



Московский педагогический
государственный университет

И. В. Лопаткова

**ПСИХОЛОГИЯ КОНФЛИКТА
В КОНТИНУУМЕ
НАУКИ И ИСКУССТВА**



Москва
2015

Ирина Викторовна Лопаткова

Психология конфликта в

континууме науки и искусства

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28147960

Психология конфликта в континууме науки и искусства : Монография /

И. В. Лопаткова: МПГУ; Москва; 2015

ISBN 978-5-4263-0241-9

Аннотация

В монографии приводится авторский взгляд на содержание и структуру внутриличностного конфликта, который рассматривается с научной (психологической, философской, искусствоведческой, педагогической) и с художественной (приводятся и анализируются произведения художников) точек зрения. Такой подход дает возможность не только обогатить пространство познания конфликта, но и привлечь к изучению одного из сложнейших психических явлений широкий круг читателей – студентов гуманитарных и художественных средних специальных учебных заведений (музыкальных, художественных, театральных) и вузов, ученых и деятелей искусства.

Содержание

Предисловие	5
Конфликт как феномен психологии и искусства	8
Содержание конфликта в художественном образе и модели	17
Конец ознакомительного фрагмента.	32

**Ирина Викторовна
Лопаткова
Психология конфликта
в континууме
науки и искусства**

© МПГУ, 2015

© Лопаткова И. В., 2015

* * *

Предисловие

Конфликтология, психология и социология – области науки, наиболее активно занимающиеся изучением конфликта, накопившие достаточно объемную базу знаний относительно этого сложного явления. Разнообразие подходов к исследованию конфликта позволяет разрабатывать все новые и новые формы научно-практической деятельности профессионалов в направлении профилактики и конструктивизации конфликтного взаимодействия, его диагностики, коррекции и терапии. Но... Опять напрашивается это пресловутое «но», потому что необходимо констатировать тот факт, что на данный момент отсутствует полная, динамично развивающаяся система научно-практических знаний о конфликтах. Скорее, она представляет собой некое «лоскутное» одеяло: разнообразные, иногда достаточно красивые и интересно выглядящие, обоснованные эмпирическим и экспериментальным путем теории, практики, методики. В целом – глаз радуется, есть о чем подумать и что апробировать. И опять «но»: в очень многих случаях используется только два подхода к познанию – научный и эмпирический. На мой взгляд, конфликт как явление распространено весьма широко и проявляющееся во внутриличностном, межличностном, межгрупповом и внутригрупповом, межнациональном и многих других уровнях взаимодействия, кото-

рое исследуется в большинстве общественно-гуманитарных, естественных и точных наук, заслуживает гораздо большего внимания. Как глобально распространенное явление конфликт должен анализироваться всеми способами познания, которые на данный момент доступны человечеству. В том числе – художественным. Не думаю, что необходимо доказывать это. Хотя бы потому, что очень давно существует понятие конфликта художественного произведения, который определяется как необходимый структурный элемент, компонент, определяющий организацию художественного произведения, его композицию, сюжет. И потому, что конфликт направляет динамику развития взаимодействия героев художественного произведения, определяет процесс создания образа актером. И потому, что конфликтное по остроте переживание практически всегда становится стимулом создания любого художественного произведения. А еще одно «потому» отображу в гипотезе о том, что в любом психическом явлении, феномене обязательно присутствует большая доля художественной активности субъекта. Именно художественной, а не интеллектуальной или эмоциональной. Таких «потому» достаточно много, почти все они исследованы и описаны, но по каким-то непонятным лично мне причинам остаются вне поля зрения науки. Не хочу переходить в пространство противостояния научного и художественного путей познания мира, считая это неконструктивным. Они вполне могут дополнить друг друга, и именно это будет происходить в

данной книге. Сейчас необходимо принять как аксиому, что различные способы (подходы) познания сложных психосоциальных явлений могут составлять единый комплекс наиболее перспективно и с точки зрения науки, и с точки зрения практики. Это поможет решить ряд проблем, в том числе – проблему обнаружения художественных средств преодоления (в современном контексте – разрешения, управления) внутри-личностного, латентного конфликта, а также неразрешимого на уровне взаимодействия деструктивного межличностного конфликта, точнее – его последствий. Сложная задача – сложные размышления. Термин «сложные» следует понимать и в прямом – состоящие из многих компонентов, и в переносном – трудные для осмысления и принятия, направлении. Приглашаю всех читателей данной монографии к размышлению на тему «художественная сущность конфликта – путь к его конструктивности».

Конфликт как феномен психологии и искусства

Внутриличностный конфликт – объект достаточно активно изучаемый во всех направлениях и школах психологии но более всего – в психоанализе. Определение конфликту дается краткое – столкновение внутриличностных образований – мотивов, когний, диспозиций, результатов саморефлексии, идентификаций и т. д. Тем не менее остается открытым вопрос о специфике его зарождения и протекания, так как в реальной практике мы можем наблюдать и работать только с эмоциональными и поведенческими результатами проявления его активности.

Наиболее интересная в плане практического применения модель внутриличностного конфликта, на мой взгляд, может быть обозначена в контексте теории поля К. Левина, несмотря на то, что она создана для анализа поведения субъекта в ситуации. Кратко напомним основные положения теории для того, чтобы обратиться к созданию модели внутриличностного конфликта в терминах теории психологического поля:

Субъект функционирует и развивается в психологическом поле, которое создается в ходе его перцепции и взаимодействия с окружающими объектами, каждый из которых

имеет определенную положительную и/или отрицательную валентность.

Если валентность двух или более объектов оказывается примерно равной, возникает напряжение, которое инициирует стремление субъекта реализовать его в поведении.

Валентность, сила притяжения или отталкивания, определяется самим субъектом на основе его прошлого опыта, настоящего состояния и представлений о будущем.

Энергия нереализованных стремлений накапливается и переходит в состояние внутриличностного конфликта.

Поведение – функция жизненного пространства, воспринятого субъектом, т. е. оно определяется как обстоятельствами, так и субъектом, точнее, его восприятием и интерпретацией в собственных понятиях, терминах, семантике.

Основным регулирующим принципом является не уменьшение напряжения, а его уравнивание по отношению к более общей системе или полю в целом, выражаемое в стремлении субъекта обрести некое равновесие, баланс.

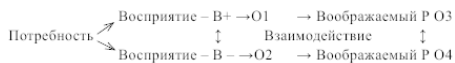
Функцию регуляции напряжения в жизненном пространстве человека выполняют локомоции – действия, осуществляемые между важными пространствами жизненного поля или внутри них.

Обратим внимание на то, что в данных положениях есть ряд основополагающих терминов, определяющих состояние человека, переживающего внутриличностный конфликт – напряжение, стремление, баланс, равновесие, психологиче-

ская позиция, психологические силы... И, конечно, субъектность, которая определяет качество самого поля, качество локомоций, в итоге – качество результата, т. е. может быть обозначена как системообразующий элемент.

Анализируя основные положения теории поля, невозможно не обратить внимания и на то, что оно весьма объемно, многомерно и динамично, что создает некоторые трудности в создании модели внутриличностного конфликта. По крайней мере, в двухмерном пространстве. Тем не менее в целях исследования, мы попытались прибегнуть к моделированию, создав один из гипотетических вариантов для организации полемики.

Модель конфликта между в равной мере привлекательной и непривлекательной для субъекта возможностью реализовать потребность (В – валентность, О – образ, Р – результат, \updownarrow , \rightarrow – локомоции):



Следовательно, внутриличностный конфликт, его содержание, вектор напряжения во многом обусловлен результатами восприятия, зафиксированными в образах, которые включают более или менее динамично меняющиеся предвкушения, предположения, атрибуции и т. д., которые детерминируются психологическими особенностями субъекта, в

частности, особенностями его восприятия, мышления и воображения. Данный вывод вполне логично приближает нас к пониманию основного метода работы с конфликтами, назовем его пока условно образным.

Продолжая работу по моделированию внутриличностного конфликта, обратимся к средней части предыдущей модели – взаимодействие четырех, как минимум, образов, каждый из которых одновременно и отличен, и вытекает один из другого. Складывается достаточно динамичная, если не сказать больше, драматургическая ситуация сложной интеграции компонентов четырех образов в динамичном взаимодействии, которое предполагает создание новой композиции взаимодействия изначальных элементов образов. При этом сами элементы так же меняются, дополняются новыми характеристиками, далеко не всегда осознанными. Таким образом, приходим к выводу, что, кроме образности, внутриличностный конфликт обладает динамичностью.

Следующее имманентное качество внутриличностного конфликта – синергитичность, способность к самопреобразованию и самоорганизации элементов. Ведь любой конфликт предполагает многовариантность и неоднозначность, это открытый и нелинейный процесс. Он приводит к порождению новых эмоций, состояний, смыслов, гораздо более сложных, нежели изначальные. Но, припомним, что самоорганизация наступает только при наличии положительных связей в элементах системы, которые проявляются го-

раздо менее и позже отрицательных в случае с внутриличностными конфликтами. Также необходимо вспомнить и об элементе случайности. Получается, что синергитичность – свойство внутриличностного конфликта, но оно приводит к отрицательной асимметрии образов? Возможно, но в таком случае возникнет стремление преодолеть асимметрию, восстановить гармонию, что приведет к концентрации энергии противодействия.

Анализируя природу внутриличностного конфликта, нельзя не затронуть еще одного ее свойства – эмоциональной насыщенности. Вспоминая мнение В. Кандинского о психологическом содержании черного и белого цветов «молчания», можно сказать, что внутриличностный конфликт разворачивается в пространстве между двумя аффектами – черным ощущением конца и белым ощущением катарсиса. Переход от одного аффекта к другому эмоционально непредсказуем. Для того чтобы понять, какие эмоции присущи внутриличностному конфликту, мы провели цветовое тестирование конфликтных переживаний студентов. Участникам было предложено обозначить цветовыми сочетаниями то, что они чувствуют, когда ощущают непонятную тревогу, раздражение, тоску. В результате были выделены самые разные цветовые сочетания. Но, если обратить внимание на описание значений цветов М. Люшером, то получится очень разнообразная психоэмоциональная картина внутриличностного конфликта. К примеру: «черный – белый»: с одной сто-

роны, выражение протеста, негативизм, импульсивно-агрессивное поведение и при этом, с другой, – абсолютная свобода от всех препятствий и свобода для всех возможностей; «красный – синий»: способность получать удовлетворение от своих желаний. «Ненасытность» красного, который стремится всегда быть первым, находит свое разрешение в синем, готовым довольствоваться малым и дающим возможность «почувствовать» красному реальность его достижений. «Оранжевый – голубой»: раздражение, бесцельное и изнурительное состояние возбуждения в сочетании с беззаботным весельем, беспечностью, эмоциональностью и общением, которое не предъявляет претензий и не принимает обязательств. «Желтый – коричневый»: восприятие возбуждения для разрядки напряжения, ожидание встреч, раскрытие, суетливость, бегство от проблем, иллюзорное ожидание будущего в сочетании с регрессом к физическим потребностям. «Серый – фиолетовый»: отгораживание, осторожная сдержанность, замкнутость, скрытность, социальная изоляция в сочетании со стремлением очаровывать, чувственностью, внушаемостью. Обобщая эту информацию, отметим, что внутриличностному конфликту присуща не просто эмоциональность, а сочетание противоречивых эмоций.

Итак, образность, динамичность, синергитичность, энергия, эмоциональная противоречивость... Обратим внимание, что все эти характеристики внутриличностного конфликта присущи еще одному феномену – художественно-

му образу, и выдвинем достаточно смелую гипотезу: внутриличностный конфликт имеет художественную сущность. Для подтверждения или опровержения данного предположения еще раз вспомним важные для понимания природы внутриличностного конфликта положения теории поля, прокомментировав их в направлении поставленной гипотезы:

– возникновение напряжения, вызываемого разными, но обладающими равной значимостью для личности интересами, целями, мотивами. То есть одновременно, в одном пространстве в интегрированном единстве выступают, как минимум, три значения одного и того же воспринятого субъектом явления: разноплановость, единовременность существования и одинаково высокая значимость сложившихся в ходе восприятия результатов личностной активности: мотивов, когниций, впечатлений. Несколько опережая дальнейшее изложение основной идеи данной монографии, напоминаем, что такими же значениями и противоречивым содержанием обладает художественный образ;

– существуют некие «силы» (стимулы, впечатления, атрибуты, хронотопы), оказывающие влияние на личность и имеющие как внешнюю, так и внутреннюю природу, т. е. заданные объективными обстоятельствами, воспринимаемыми и переживаемыми субъективно. Исходя из этого предполагаем, что, оказав влияние на процесс восприятия и присвоения объективной реальности посредством создания определенной среды, эмоционально и интеллектуально от-

личной от обычной, мы можем изменить содержание внутриличностного конфликта;

– в понятие противоречивости заложен диалогический смысл. Речь, в том числе и внутренняя, основана на диалоге, в процессе которого создаются смыслы и отношения. Отсюда следует, что, оказав влияние на внутренний диалог, осуществляемый личностью в процессе поиска разрешения противоречия (преодоления напряжения), мы можем повлиять как на его динамику, так и на его содержание. И опять вспомним, что внутренняя диалогичность и противоречивость отмечаются как сущностная характеристика художественного образа, процессов его восприятия и создания. Это опять же подтверждает гипотезу о художественной природе внутриличностного конфликта;

– внутриличностный конфликт сопровождается негативными эмоциями, это известно. В то же время известно, что любая негативная эмоция имеет на втором своем полюсе позитивную или, по крайней мере, преобразующую. Следовательно, эмоциональная природа внутриличностного конфликта достаточно объемна, что позволяет предполагать некоторые возможности для оказания воздействия на нее с помощью высших эмоций. Например – эмоций, вызываемых энергией художественного образа;

– внутриличностный конфликт возникает при отсутствии удовлетворения неосознанной потребности и невозможности ее устранения. В связи с данным материалом следует

вспомнить о сублимации и проекции – механизмах психической защиты и одновременно процессах, позволяющих актуализировать латентные или скрываемые потребности в лично и социально приемлемом виде деятельности. И опять, в контексте понимания сублимации и проекции, возникает феномен художественного образа. Именно в нем весьма часто фиксируются результаты и сублимации, и проекции.

Содержание конфликта в художественном образе и модели

В попытке определить художественную сущность внутриличностного конфликта необходимо обратиться к разным способам его изображения: моделированию и художественному воплощению. Это вряд ли возможно сделать, если не выделить какой-либо определенный его вид: мотивационный, когнитивный или ролевой. Так как категория роли является одной из базовых не только в психологии, конфликтологии, социологии, но и в искусстве, остановимся на данном виде внутриличностных конфликтов более подробно. Для начала – повторяем то, что уже известно. Ролевые конфликты бывают трех видов: между двумя и более ролями, которые являются одинаково значимыми для личности, но, зачастую, противоречат друг другу; конфликт между требованиями роли и возможностями субъекта к эффективному существованию в ней; конфликт между требованиями внутри одной роли, когда одни ролевые требования и позиции устраивают, а другие нет. Модель ролевого конфликта определяется содержанием роли. Но, прежде чем ее привести, необходимо уточнить понимание роли не только с позиций науки, но и с позиций искусства.

Определяя роль как категорию искусства с целью бо-

лее глубокого изучения ее содержания для разработки эффективных форм психологической работы по коррекции внутриличностных и межличностных ролевых конфликтов, необходимо обратиться к тем значениям, которые придают этому понятию актеры, режиссеры, театральные деятели. Обобщая подходы К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Вс. Мейерхольда, А. Демидовой, С. Юрского, Л. Додина, М. Захарова и других известных российских театральных деятелей, приходим к выводу, что роль определяется в искусстве как сценический образ, создаваемый драматургом, режиссером, актером и зрителем (перечислены, конечно, не все авторы, так как уменьшать роль композитора, гримера, художника по костюмам, декоратора также не стоит). Следовательно, категория «роль» рассматривается в контексте и в неразрывной связи с категорией «образ», в частности, художественный образ. Правда эта связь определяется по-разному. С одной стороны: образ – представление о том, каким ты хочешь себя показать, а роль – совокупность действий (вербальных, визуальных и др.), которыми ты создаешь образ. Результатом роли, создаваемой актером, режиссером и другими участниками театрального спектакля, в том числе и зрителями, является художественный образ. Получается, что роль – путь к созданию образа. С другой стороны, роль – это совокупность представлений социума и индивида о ее содержании, цели, предназначении, т. е. это совокупность образов. Следовательно, наоборот, роль долж-

на динамично интегрировать многие образы-представления. Получается, что роль зарождается из образов и своим результатом имеет также образ. Только вот зарождается она из образов-представлений, возникающих в результате психической активности ее создателей, вызванной прочтением драматургического материала, и порождает художественный образ, основной характеристикой которого является способность преобразовать реальность, пробуждать эстетическую реакцию (терм. Л. С. Выготского). То есть роль – это не сам образ (как продукт сознания или как художественный образ), а художественное пространство или художественный процесс, который способствует трансформации образов-представлений авторов в художественный образ? Вопрос полемичный и требует дальнейших исследований. Но обратимся к этой мысли несколько позже, в разделе о структуре роли. А теперь вернемся к ее определениям.

Следующее определение – роль – это событие, механизм динамики сцены, ситуации, часть целого события, как драматического действия, совместной творческой деятельности, осуществляемой для достижения определенных духовных, эстетических, нравственных целей. Следовательно, категория «роль» рассматривается во взаимосвязи с категориями «бытие» (субъектное существование, так как речь идет о событии) и «действие», чаще драматическое, т. е. требующее проявления эмоциональной, интеллектуальной и действенной активности, направленной на достижение цели и

связанной с сильными переживаниями. Так же это говорит о том, что все, что относится к действию – мотивация, направленность, адресность, элементность, имеет отношение и к роли. Так значит роль – это последовательность действий, каждое из которых содержит переживание? Не совсем, так как это определение только дополняет предыдущее и поясняет некоторые аспекты морфологии роли. Также вспомним, что в социальной психологии существует понятие коммуникативной роли, которая трактуется как «подвижная вариативная система действий» [9, с. 68], «некоторое семантическое единство, подчиненное глобальной цели общения» [10, с. 15]. Это вполне соотносимо с пониманием роли в целом, а не только как средства коммуникации.

К. С. Станиславским вводится понятие «артистороли», что подчеркивает ее художественную природу и позволяет рассматривать роль в контексте создаваемого всеми участниками события (сценического или реального в данном случае не столь важно) художественного образа. Как и природа художественного образа, так и природа роли субъект-объектная, т. е. роль – это воплощение психики субъектов (всех ее творцов, но, в большей степени, актера и зрителя) в объекте взаимодействия, под которым понимается все полимерное содержание преподносимого и воспринимаемого произведения, будь то спектакль или реальная ситуация взаимодействия.

Очень значимым в контексте психотерапевтических и

психокоррекционных задач является следующий подход: роль – это возможность одновременной утери части самого себя и приобретения себя нового, т. е. путь для позитивной трансформации личности в направлении ее амплификации. Действительно, в теориях ролей довольно активно рассматривается вопрос о ролевом репертуаре личности, о том, что он должен быть достаточно насыщенным и разнообразным, чтобы обеспечивать развитие личности, ее рост, эффективную социализацию. В этом контексте можно обратиться к еще одному определению роли, данному К. С. Станиславским, – путь к сверхзадаче через борьбу, контрасты [53, с. 89]. Не будем пока концентрироваться на содержании сверхзадачи и на том, можно ли включать ее в структуру роли, но остановимся на том, что роль – это путь, который обязательно предоставляет множество новых возможностей как в направлении самоамплификации, так и в направлении социализации личности. Таким образом, напрашивается еще один вариант определения роли – это возможность быть и стать. Говоря «он играет важную роль в развитии того-то», мы подразумеваем, что этот человек имеет значение для какого-то процесса, следовательно, термин «роль» может рассматриваться и в контексте значений, например, как совокупность значений или как возможность получить (достигнуть, иметь) значение в каком-либо процессе.

В театральных и киноанонсах пишут: роли и исполнители или действующие лица и исполнители. Это наводит на

ряд мыслей по поводу определения роли и дает возможность рассматривать роль в соотношении с понятиями действующее лицо и исполнитель, но, заметим, как синоним применяется «действующее лицо». Рассуждения приводят к следующим выводам. Роль – категория, обобщающая множество понятий, таких, как действующее лицо, типаж, персонаж, герой. Она содержит представления большого количества людей разных поколений о своем содержании. И у каждой роли есть исполнитель, который через свое воплощение в роли осуществляет свое предназначение в жизненном спектакле. То есть роль можно трактовать и как ипостась, т. е. форму и сущность существования, одно из воплощений личности.

Следующий вывод о том, что роль – это действующее лицо обращает нас к тому, что роль – это сказуемое, а не существительное, т. е. феномен, который больше связан с действием и динамикой, чем с предметностью. Роль – это процесс развития от чего-то к чему-то. Роль невозможно просто «присвоить», «одеть», «взять». Ее надо сыграть, прожить, сделать. В ней можно выступить, прославиться, состояться. Актер, гениально сыгравший ту или иную роль, проходит путь от типажа к герою, т. е. достаточно схематичный, если можно так выразиться, «пустой» образ он наполняет своим содержанием и при этом инициируется рождение качественно нового героя. И неважна величина данного героя. Это может быть второстепенная или эпизодическая роль. Но она так исполнена, что не оставила без изменений отношения,

идеи, действия людей, т. е. она значима, она творчески преобразовала мир, что соответствует пониманию героя в философии Гегеля.

Я уже затронула соотношение понятий роль и персонаж. Персонажем принято называть действующее лицо какого-либо произведения. То есть лицо, которое своими действиями, мыслями и переживаниями создает событие, творит произведение. Напомню, что термин *persona* в переводе с латинского языка обозначает лицо, личность, человек. Следовательно, роль уже как психологическая категория имеет прямое отношение к личности, хотя эти два понятия, естественно, нельзя соотносить синонимически. В таком случае вспомним о существовании понятия субличность. Ведь, согласно Р. Ассаджиоли, субличности, это как бы относительно независимые, более или менее развитые личности внутри человека, которые могут соответствовать ролям, кои человек играет в жизни [17]. В науке терминологически разводятся социальные и личностные роли, в искусстве, в частности театральном, такого разделения не существует. Актер, разрабатывая партитуру роли, не разделяет роль, например, друга и «я – друг». По всем основам актерского мастерства первична личностная роль, позиция, самочувствие актера в заданной динамике драматического действия. Остальное – шаблоны, стереотипы, которые могут применяться для восприятия роли других, но не для собственного воплощения в роли, так как в этом случае не получится искреннего вклю-

чения в роль, полной творческой природы игры. Получится изнасилованное шаблонами и связанными с ними требованиями существо с изломанной психикой.

Роль рассматривается в технике актерского взаимодействия и как позиция, которую занимает тот или иной герой по отношению к другим героям. Следовательно, определяя роль, мы должны соотнести ее и с понятием позиции. Психологический словарь дает два определения: «1) место, положение индивида или группы в системе отношений в обществе, определяемое по ряду специфических признаков и регламентирующее стиль поведения. В этом значении социальная позиция синонимична понятию статус; 2) взгляды, представления, установки и диспозиции личности относительно условий собственной жизнедеятельности, реализуемые и отстаиваемые ею в референтных группах. В этом значении социальная позиция передает сущностную характеристику понятия социальная ситуация развития как единства субъективного и объективного в личности, формирующегося в совместной деятельности с другими. Социальная позиция отражает идею иерархической организации личности как системной стратегии изучения психических явлений. Смена социальной позиции в деятельности человека, в результате чего он оказывается перед нравственным выбором в ситуации принятия новой для себя социальной роли, является основой изучения личности» [17]. Словарь конфликтолога (Анцупов и Шипилов): позиция – «(от лат. *positio* – положение) –

система отношений оппонента к элементам конфликтной ситуации, проявляющаяся в соответствующем поведении; совокупность фактических прав, обязанностей и возможностей оппонента, реализующихся в конфликтной ситуации посредством общения, поведения и деятельности. Характеризуется динамичностью, относительной устойчивостью» [1, с. 344]. Музыкальный словарь: «положение руки и пальцев исполнителя при игре на муз. инструменте по отношению к грифу струнного или клавиатуре клавишного инструмента», а также положение рук и ног в танце, помогающее исполнить хореографические «па» [41]. Н. Д. Левитов считает, что «позиция» – это не внешние социальные условия, а внутреннее отношение человека к своему социальному статусу [37, с. 27]. Можно перечислить много различных определений, основываясь на которых делаем вывод о том, что понятие роли соотносимо и со следующими категориями – система отношений, совокупность фактических прав, обязанностей и возможностей, статус, положение в процессе исполнения произведения. Обратим внимание на известный факт, что и в теории ролей (Р. Линтон, Дж. Морено, Дж. Мид) реальная роль трактуется как связующее звено между поведением человека и социальной структурой, при этом статус является динамичной характеристикой роли, т. е. включается в ее структуру. Этому несколько противоречит определение социальной роли, по отношению к которой статус определяется как организующее несколько социальных ролей динами-

ческое единство.

Достаточно часто при изучении содержания роли ученые обращаются к понятию «идеальная модель», подразумевая тот набор ролевых характеристик, который соответствует идеальному поведению, представлениям социума об идеале ролевого воплощения. В истории существовали, да и сейчас существуют, примеры идеальных моделей: ролевая структура семьи в «Домострое», взаимодействие ученика и учителя в конфуцианстве.

Интересен подход к роли как к маске, которая помогает или скрыть, или ярко позиционировать то, что необходимо, по мнению исполнителя роли, предположим, на время адаптации к новым условиям. Маска чаще связана с защитными реакциями, со страхом, с ощущением потенциальной агрессии, в отличие от роли, которая связана с движением, стремлением, активизацией. В этом случае актер пользуется ремарками автора пьесы, существующими, одобряемыми партнерами и зрителями стереотипами, подсказками режиссера и... перестает быть собой. Но зато получает время «вырастить» нужные для исполнения роли качества в себе, найти свой персональный стиль исполнения содержания роли. Главное, не заиграться, не раствориться в роли полностью, не дать ей поглотить себя. Основная задача в том случае, если роль становится маской – интернализировать ее, дать ей собственное, индивидуальное (личное) наполнение, содержание.

Довольно разнообразно определяют для себя понятие роли актеры. Обратимся к аналитическим работам известной актрисы А. Демидовой. Роль – «присвоение чужой биографии, чужого времени персонажа». Актер, играя роль, как бы на время получает чужое психическое и физическое содержание, одновременно действуя в двух пространствах: «я» и «не я», создавая в ходе ролевого действия новое эксклюзивное, неповторимое пространство, которое можно обозначить по-разному. Например, «я такой, каким мог бы быть», или «я потенциально возможный». Следовательно, роль – пространство, среда для самосозидания, поиска латентных сторон «я». А. Демидова пишет и о функциональных ролях, тех, которые актер выполняет по назначению и содержанию режиссера, ролях, которые мы не играем или исполняем, а выполняем как определенную функцию по отношению ко всему действию.

В этом случае роль становится функцией ситуации, цели, партнера, а ее носитель не является субъектом творчества, а является транслятором чужих мыслей, эмоций. Возможно, что в этом случае и появляется внутриличностный конфликт «я – роль», ведь человек выполняет то, что ему диктуется, а не то, чем он интересуется, что для него значимо. В конфликтологии конфликты такого рода объясняются тем, что человек не справляется по тем или иным причинам с выполняемой ролью и связанные с этим ощущения приводят его к деструктивным состояниям. Как видим, причина данного

конфликта кроется в несколько другом: в невозможности реализовать в исполняемой роли значимое для себя и, пользуясь некоторыми выводами, сделанными на основе анализа взглядов актеров на сущность роли и особенностей ее исполнения, – в отсутствии естественности. Оскар Уайльд выводит такой парадокс: естественность сама по себе представляет собой одну из самых трудных ролей. И действительно, каждый актер стремится быть естественным, органичным в той роли, которую исполняет, но достичь естественности могут далеко не все. Само понятие естественности отрицает игру, превращение в другого и отказ от себя. Обратим внимание на такое определение роли: «Театр, роли – это вечно меняющаяся, живая река, небо, если хотите» [26]. В нем опять подчеркивается динамичная и естественная природа роли. Роль не может быть навязана извне, она должна быть одной из сущностей человека, только в этом случае роль и личность не будут противоречить друг другу. Вероятно, что в реальности некоторые роли нам предлагаются вынуждено, но, наполнив их своим содержанием, мы делаем их своей естественной частью и тогда уже не играем их, а выполняем, исполняем. Отличие игры от исполнения кроется в сути роли, в ее предназначении. Конечно, мы можем получить результат и играя роль, но он будет обусловленным правилами игры. Исполнение же роли обязательно содержит элементы творчества, суть которого, по Б. Пастернаку, в самоотдаче, в том, чтобы быть живым. Разбирая отличия подходов Л. Н. Тол-

стого и А. П. Чехова к пониманию сути роли, А. Демидова пишет: «У Толстого каждая роль – конкретный характер, конкретный человек, который поступает так, как может поступить только он. У Чехова жизнь героев не включает в себе вроде бы ничего исключительного, сильного и яркого, но зато что ни роль – Тема» [26]. Исходя из этого, попробуем соотнести понятия роли и характера, роли и темы. Известно, что характер развивается в деятельности, в поступках. Но и поступки осуществляются практически всегда исходя из требований роли. Логика подсказывает, что частично становление характера определяется ролевым репертуаром и степенью его реализации. Можно ли в этом случае говорить о том, что каждая роль – это характер? Вероятно, более правильным будет говорить, что в каждой роли проявляются, развиваются определенные ее содержанием характерные черты, которые в своей совокупности и определяют характер человека. Обратим внимание на определение характера: «Характер (от греч. character – черта, признак, примета, особенность) – индивидуальная, достаточно устойчивая система привычных способов поведения человека в определенных условиях» [43]. Отсюда следует, что одна роль, как бы она внутренне не была содержательна и внешне выразительна, не может полностью реализовать указанную совокупность. Соотношение понятий роли и темы в этом плане кажется более интересным. Термин «тема» применяется в науке, литературе, музыке, т. е. является весьма богатым по

содержанию. Например, в словаре Ушакова к слову «тема» дается два значения: 1. Предмет какого-нибудь рассуждения или изложения; предмет, сюжет беседы, разговора; 2. Музыкальное предложение, представляющее собой развитой мотив и являющееся основой для разработки (муз.). Таким образом, если проводить аналогии между темой и ролью, то приходим к выводу, что роль должна иметь определенный предмет для развития как раз, по-моему, характера, отношений. Мы часто говорим: «Главная тема произведения – тема борьбы добра и зла». Можем ли мы в таком же контексте отозваться о характере человека и его предназначении: «Главная роль этого человека – роль борца со злом и ее он реализует в самых разных обстоятельствах и ситуациях»? Вероятно, да. Ведь по доминантной роли мы можем воспринимать человека, предполагать некие особенности взаимодействия с ним. Эта роль является темой его жизни. Если исходить из этих размышлений, то следует важный в плане психологической работы с деструкциями личности, негативными психоэмоциональными состояниями вывод: необходимо определить доминантную роль личности и работать с ней, отталкиваясь от нее – с другими ролями... Еще интереснее получается, если провести параллель между ролью и «развитым мотивом» (см. второе определение темы). Мотив (от ит. *motivo* – повод, побуждение, и лат. *motus* – движение) в теории музыки рассматривается как: «1. Часть мелодии, имеющая самостоятельное выразительное значение;

группа звуков мелодия, объединенная вокруг одного акцента – ударения. 2. В общераспространенном значении – напев, мелодия» [50]. Если под мелодией иметь в виду личность, а под мотивом – роль, то получается, что каждая роль имеет свое значение в структуре личности человека и в каждой роли есть много элементов («звуков»), которые объединяются вокруг главного доминирующего элемента (акцента). Вырисовывается некоторое представление о структуре роли, ее месте в структуре личности.

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.