

# Гленн ВИЛЬСОН

*Психология  
артистической  
деятельности*

*Таланты и поклонники*



**Гленн Вильсон**  
**Психология артистической**  
**деятельности:**  
**Таланты и поклонники**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=180011](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180011)*

*Гленн Вильсон «Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники»: Когито-Центр; Москва; 2001  
ISBN 5-89353-031-4*

**Аннотация**

Книга написана на основе курсов лекций, прочитанных ее автором, известным британским психологом, в ряде университетов США. Г. Вильсон рассматривает общие принципы артистической деятельности (такие, как специфика движений и жестов, использование сценического пространства, приемы привлечения внимания, способы общения с публикой, методы избавления от страха сцены) на материале классической драмы, музыки и оперы. В увлекательной форме с использованием новейших разработок в психологии и разнообразных сведений из области искусства он доказывает, что психология как «наука о поведении и опыте» и театр как «зеркало жизни» способны много дать друг другу. Книга будет пособием для студентов психологических и театральных вузов, для профессионалов и

любителей-исполнителей, а также для тех, кто хочет повысить эффективность своих публичных выступлений.

# Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА	24
ГЛАВА 1	28
Конец ознакомительного фрагмента.	63

**Гленн Вильсон**  
**ПСИХОЛОГИЯ**  
**АРТИСТИЧЕСКОЙ**  
**ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:**  
*Таланты и поклонники*

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

Предлагаем вниманию отечественного читателя крайне нужную и интересную книгу. Ее основную мысль можно определить так: «Театр – вся жизнь», подвергнув инверсии известные слова У. Шекспира. Широта формулировки оправдана, ибо осуществляемый Гленном Д. Вильсоном – членом Британского психологического общества и доктором философии, сотрудником Института психиатрии при Лондонском университете и не чуждым опытам профессиональной артистической деятельности режиссером и певцом – подход к психологии артиста выявляет ее связь со всеми сферами жизнедеятельности человека и общества.

Автор настоятельно подчеркивает, что артист – певец, танцовщик балета или любой другой профессионал – нераз-

рывен со слушателем, зрителем как психологически равноправным участником художественного действия. Между ними существует не только обратная связь, фиксирующая зрительскую оценку происходящего на сцене, – связь, обеспечиваемая в результате профессионально ориентированной работы режиссера, критика или умного наблюдателя, но и связь взаимно обратимая, реципрокная, которая точнее всего обнаруживается профессиональным психологом.

То, что книга вызовет широкий интерес в первую очередь театроведов, артистов и психологов искусства, абсолютно не вызывает сомнений. На нее обратят пристальное внимание и представители самых различных сегментов зрительской аудитории.

Автор столь тщательно и аргументированно излагает свои наблюдения и обобщения в сфере артистической деятельности и столь проницательно интерпретирует результаты наблюдений и обобщений других исследователей, включая российских, что к его выводам можно относиться с полным доверием. Далеко не последним по значимости является и то, что книга о психологии артистической деятельности написана артистически выверенным языком – прозрачным, понятным, побуждающим к соразмышлениям и сопереживаниям. Это удалось передать переводчику.

Можно было бы множить и множить похвалы содержательной стороне книги, тем более, что автор этого вполне заслуживает. Но на каком-то этапе знакомства с ней возника-

ет ощущение: чего-то не хватает... Потом осознаешь один из источников этого ощущения: автор практически не интегрирует в своем тексте уроков артистической деятельности в России – и ярких, убедительных, профессионально глубоких попыток психологического их осмысления, в первую очередь осуществленных практиками театра и великими педагогами, чьи прозрения не только в психологии театральной деятельности, но и в общей психологии пока не в должной мере осмыслены профессионалами. Имена К. С. Станиславского (1863–1938), его ученицы М. О. Кнебель (1898–1985), Е. Б. Вахтангова (1883–1922), Б. Е. Захавы (1896–1976), А. А. Гончарова (р. 1918), О. Н. Ефремова (1927–2000), А. В. Эфроса (1925–1987) и многих других стоят в первом ряду этого списка. А фигура мастера театральной педагогики Сергея Михайловича Волконского (1860–1937)! Его лозунг в практической деятельности (он был директором императорских театров) – «Никакого дилетантизма!» А его теоретические работы – подлинные откровения по психологии театральной деятельности, мало известные, к сожалению, не только зарубежным, но и отечественным специалистам (это касается его книг «Художественное наслаждение и художественное творчество», 1892; «Человек на сцене», 1912; «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста», 1913).

Вильсон не проходит мимо имени К. С. Станиславского. Но признать его великим психологом-практиком театра, работы которого нуждаются в постоянной теоретической «рас-

шифровке», он не может: психологическое наследие гиганта мировой режиссуры дошло до него в неверно интерпретированном виде.

Надо со всей определенностью подчеркнуть, что Вильсон и не обязан этого делать. Поле его теоретических обобщений – в основном англосаксонский театральный мир и сопутствующие ему психологические интерпретации в русле эмпиристской парадигмы с обращениями к примерам из мира театра романского, по большей части театра музыкального. Если быть уж совсем принципиальным, то уместным был бы и вопрос: а почему Вильсон не обращался к опыту индийского, китайского или африканского театра и соответствующих психологических паттернов артистической деятельности? Поистине нельзя объять необъятного...

Да это знает и сам Вильсон. Он приводит интересный пример расхождения в интерпретациях символического смысла авангардистской пьесы «В ожидании Годо». «Англо-американцы обычно вкладывают в эту пьесу религиозное содержание, безземельные алжирские крестьяне восприняли Годо как многократно обещанную им, но так и не осуществленную земельную реформу, поляки же рассматривали ее в контексте долгожданной национальной независимости».

Остается добавить, что данная пьеса может вызывать свои неповторимые ассоциации и в других национальных аудиториях. Но тем не менее обнаруживается и ее архетипический стержень – безнадежность ожидания... Мобилизующая

неопределенность такого рода сюжетов и делает их особенно привлекательными. Но как подвести под известную пьесу абсурдиста С. Беккета и под разные формы ее восприятия единое психологическое содержание? Вопрос, на который не так-то легко найти однозначный ответ.

История театра показывает, что путь взаимного узнавания своего в ином весьма плодотворен в общекультурном плане. «Русские сезоны» начала века в Париже буквально встряхнули художественную жизнь Запада. Подобные же эффекты производили гастроли МХАТ в 20-е–30-е годы, после 1945 – гастроли балета Большого и Мариинского театров... Объективный наблюдатель не может не обнаружить некой асимметрии: воздействие артистических школ Запада в России не было столь мощным, причем не только из-за «железного занавеса»...

Но вот в плане психологического осмысления артистической деятельности отечественные психологи-профессионалы не так преуспели, до сих пор не дана достойная интерпретация выводов вышеупомянутых театральных деятелей, так сказать, естественных психологов. И у Вильсона в этом плане можно и должно почерпнуть многое.

12 глав книги можно разбить на некие блоки по содержанию по принципу: театр и исполнитель (главы 1–3), психологические приемы обучения актера и способы его самовыражения (4–5), сферы проявления артистических способностей (6–7), роль музыки в целом и в сценических действиях

в частности, равно как и в профессиональной деятельности артистов (8–9), личностные особенности актеров, акцентуации их характера и терапевтические функции искусства (11–12), последние главы можно считать одновременно инструкцией по проведению некой «мягкой» психотерапии, так что работа Вильсона окажется своего рода практическим пособием.

В Предисловии автор осознает громадность своей задачи, излагая собственное видение путей ее решения с опорой на следующую посылку: «Психология как „наука о поведении и опыте“ и театр как „зеркало жизни“ способны много дать друг другу. Психология аналитична там, где театр холистичен, но чтобы получить максимум информации о целостной структуре, ее необходимо разобрать на части, а затем снова сложить». Он при этом подчеркивает, что имеет целью дополнить традиционную систему обучения исполнительскому мастерству, а не подрывать ее авторитет. Психологические разработки просто придают ей новое измерение, что повышает продуктивность работы даже опытных практиков театрального дела.

Вильсон не дает себе труда раскрывать суть традиции, заложенной в систему обучения актеров англосаксонского мира, его читателям в Англии и Америке (книга написана на основе читаемых там курсов лекций) она известна, так сказать, интимно. Однако мы в своем Предисловии хотели бы отметить, что читателю необходимо помнить о значимости

и других традиций. Ему надо учитывать осязаемое отличие западной версии теории актерской игры от отечественной, ведь менталитет представителей русской театральной школы отличался от менталитета представителей школ западных, на которые в первую очередь и ориентируется автор.

Таким образом, автор намеренно раскрывает некоторую, на наш взгляд, плодотворную, но не всеохватную эклектичность своей позиции, отбирая, по видимости, трудно связываемые блоки задач, а также черпая способы и приемы их анализа из различных теоретических источников. Однако утверждение о том, что артистическая деятельность – не только способ развлечения, но и средство самопостижения, достижения катарсиса и закрепления стимула к социальным нововведениям, скрепляет книгу в единое целое.

А вот с положением о том, что психология лишь аналитична, театр же только холистичен, можно и поспорить. Дело в том, что его можно трактовать в суженных смыслах, и Вильсон склонен именно к таким трактовкам. Так, он неоднократно заявляет: одна из самых очевидных функций театра в том, чтобы дать человеку эмоциональную стимуляцию, избавляя его от скуки. Тем самым игнорируется одна из основных потребностей театрального зрителя, да и вообще любого человека – эстетическая. Ее постоянно вычленяли и удачно интерпретировали именно отечественные теоретики и практики театрального дела, подкрепляя свои суждения весомыми аргументами психологического содержания.

Да и сам автор отходит от презумпции развлекательности, когда выводит трехуровневую иерархию восприятия спектакля зрителем: конкретная реальность – поэтическая метафора – фантазийность драматурга.

В первой главе демонстративно заявляется авторская трактовка театра в широком смысле как арены не только и не столько развлечения, сколько как способа самовыражения, без чего невозможно и становление, и «самостоянье» (по Пушкину) человека. Каждого человека и любого общества тоже. Поэтому психологическое изучение соответствующих сторон жизни необходимо, а его результаты значимы для понимания жизни индивида и социума. В целом благотворное воздействие театра удачно обозначено авторским термином «интегральная завершенность» с учетом его трактовки как внутреннего разрешения внешнего эмоционального возбуждения.

Можно было бы добавить: разрешения по культурно одобряемым образцам. Именно вследствие этого самое «уникальное и интимное» в игре актера становится узнаваемым и приемлемым большинством самых «толстокожих» зрителей. Это немаловажный «парадокс актера» (если обратиться к формулировке Д. Дидро, даже отступая от точного его толкования). Вот задача для психолога – зафиксировать и отгадать формулу этого тождества! Надо сказать, что свои весьма продуктивные отгадки предлагают и отечественные исследователи. Здесь, например, можно упомянуть работы Д. Н.

Абрамяна «Общепсихологические основы художественного творчества» (М., 1995), Е. П. Валукина «Система обучения мужскому классическому танцу» (М., 1999), А. Я. Бродецкого «Внеречевое общение в жизни и искусстве» (М., 2000).

В книге Вильсона имеет место некоторая несостыковка размышлений автора о сущности актерской игры как творчества. Уж кто-кто, а Станиславский мог бы предстать как безоговорочный сторонник аргумента о холистичности театра и актерской игры. Но его взгляды в этом плане были более сбалансированы. В театральных вузах России им был введен предмет «Действенный анализ пьесы и роли». Здесь как раз холистичности и спонтанности отводится далеко не перво-степенная роль. Акцент ставится в первую очередь на аналитической работе. Так, видная актриса С. Г. Бирман отмечала, что, приступая к работе над ролью, она ведет себя подобно следователю, когда анализирует все мотивы поступков своей героини и мотивы соприкасающихся с ней персонажей. Конкретизация указанных принципов проводится и в исследованиях современных театральных педагогов и психологов: М. Б. Александровской, А. М. Анохина, В. Б. Горского, Мун Хо, Н. В. Рождественской и др.

Вильсон говорит о двух принципах актерской игры: художественном и техническом. У нас предпочитают говорить о школе «переживания» и школе «представления» (см., например, классическую работу Б. Е. Захавы «Мастерство ак-

тера и режиссера» или современное исследование Н. Г. Дешко «Эмоциональная заразительность спектакля как эффект сценического притяжения». М., 1976). Одно не отменяет другого, но не надо и забывать одно ради другого. Тогда представления о сути творчества актера станут более полными и понятными.

Вильсон разделяет художественный и технический методы игры. По отечественной традиции выделяют внутреннюю и внешнюю актерскую технику. Отождествлять эти техники нельзя, особенно так, как это делал один из главных интерпретаторов Станиславского на Западе Ли Штрасберг (в отечественных изданиях фамилию этого театрального деятеля, выходца из Австрии, пишут Страсберг – на англоязычный манер), заключает автор книги. Но адекватного воспроизведения сути системы Станиславского в книге нет, и надо подчеркнуть, что для отечественного читателя ее содержание вследствие этого обедняется.

Излагая творческое кредо К. С. Станиславского, он считает, что великий русский режиссер полностью отвергал свойственный европейскому театру акцент на внешних проявлениях: позе, жесте, голосе и т. д. Поэтому он-де старался в полной мере перенаправить внимание актеров на внутренние процессы.

Следовало бы дополнить это суждение и подчеркнуть, что Станиславский никогда не ограничивал актера совершенствованием своей внешней техники. Наоборот, искоренение

им скудного набора стандартных приемов служило предпосылкой – и в чем-то основой – процесса, имеющего целью добиться внешнего проявления внутренней жизни человеческого духа. Станиславский воевал лишь со штампами, преодоление которых – один из этапов постоянной работы актера над выразительностью сценического поведения.

Безусловный интерес вызывает анализ глубинных источников исполнительского искусства. Магическое слово – игра! Да, именно этот вид деятельности ответствен за создание не только артиста, но и вообще человека, неслучайно определяемого голландским культурологом Й. Хейзингой как *homo ludens* – человек играющий. Автор определяет свое видение основных функций игры. Он пишет: «... мы стремимся насколько возможно подготовиться к таким исключительным ситуациям, репетируя свои реакции и добиваясь таким образом их большей подконтрольности с помощью фантазии и игры, которые, в частности, находят свое формальное воплощение в театре». Следует лишь добавить, что это дополнительное подтверждение тезиса, что театр – весь мир...

Третья глава открывает новые моменты в истолковании феномена театрализации различных сфер социальной жизни, в частности, под всепроникающим светом телевидения.

Особенно удачно анализируется проблема харизмы, наиболее четко моделируемая как раз под софитами. Здесь она базируется на ожидаемом всеми чувстве сопричастности и

на живом взаимодействии. Оказывается, харизма приобретается при умении производить оптимальный хронометраж действия, взвешенной самоидентификации и силы личного обаяния вплоть до идолизации. Это в театре, но, как показывает автор, и в политике существуют жесткие правила игры. «Многие аналитики отмечали, что в западных демократических государствах наблюдается усиление тенденции к превращению личного имиджа и „актерского мастерства“ в решающий фактор политического успеха. Это ведет к своеобразному слиянию профессий актера и политика (ср. Рональд Рейган, Гленда Джексон). Политики, не имеющие актерского опыта, нередко проходят курс обучения технике телевизионных выступлений». Таких уроков не чуждаются лейбористы и консерваторы в Англии, несмотря на первоначально демонстративное отвержение подобных техник. Политик взвешивает общественную поддержку своей персоны, как это делает и артист. Оба взыскуют ауры престижа, которую задает расширяющаяся зрительская аудитория; параллельно понижается ее «эстетический вкус» и политическое чутье. Еще одно подтверждение истины: театр – весь мир...

Мы обратили внимание лишь на одно меткое наблюдение британского психолога на оси соотношения «театр – общество». В книге таких научно доказанных наблюдений куда больше.

Особый интерес вызывает пятая глава об эмоциональной экспрессии – своеобразном ядерном топливе для интенсив-

ной артистической деятельности, на что указывали все наблюдатели начиная с Дарвина. Это ядерное топливо преобразуется в энергию различных форм невербальной коммуникации, передаваемую зрителям в узнаваемых формах. Продолжает тему шестая глава, где автор демонстрирует свой вариант психотехники актерского движения.

Система поз, мимики, жестов и т. д., удачно названная современным отечественным исследователем А. Я. Бродецким «азбукой молчания», хорошо известна русским театроведам и психологам. Автор книги удачно подчеркивает необходимость соответствия системы жестов доминирующей культуре, при этом возникает еще один «парадокс актера»: с одной стороны, он обречен повторять чужеродные жесты, с другой – делать их понятными большинству аудитории. Тем самым возможен и диалог в рамках различных «азбук молчания». Однако актерское мастерство не сводится только к умению притворяться искренним. С. М. Волконский говорил о том, что есть и высшая школа такого мастерства – уметь «нарочно делать нечаянно». Поэтому вряд ли высшими мастерами можно считать тех актеров, «самоуверенных и эстравертных людей», которые мастерски умеют представлять себя в наиболее выгодном свете. Это, может быть, скорость, но не маневр... Впрочем, и сам автор корректирует данное свое утверждение, обосновывая правомерность для оценки качества актерской игры таких характеристик, как «теплота или холодность жеста», зеркальность позы, синхрония в отраже-

нии поз и т. д.

Автор приводит в книге классификацию поз, разработанную английским исследователем Джемсом еще в 1932 году. И все же вывод о большей понятности языка поз по сравнению с языком жестов трудно доказуем. Кроме того, в качестве поз иногда выдвигаются знаковые движения. Вильсон также правомерно связывает актерское движение с мотивацией при создании сценического образа. Однако надо заметить, что в русской театральной школе предпочтительнее более объемный и адресный термин «актерская задача». Большая корректность данного термина подтверждается тем соображением, что артист обычно должен знать причины побуждений того или иного рода движений. Несомненной новизной отличаются положения о фокусе внимания и приемах его привлечения, включая манипуляции освещением, цветом, звуком, костюмами; данные положения будут особенно интересны практикам современного отечественного театра.

Всеобщий интерес привлечет глава о комедиях и комиках. В ней предоставлена прекрасная возможность соотнести различные «национальные лекала» юмора. Автору особенно ярко удалось представить национальную школу английского юмора. Он справедливо пишет, что «юмор становится одной из важных основ социальной сплоченности – своеобразным внутренним языком общения консолидированной группы». Функции, которые он осуществляет, следующие: облегчение бремени социальных табу, осуществление

социального критицизма, защита от страха и тревоги, функция интеллектуальной игры. Думается, данная глава могла бы послужить хорошим стимулом для отечественных разработок юмора российскими психологами.

Критических замечаний по поводу «музыкальных глав» у нас куда меньше. Как не согласиться с тем, что «музыка играет важную роль в жизни большинства людей, доставляя удовольствие, обеспечивая эмоциональную поддержку и душевный подъем»? И как не признать справедливость заключения автора о том, что она – сверхъестественный язык, имеющий биосоциальную природу?

Теоретические изыскания Вильсона – важный фундамент выявления личностных особенностей исполнителей и обоснования методик преодоления ими стрессовых ситуаций. Богатство теоретического содержания и нацеленность на практические рекомендации делает эти главы ничем не заменимым пособием для музыкантов-исполнителей. Особенно значимо описание автором синдромов перегрузки психологического характера.

От личностных особенностей музыканта – носителя самого «трепетного» из искусств – Вильсон переходит в заключительных главах к анализу «страха сцены» и его терапии, то есть к более широким обобщениям. Задача психолога, по убеждению автора, – найти оптимальный уровень активации исполнителей, что требует особой психологической квалификации специалистов, обеспечивающих творческий про-

цесс как на театральных подмостках, так и на предельно широкой сцене жизни. Британский психолог здесь одновременно конструктивен и тщателен, почти щепетилен. Это видно на примере соотнесенности выделенных им трех групп факторов: характерологической тревожности исполнителя, достижимой им степени мастерства, характера и глубины ситуационного стресса. Безусловно, интересны графики, иллюстрирующие возможность разных «катастроф» в ходе исполнения и взвешенных способов их предотвращения. Цель исследований британского психолога – «дезобусловливание тревоги»; это неуклюжее словосочетание – как бы детектор неблагоприятной ситуации в актерской игре. Надо отметить, что проблему преодоления такого рода дезадаптивных состояний ставят в России уже на первых этапах обучения актеров (см. работы М.В. Скандарова).

Влияния тревоги на качество выступления артиста описано в отечественной психологической литературе под термином «эстрадное волнение» как один из вариантов психического состояния, возникающего у артистов в условиях эмоционально-напряженной творческой деятельности. Мнения автора об аксиоматичности положительного влияния такой тревоги не в полной мере обосновано. Так, фиксируемая отечественными исследователями «сценическая лихорадка» возникает чаще у лиц, неадекватно оценивающих свое эмоциональное состояние перед спектаклем; ей подвержены как успешно, так и неудачно выступающие участники спектакля.

Приятно было обнаружить в книге Вильсона ссылки на работу одного из авторов данного Предисловия. В более поздней книге А. Л. Гройсмана, вышедшей на русском языке в Нью-Йорке в 1999 году – «Психология театра», – особое внимание уделяется такой комплексной характеристике актерской деятельности, как мотивация. Выделены 4 типа подобной мотивации: «восходящий» (от конформизма к ориентации на общение, на социально успешную деятельность, на творческую деятельность, на социальное признание и, наконец, на творческую самоактуализацию), «нисходящий», «стелющийся», «волнообразный». Артист – и даже великий артист – характеризуется доминированием именно волнообразного типа мотивации, отсюда и задача психолога: скорее «угадывать» подъемы и спады, чем постоянно требовать невозможного по типу лишь восходящей мотивации. Данные теоретические положения развиты и конкретизированы А. Ф. Росляковым в практике обучения (см. его монографию «Типы мотивационных профилей и тактика профессионального воспитания актера». М., 1998).

В заключительной главе книги автор концентрируется на проблемах терапевтического применения сценического искусства. Безусловно, это сверхпозитивная терапия на уровне индивидуального («Болящий дух врачует песнопенье», как говорил Е. А. Баратынский) и группового сознания, в сфере коллективного бессознательного, а если еще раз вспомнить, что театр – весь мир, то и гораздо шире. Автор детально опи-

сывает приемы психотехники такой терапии, есть основания утверждать, что они найдут применение и в отечественной практике «лечения театром» индивидуальных болей и социальных болезней.

Приведем один из результатов такого лечения. Британская благотворительная организация «Музыка для больниц» как-то давала концерт в клинике. «Одна пожилая леди удержала за руку исполнительницу, собиравшуюся покинуть больницу после выступления, и сказала: “Спасибо, дорогая, это было замечательно”. Медсестры сказали, что это были первые слова, которые произнесла пациентка за двадцать лет» (с. 362). Таков урок подлинно реального гуманизма, который следовало бы усвоить всем.

Предупредим еще раз: полемика с автором вовсе не противоречит заслуженно высоким оценкам книги. Рекомендую книгу профессионалам и любителям, не преминем напомнить: внимательно выслушивайте в споре другую сторону. И пусть данная работа послужит побуждением к дальнейшей интенсификации разработок в области психологии артистической деятельности в России.

*А. Л. Гройсман*

доктор медицинских наук, профессор Российской академии театрального искусства, академик Международной педагогической академии

*И. Е. Задорожнюк*

кандидат философских наук, академик Международной

педагогической академии

# ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Современная психология предоставляет возможность артистам-исполнителям лучше понять самих себя и усовершенствовать свое мастерство. Психология способна объяснить инстинктивную тягу людей к актерской игре и к исполнению музыки. Она может исследовать взаимоотношения между исполнителем и аудиторией и, в частности, такие социальные явления, как идентификация, харизма, идеализация и групповая поддержка. Психология способна описать приемы невербальной передачи эмоций публике посредством пластики тела и мимики. Она может подвергнуть экспериментальной проверке теории о природе юмора и о воздействии музыки на эмоциональное состояние человека. С ее помощью можно определить, какой тип людей испытывает тягу к исполнительскому искусству и почему это происходит, а также – к какого рода стрессам наиболее чувствительны эти люди. Психология готова предложить методы избавления от страха сцены и средства достижения высшего исполнительского мастерства.

В то же время изучение театра очень важно для самих психологов, поскольку театр – это неотъемлемая часть человеческой жизни. На сцене и в кино разыгрываются основные человеческие проблемы и конфликты, и цель этой игры – не только развлечение, но и самопостижение, катарсис и стимул

к социальным преобразованиям. Так, сторонники сексуальной или политической цензуры в средствах массовой культуры абсолютно убеждены в способности театра воздействовать на поведение личности и общества.

Таким образом, психология как «наука о поведении и опыте» и театр как «зеркало жизни» способны много дать друг другу. Психология аналитична там, где театр холистичен, но чтобы получить максимум информации о целостной структуре, ее необходимо разобрать на части, а затем снова сложить. После чрезвычайно успешной постановки «Короля Лира» Лоуренс Оливье однажды заметил: «Я знаю, что это было превосходно, но не знаю, как мне это удалось, а потому не уверен, что мне удастся это повторить». Будем надеяться, что читатели этой книги вряд ли попадут в такую (пусть даже и завидную) ситуацию неопределенности.

Эта книга написана на основе курсов лекций, прочитанных в Стэнфордском университете, государственном университете Сан-Франциско и в Невадском университете (Рено). Она посвящена той же теме, что и «Психология исполнительского искусства», вышедшая в издательстве «Крум-Хелм» в 1985 году. Однако перед вами не просто дополненное переиздание первой книги. За годы, прошедшие с момента ее завершения, область психологии, посвященная исполнительскому искусству, не только достигла определенных успехов, но и развилась в целостную систему. На основе множества разрозненных исследований на стыке психологии

и исполнительского искусства сформировалась и за последнее десятилетие заняла свое прочное место самостоятельная ветвь психологической науки. И я надеюсь, что благодаря моей книге эта отрасль психологии заслужит большее признание в среде психологов и исследователей театрального искусства.

Хочу заверить читателя, что автор вовсе не стремится принизить значение методов, которыми пользуются преподаватели драматического и музыкально-исполнительского искусства. Психологические идеи, которые раскрываются в этой книге, имеют своей целью дополнить традиционную систему обучения исполнительскому мастерству, а не подорвать ее авторитет. Психологи никогда не смогут заменить в этом деле опытных специалистов, практиков театрального искусства. Как заметил однажды комик Кен Додд, «беда Фрейда в том, что он никогда не играл в Императорском театре Глазго». И все же мне представляется, что психологическая наука способна дополнить знания, почерпнутые непосредственно из опыта, прояснить их или придать им новое измерение.

В соответствии с моим собственным опытом и сферой интересов основное внимание в этой книге уделено классической драме, классической музыке и опере; из этих же областей взята большая часть примеров. Читатели, в первую очередь интересующиеся популярной музыкой, танцем, пантомимой, акробатикой, престижиджитацией и другими видами

исполнительского искусства, найдут здесь для себя, по-видимому, не так много полезной информации. Однако, как можно увидеть далее, многие общие принципы (например, связанные с движением и жестом, с использованием сценического пространства, с приемами привлечения внимания, со способами общения с публикой и методами избавления от страха сцены) применимы ко всем видам сценической деятельности.

В числе моих учеников было много дипломированных психологов и талантливых артистов-исполнителей. В своих письменных работах и на семинарах они подсказали мне ряд полезных идей, вошедших в эту книгу. Особую благодарность я хотел бы выразить Шерил Бартли, Рут Глазго, Энди Картье, Крэйгу Дэйлу, Дэниелу Петерсену, Кэтрин Уотт, Джерри Леклеру, Люсинде Скотт-Смит и Джеймсу Каси. Большую помощь оказали мне также беседы с профессиональными актерами и музыкантами, в особенности с Эндриу Дауни, Дэвидом Каусселом и Кэрол Уэллс. И, наконец, я хочу поблагодарить доктора Пола Инсела, подавшего мне идею выступить с курсом лекций по теме «Психология исполнительского искусства» и убедившего руководство Стэнфордского университета поставить этот эксперимент. Также я благодарен профессорам Роберту Солсо, Джерри Гинзбургу и Нилу Фергюсону, организовавшим мой курс лекций в Невадском университете (Рено).

*Гленн Вильсон*

# ГЛАВА 1

## ТЕАТР И САМОВЫРАЖЕНИЕ

Элементы театрального опыта составляют важную часть жизни большинства людей. Разумеется, не у каждого есть возможность посетить постановку Шекспира в Стратфорд-он-Эйвоне, послушать оперу в зале «Метрополитен» или Венский симфонический оркестр. Однако почти все время от времени смотрят приключенческие фильмы (наподобие «Звездных войн»), «мыльные оперы» или полицейские сериалы, представления комиков в ночных барах, клоунов в цирке или фокусников на званом вечере, а также выступления политиков с предвыборными речами. Что же общего в этих разнообразных представлениях?

На первый взгляд, различия между ними могут показаться более значительными, чем сходство. Но все это – формы развлечения. Во всех перечисленных примерах один человек или группа людей (исполнители) совершают действия, которыми пытаются вызвать интерес и пробудить воображение у других людей (публики). Допуская, что исполнители достигают этой цели, попытаемся ответить на вопрос: каково их влияние на общество и что они дают публике?

Эта глава посвящена как позитивному, так и негативному воздействию, которое сценическое искусство (в широком

смысле слова) оказывает на отдельных людей и на общество в целом. Служит ли оно только для развлечения? И если да, то почему? Или все-таки мы ищем и порой находим в театральном искусстве что-то более глубокое (например, эмоциональный катарсис, познание, облагораживание)? Зависит ли удовольствие, которое приносит нам театральная постановка, от способности автора преподнести свои собственные конфликты и проблемы так, чтобы они оказались созвучны нашим заботам? Иными словами, является ли переживание главным стимулом нашего интереса? Способно ли театральное представление причинить нам вред (например, развратить нас или сделать нас коррумпированными), и если да, то при каких условиях это наиболее вероятно? Таковы некоторые вопросы, рассматриваемые в данной главе.

## ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДЪЕМ

Одна из самых очевидных функций театрального искусства во всех его формах состоит в том, чтобы дать человеку дополнительную эмоциональную стимуляцию. По своей природе человек любопытен и стремится к новизне и разнообразию, хотя бы для того, чтобы предоставить какое-нибудь занятие своему мозгу. В коре головного мозга человека сформировался сложный механизм для решения проблем (гораздо более развитый, чем все, что может предложить нам

современный компьютер), а от более ранних этапов эволюции в нашем среднем мозге сохранился механизм самообороны и самосохранения, включавшийся в опасных для жизни ситуациях (таких, например, как встреча с саблезубым тигром). Оба эти механизма нуждаются в тренировке, подобно тому как домашняя собака время от времени испытывает потребность приносить палку в зубах.

Поскольку на улицах Клапхэма едва ли можно встретить саблезубого тигра и в повседневной жизни нам часто приходится исполнять монотонную, однообразную работу, мы придумываем для себя монстров и развлечения, чтобы не утратить бодрости духа и изобретательности. Одним из видов таких развлечений являются театральные представления. И при всем разнообразии форм развлечений (от «Кольца нибелунга» Вагнера до хард-рока, от «Макбета» до «Индианы Джонса») их объединяет одна общая черта: автор всегда стремится стимулировать чувства и эмоции публики, так или иначе «произвести на нее впечатление».

Разумеется, нам не всегда требуется дополнительный подъем настроения. Если мы чувствуем напряжение, то, скорее, предпочтем представление, которое поможет нам расслабиться (тихую музыку или веселую комедию). Кроме того, существуют индивидуальные склонности к тем или иным формам развлечений. Некоторые люди по складу характера нуждаются в переменах и разнообразии во всех жизненных областях (праздниках, сексе, работе, зрелищах), дру-

гие предпочитают тихую, стабильную домашнюю жизнь. Люди, отличающиеся высокой степенью «психотизма» (то есть те, которым присущи импульсивность, отсутствие конформизма и эмпатии), проявляют склонность к жестоким фильмам ужасов и не интересуются легкими шутливыми комедиями и романтикой (Weaver, 1991). К тому же искателям острых ощущений трудно сосредоточиться надолго на каком-то определенном виде развлечения, о чем свидетельствует их привычка постоянно переключать телевизор с канала на канал (Schierman, Rowland, 1985). Такого рода индивидуальные различия являются конституциональными; их можно объяснить преобладанием в мозге определенного типа химических веществ-нейромедиаторов, таких, как моноаминоксидаза (Zuckerman, 1991).

Поведение человека во многом определяется его стремлением создать для себя некий оптимальный уровень активации. Зрелища могут возбуждать нас так же, как азартные игры или гонки на мотоциклах, но в равной степени они могут использоваться и для снятия напряжения.

## **ЗАМЕЩАЮЩИЙ ОПЫТ**

Особая разновидность эмоционального подъема или эмоциональной разрядки, которую предлагают нам кино и театр, заключается в стимуляции приятных для зрителя фантазий.

То, чего недостает нам в монотонной повседневной жизни, можно прожить в мире фантазий, которые пробуждают в нас театральные и кинематографические зрелища. Для многих женщин это – мечты о романтической связи с сильным мужчиной, отвечающим взаимностью на их чувства и готовым к длительным отношениям. Типично мужская фантазия о победах над соперниками, врагами и привлекательными девушками явно просматривается в таких фильмах, как «Рэмбо» или сериал о Джеймсе Бонде. В целом женщины в большей степени озабочены социальными отношениями и связями; этим объясняется их тяга к «мыльным операм» и романтическим комедиям. Мужчин больше интересуют успех и власть, поэтому они предпочитают вестерны, спортивные передачи и документальные фильмы (Austin, 1985). И все же в интересах мужчин и женщин много общего, в конечном итоге успех театральных представлений и кинофильмов определяется именно тем, насколько они согласуются с основными потребностями, страхами и желаниями аудитории.

Иногда связь той или иной темы с человеческими фантазиями не столь очевидна и требует более глубокого анализа. Например, часто задают вопрос: чем объясняется притягательность леденящих душу историй наподобие «Дракулы», которая на протяжении многих поколений вызывала к себе чрезвычайный интерес, особенно у женщин? Ответ на этот вопрос можно дать с помощью теорий, не так давно разработанных этологами, которые утверждают, что по эволюци-

онным причинам (восходящим еще к эпохе господства рептилий в животном мире) мужская сексуальность зависит от превосходства над женщиной, а женская – от страха и покорности (Medicus, Hopf, 1990). Поэтому страх стимулирует сексуальное возбуждение у многих женщин (как бы они против этого ни возражали). Кроме того, легенда о Дракуле – это метафора сексуального соблазна. Появляется высокий, темноволосый, красивый незнакомец, произносит глубоким бархатистым голосом несколько слов, с упоительной властностью овладевает уязвимой частью тела миловидной молодой женщины, пьет из своей жертвы кровь и привязывает ее к себе, внушив самозабвенную преданность. Точь-в-точь, как в романах Джейн Остин, только с привкусом ужаса. Чтобы раскрыть смысл подобных образов, не нужно быть специалистом-психоаналитиком.

Другой излюбленный герой фильмов ужасов, Франкенштейн, воздействует на психологию зрителя более разнообразными средствами. Иногда «эффект Франкенштейна» связывают с опасениями людей по поводу того, что человечество будет уничтожено вышедшей из-под контроля техникой, или со страхом перед тенденцией науки к обезличиванию людей и превращению их в бездумные автоматы (страхи такого рода иногда называют «футуро-шоком»). А порой ни в чем не повинное, непонятое людьми и превратившееся в жертву чудовище пробуждает в нас сострадание (ср. «Человек-слон», «Красавица и чудовище», «Призрак оперы»).

Психологическое значение устойчивых тем и образов будет рассмотрено ниже, в главе 2.

Не все наши фантазии связаны с получением удовольствия или исполнением желаний. Некоторые из них охватывают более широкие области жизни и несут своего рода «познавательную» функцию (Wilson, 1978). Мы не только мечтаем о приятном, но нередко думаем о вещах, которые нас пугают, чтобы лучше подготовиться к возможному столкновению с ними. Это наиболее правдоподобное объяснение того, почему мы так часто фантазируем на темы пугающих событий, грозящих насильем или смертью, и той популярности, которой пользуются фильмы катастроф (например, «Землетрясение» или «Ад в поднебесье»). То же можно сказать и о многих классических трагедиях и операх. Наблюдая за поведением людей в почти безнадежных ситуациях и узнавая, как они справляются с трудностями, мы получаем возможность «отрепетировать» свои собственные эмоциональные реакции и стратегии поведения на случай, если нечто подобное произойдет и с нами.

## **КАТАРСИС**

Суть явления, которое называют «катарсис», – освобождение от наших страхов и потрясений. Этот термин происходит от греческого слова «очищение» и означает снятие на-

пряжения, которое должно следовать за мощным взрывом подавленных эмоций, вызванным театральной постановкой (в особенности – трагедией и оперой). Подобной идеей воспользовались психоаналитики Брейер и Фрейд при разработке метода гипнотерапии, свободных ассоциаций и анализа сновидений. Они стремились излечить невроз посредством «отреагирования» – высвобождения, а в итоге и устранения отрицательных эмоций, связанных с негативным детским опытом и вытесненных в сферу подсознательного.

Психодрама, которая подробнее будет рассматриваться в главе 12, сочетает в себе элементы греческого театра и традиций психоанализа в форме групповой психотерапии. Она основана на театральной импровизации, в ходе которой разыгрываются проблемные жизненные ситуации. Другая процедура, модная в 1970-е годы, называлась «первородным криком»; ее идея заключалась в том, что если просто визжать и кричать как можно громче, то фрустрация каким-то образом будет устранена.

Психологические теории расходятся во мнении о том, что именно высвобождается при переживании сильных эмоций. Одни психологи полагают, что такие эмоции, как агрессия, страх и сексуальное возбуждение, – это первичные побуждения, «драйвы», ослабевающие по мере их проявления. Если это так, то, по-видимому, наилучший способ справиться с сильными эмоциями – это осознать их и «взглянуть им в лицо». Однако простого переживания эмоции, очевидно,

недостаточно для ее высвобождения. Для разрядки «драйва» обычно необходимо достижение какого-то результата или устранения причины напряжения. Чтобы ослабить голод, недостаточно его испытывать: необходимо его утолить.

Первоначально греческое понятие «катарсиса» относилось к воздействию трагедии на аудиторию; однако научные труды в этой области посвящены главным образом вопросу о том, к чему ведет созерцание сцен насилия (в кинофильмах и по телевизору): к ослаблению или, напротив, к усилению агрессивности в реальной жизни. Первые результаты этих исследований показывали, что вымышленные сцены насилия могут привести к устранению агрессивных эмоций (Feshbach, 1961). Но затем появилось гораздо больше свидетельств в пользу той гипотезы, что насилие в кинематографе и на телевидении стимулирует агрессивное поведение в обществе посредством включения механизмов *имитации* и *десенсибилизации* (Eysenck, Nias, 1978). Постоянное наблюдение сцен вымышленного насилия приводит к тому, что мы начинаем воспринимать агрессию как нормальное явление, страх перед ее последствиями ослабевает, и тем самым устраняются факторы, сдерживающие агрессивное поведение.

Важно учитывать различие между самой эмоцией и типом поведения, который стимулирует эта эмоция. Кровавые фильмы ужасов, наподобие «Убийцы дрелю», могут провоцировать некоторых людей на агрессивное поведение, но

при этом не обязательно пробуждают в них гнев. Как указывают теоретики социологической науки, например, Бандура (Bandura, 1973), зритель может моделировать свое последующее поведение в соответствии с увиденным на экране, поскольку фильм допускает саму возможность каких-либо новых для него действий или же позволяет считать те или иные поступки нормативными и не столь антисоциальными, как казалось раньше. Иными словами, стимуляция агрессивного поведения у индивида или общества может и не сопровождаться усилением гнева или каких-либо других эмоций.

Одно из наиболее интересных исследований, посвященных возможным катарсическим эффектам восприятия сцен насилия, основано на подлинных исторических событиях. Филлипс (Phillips, 1980) изучил архивы викторианской Англии, чтобы установить соотношение между количеством казней и последующим числом убийств. Выяснилось, что казни, имевшие в обществе широкий резонанс (например, казнь печально знаменитого доктора Криппена), оказывали быстрый сдерживающий эффект, который сохранялся примерно в течение недели. Но затем уже наблюдался рост числа убийств, и лишь примерно через шесть недель этот показатель возвращался к среднему уровню. Это исследование (имеющее практическое значение и для современности в связи с возвратом публичных казней на экраны американского телевидения) приводит к выводу, что страх от зрелища казни вызывает лишь временное подавление тяги к убий-

ству, которое затем «компенсируется» резким взлетом преступности. Таким образом, гипотеза о том, что наблюдение сцены убийства приводит к катарсису в смысле устранения потребности убивать, не находит подтверждений, и сдерживающий эффект от зрелищ насилия оказывается недолговечным.

## **ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ**

Возможно, что реакции на сцены насилия (ослабление и усиление агрессивности) зависят от конкретных индивидуумов и обстоятельств. Гантер (Gunter, 1980) утверждает, что катарсис от агрессии возникает лишь у тех зрителей, которые обладают творческим и живым воображением. Он приводит наблюдения, подтверждающие, что «опытный мечтатель может обратиться к фантазиям, чтобы исчерпать или разрешить вызывающие его гнев проблемные ситуации, тогда как не склонный к мечтательности человек в большей степени склонен к прямому поведенческому проявлению агрессии». Далее Гантер утверждает, что сама по себе катарсическая фантазия вовсе не обязательно должна быть связана с насилием (наподобие фантазии об избииении начальника, отказавшегося повысить зарплату), как можно было бы предположить на основании фрейдистской теории; эта фантазия может затрагивать и приятные, отвлекающие темы (на-

пример, свидание или получение хороших оценок в колледже). Здесь имеет значение не тематический контекст фантазии, а способность конкретного человека к воображению. Поскольку творческое воображение связано с умственными способностями, легко объяснимы результаты исследований Фешбаха и Сингера (Feshbach, Singer, 1971), показавших, что катарсис от систематического просмотра телевизионных программ со сценами насилия испытывали только мальчики из семей среднего класса, тогда как среди мальчиков из семей рабочих не было выявлено ослабления тенденции к агрессии в реальной жизни. Гантер предполагает, что дети представителей среднего класса успешнее придумывали удовлетворяющие их воображаемые сценарии, а сыновьям рабочих требовался непосредственно физический выход для агрессивных импульсов, спровоцированных телефильмами.

Проявление катарсиса связано также с половыми различиями. В ходе исследования Хокансона (Hokanson, 1970) измеряли кровяное давление людей, которых намеренно выводили из себя ассистенты экспериментатора. У мужчин кровяное давление возвращалось в норму быстрее, если они давали открытый выход своему гневу. А кровяное давление женщин, напротив, нормализовалось быстрее, когда они проявляли дружелюбие к помощнику экспериментатора. Возможно, внешне враждебное поведение является более естественным разрешением чувства гнева для мужчин, чем для женщин; женщины же пользуются более цивилизо-

ванными способами избавления от агрессивных эмоций.

Аналогичным образом половые различия проявляются и в реакциях на восприятие телевизионных и кинематографических сцен насилия. После просмотра жестоких фильмов вероятность агрессивного поведения у маленьких мальчиков увеличивается (Eysenck, Nias, 1978). А маленькие девочки, судя по всему, относительно невосприимчивы к сценам насилия. Высказываются предположения, что эта ситуация могла бы измениться с воцарением на экране агрессивных героинь (наподобие Женщины-Киборга, «ангелов Чарли», Кэгни и Лэйси), но мода на такие женские образы оказалась весьма недолговечной. Сегодня популярные героини больше походят на персонажи типа «матери-земли» (Розинна, Опра Уинфри).

## **ИНТЕГРАЛЬНАЯ ЗАВЕРШЕННОСТЬ**

Важным фактором, определяющим стимулирующий или, напротив, ослабляющий эффект эмоционального возбуждения на последующее поведение, является возможность или невозможность какого-либо вообще внутреннего разрешения этого возбуждения. Наблюдения показывают, что немедленное проявление гнева уменьшает вероятность последующих агрессивных действий. Если разгневанному человеку предоставить возможность сразу же «выплеснуть» свои

враждебные эмоции, то потребность в последующих проявлениях гнева у него уменьшится, хотя суммарный выход агрессии останется почти на том же уровне (Deux, Wrightsman, 1984). По-видимому, агрессивные поступки ослабляют враждебные эмоции и фантазии, но обратное неверно: возникновение эмоции не уменьшает вероятность поступка, и даже напротив, обычно повышает ее, если не удастся в той или иной форме удовлетворить это чувство посредством фантазии или воображения.

Если катарсис приходится на завершающую стадию эмоции, а не на тот момент, когда она только возникает, то важно учитывать, создает ли фильм или театральная постановка *внутренние условия* для разрешения тех страстей, которые они же и пробуждают. Успевает ли справедливость восторжествовать к моменту, когда завершается фильм или опускается занавес? Или зритель остается один на один с чувством глубокой фрустрации? В качестве примера такого фильма, который с большой степенью вероятности может спровоцировать впечатлительных людей на насилие, часто приводят ленту «Соломенные псы», где Дастин Хоффман играет роль скромного, погруженного в себя американского математика, который ищет в корнуоллской глуши уединения для работы. Но местные жители своим враждебным отношением доводят главного героя до крайней черты. Сначала жена его подвергается насилию, затем предпринимается попытка ворваться в его дом, и герой принимается уничтожать обидчиков од-

ного за другим с помощью разнообразных хитроумных приспособлений. Основная часть фильма посвящена пробуждению гнева у главного героя (и у зрителя), а развязка представляет собой неукротимый выброс его абсолютно справедливой ярости. Такая схема часто встречается как в жестоких фильмах (например, в вестернах или в фильмах возмездия), так и в классических драмах (возмездие, наступающие Макбета за убийство детей Макдуфа). Резонно предположить, что без демонстрации подобного выхода агрессии публика после просмотра соответствующего фильма или спектакля будет проявлять большую склонность к насилию, чем раньше. К сожалению, экспериментов по сравнению агрессивности аудитории, досмотревшей «Соломенных псов» до конца, с агрессивностью видевших только первую часть (пробуждение гневных эмоций), по-видимому, не проводилось. Тем самым исследования механизма катарсиса не принимают в расчет временной фактор, который может оказаться наиболее важным.

В вопросе исследования механизма сексуальных эмоций положение дел не менее сложно. Безусловно, эротические фильмы (по крайней мере на короткое время) повышают сексуальные желания (Brown et al., 1976). Однако известно и то, что сексуальные преступники, такие, как серийные насильники или педофилы, как правило, не слишком часто обращались к порнографии (как обычной, так и специфической, соответствующей природе их преступлений).

Напротив, в юном возрасте их обычно излишне защищали от порнографических зрелищ; в результате они, возможно, не получили «прививку», которая могла бы обеспечить им иммунитет к позднейшим воздействиям, грозящим нанести ущерб психологическому здоровью (Goldstein et al., 1971, Cook et al., 1971). Впрочем, как мы увидим в дальнейшем, определенные формы порнографии способны увеличить вероятность того, что «нормальные» люди займутся «серийным насилием».

Возможно, основное различие между агрессией и сексом состоит в том, что сексуальное желание никогда не может быть удовлетворено посредством замещения. Можно наблюдать, как кто-то сражается вместо вас с соперниками или мстит врагам, но перепоручить кому-либо заняться вместо вас сексом невозможно. Удовлетворить сексуальное желание можно только самостоятельно (по причинам, которые без труда поймет каждый, кто имеет представление о социобиологии). Именно поэтому кинофильм или театральная постановка вряд ли смогут обеспечить нам сексуальную разрядку. Эротика и порнография могут возбуждать сексуальные эмоции, но у зрителя, наблюдающего за тем, как кто-то на экране телевизора испытывает оргазм, едва ли происходит снятие напряжения. В результате катарсис возможен только в том случае, если зритель, возбужденный порнографией, сможет примерно в течение суток разрешить это возбуждение посредством полового сношения или мастурбации.

Чувство страха может быть до некоторой степени снято, если сюжет завершается благополучно (герой удачно избегает опасности или убивает чудовище). Основными эмоциями, которые пробуждали греческие трагедии, были страх и страдание, но примечательно, что у трагедий крайне редко бывает счастливый конец, который мог бы привести к катарсису такого рода. Вопрос о том, что к катарсису может привести и преодолевающее страх чувство единения зрителей, будет обсуждаться в главе 3.

## **ЗРИТЕЛЬСКОЕ ПОНИМАНИЕ**

Шефф (Scheff, 1976, 1979) выдвинул психоаналитическую гипотезу по поводу катарсического разрешения эмоционального возбуждения, вызванного просмотром драмы, не имеющей счастливого финала. Шефф считает, что эмоциональное возбуждение возникает у зрителя из-за того, что действие пьесы затрагивает ситуации, которые уже случались в его жизни, и тем самым пробуждает его эмоциональную память. Иными словами, драма не создает новое эмоциональное напряжение, а оживляет старое, и притом в относительно безопасной обстановке. Шефф полагает, что катарсис произойдет при соблюдении двух условий: 1) при достаточной идентификации зрителя с персонажами и узнавании ситуации, связанной с неугасшими до конца эмоциями; 2)

при осознании того, что нынешняя ситуация на самом деле безопасна для зрителя, что это – всего лишь спектакль, а не реальность.

Шефф вводит понятие «баланс внимания», предполагающее, что в идеале внимание аудитории должно распределяться почти равномерно между напряжением, источником которого является спектакль, и «безопасным настоящим» (осознанием зрителем того, что он находится в театре и наблюдает игру актеров, представляющих вымышленные персонажи). При соблюдении этих условий, по мнению Шеффа, прошлые эмоциональные травмы могут получить определенную разрядку. Если совсем не возникает эмоционального напряжения, пьеса провалится; если зритель будет слишком поглощен обновленным переживанием проблемной ситуации, то эмоции полностью захлестнут его (как это было в реальной ситуации в прошлом) и терапевтического эффекта не произойдет. Связь между подобной гипотезой и теорией механизмов юмора будет показана в главе 7.

Гипотеза Шеффа, как и многие другие психоаналитические теории, с трудом поддается проверке, сколь бы правдоподобно она ни звучала. В ее поддержку Шефф смог предложить лишь выдержки из клинических отчетов, сообщавших, что у пациентов вслед за отреагированием часто наблюдалось резкое улучшение состояния и что отреагирование происходило, по-видимому, лишь в тех случаях, когда пациент не воспринимал терапевтическую ситуацию как угрожа-

ющую. К вопросу о терапевтической «дистанцированности» драмы мы вернемся в главе 12.

Согласно Шеффу, катарсический эффект драмы может быть не только индивидуальным, но и социальным. Если содержание драмы затрагивает общие для социума проблемы, то можно надеяться на коллективную разрядку. Если это произойдет, то напряженность внутри общества ослабнет, а социальные связи между его членами обновятся.

## **РОЛЬ ПОСЫЛКИ**

Какова бы ни была тема спектакля или фильма (насилие, страх, секс и т. д.), существует еще один аспект, учитывая который почти наверняка можно оценить, окажет ли подобное зрелище благотворное или негативное воздействие на аудиторию. Это – послание, или заложенная в его содержании «мораль». Большинство драматических произведений стремится передать зрителю некую идею или мнение, преподать урок или в чем-либо убедить. Можно сказать, что «Макбет», например, предостерегает против опасных последствий честолюбия, вышедшего из-под контроля, а «Отелло» – против губительных ловушек ревности. Совершенно очевидно, что такой фильм, как «Полет над гнездом кукушки», указывает на опасность использования психиатрии в качестве средства социального контроля над «неудобными» членами общества.

Воздействие, которое оказывают подобные произведения на аудиторию, зависит от того, насколько успешно им удастся видоизменить наше мировоззрение; то есть насколько эффективно они выполняют функцию пропаганды авторских идей (не следует забывать при этом, что попытки в чем-либо убедить аудиторию иногда могут оказывать обратный эффект, лишь укрепляя нас в противоположном мнении).

Даже то, что на первый взгляд кажется всего лишь развлечением, на самом деле также может содержать послание. Такие мультфильмы, как «Папай-моряк» или «Том и Джерри» (которые, кстати, часто критиковались за жестокость содержания), могут косвенно внушать, что «хулиганы обязательно получают по заслугам» или что «не всегда прав тот, кто сильнее». Таким образом, при оценке потенциального вреда от того или иного спектакля или фильма всегда следует принимать в расчет и его потенциальную пользу.

Разумеется, не каждая «мораль» служит на благо общества. Некоторые фильмы (например, сериал о Рэмбо), по-видимому, оправдывают агрессию. Многим стало не по себе, когда президент Соединенных Штатов Рональд Рейган процитировал знаменитую фразу Клинта Иствуда, брошенную им своему обезоруженному противнику: «Ну, теперь ты у меня попляшешь», сделав это в ситуации усиления конфронтации между ведущими мировыми державами.

Некоторые люди осуждают порнографию, потому что открытое выражение сексуальности они переживают как угро-

зу. Но феминистки в большей степени озабочены внутренней идеей, которую несет в себе порнографическая продукция; иными словами, они опасаются, что порнография может изменить отношение к женщине, а следовательно, и обращение с ней. Мастерсон (Masterson, 1984) приводит факты того, что определенные виды порнографии способствуют взгляду на женщину как, прежде всего, на сексуальный объект (или, что еще хуже, как на объект насилия) и, следовательно, повышают вероятность ситуации, когда впечатлительный мужчина превратится в насильника или станет получать удовольствие от садистского, извращенного секса.

Тексты многих современных популярных песен провоцируют сексуальность и агрессию. Рэпу особенно свойственны открытые призывы к расовой дискриминации и ненависти к полиции. В 1992 году 19-летний техасец, угнавший автомобиль, застрелил остановившего его полицейского. В качестве смягчающего вину обстоятельства он потом ссылаясь на то, что подпал под дурное влияние музыки, которую он слушал в момент преступления. Среди текстов этого аудиоальбома, находившегося в свободной продаже, были такие строки:

«Копы на хвосте, пора смываться / Помни Родни Кинга / Я надрал его гнилую задницу/ Теперь на мне – мокрое дело... /А что, черт побери, ты сделал бы на моем месте? / Пришил бы их или дал им пришить тебя? / По мне, лучше пришить копа».

*(Амуру Шакур)*

Дистрибьюторы альбома, компания Тайм–Уорнер, оправдывались тем, что они «пытались обеспечить возможность высказаться бесправным, загнанным и униженным представителям общества» («Санди Таймс», 1992, 24 октября).

Возникает также вопрос, могут ли повлиять на нас сообщения, лежащие ниже порога сознательного восприятия и действующие только на подсознание. Производителей популярных аудиозаписей в США время от времени обвиняют в том, что они внедряют в песни скрытые фразы (например, «Возьми пистолет и испробуй его»), которые доводят подростков до самоубийства или антиобщественного поведения. Дело в том, что тексты песен защищает статья конституции США о свободе высказывания, тогда как подпороговые сообщения не имеют такого иммунитета. Но до сих пор все подобные попытки терпели неудачу, поскольку обвинителям не удавалось доказать даже сам факт существования подпороговых сообщений (не говоря уже об их эффективности).

Результаты исследований эффекта подсознательного внушения неоднозначны. Большинство специалистов полагает, что стимулы, которые действительно лежат ниже порога или же за границами *возможностей* восприятия, никак не могут повлиять на наше поведение; однако стимулы, которые в данный момент не попадают в сферу нашего внимания, но *в принципе* могут быть восприняты, способны на нас повлиять. Разумеется, это применимо и к рекламным роликам, на

которых, как нам кажется, мы можем не заострять внимания. Даже если наше сознание не фиксирует рекламу, будучи поглощенным чем-то другим, тем не менее она воздействует на нас (и подчас даже сильнее, чем если бы мы обращали на нее внимание, поскольку когда мы отвлечены, наши защитные барьеры сняты).

## ЦЕНЗУРА

Нет никаких сомнений в том, что с театром связаны не только положительные эмоции, но и определенные опасности. Высвобождение подавленных инстинктов и страстей может поставить под угрозу самого исполнителя (в ком могут накапливаться психотические переживания), зрителей (чья нравственность может пострадать), членов общества (которые, покинув театр, могут стать жертвами насилия) и общество в целом (которому может угрожать политическая дестабилизация). Потенциальная опасность особенно велика, когда спектакль или фильм вызывает такие сильные эмоции, как гнев или фрустрация, не обеспечивая им какого-либо выхода или облегчения.

Эти соображения далеко не новы. В современном мире основным источником угрозы считается телевидение, а в викторианскую эпоху в этой роли выступали концертный зал и театр. В XVIII веке «Оперу нищего» Джона Гея считали

причиной роста численности разбойных нападений на дорогах, поскольку главным героем этой оперы был разбойник Макхит.

Оперы Вагнера давно подверглись обвинениям во вредном влиянии, о существовании которого подозревал, впрочем, и сам композитор. Он не просто отличался любовью к помпезности и взрывным характером почти на грани психопатии, но и опасался, что выражаемые в музыкальных произведениях мысли и чувства могут представлять угрозу здравому рассудку слушателей. В письме к своей возлюбленной Матильде Везендонк Вагнер писал:

«Дитя мое, этот „Тристан“ превращается в нечто ужасное. Этот последний акт!!! Боюсь, оперу запретят, если только ее не превратит в пародию дурная постановка... меня могут спасти только посредственные исполнители. Достойные исполнители наверняка сведут публику с ума. Даже вообразить себе не могу, что произойдет».

*(Magee, 1969, p. 77)*

Это могло бы показаться преувеличением, если бы тенор, исполнявший партию Тристана на первом представлении оперы, не умер вскоре после премьеры, охваченный «исступленным обожанием Вагнера» (Magee, 1969). Вагнер считал, что виной тому – его опера, хотя, разумеется, это могло быть и простым совпадением. Подобная судьба постигла еще нескольких известных певцов того времени, в том

числе еще двух Тристанов и одну Брунгильду. Интенсивная идентификация со сценическим образом иногда оказывается фатальной, как произошло, например, с американским баритоном Леонардом Уорреном, умершим буквально на финальной фразе своей арии на представлении «Силы судьбы».

Те, кто осуждает музыку Вагнера, считая ее источником зла, ссылаются на ее социальную деструктивность. По словам Маги (Magee, 1969), эта музыка «с почти непреодолимой убедительностью выражает кровосмесительные желания, необузданную чувственность, ненависть и злобу, – всю темную сторону жизни». В каком-то смысле музыка Вагнера действительно враждебна обществу и тем самым может обладать особой притягательностью для психически неустойчивых и параноидальных личностей. Ее любил Гитлер, и некоторые убеждены, что именно музыка Вагнера являлась движущей силой нацистского движения и всех его зверств. По сей день произведения Вагнера фактически запрещены в Израиле, а некоторые люди признают, что страшатся тех желаний, которые будит в них музыка этого композитора.

Нелегко оценить, насколько обоснованы подобные страхи. Не следует придавать слишком большого значения отдельным фактам смерти исполнителя на сцене: сердечные приступы бывают у людей в самых разных ситуациях – и во время сна почти так же часто, как во время сексуальных игр. Кроме того, психически неустойчивых людей может спровоцировать все, что угодно: стихотворение Блейка, гравю-

ра Хогарта, Библия или полная луна. Защитить таких людей от всех событий, которые в принципе могут спровоцировать жестокое или невменяемое поведение, невозможно, поэтому нужно тщательно все взвесить, прежде чем возлагать вину на произведение искусства за антиобщественный поступок, совершенный якобы под его воздействием.

Впрочем, этот аргумент отнюдь не мешает правительствам самых разных стран брать на себя ответственность за решение, что следует и чего не следует смотреть публике на сценах театров и на экранах кинозалов. Иногда, как например в современном европейском обществе, объектами такого контроля становятся в основном только секс и насилие; однако в предшествующий исторический период цензура часто руководствовалась политическими и религиозными мотивами.

Мольеровский «Тартюф» – сатира на религиозное лицемерие – сразу же после премьеры в 1667 году был запрещен во Франции, а архиепископ Парижа пригрозил отлучением от церкви всякому, кто осмелится читать эту пьесу. С тех пор мало что, в сущности, изменилось; совсем недавно, в 1967 году, католические церковные власти запретили верующим смотреть продукцию Голливуда.

Пьеса Бомарше, на которой основана «Женитьба Фигаро» Моцарта, была запрещена из-за своего антиаристократического содержания, а опере удалось пройти цензуру лишь потому, что литературный язык либретто и веселая музыка по-

служили достаточной маскировкой политической подоплеки. И все же некоторые историки полагают, что эта опера раздула искру Французской революции, вслед за которой по всей Европе прокатилась волна восстаний.

У Верди тоже были неприятности с итальянской цензурой, поскольку в его операх осуждались проявления тирании, с которой так или иначе отождествляли себя современные композитору власти. Приходилось менять персонажей (так, повеса-король в «Риголетто» был «понижен в звании» до герцога Мантуанского) и переносить действие в отдаленные страны (например, в опере «Бал-маскарад» место Швеции заняла Новая Англия). Еще одним примером оперы, изображающей развращенную аристократию и содержащей революционную тему, может послужить «Тоска» Пуччини, которой также угрожала цензура.

Психологи иногда встают на защиту произведений искусства и утверждают, что книги и фильмы в принципе не могут причинить никому вреда. Но это мнение почти наверняка ошибочно. Любое произведение искусства, содержащее мощный эмоциональный заряд, неминуемо несет в себе и элемент риска. Поэтому на самом деле необходимо взвешивать все «за» и «против». Всегда ли «катарсическая» или какая-либо иная ценность произведения перевешивает потенциальную опасность его негативного влияния на аудиторию? Ответить на этот вопрос нелегко.

Кроме того, возникает еще одна проблема: кто имеет

право решать, какие произведения искусства потенциально опасны? Забота о безопасности личности часто оказывается на поверку лишь прикрытием политических мотивов. Правительство всего лишь стремится сохранить status quo; этим и объясняется его страх перед «революционным» искусством. К счастью, в демократических обществах существует возможность проводить изменения ненасильственным путем, поэтому нет нужды так сильно бояться революционных страстей, которые способно разжечь в аудитории театральное или какое-либо иное искусство.

В наше время особую озабоченность вызывают популярная музыка и связанная с ней субкультура: многие считают их причиной падения нравов и, в частности, упадка сексуальной морали в молодежной среде. Для старшего поколения такая точка зрения может представляться почти неоспоримой, однако не исключено, что популярная музыка не стимулирует, а просто *отражает* общий рост вседозволенности и распущенного поведения. На самом деле причинно-следственные отношения между социальными течениями и формами художественной выразительности весьма запутаны. И все же последняя интерпретация, по-видимому, более соответствует фактам. Мур, Скиппер и Уиллис (Moore, Skipper, Willis, 1979) провели тщательный анализ исполнительского стиля, текстов песен и личной жизни ряда популярных музыкантов за последние три десятилетия и сопоставили их с преобладавшими в соответствующее время сексуальными нра-

вами. Это исследование показало, что рок-музыка скорее отражает социальные стандарты, чем стимулирует их изменения.

Выясняется, что поклонники выбирают своих музыкальных кумиров почти так же, как общество выбирает политических лидеров – в основном путем выработки согласованного общего мнения. Поскольку во все времена популярная музыка служила для молодежи средством выражения своего протеста против старшего поколения, то людям старшего возраста легко встать на точку зрения, согласно которой именно музыка является первопричиной нравственного разложения. Этим объясняются как бесконечные требования ввести цензуру на популярные песни, так и безуспешность попыток устранить этот «источник зла».

## **ЛИЧНОСТЬ АВТОРА**

Литературоведы уже давно признали, что любое литературное произведение, особенно драма, в какой-то степени раскрывает психологию автора. Именно на этом принципе основаны проективные тесты (например, тест Роршаха) и диагностическое использование стихотворений и рисунков пациентов. Чем сильнее люди опираются на свои собственные внутренние ресурсы при создании произведения искусства, тем больше им приходится вкладывать в них свой личный

опыт, свои собственные нужды и заботы.

Драматург, который пишет реплики для Наполеона, вынужден «примерять на себя» образ мыслей своего персонажа, подобно тому, как паранойяльный шизофреник может воображать себя Наполеоном. Последний может войти в роль более глубоко и перестать отличать фантазию от реальности; помимо этого, основные различия между драматургом и психически больным состоят в степени адекватности их поведения при общении с другими людьми и в мастерстве, с которым они воплощают свои переживания и фантазии (Esslin, 1976).

Вживаясь в образы различных персонажей, драматург должен прибегать к помощи воображения и основываться на элементах своего личного опыта. При создании образа Макбета Шекспир, возможно, опирался на безжалостность и честолюбие, скрытые в его собственном характере, а сочиняя реплики для леди Макдуф, обращался к собственным чувствам любви и нежности. Разумеется, он мог создавать характеры персонажей, перенимая их у других реальных людей, которых он хорошо знал или близко наблюдал, но пьесы, как и романы, часто имеют именно автобиографическое содержание.

Некоторые писатели опасаются создать нечто до такой степени своеобразное, что публика сочтет их безумцами или извращенцами. Когда Ионеско писал свою первую пьесу «Лысая певица», он долго сомневался, стоит ли ее ставить

на сцене, поскольку не был уверен в том, что она понравится кому-либо, кроме него. Когда же публика сочла пьесу забавной, Ионеско испытал радость и облегчение: ведь зрители поняли и разделили его тайные фантазии, которые, как он побаивался, могли быть проявлениями его психического нездоровья.

На творческий процесс может влиять склонность к неврозу или психозу. Многие выдающиеся композиторы страдали маниакально-депрессивным психозом: одни из них были особенно продуктивны во время маниакальных фаз болезни; в произведениях других отражены колебания настроения автора (Frosch, 1987; O'Shea, 1990). Драматурги также могли черпать занятный материал для своих произведений из собственных психических расстройств. Джеймисон (Jamison, 1989) установил, что не менее 63% драматургов проходили курс лечения от психических заболеваний (большой частью от депрессий). Поэты, по-видимому, испытывали еще более серьезные проблемы: около 50% из них проходили курс лечения от маниакально-депрессивных психозов, и принимали такие препараты, как литий или антидепрессанты, а также проходили ЭСТ (электросудорожную терапию); некоторые из них лечились даже в стационарах. Чтобы создавать художественные произведения, вовсе не обязательно быть психически нездоровым человеком, однако, как выясняется, иногда психические расстройства способствуют творческому процессу. Генетические исследования, использующие

близнецовый метод, подтвердили связь между творческими способностями и психотическими отклонениями.

Публика может воспринимать и интерпретировать драматические произведения на разных смысловых уровнях (Esslin, 1976). Первый из них – уровень *конкретной реальности*, где внимание фокусируется на том, что именно делают и говорят персонажи. Например, мы наблюдаем за тем, как балаганный клоун сражается с непослушным мотором автомобиля, а принц расследует таинственную смерть своего отца и набирается мужества, чтобы отомстить подозреваемому убийце. Это простейшая форма восприятия, но ее может быть вполне достаточно для того, чтобы получить удовольствие от зрелища.

Второй уровень – это уровень *поэтической метафоры*, пробуждающий более широкие аллегорические ассоциации (например, идею об исконной вражде между человеком и машиной или моральную дилемму о допустимости убийства в целях возмездия). Наиболее выдающиеся драматические произведения обычно содержат подобные социальные и философские обобщения, а интеллигентная аудитория больше концентрируется именно на этом метауровне, а не на уровне конкретики.

Третий уровень анализа, интересующий главным образом литературных критиков и специалистов по психодинамике, – это предположения, касающиеся *фантазийности автора*. На этом уровне ставится вопрос: являются ли психо-

логические особенности автора теми факторами, которые в какой-то степени определяют темы, на которые он пишет, и реакции его персонажей на ситуации, в которых они оказываются? Возможно, стремительный технический прогресс вызывает у автора неуверенность в себе, и его смущает собственный автомобиль? Или же, быть может, в детстве автор страдал из-за того, что место его отца занял чужой человек, которого по настоянию матери он вынужден был называть «дядей»? Над этими вопросами интересно поразмыслить, хотя следует признать, что не всегда они поддаются проверке.

Драматурги во все времена использовали существующие между этими тремя уровнями взаимосвязи, чтобы придать большую психологическую достоверность своим произведениям. В древнегреческой трагедии хор выполнял функцию комментатора, излагающего обобщенные истины, иллюстрацией которых являлись разворачивавшиеся на сцене события. В средневековых моралитэ имелись персонажи, которые, с одной стороны, олицетворяли некие абстрактные принципы, а с другой – могли быть опознаны публикой как конкретные члены общества. То же самое характерно для оперетт Гилберта и Салливана, которыми можно наслаждаться и как чистой белибердой, и как язвительной социальной сатирой. Например, персонаж оперетты «Малыш на службе Ее Величества» сэра Джозеф Портер – первый морской лорд, никогда не выходивший в море, – имеет прототи-

пом У. Х. Смита, известного в те времена торговца книгами, который на тот день полностью соответствовал подобному описанию. В качестве других примеров можно привести книги доктора Сюсса<sup>1</sup> или мультфильмы Уолта Диснея: дети получают от них удовольствие на уровне конкретики, но обычно в этих произведениях содержится и более глубокая мораль, очевидная для взрослых и способная в той или иной степени отложиться в психике ребенка.

Интерпретация аллегорического смысла пьесы до некоторой степени зависит от представлений и устремлений аудитории. Прямой смысл авангардной пьесы «В ожидании Годо» – обманутые ожидания; однако ее интерпретация меняется в связи с политической обстановкой в той или иной стране. Англо-американцы обычно вкладывают в эту пьесу религиозное содержание, безземельные алжирские крестьяне восприняли Годо как многократно обещанную им, но так и не осуществленную земельную реформу, поляки же рассматривали ее в контексте долгожданной национальной независимости. Сама по себе пьеса лишь вызывает эмоцию, а публика уже наполняет ее конкретным содержанием.

Многое из вышесказанного относится и к вагнеровскому циклу «Кольцо нибелунга». Чтобы расширить потенциальную аудиторию, автор намеренно вводит элемент неопреде-

---

<sup>1</sup> Доктор Сюсс (настоящее имя – Теодор Сюсс Гайзел) – американский детский писатель и иллюстратор своих книг. Автор забавных рассказов и стихов-бесмыслиц (*Примечание переводчика*).

ленности. Постановщики, которые слишком конкретно обозначают место действия, персонажей и эпоху, разрабатывают лишь одно из возможных постановочных решений, однако при этом они ограничивают полет фантазии зрителя. Существует опасность, что излишняя конкретность постановки войдет в противоречие с желанием автора, чтобы его пьеса стимулировала воображение зрителей.

# 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.