Это произведение глубоко проникает в реальность, которую мы упорно отказываемся признавать. Тот, кто твердо решил увидеть себя изнутри, рано или поздно сталкивается с этой реальностью, тот же, кто не стремится или не может узнать ее, выйдя за пределы рационального критерия, проявляет к описанной Софоклом реальности странный интерес.

Рассмотрим некоторые аспекты этой трагедии.

1) Считается, что «Царь Эдип» – драма, повествующая о безвинном, набожном, покорном воле богов герое с трагической судьбой. Произведение якобы высвечивает глубочайшую религиозность самого Софокла, который не пытается понять причины страдания, но твердо убежден в необходимости моральных принципов, почитания богов и веры в их справедливость. В Афинах Софокла считали учителем мудрости. Им, учившим не проклинять и не испытывать ненависти, а сострадать и любить, восхищались.

Эдип, не желая того, затрагивал и обвинял именно ту реальность, которую люди не желали видеть. Слепота Эдипа – это слепота тех, кто, сочувствуя ему, компенсировал собственное подобное состояние и покидал театр, пожимая плечами: «Если так говорит Софокл, великий учитель, то действительно все так и есть!».

Следовательно, религиозность автора покрывала неблагополучие и не давала человеку возможности осознать себя, а признание этой религиозности узаконивало и освящало отклонение. Человечество освящает – чем принуждает к безоговорочному принятию извне – все, что вызывает в нем чувство вины. Этим оно реализует акт веры и укрепляется в собственном инфантилизме. Кто повинен в этом? Софокл, чьи произведения учили людей, внедряли в их умы определенные представления, или афиняне, превозносившие Софокла? Вероятнее всего, создатель трагедии оказался воплощением коллективной динамики всего народа, в свою очередь, подпитывая ее: порочный круг, в котором творцы и зрители, учителя и ученики продолжали сами управлять своею немощью.

2) Основываясь на истории Эдипа, Зигмунд Фрейд назвал «эдиповым комплексом» одну из наиболее частых причин патологии мужской сексуальности. Под эдиповым комплексом понимается такое психологическое поведение, при котором субъект мужского пола видит в матери объект сексуального желания, а в отце – соперника. Мальчик представляет себя кастрированным, перестает проявляться в семье как мужчина, поскольку боится, что отец примет его за соперника в отношении женщины и лишит пениса.

Ортодоксальный психоанализ говорит, что эдипов комплекс присущ всем мужчинам и что они в скрытом виде сохраняют радикальную любовь к первой и единственной женщине. Преодоление комплекса ведет к достижению зрелости.

3) Когда Эдип находится в одном шаге от истины, но все еще исполнен сомнения, неожиданно вмешивается Иокаста*: «Отныне страхом не терзай души».

Эдип:

Но ложа материнского боюсь.

Иокаста:

Чего бояться смертным? Мы во власти
У случая, предвиденья мы чужды.
Жить следует безопасно – кто
как может...
И с матерью супружества не бойся:
Во сне нередко видят люди, будто
Спят с матерью; но эти сны – пустое,
Потом опять живетсЯ беззаботно.

Но Эдип близок к открытию тайны своего рождения.

Иокаста:

Не все ль равно? О, полно,
не тревожься
И слов пустых не слушай...
позабудь (...)
Коль жизнь тебе мила, молю богами,
Не спрашивай... Моей довольно
муки!

Эдип:

Мужайся! Будь я трижды сын
рабыни,
От этого не станешь ты незнатной.

Иокаста:

Послушайся, молю... О, воздержись!

Эдип:

Не убедишь меня. Я все узнаю.

Иокаста:

Тебе добра хочу... Совет – благой...

Эдип:

Благие мне советы надоели.

Иокаста:

Несчастный! О, не узнавай, кто ты!

Из клинического случая: «Я принял решение пройти психотерапию. После смерти отца дела шли все хуже и хуже. Полгода я прожил взаперти с матерью... Как-то после консультации я увидел, что она взволнована: с пеной у рта мать кричала и проклинала меня, упрекая в бесчестии. Ночью мне снится сон: я стою в своей комнате перед телефоном и хочу набрать номер своего психотерапевта. Входит моя мать и затевает со мной яростную схватку, браня и проклиная меня за бесчестие, которым я покрыл имя покойного отца. Она пытается помешать мне набрать номер».

Так называемый эдипов комплекс управляется исключительно фигурой матери². Для нее ярко выраженная зависимость сына становится компенсацией фрустрации, ведь ребенок выступает в качестве скрытого партнера, тайного союзника. Мать так управляет всем семейным контекстом, что не оставляет сыну выхода: либо она, либо смерть. Подобная тактика обеспечивает ей абсолютное первенство самозабвения. Мать лишает зависимого ребенка жизненности, и тот вынужден жить лишь для нее, вступая в паразитический симбиоз. Ребенок любит и ненавидит точно так же, как любит и ненавидит материнская фигура. Он не может и не умеет делать это по-другому, он совершает те же грехи, поскольку властное «Горе тебе, если ты заговоришь!» все время звучит внутри ребенка, неспособного к действию, так или иначе мотивированному его собственной эмоцией.

Подчиняясь материнскому диктату, ребенок подавляет свою жизненную инстинктивность. В результате диктата между сознательным «Я» и зоной чистых инстинктов образуется осадок, и у зависимого субъекта остается лишь ограниченная возможность совершать выбор, приемлемый для «Сверх-Я» определенного типа.

² Под фигурой матери в онтопсихологии понимается взрослый, который является первой и абсолютной референтной фигурой, гарантирующей безопасность ребенку, задает морфогенетическую структуру «Я» ребенка. Не обязательно является биологической матерью. В роли взрослого-матери может выступать и мужчина. См. Онтопсихологическая теория личности в книге Менегетти А. *Учебник по онтопсихологии*. – НФ «Антонио Менегетти», 2018.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.