

Психоаналитики, пациенты: художники. Перформативные аспекты психоаналитического процесса

К. А. Барке

Барке Ксения Андреевна – магистр психологии (НИУ ВШЭ), клинический психолог, психоаналитически ориентированный психотерапевт.

С момента возникновения своей профессии психоаналитики пытаются проникнуть в суть своей работы. Некоторые остаются приверженцами модели Фрейда. Другие, напротив, придерживаются более широкой перспективы, рассматривая психоанализ как уникальную гуманистическую область. В данной статье предлагается примирить это разделение, сделав акцент не на теоретических соображениях и подчеркнув художественные аспекты психоаналитического процесса.

Независимо от теоретических различий психоаналитики способствуют творческому и преобразующему опыту, который лучше всего понимать как трансформационные встречи. Таким образом, психоанализ – это активный процесс: он облегчает страдания и одновременно помогает людям раскрыть свою уникальность и аутентичность. Чтобы подчеркнуть художественную природу психоаналитического процесса, в статье делается попытка размышления о художественной основе взаимодействия в диаде «пациент – психоаналитик». Эти размышления еще больше подтверждают идею о том, что психоанализ в основе своей – художественный процесс.

Ключевые слова: психоаналитический процесс, терапевтическая диада, перформанс, импровизационность, игра.

Перформативность психоаналитического процесса

Работу психоаналитиков можно сравнить с работой актера, поскольку они стремятся создать значимый опыт для своих пациентов. Они работают с психическим Я так же, как актеры используют свое тело в качестве инструмента; подходят к каждому сеансу примерно так же, как художники работают с чистым холстом или как писатели начинают с белого листа. Психоаналитики так же выбирают подходящую «рамку» для совместного изучения опыта с пациентами.

Как художники сталкиваются с ограничениями, связанными со средством, с которым они работают (например, с размером холста, на котором они пишут, или куском мрамора, который они обрабатывают), так и психоаналитики сталкиваются с многочисленными ограничениями, включая их собственные личностные, а также различные влияния психоаналитических направлений, продолжительность и частоту сессий. Тем не менее существует бесчисленное множество творческих возможностей психоаналитика.

Левальд – один из первых психоаналитиков, уверенно считавших свою работу в первую очередь художественной по своей природе. Он прямо сравнивал психоанализ с драмой и считал, что психоаналитики и их пациенты вместе создают, продюсируют и исполняют пьесу (*Loewald, 1980*).

Он говорит о том, что «во взаимодействии хорошего аналитического часа пациент и аналитик – каждый по-своему и на своем психическом уровне – становятся друг для друга и художником, и медиумом» (*Loewald, 1980, p. 361*), то есть материалом.

Как внутри психоанализа, так и за его пределами многие ученые сравнивают психоаналитический процесс и даже опыт бытия человека с драмой или театром. Если мы обратимся к метафоре театра, то коммуникация в театре – это не только индивидуальный опыт актеров или зрителей, но и коллективный акт, который материализуется в пустоте физического пространства театра. Эта коммуникация, в которой внезапно возникает смысл, не является чем-то определенным и длительным, но происходит в одно мгновение, она неуловима ни в области языка, ни в области воображаемого, но уловима в области реального.

В некотором смысле психоаналитики ведут себя подобно актерам, которые точно так же управляют своими эмоциональными переживаниями во время выступления. Актерское мастерство часто оценивается по тому, насколько эффективно они скрывают свои чувства или демонстрируют эмоциональные состояния, чуждые их подлинному Я. Кроме того, они по-разному ведут себя на сцене. Они корректируют свою театральную работу, реагируя на различные состояния аудитории, перед которой они играют свои роли. Точно так же и психоаналитики занимают определенную профессиональную роль и независимо от своей доктрины или техники изменяют свое профессиональное поведение в соответствии с уникальными «стилями» своих пациентов. Не только психоаналитики, но и их пациенты играют роли таким образом, который Батлер называет «перформативным». Приводя в пример свою концепцию и ссылаясь

на толкование сновидений, он описывает человека, который «...сообщает о своем сне фрейдистскому аналитику, или юнгианскому, или адлеринскому, или представителю какой-либо другой школы. В каждом случае, можно сказать, "один и тот же" сон будет подвергнут различному цветовому фильтру, с соответствующими различиями в характере сновидения, как оно воспринимается, записывается и интерпретируется. (Как правило, пациенты вскоре учатся видеть сны, которые лучше всего подходят для терминов, предпочитаемых их аналитиками)» (Butler, 2005, p. 46).

Психоаналитический процесс требует спонтанности и импровизации со стороны психоаналитиков, что превращает его в художественное произведение.

Профессиональное поведение психоаналитиков напоминает перформанс по крайней мере тремя различными способами.

Во-первых, как заметил Лакан (Lacan, 1960, 1979, 2002), помимо того что психоаналитики предлагают пациентам свои слова (через интерпретации) и свое желание (для поиска бессознательных тем), они отдают психоаналитическому процессу свои тела, или, выражаясь словами Винникотта, свои «психики-сомы» (Winnicott, 1992, p. 185). Лакан писал: «Пациент не одинок в том, что ему трудно платить свою долю», добавляя, что «аналитик тоже должен платить» (Lacan, 2002, p. 216). Психоаналитики позволяют своим пациентам проецироваться на них, используя их в качестве экранов или контейнеров (Bion, 1965). В этом смысле искусство психоаналитиков сходно с искусством актеров, к которым в равной степени применима идея «мое тело – мой инструмент». Психоаналитики используют свои пси-сомы в качестве инструментов.

Их комментарии, или интервенции, а также предоставление ими своих тел психоаналитическому процессу создают у пациентов возможность воссоздания идентичности. О влиянии того, что психоаналитики позволяют явлениям переноса завладеть ими, Батлер пишет, что такое вовлечение «...воссоздает и конституирует заново негласные допущения о коммуникации и реляционности, которые структурируют способ взаимодействия. Таким образом, перенос – это воссоздание первичной реляционности в аналитическом пространстве, которая потенциально порождает новые или измененные отношения (и способность к реляционности) на основе аналитической работы» (Butler, 2005, p. 78).

Здесь Батлер описывает, как объекты психоанализа, являясь средствами трансформации, могут создавать различные способы отношения к другим, которые выходят за рамки хорошо известного бессознательного паттерна, проявляющегося в переносе.

Филлипс, например, описывает, как психоаналитики влияют на перенос, вмешиваясь в «наши культурно унаследованные роли, части или варианты», добавляя, что «мы можем не выбирать их так, как актер мог бы выбирать роль» (Phillips, 2012, p. 183).

Боллас пишет: «В то время как Фрейд делал акцент на свободных ассоциациях, практика Винникотта основывалась на самопрезентации – на бытии как коммуникации» (Bollas, 2013, p. 56).

Боллас (*Bollas*, 2013) аналогичным образом отдает предпочтение реальному существованию психоаналитиков как средству трансформации. Этих авторов объединяет видение психоаналитика как человека, отдающего свое бытие в процессе выполнения психоаналитической работы.

Во-вторых, подобно тому как художники описывают свое предчувствие чистого холста, психоаналитики ожидают сеансов с пациентами по крайней мере с некоторым трепетом в отношении неизвестности, которая их ожидает. Поскольку существует распространенное мнение, что художники боятся чистого холста, а писатели – чистой страницы, не является ли страх психоаналитиков перед предстоящей психоаналитической встречей тем же самым явлением? Конечно, чрезмерная тревога в начале аналитического процесса может свидетельствовать о возможной проективной идентификации, но любое чувство уверенности в том, как будет развиваться конкретная сессия – особенно если оно основано на теоретических представлениях, – объективирует пациентов.

Чрезмерно увлекаясь одной конкретной психоаналитической моделью, психоаналитики могут как минимум упустить тонкости представлений своих пациентов или в худшем случае, как уже отмечалось, объективировать или даже нарушить их.

Открытость к тому, что возникает в реальном времени, – это художественная основа психоаналитической установки. Психоаналитики, возможно, наиболее артистичны в том, как они используют свое присутствие таким образом. Этот личный процесс возникает в реальном времени по мере того, как разыгрывается перформанс психоанализа.

Наконец, психоаналитики и их пациенты выбирают из бесконечного числа возможных способов понимания феноменов, которые они исследуют вместе. Диады «психоаналитик – пациент» открывают для себя совершенно разные способы рассмотрения бессознательных внутренних драм, мотивов, которые движут пациентами, значения навязчиво повторяющихся тем и переноса. Гротштейн рекомендует психоаналитикам «погрузиться в язык пациента», в результате чего происходит *формирование практически незаметно отличающегося "третьего языка", языка взаимности или примирения между двумя языками, чтобы составить наиболее оптимальную и благожелательную форму третьего языка терапевтического альянса*» (*Grotstein*, 1990, p. 182).

Что может быть спонтаннее и артистичнее, чем создание общего языка с пациентами, уникального для каждого психоаналитического отношения?

Исследования Берка (*Burke*, 1945, 1954, 1966) о драматической природе человеческой мотивации и Батлер (*Butler*, 1997, 2005) о перформативных элементах идентичности поддерживают идею о художественной, театральной природе работы психоаналитиков. Внутри психоанализа также поддерживается идея о том, что психоаналитики выступают в определенной уникальной манере.

Это заставляет вспомнить идеи Батлер о перформативных элементах Я-концепции. Батлер описывает, как пациенты «...выстраивают последовательность и связывают одно событие с другим, предлагая мотивы,

чтобы осветить мост, делая паттерны ясными, определяя какие-то события или моменты признания как ключевые, даже делая определенные повторяющиеся паттерны фундаментальными...» (Butler, 2005, p. 66). Это также заставляет вспомнить концепцию Берка (Burke, 1945, 1954, 1966) о том, как люди используют символы, но символы также используют людей. Он пишет: *«Идеология – это как бог, спустившийся на землю, где он будет обитать в месте, пронизанном его присутствием. Идеология – это как дух, поселившийся в теле: он заставляет это тело прыгать определенным образом; и то же самое тело прыгало бы по-другому, если бы в него вселилась другая идеология»* (Burke, 1966, p. 6).

Говоря о том, как идентичность конструируется через форму перформанса, Батлер пишет:

«Я также реализую себя, себя, которого пытаюсь описать; нарративное "я" реконструируется в каждый момент, когда на него ссылаются в самом нарративе. Это обращение, как ни парадоксально, является перформативным и не-нарративным актом, даже если оно функционирует как точка опоры для самого нарратива. Другими словами, я что-то делаю с этим "я" – развиваю и позиционирую его по отношению к реальной или воображаемой аудитории, – и это нечто иное, чем рассказывание истории о нем, хотя "рассказывание" остается частью того, что я делаю» (Butler, 2005, p. 66).

Концепция Батлер (Butler, 1997, 2005) относительно идентичности существенно отличается от представления о перформативных аспектах деятельности клинического психоаналитика. Идея Берка ближе к пониманию психоаналитического процесса, в котором «действие, сцена, актер, сценарист и цель» динамично разворачиваются в ходе каждой психоаналитической встречи (Burke, 1945, p. 538). В ходе психоаналитического процесса и психоаналитики, и пациенты действуют, но их действия, цели, обязанности, роли и задачи расходятся.

Импровизационность в психоаналитическом процессе

Здесь также хотелось бы уделить внимание импровизационности в психоаналитическом процессе, потому что это понятие напрямую связано с перформативным пониманием психоаналитического процесса.

Импровизационность в психоаналитическом лечении – это как синоним культивирования игры, которую Винникотт (Winnicott, 1971) призвал нас создавать в психоаналитическом лечении, так и система указаний, как концептуализировать и практиковать игру.

Культивирование импровизационной игры в аналитическом лечении подразумевает радикальную, если даже не сказать «подрывную» парадигму терапевтического действия. Это потому, что она противоречит истории усилий психоаналитической терапии, направленных на смягчение влияния личности психоаналитика на пациента. Импровизация вбирает взаимное, неизбежное влияние, которое перенос пациента оказывает на контекстуализацию контрпереноса аналитика и наоборот, что может превратиться в неизбежную «петлю Мёбиуса» интеракции (Mitchell, 2000).

Мы можем сказать, что, импровизация – это слияние или взаимодействие характеров каждого игрока, отражающее то, как характер каждого участника влияет на характер другого, игриво открывая их аналитическое исследование или жестко закрывая его.

Радикальная эволюционная позиция, которую импровизация несет в себе для психоанализа и психотерапии, отмечена Стерном:

«Импровизационный взгляд – это логичный следующий шаг в данной области. За последние десятилетия применение теории хаоса и сложности, а также теории динамических систем открыло нам глаза на различные особенности терапевтической ситуации, такие как: акцент на процессе; примерное равенство вклада пациента и терапевта, то есть понятие сотворчества; непредсказуемость происходящего на сессии от момента к моменту; фокус на настоящем моменте взаимодействия; необходимость спонтанности и подлинности в таком процессе» (*Stern, 2007, p. 101*).

Чтобы оптимизировать этот открытый и взаимовлияющий процесс, обычная роль со-настройки в импровизации не ограничивается эмпатическо-интроспективной традицией. Импровизация не придерживается какой-либо конкретной аналитической традиции исследования, но больше сосредоточена на игровом возникновении «реляционного бессознательного» между двумя участниками. В этом смысле импровизация – это действительно двусторонняя версия интерсубъективности, в отличие от эмпатическо-интроспективной традиции, которая отражает скорее односторонний или однонаправленный режим. Таким образом, импровизация возникает благодаря способности игроков вступать в качественную коммуникацию «да/и» (*Nachmanovich, 2001*), в которой каждый берет что-то из того, что говорится или жестикулируется, и зеркально отражает это, добавляя что-то к нему. Взад-вперед игроки зеркально отражают друг друга и в то же время отмечают свои различия. Таким образом, происходит как совпадение, так и некоторое несовпадение – последнее, по мнению Коутса (*Coates, 1998*), способствует возникновению творческой искры.

Заключение

В психоаналитической встрече разворачивающиеся, динамические отношения между психоаналитиком и пациентом служат основой, которая способствует трансформации пациента. Каждая встреча уникальна. Действия психоаналитиков в сочетании с пациентами невозможно ни повторить, ни механизировать.

Хотя психоаналитики могут приписывать себе формальные теории, ни одна теория не будет исполняться одинаково, потому что сингулярности участников различаются (*Ruti, 2012*). Впитанные аналитиком теории в сочетании с личностью аналитика и личностью пациента, а также с динамическими особенностями контекста делают каждый спектакль уникальным (даже тщательно написанные театральные сценарии никогда не исполняются дважды одним и тем же способом). Используя различные формы межличностного воздействия, как кисти или как хореографию,

и творчески интерпретируя работу аналитиков прошлого, психоаналитики выполняют свою трансформационную работу.

По определению искусство создает нечто новое. Английское слово «творить» (create) происходит от индоевропейского корня «ker», «kere», что означает «выращивать», «делать», «создавать» (Weiner, 2000, p. 41). Как правило, все новое в области психоанализа встречает, по крайней мере поначалу, скептицизм и сопротивление изменениям. Возможно, лучше всего это выразил Тойнби, написав: «Пассивность по отношению к настоящему проистекает из чрезмерной увлеченности прошлым» (Toynbee, 1962, p. 261). Психоаналитикам может быть трудно принять преимущественно художественный характер своей клинической работы.

Психоаналитики управляют глубоко личными, асимметричными, ограниченными отношениями, которые являются средой услуг, которые они продают. Они стремятся помочь людям, которые к ним обращаются, расти, творить и реализовываться в жизни. Психоанализу, возможно, лучше всего послужит отказ от увлечения прошлым и от сравнений с наукой или с медициной. На самом деле психоаналитики вместе со своими пациентами воплощают форму искусства, такую как перформанс, принося облегчение страданиям, которые не поддаются описанию с помощью одного лишь языка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bion W.R.* (1965). *Transformations*. London: Tavistock.
2. *Bollas C.* (2013). *China on the mind*. New York: Routledge.
3. *Burke K.* (1945). *Grammar of motives*. Berkeley: University of California Press.
4. *Burke K.* (1954). *Permanence and change: An anatomy of purpose*. (3rd edition). Berkeley: University of California Press.
5. *Burke K.* (1966). *Language as symbolic action: Essays on life, literature, and method*. Berkeley: University of California Press.
6. *Butler J.* (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.
7. *Coates S.* (1998). *Having a Mind of One's Own and Holding the Mind of the Other: Commentary on Paper by Peter Fonagy and Mary Target*. *Psychoanal. Dial.* 8:115–148.
8. *Grotstein J. S.* (1990). *The Contribution of Attachment Theory and Self-Regulation Theory to the Therapeutic Alliance*. *Modern Psychoanalysis*, 15:169–184.
9. *Lacan J.* (1960). *The seminar of Jacques Lacan, book IV: The ethics of psychoanalysis*. New York, NY: Norton.
10. *Lacan J.* (1978). *The seminar of Jacques Lacan, Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. New York: Norton.
11. *Lacan, J.* (1979). *The neurotic's individual myth*. *Psychoanalytic Quarterly*, 48, 405–425.
12. *Lacan J.* (2002). *Ecrits*. New York, NY: W. W. Norton & Company.

13. *Loewald H. W.* (1980). Psychoanalysis as art and the fantasy character of the psychoanalytic situation. *Papers on psychoanalysis*. P. 352–371. New Haven, CT: Yale University Press.
14. *Mitchell S.* (2000). *Can Love Last: The Fate of Romance Over Time*. New York: W.W. Norton.
15. *Nachmanovich S.* (2001). “Freedom: Commentary on Paper by Philip A. Ringstrom”. *Psychoanal. Dial.* Vol. 11. No. 5. P. 771–784.
16. *Phillips A.* (2012). *Missing out: In praise of the un-lived life*. New York: Farrar, Straus, and Giroux. Routledge.
17. *Ruti M.* (2012). *The singularity of being: Lacan and the immortal within*. New York: Fordham University Press.
18. *Stern D. B.* (2007). “The Eye Sees Itself: Dissociation, Enactment, and the Achievement of Conflict”. *IARPP Online Colloquium*, Fall 2007.
19. *Toynbee A.* (1962). *A study of history (Vol. 4)*. London: Oxford University Press.
20. *Weiner R.* (2000). *Creativity and beyond*. Albany: State University of New York Press.
21. *Winnicott D. W.* (1971). *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications.
22. *Winnicott D. W.* (1992). *Through paediatrics to psycho-analysis*. New York, NY: Brunner.

Psychoanalysts, patients: artists. Performative aspects of the psychoanalytic process

K. A. Barke

Barke Ksenia A., master of psychology (Higher School of Economics), clinical psychologist, psychoanalytic psychotherapist.

Since the inception of their profession, psychoanalysts have been trying to get to the heart of their work. Some remain committed to Freud's model. Others, in contrast, take a broader perspective, viewing psychoanalysis as a uniquely humanistic field. This paper proposes to reconcile this division by emphasizing non-theoretical considerations and by highlighting the art aspects of the psychoanalytic process.

Regardless of theoretical distinctions, psychoanalysts facilitate creative and transformative experiences that are best understood as transformative encounters. In this way, psychoanalysis is an active process: it alleviates suffering while helping people discover their uniqueness and authenticity. In order to emphasize the art form nature of the psychoanalytic process, this article attempts to reflect on the art form that takes place in the patient-psychoanalyst dyad. These reflections further support the idea that psychoanalysis is fundamentally an art process.

Keywords: psychoanalytic process, therapeutic dyad, performance, improvisation, play.