

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Московский педагогический государственный университет»



И. В. Лопаткова

ПСИХОЛОГИЯ КОНФЛИКТА  
В КОНТИНУУМЕ НАУКИ И ИСКУССТВА

*Монография*

М П Г У  
Москва • 2015

УДК 316.48

ББК 88.53

Л77

**Рецензенты:**

**Л. Б. Шнейдер**, доктор психологических наук, профессор,  
зав. кафедрой психологии МПСУ

**А. С. Обухов**, кандидат психологических наук, профессор,  
зав. кафедрой психологической антропологии МПГУ

**Лопаткова, Ирина Викторовна.**

Л77 Психология конфликта в континууме науки и искусства : Монография / И. В. Лопаткова. – Москва : МПГУ, 2015. – 148 с.

ISBN 978-5-4263-0241-9

В монографии приводится авторский взгляд на содержание и структуру внутриаличностного 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.

**УДК 316.48**

**ББК 88.53**

ISBN 978-5-4263-0241-9

© МПГУ, 2015

© Лопаткова И. В., 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	4
Конфликт как феномен психологии и искусства .....	6
Содержание конфликта в художественном образе и модели .....	11
Структура и функция ролевого конфликта: от дуализма к синергетике .....	37
Конфликт в структуре и содержании художественного образа .....	59
Художественная сущность внутриличностного конфликта .....	87
Художественное поле как технология проектирования конструктивного конфликта .....	108
Литература .....	141
Приложения .....	145

## 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 распространенное весьма широко и проявляющееся во внутриличностном, межличностном, межгрупповом и внутригрупповом, межнациональном и многих других уровнях взаимодействия, которое 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) внутриличностного, 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, направления. 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. Определению 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.

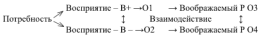
Основным регулирующим принципом является не уменьшение напряжения, а его уравнивание по отношению к более общей системе или полю в целом, выражаемое в стремлении субъекта обрести некое равновесие, баланс.

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, психологическая 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 создаст 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, †, → – 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 – синергичность, 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 гораздо менее и позже отрицательных в случае с внутриличностными конфликтами. Также необходимо вспомнить и об элементе случайности. Получается, что синергичность – 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 стороны, 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, синергичность, энергия, эмоциональная противоречивость... Обратим внимание, что все эти характеристики внутриличностного конфликта присущи еще одному феномену – художественному 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, одновременность 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, атрибуция, 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 отличной от обычной, мы можем изменить содержание внутрилличностного 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 внутрилличностного конфликта;

– внутрилличностный 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 внутрилличностного конфликта достаточно объемна, что позволяет предполагать некоторые возможности для оказания воздействия на нее с помощью высших эмоций. Например – эмоций, вызываемых энергией художественного образа;

– внутрилличностный 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 личностно 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 более 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, В. 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 должна 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 со-бытие, 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 со-бытии) 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 «артисто-роли», 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 соотноении 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 со-бытие, 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. Ассаджоли, 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 включения 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 (Алцупов 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 динамическое 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 внутрилличностный 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. Толстого 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 заключает 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 развитый 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 общеразпространенном 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 («звучков»), которые объединяются вокруг главного доминирующего элемента (акцента). Вырисовывается некоторое представление о структуре роли, ее месте в структуре личности.

Самое распространенное в среде актеров определение роли: роль – часть пьесы, текст, написанный драматургом и иногда снабженный ремарками (пояснениями автора пьесы относительно внешнего вида, поведения, интонаций действующего лица). Исполнить роль – значит наполнить ее своим содержанием, одухотворить, оживить. Именно от исполнителя роли зависит то, чем будет наполнен текст, написанный драматургом, и насколько полно он будет выражен. В случае с жизненными (социальными, профессиональными) ролями происходит то же самое. Каждый человек имеет представление о содержании и особенностях какой-либо роли: друга, профессионала, лидера... Это содержание стандартно, шаблонно и стереотипно, за счет чего роль и становится понятной всем. Это даже не содержание роли, а совокупность неких признаков, чаще внешних, по которым мы можем предполагать, что воспринимаемый нами человек хочет занять или занимает какую-то позицию. Но она (совокупность) безлика, не одухотворена субъектными смыслами, эмоциями, мотивами. Она бесцельна, поэтому и воспринимается нейтрально, не пробуждая ответных реакций. Но можно ли это назвать ролью? Вероятно, нет, потому что роль – произведение взаимодействия, произведение, которое включает содержание всех участников представления. Размышляя в этом контексте, приходишь к выводу, что роль – расстояние от себя к зрителю, от своего понимания к пониманию другого и созданию обоюдного понимания, от своих эмоций к эмоциям и чувствам другого, расстояние от имеющегося к желаемому. Получается, что роль – дорога к желаемому образу, а образ – это результат ролевого действия и взаимодействия. Следовательно, роль выстраивается в ходе события, в отношениях.

Читая книги актеров, режиссеров о театре, его секретах и тайнах, я обратила внимание на то, насколько разнообразные глаголы они употребляют, говоря о роли... Роли играют, исполняют, выстраивают, нащупывают, изобретают, наполняют. Роли выполняют. Не только люди, но и предметы, окружение. Алла Демидова [26] пишет о том, что занавес в спектакле «Гамлет», поставленном Любимовым в театре на Таганке выполняет множественные роли, способствуя динамике спектакля. При чем это непростые, а многозначные роли: ветер перемен, буря, несокрушимый барьер... Каждый зритель может найти свое значение

и именно в этом поиске состоит зерно (акцент) роли занавеса: вовлечь зрителей в смыслотворчество, переживание. Вероятно, что целью любого ролевого действия является то же самое: привлечь своего визави к творчеству. Да, действительно, роль выполняют. Как предназначение, как возможность реализации цели. Но что значит «выполнить»? Сделать только то, что было задано обстоятельствами, ситуацией? Или нечто большее? Достичь цели, развить, сотворить, например. Ведь, если ориентироваться на синонимы этого глагола – осуществить, реализовать, исполнить (воплотить, претворить, провести) в жизнь, привести в исполнение, нагнать, облечь плотью и кровью, воплотить в жизнь, облечь в плоть и кровь, провести в жизнь, произвести, претворить в жизнь, создать, свершить, справиться, проделать, материализовать, сделать (словарь синонимов), то явно выделяется творческая составляющая, которая и определяет содержание роли. Таким образом, получается, что роль – творческое действие и взаимодействие для амплификации личностного и социального содержания ситуации взаимодействия. В своем, если так можно выразиться, ролевом творчестве человек, естественно, опирается на некоторые ориентиры: социальные и личностные нормы, стереотипы, свои мировоззренческие позиции, свои представления и мотивы. Но определяющим содержание роли процессом является творчество и самотворчество. И это подчеркивается в очень многих книгах, интервью, выступлениях на ТВ актеров, режиссеров. Например, мнение Л. Додина, одного из самых интересных, по-моему мнению, современных театральных режиссеров. Вот цитата из статьи В. Галендеева «Лев Додин: метод и школа»: «Человеческая сложность для Додина прежде всего сложность личности человека-артиста, которую не положено прятать в тень ради создания образа. Если что-либо от этой сложности не перейдет во внутренний состав роли – она пуста, нечему развиваться: хотели сотворить новую сущность, а выработали еще один сценический знак. Во время репетиций того же спектакля Додин обратился к Сергею Курышеву, примеривавшемуся к роли Платонова: "В лучшие моменты проб я вас узнаю в Платонове (многие привыкли думать, что лучшие моменты – когда артиста нельзя узнать. – В. Г.). Себя открыть надо, а не образ нащупать. Надо не образ открывать, а влюблять себя в это существо"» [14].

Существующая и довольно распространенная теория структуры личности как «ролевого конгломерата» (Дж. Мид, Г. Блумер, Э. Гоффман, М. Кун и др.) рассматривает личность как совокупность ее социальных ролей. Явно, что здесь возможен полярный под-

ход. Л. Додин говорит: «Но и в творящем сознании режиссера нет изолированных каналов для рождения отдельных "художественных образов". Есть общая плавильная печь, в которой образуются разнородные и сложные по составу сплавы» [14]. Обратим внимание на это мнение. Возможно, наоборот, нет отдельных ролей, есть некий динамичный, постоянно трансформирующийся конгломерат аттитюдов, эмоций, смыслов, позиций и т. д., в котором личность выделяет, кристаллизует определенную роль как ипостась, событие Я в определенной ситуации?

Роль – это произведение творчества личности, адресатов и ситуации их взаимодействия. Естественно, в этом произведении сказываются мировоззренческие, культурные позиции авторов, их мотивы и установки, их интеллект и эмоции... Приведу еще одну цитату в защиту данного подхода: «Готовить себя надо совсем другим способом. На репетиции надо давать внешний толчок и давать себе время прислушаться к его отзвукам в теле и в душевных глубинах. Дождаться отклика, ответного толчка, рождаемого интуицией. Не придумывать роль, а зондировать. Заводить мотор осторожным поворотом ключа, а не толкать самому машину. Будить внутренние силы» [66, с. 19]. Так пишет известный актер С. Юрский в одной из своих книг, опять выделяя в определении роли как главное – содержание личности и творческий потенциал исполнителя, его способность найти, открыть в себе роль. Некоторые актеры, режиссеры придерживаются мнения, что роль в себе надо «вырастить». А. Эфрос: «Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного» [63, с. 22]. Это мнение несколько примеряет два полярных других, но опять выделяет творческую природу и основу роли, а также ведущую роль личности в ее творении. Размышляя над этим, нельзя не обратить внимание на мнение А. Эфроса, который подчеркивает как основную возможность верно почувствовать роль – способность к самоотрицанию. Действительно, существует такое мнение, что хороший актер – это человек обезличенный. Тот, который в любой момент может стать кем угодно и каким угодно. Но это же в корне не верно! Если может стать кем угодно, то где он возьмет материал для перевоплощения? Какими инструментами он будет пользоваться? И, самое главное, как он будет существовать, жить, действовать в роли? Не зря среди актеров бытует известное мнение о том, что для того, чтобы органично

быть на сцене в роли полтора часа, надо наработать в себе материала на три года. А. Эфрос, вероятно, имел в виду способность личности трансформировать свое содержание в иную форму, как внешнюю, так и внутреннюю. Превратить имеющийся в наличии и потенциальный конгломерат в динамичную структуру, «выкристаллизировать» в себе роль. Кстати, есть роли, которые не требуют от их исполнителя перевоплощения. Требуют остаться таким каков ты есть, но суметь донести главное в себе до зрителей. То есть роль – это не то, что присваивается извне, а то, что создается, прежде всего, за счет внутреннего содержания и активности ее авторов.

В психологии выделяют два основных вида ролей – личностные и социальные. Если попробовать применить данную классификацию к пониманию сущности роли в искусстве, то ничего не получится. Невозможно играть отдельно личностную роль – «модель поведения человека, которую человек выбирает сам, ответственность за создание или выбор которой возлагается на человека» (энциклопедия психологии), и социальную роль – «ожидаемый в конкретных обстоятельствах рисунок поведения, ассоциирующийся с тем или иным социальным статусом человека: модель поведения личности, обеспечивающая соблюдение статусных прав и обязанностей» [51]. Это знает любой актер и режиссер. Нет четкой границы между личными и социальными смыслами, позициями. Есть спор, конфликт, диспут. Есть, вероятно, между сугубо личностным и социальным некоторое творческое созидательное пространство, в котором и создаются роли. Оно наполнено энергией противоречия, конструктивного конфликта, порождаемого желанием и стремлением состояться как то, что необходимо всем и то, что принимается всеми, но и как то, что может характеризоваться уникальностью. Актерами отмечается, что, играя роль, невольно хочешь понравиться, быть понятым и принятым зрителем. Но, с другой стороны, хочется удивить, задеть более сильные эмоции, заставить задуматься, сопереживать. А это невозможно только «понравившись». Это возможно только в диалоге, точнее, в полемике, в столкновении мнений, эмоций, отношений. Драматургическая роль выстраивается практически по тем же «законам», как и конфликт: существование противоречия, актуализация противоречия, кульминация и развязка. Конечно, это разворачивается в более ограниченное время, чем в реальности. Но, по сути, психологическая роль (термин не совсем удачен, но это попытка не разграничивать социальную и личностную роли, профессиональную и ситуативную роли) и драматургическая роль аналогичны:

и та и другая имеют предназначение, направлены на результат, влияют на суть взаимодействия... и рождаются из конфликта, являются его производением. Речь идет не только и не столько о ролевом конфликте. В большей степени – о внутрличностном (мотивационном, когнитивном и, естественно, ролевом), в меньшей – о межличностном, так как он является скорее следствием, а не основой неэффективного исполнения психологической роли.

В социальной психологии распространено такое определение роли – набор норм, определяющих как должны вести себя люди в данной социальной позиции. Следовательно, качество и эффективность ее исполнения зависит от степени совпадения с нормой. По-моему, категория нормы является одной из самых сложных в науке, тем более, в психологии. В отношении данного определения роли получается, что, овладев неким «набором приемов, относящихся к нормальным», т.е. существующим на данный период в определенной культуре набором признанных большинством стереотипов поведения, речи, культуры отношений, личность вполне может эффективно самореализовываться в желаемой роли? Но получается большой люфт между требованиями стереотипов, норм и стремлением к самореализации, эффективностью самоактуализации. Самореализация начинается там, где кончаются шаблоны, нормы, уже только потому, что первая часть этого термина – «сам». Попробуем разобраться, что об этом считают мастера ролей – актеры, режиссеры. Л. Зайцева, известная российская актриса, в одной из телевизионных передач говорила о том, что, по ее мнению, актер не может играть роль, если в ней нет того, что важно для личности актера, того, о чем он хочет поговорить со зрителем. Если актер играет то, что предлагается нормами, например, определенного жанра, то получается нечто более похожее на маску или персонаж, нежели на художественный образ, главная составляющая которого – одухотворенность. Роль как «набор норм» скорее имеет отношение к такому устаревшему и постепенно теряющему свое значение театроведческому термину, как амплуа. Большинство актеров считают, что амплуа только ограничивает актера в наполнении роли живым содержанием. К.С. Станиславский, М. Чехов считали, что амплуа вредит развитию индивидуальности актера. И действительно в театре девятнадцатого и более ранних веков актеры подбирались специально под определенное амплуа, они должны были соответствовать ему и внешне, и психологически. То есть не индивидуальность актера является ядром исполняемой роли, а амплуа? Тогда не надо наполнять роль чем-то, одухотворять ее

своим содержанием. Задача несколько иная – соответствовать амплуа, существовать в рамках его ограничений и шаблонов. Правда, в истории театра были попытки «развернуть» границы существующих в классическом театре амплуа. Например, Вс. Мейерхольд создает свою таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплуа в целях создания типологии людей. Задумайтесь, только семнадцать. Неужели этим количеством может определяться все разнообразие представителей человечества? Согласна с тем, что типология (амплуа) поможет быстрее отличить «кто есть кто», быстрее вступить во взаимодействие, быстрее выбрать начальные способы для контакта. Но поможет ли эффективно выполнить роль, – большой вопрос. Основной критерий эффективности ролевого действия – душевный, интеллектуальный отклик (внутриличностный, партнерский), который приводит к развитию отношений, личности. Основной же критерий эффективного выполнения амплуа – получение ожидаемой реакции. Комик – смех, трагик – слезы, инженерю – умиление... Но разве в реальной жизни мы можем довольствоваться только запрограммированной реакцией партнера? Если только в конкретных деловых переговорах, политических риаг-акциях и мало значимых для нас межличностных контактах. Даже только поэтому роль не может быть просто набором норм и ожиданий. Предназначение роли – вовлекать в совместную деятельность, инициировать мыслительную и эмоциональную активность как свою, так и партнера. Роль не может быть направлена только на один результат, одну цель и, следовательно, он не суть важен. Все-таки мы все больше и больше приближаемся к мнению, что роль – это процесс вовлечения в создание чего-то очень важного и само творчество.

Размышляем дальше. Если взять за основу определение среды как совокупности внешних и внутренних свойств, обстоятельств, качеств, определяющих развитие, например, личности, то роль вполне может считаться таковой. Ведь именно ролевой репертуар в целом и качество, содержание каждой роли в частности создают определенные условия для развития или регресса многих личностных свойств. Актерами отмечается, что исполняемая ими роль на какое-то время становится для них атмосферой, в которой проходит не только их сценическая, но и их реальная жизнь. Оценивая свойства исполняемой роли и примеряя себя к ней, выстраивая роль в себе, актер какое-то время (иногда довольно длительное) ориентируется на то, как бы поступил исполняемый ими герой в данной ситуации, что бы он сказал, как отреагировал. Он находится в системе координат, за-



данных ролью, т. е. роль становится некоей определяющей общении с внутренним и внешним миром средой.

Социальными психологами роль рассматривается как круг функций и видов поведения, которые считаются подходящими для данного члена группы и реализуются в определенном социальном контексте. Несколько расплывчатое определение, особенно в части «считаются подходящими». Кем считаются и кому подходящими? Единственное достоинство данного определения – в выходе на сущность роли как функции, т. е. на определение роли как социально-психологического инструмента достижения целей взаимодействия.

Роль – целенаправленная деятельность, детерминированная целью, на которую направляет свою активность субъект. На схемах взаимодействия роль вполне можно изобразить в виде вектора, которым обозначена активность при переходе из одного состояния в другое. Кстати, о схемах. На одном из практических занятий по арт-терапии, проводимых со студентами психолого-педагогического факультета, я предложила им обозначить линией понятие «роль». Большинство выбрали витиеватые, перештетенные конструкции из самых разных линий. На втором месте по количеству находились восходящие векторы, на третьем – линии, объединяющие разные объекты.

Попробуем обобщить все определения роли, выделив в них основное – содержание. Для начала, кратко. Роль – это: образ, совокупность представлений, со-бытие, механизм динамики, воплощение, возможность, путь, субъектность, позиция, расстояние, дорога, процесс, среда, инструмент, целенаправленная деятельность, линия, произведение творчества... Боюсь, что даже этим количеством существительных полностью не исчерпать понимания сущности роли и дать этому психологическому феномену полностью отражающее его содержание определение. Следовательно, необходимо разобраться более полно в ее содержании, структуре и функциях как минимум с двух позиций: науки и искусства. Тем более, что это необходимо для поиска художественной сущности внутриличностного конфликта.

Прежде чем анализировать содержание роли, определимся, что в него включаются те элементы, которые и составляют психосоциальный феномен под названием «роль». Какие из них выделяют в содержание роли те, для кого она является предметом профессиональной деятельности – актеры, режиссеры? Начнем с, так сказать, классических мнений, в частности, К. С. Станиславского. Несколько цитат или обобщающих выводов, сделанных после изучения книг классика, помогут

нам разобраться в предмете изучения данной статьи. Для выявления содержания роли выделим в них составляющие роль элементы, пока не уделяя внимания структуре их взаимоотношений.

– «... Деление роли на куски и задачи, искание в каждом куске желаний, хотений действующего лица, определение зерна роли, понески схемы чувств и т. д.» [53, с. 9];

– выяснение сущности роли начинается с познания **фабулы, сценических фактов и событий**. Обратим внимание на то, что все вышперечисленное относится не только к каждой роли в отдельности, но и ко всей пьесе в целом. Это еще раз подчеркивает творческую природу роли и позволяет трактовать ее как произведение, созданное авторами.

Понять содержание роли и себя в роли можно только через **воображение себя в роли** в разных представляемых ситуациях и обстоятельствах.

– Содержание роли объединяет авторскую, режиссерскую и исполнительскую позиции, при этом в воображении и предвкушении актера удерживается позиция воспринимающих: актеров, соавторов по сцене и зрителей.

– «В талантливом произведении найдется много таких мест для увлечения артиста. Он может увлечься и красотой формы, и стилем письма, и словесной формой, и звучностью стиха, и внутренним образом, и внешним обликом, и глубиной чувства, и мыслью, и внешней фабулой» [53, с. 48].

– Текст роли, канва роли, которые оживляются содержанием внутреннего мира, активностью психики актера.

– «Плохо, когда палитра сера, бедна. Нет праздника для глаза. Плохо, когда палитра слишком ярка, слишком много пищи для глаза, которая отвлекает от основного, ради чего написана пьеса и поставлен спектакль» [53, с. 55]. Под палитрой следует понимать совокупность красок, выразительных средств, которыми пользуется актер для донесения содержания создаваемого образа до зрителей.

– Ряд последовательных соотнесенных задач и сверхзадача, которая содержит органическую природу исполнителя роли, так как именно ею определяется уровень и качество сверхзадачи и соответственно задач. Возможно, требуются некоторые пояснения о том, что имеется в виду под «органической природой исполнителя». Органичным принято называть присущие какому-то объекту свойства, гармонично сочетающиеся с обстоятельствами или свойствами среды.

Например, в выражении: «Эта музыка в данном художественном фильме органична», или: «Актёр сыграл свою роль органично». Таким образом, под органичной природой исполнителя понимается как его полноценное и гармоничное действие в роли, так и его умение включить в ролевое действие весь свой внутренний мир, быть самим собой, сохраняя и индивидуальность, и контурность в динамике ролевых трансформаций.

– **Текст роли и подтекст роли.** При этом под текстом роли понимается драматургический текст, который включает не только непосредственно то, что предназначается для исполнения данной роли, но и весь текст произведения, как вербальный, так и невербальный. Под подтекстом понимается невыраженный явным образом смысл произведения, который порождается непосредственно исполнителями роли. Я не ошиблась, когда писала не «исполнителем», а «исполнителями». Роль не может быть произведением одного человека, не говоря уж о ее подтекстах. Как пропорционально сочетаются в содержании роли текст и подтекст довольно сложно выяснить, но думаю, что подтекст гораздо объемнее текста даже только потому, что каждому тексту присущ семантический параллелизм, который основан на эффектах узнавания, отстранения и приближения и т. д. И, естественно, что подтекст роли производит большее впечатление, а затем и влияние, нежели текст.

– В содержание роли входит понимание того, что мы ее кому-то адресуем, следовательно, **предположения** о том, кто это, какие они и что для них важно, что они от нас хотят, и что хотим от них мы. Актёров учат правильно расставлять акценты в своей роли, ориентируясь при этом, в том числе и на предполагаемую аудиторию, стремясь «достучаться» до нее, донести все, что необходимо. Это важно и для исполнения социальных, профессиональных ролей, создания имиджа.

– Конечно, в содержание роли включаются **инструментальные (технические, технологические) средства** ее создания. Их множество: слово, жест, движение, костюм, грим, интонация, тональность, пластика, обстановка и др. Важно насколько человек ими владеет и как умел их выбрать для эффективного ролевого взаимодействия.

– Роль наполнена **звучанием**. Так, например, А. Демидова отмечает, что одна и та же роль может звучать по-разному: в сегодняшнем дне, вне времени и определенной культуры [26]. Интересный и многозначный термин – звучание. Он как бы объединяет время: роль исполняется в настоящем, но создает новые смыслы, которые основаны

на отклике из прошлого, но направлены в будущее. В свою очередь, отклик – резонанс, инициирующий рефлексивные процессы. Роль хорошо исполнена тогда, когда вызывает сопереживание, предлагает осмыслить, задать вопросы и найти ответы. То есть тогда, когда вызывает резонанс, а для этого она должна звучать. Кстати, по поводу звучания. Актеры, режиссеры часто пользуются музыкальной терминологией при работе над ролью, критики, театроведы – при написании отзывов, описания впечатлений от исполнения. Например, так пишет об О. Меньшикове автор одноименной книги: «И сейчас достаточно вдумчиво, не торопясь вслушаться в то, как ведет свои партии Олег Меньшиков в том или ином фильме, спектакле, чтобы уловить, почти услышать некую мелодию, выстраивающую роль. Ощутить в ней ритмическое начало, тональность, на которую актер изначально себя настроил» [38].

– «В роли должна быть тайна. Не играй отдельно – ногами ноги персонажа, руками – руки. Играй целиком. И храни тайну его сущности. Она должна сама просвечивать» – так учил С. Юрского его преподаватель Макарьев [66, с. 17]. Это несколько соотносится с предыдущим эпизодом о звучании. Когда все понятно, все слышно и видно, тогда не возникает резонанса. Тогда возникает реакция, чаще – выученная, привычная. Которая тоже не вызывает резонанса и все взаимодействие на этом как творческая ситуация заканчивается. Таинственность (недосказанность, намек, аллегория, метафора) пробуждает одно из самых творческих эмоционально-мотивационных состояний – интерес, среди функций которого основная – инициирование творческой активности. В идеале, это цель каждой роли. «По Чехову, сначала должен быть найден психологический жест – главный телесный контур роли, прямо, грубо выражающий основное психологическое состояние (у Карандышева – ревность, подозрительность), но потом этот психологический жест должен быть спрятан, выдернут, как белые нитки с лицевой части готового костюма. Он должен стать тайной, на которой все держится» [66, с. 18].

Н.С. Михалков в телевизионной передаче «Понемногу обо всем» (телеканал «Культура» 31 июля 2011) в своих размышлениях по поводу актерской и режиссерской профессий высказал мысль о том, что главное, к чему должен стремиться человек, создавая образ, – **чувство сопричастности**. Исполнитель роли должен быть сопричастен самому себе, тому времени, в котором он живет, тем смыслам и идеям, которые он транслирует. Роль – это всегда часть чего-то, она не может

существовать сама по себе, она всегда относительна. «Слово не значит ничего. Значит только та энергия, которая его рождает». И действительно, что может значить сама по себе роль, если эмоциональный, интеллектуальный отклик получает не она, а, как минимум, тандем роль + исполнитель, который ее одухотворяет, наполняет своими переживаниями и смыслами? Гамлет в исполнении В. Высоцкого и в исполнении И. Смоктуновского инициирует не одни и те же смыслы, эмоции. Адаптируем эту мысль в реальную жизнь: сама по себе роль, предположим, начальника, обозначает только статус с соответствующими правами и обязанностями и вызывает только стереотипные или основанные на эмпирике подчиненного смыслы, эмоции. Но когда роль начальника, осмысленная и личностно присвоенная исполнителем, получает, организует и направляет его энергию на достижение цели, она начинает функционировать, т.е. воздействовать. Исходя из всего вышесказанного в этом абзаце, выделяем в содержании роли такие компоненты, как **сопричастность и энергия всех ее авторов**, в первую очередь исполнителя.

Анализируя выделенные элементы, обратим внимание на два факта. Первый: содержание роли воспринимается деятелями искусства не только как интегративное, как конгломерат внешних и внутренних элементов, явного и латентного, авторского и зрительского миров, но и синестезически. Элементы роли часто не связываются непосредственно с действием, игрой, взаимодействием, статусом, а определяются в терминах «палитра», «мелодия», «звучание», «сопричастность», «энергия», «психологический жест». Конечно, можно сослаться на то, что художественному восприятию свойственна синестезия, а художественному мышлению – метафоричность, аллегоризм. Но думается, что, обращаясь к подобным терминам, представители искусства пытаются более точно и объемно определить специфику содержания роли, обратить наше внимание на то, что каждый ее элемент воспринимается во многих измерениях и синестезически.

И второй – в содержании роли выделяется как бы три основных пласта элементов. Первый – заданный событием, фабулой, сверхзадачей драматургического материала. Второй – заданный внутренним миром исполнителя, его пониманием, переживанием, стремлением. Третий – никем и ничем не заданный, непредсказуемый, обладающий синергетической природой и возможностями. Элементы пласта рождаются импровизационно, в состоянии психологического контакта актера с другими исполнителями, зрителями. Эти элементы надситуативны,

надличностны. Именно о них и высказываются как о тайне роли, той тайне, к которой можно приблизиться, но невозможно раскрыть.

Теперь обратимся к психологии. Воспользуемся тем же способом выделения содержательных элементов роли, упоминаемых в ее определениях.

– При рассмотрении ролевого поведения как реального социального действия личности в качестве главного компонента можно обозначить **социальный статус, который принято рассматривать как сочетание прав и обязанностей.**

– Г. Олпорт включает в структуру роли, в одном варианте: ожидание, понимание, прием, исполнение и в другом – «ожидание роли» (что ожидается от выполнения роли), «концепцию роли» (понимание человеком своей роли) и «присмелость или неприсмелость роли» (отношение человека к своей роли) [по 59]. Обобщая эти мнения, констатируем, что содержание роли составляют **ролевые ожидания, исполнение и последовавшие за ним реакции, в том числе рефлексия.**

– Рудестам: роль включает **функции и виды поведения** (исходя из одного из анализируемых в предыдущей статье цикла определений роли) [46].

– В нормативной структуре социальной роли основоположники теории социальных ролей выделяют: **описание типа поведения**, соответствующего данной роли; **предписания (требования)**, связанные с данным поведением; **оценку выполнения предписания и санкцию – социальные последствия** (моральные, юридические и др.), реализуемые через деятельность социальных институтов.

– Т. Парсон считает, что каждая роль описывается пятью основными характеристиками: эмоциональностью, способом получения, масштабом взаимодействия, формализацией, мотивацией [по 59]. Мы далеки от мысли, что все эти характеристики включаются в содержание роли, но они частично детерминируют его.

– Т. Шибутани выделяет такие особенности ролевого действия, как «**обязанность**», «**права**», «**играние роли**» и «**принятие роли**» [61]. Об обязанностях и правах уже шла речь выше, они обусловлены правилами игрового взаимодействия (писанными и неписанными) и являются основой представлений субъекта о роли, а вот «играние роли» (деятельность) и «принятие роли» (результат) относятся не только к роли, но и к ролевому действию (взаимодействию). За сим следует вывод о том, что если не разделять строго понятия «роль» и «ролевое

действие», а рассматривать роль как процесс, то и все вышесказанное следует включать в содержание роли.

– Ориентируясь на мнение А.М. Олисаевой о факторах успешности ролевого поведения, можно выделить и такие содержательные элементы роли, как **ролевые ожидания и требования, интегрированные в ролевой образ; личностное отношение к нему и желание его исполнить, внутриволевой или межролевой конфликт или его отсутствие; ролевое поведение** [по 39].

– Известно, что И.С. Кон рассматривает роль как систему взаимодействия индивида на трех уровнях: социологическом, социально-психологическом и внутрличностном. Каждый из них определяет свои специфические элементы содержания роли. Социологический уровень: **нормы, функции, социальные позиции**. Социально-психологический: **взаимные ожидания, экспектации**. Внутрличностный – **личностные смыслы, отношение к роли, предчувствия ес**.

– Ранее уже упоминалось, что, рассматривая содержание коммуникативной роли, белорусские ученые считают, что это «**подвижная вариативная система действий**» [9, с. 68], «**некоторое семантическое единство, подчиненное глобальной цели общения**» [10, с. 15].

– Трактую роль как сценическое действие, Н.В. Рождественская пишет следующее: «Как правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие «**тактические**» мотивы, на основе стратегических мотивов (сверхзадачи) роли. И для того чтобы целесообразно и последовательно действовать на сцене, актер должен мотивы своего героя сделать собственными мотивами» [45, с. 655]. Вполне соглашаясь с этим, добавим, что не только **мотивы, но и интересы, потребности как изображаемого лица, так и исполнителя в интегрированном, т.е. переработанном энергией актера, его продуктивном воображении, виде должны быть включены в содержание роли**.

– Роль частично является продуктом воображения ее исполнителя, следовательно, в содержание роли нельзя не включить все те **образы-предвкушения, образы-предположения**, которыми пользуется субъект, готовясь выступить в какой-либо роли. При этом данные продукты воображения касаются как образа Я, так и образов ситуации, другого.

– Известная и весьма популярная в XX веке теория ролей Дж. Морено. В ней дается несколько определений роли, суммируя которые можно выделять ее содержание. Роль – это единица **консервированного поведения и синтетического опыта, куда вкраплены частные, социальные и культурные элементы** [по 24]. Думается, что речь

здесь ведется не о самих элементах, а о результатах их преобразования психикой субъекта. Ведь субъект «вкрапляет» в роль не сами элементы культуры (к примеру, стиль взаимодействия, принятый в определенной субкультуре), а то, что у него получилось в результате их усвоения и присвоения как субъекта деятельности. И далее: роль – **форма функционирования**, которую принимает индивид в определенный момент, реагируя на определенную ситуацию, в которую вовлечены другие лица и объекты. Опять же стоит уточнить, что сущность ситуации и тем более форму функционирования определяет сам субъект. Обратим внимание и на то, что Морено считает, что каждая роль представляет некий **синтез консервированных (закрепленных в стереотипной форме) и спонтанных (импровизационных, субъективных, творческих) элементов**. Полностью соглашаясь с этим, отметим, что и в создании роли, и в ролевом действии большую долю должны иметь спонтанные элементы, так как именно они не дают роли «оплотнить» человека, превратить его в маску «без лица».

– В первой статье цикла уже рассматривался вопрос о том, что роль – это конгломерат других ролей или **субролей**, состояний. Роль содержит **множество представляемых и предоставляемых образов**. Суброли выстраиваются личностью в некую иерархию, которая подчиняется мотивации, установкам (ситуативным, личностным), представлениям и пониманию личностью требований социума, ее интеллектуальному уровню, эмоциональной чувствительности и подвижности... Следовательно, все перечисленное фрагментарно включается в содержание роли в виде личностного (субъектного) представления, отношения и понимания конкретной роли и себя в ней.

– В содержание роли необходимо включить **впечатление**, так как оно является как ее основой (роль создается исходя из впечатления личности о том, что требует ролевого воплощения), так и результатом (любое ролевое воплощение преследует своей целью впечатление).

В приведенных выше мнениях ученых о содержании роли также намечаются некоторые общие тенденции. Первая – подчеркивается деятельностная и процессуальная природа роли. Вторая – склонность рассматривать роль в пространстве взаимодействия трех групп элементов: социальные, личностные и ситуативные. Третья – содержание роли связывается с продуктивным воображением. Попробуем представить содержание роли в нескольких вариантах – схемах, пытаясь при этом обнаружить те элементы, которые могут находиться в конфликтных отношениях.



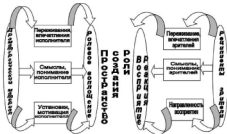


Рис. 1. Содержание роли (дуалистический подход)

В приведенной выше схеме (рис. 1) содержание роли рассматривается с дуалистических позиций: исполнитель – реципиент. Данное содержание в большей степени соотносится с пониманием роли как события ее создателей.

Каждая роль, вне зависимости от того причисляется ли она к организационным, профессиональным, семейным, социальным, имеет в своем содержании называемые по-разному, но, по сути, одинаковые элементы:

- представления исполнителя об объекте, на который направляется ролевое действие;
- целевые элементы (смыслы, стремления), ради которых исполняется роль;
- параметры, по которым оценивается ролевое исполнение;
- элементы, посредством которых роль воплощается (действия, способы, системы);
- правила (стереотипы, ранее принятые и позволяющие автоматически отделить одну роль от другой);
- ограничения (условия, позволяющие удерживаться в рамках конкретной роли, а также нести за нее ответственность);
- мотивацию к исполнению, обеспечивающую уровень активности (в актерских кругах ее иногда определяют и как потребность, и как кураж, азарт, сильное стремление) исполнителя.

Какие из этих элементов могут быть базовыми, какие производными определить сложно. Складывается впечатление, что все они выступают и как базовые, и как производные. В процессе создания и исполнения

роли меняется их качество. Возможно, что именно в данной динамике и зарождается конфликт как столкновение ожидаемого (предполагаемого) и результативного (оцениваемого результата).

Понимание роли как художественного образа, который имеет своей целью активную трансформацию психической реальности и является синергетичным по своей природе, приводит к несколько иной схеме (рис. 2). Обращаю внимание читателей на то, что читать схему надо сверху вниз.



Рис. 2. Содержание роли в теории амплификации

Ряд трансформаций, которые не могут быть полностью предсмотренными субъектом, приводит к неожиданным результатам. Как у волшебника-недоучки из известной песни: «Сделать хотел грозу, а получил козу». И непонятно, что теперь с этим «богатством» делать, как с собой «явным» жить. Неожиданность пугает, вызывает тревогу, необходимость понимания. Один из результатов неразрешенной тревоги – внутриличностный конфликт.

В художественном произведении опорными точками (детерминантами) любой роли являются сюжет произведения, выбранная или определенная авторами из многих вариантов тема роли, поставленная сверхзадача, базовый драматургический конфликт и игра. Именно в поле данных точек, наполняемая психическим содержанием авторов и зрителей, их переживаниями, смыслами, установками, стремлениями и действиями, располагается динамичная «плазма» роли.



*Рис. 3. Содержание роли в художественном произведении*

Необходимо более подробно остановиться на трактовке содержания роли как динамичного и постоянно меняющегося единства субролей. Рассмотрим, к примеру, роль психолога-практика. При проведении игрового моделирования образа психолога-практика со студентами Сергиево-Посадского гуманитарного института было установлено, что данная профессиональная роль содержит множество субролей, каждая из которых преследует свою цель. Например, в образе-роли психолога-консультанта были выделены такие суброли, как консультант (профессиональная цель – советовать), профессионал (цель – решать профессиональные задачи), подруга (цель – помочь подруге в жизни), «жилетка» (цель – выслушать и согреть), «мать родная» (цель – заботиться, оберегать, воспитывать), учитель (цель – научить), актер (цель – сыграть, произвести впечатление), врач (цель – лечение) и другие, всего более пятидесяти. Как видим, цели самые различные и иногда даже депривированные друг друга. Следовательно, при проведении консультации, в процессе осуществления своей профессиональной деятельности психолог сознательно или интуитивно должен выстроить иерархию субролей в соответствии с той психической реальностью, в которой происходит консультация. Это приводит к пониманию роли как трансформера, который меняет свой «вид» в зависимости от реальной ситуации, точнее, ее восприятия исполнителем роли и, конечно, особенностей его психики. Роль объединяет то, что есть, и то, что только

рождается. То есть роль всегда больше, нежели то, что ее составляет изначально. И всегда другое, нежели то, что было ранее, задумывалось или представлялось. И опять – возможное поле для конфликта.

Подводя итог. Содержание роли как весьма полимерного и динамичного психосоциального феномена невозможно рассматривать с одной, например феноменологической, позиции. Уж слишком много элементов, зачастую не «рядоположенных», она интегрирует. Но я бы выделила как базовый подход к определению содержания роли – синергетический, так как оно представляется как открытая, самоорганизующаяся за счет согласованного взаимодействия множества ее составляющих элементов система. И главное слово в данном определении – открытая. Какую бы работу не проводил актер, готовясь к исполнению роли, сколько бы раз он не выходил на сцену в ней, роль всегда будет сыграна по-разному, так как множество ее элементов не только организуются по-разному, но и каждый раз создают новые элементы. Сколько бы лет не действовал человек в роли, предположим, начальника, каждый день его роль будет исполнена им и его окружением по-разному, так как ее содержание открыто и будет предлагать новые варианты реализации. В каждой роли всегда содержится то, что уже есть, существует, то, что предполагается, предчувствуется создателями роли и то, что в момент ролевого исполнения, взаимодействия создается.



Рис. 4. Вариант структуры роли

Последнее отличается импровизационностью, т.е. весьма небольшой степенью предсказуемости. Тем не менее есть ядро роли, ее основа или отправная точка, фундамент, на котором субъект выстраивает роль. Возможно в этом ядре и зарождается энергия внутриличностного конфликта. Поэтому возникает необходимость выявить структуру роли. Подойдем к этому с разных позиций, исходя из некоторых, наиболее полных и конкретных определений роли и ее содержания.

## СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ РОЛЕВОГО КОНФЛИКТА: ОТ ДУАЛИЗМА К СИНЕРГЕТИКЕ

Структура чего-либо подразумевает выстраивание элементов в определенном, чаще всего, иерархическом порядке. Чаще всего, но не всегда. Реже для понимания сути какого-либо сложного психического явления используются структуры, обозначающие взаимодействие элементов или их относительно ритмическую совокупность. Так как роль – многокомпонентное и, следовательно, многовариантное в плане попыток структурирования содержания социально-психологическое образование, начнем с самых простых структурных форм – дуалистических.

Исходя из того, что роль имеет прямое отношение к образу (в случае с театральной ролью в большей степени, но и в остальных случаях тоже – к художественному образу, который трактуется нами как одухотворенная художественной формой композиция знаний, эмоций, отношений к какому-либо объекту, специфический, сопровождающий и доступный с самого раннего детства способ общения, познания и самопознания), обратим внимание на те мнения о структуре роли, которые соотносятся с мнениями о структуре художественного образа. Наиболее распространенное из них свидетельствует о том, что художественный образ структурно можно представить как поликомпонентное содержание, которое реализуется во внешней форме. Исходя из этого, выделяем в структуре роли как художественного образа два многокомпонентных соотносящихся и взаимоопределяющих пласта – внутренний и внешний. При этом внутренний пласт включает продукты психической бессознательной, сознательной и эмоциональной активности автора, детерминированные социальными, культурологическими, религиозными и другими факторами. Внешний пласт – все средства выразительности, которые использует автор для эффективной трансляции внутреннего содержания образа. Правда, в этом подходе остается за рамками структуры художественного образа один из самых важных, по моему мнению, его пластов: результаты восприятия произведения – впечатления, рефлексивные образования, эмоциональные отклики. Тем не менее дуалистический подход к структуре художественного образа возник одним из первых, следовательно, его нельзя оставить без внимания, тем более, что некоторые мнения о структуре роли также предусматривают ее дуалистичность. Рассмотрим некоторые из них.

1. Внешняя форма и внутренний психологический рисунок с доминантным началом последнего составляют структуру роли (К.С. Станиславский). При этом внутреннее содержание роли затрагивает три плоскости: прошлое (основы, которые определяют содержание роли), настоящее (руководящие принципы, состояния, действия и взаимодействия), будущее (предвкусения, стремления, желания) [53, с. 52–54]. Внешнее содержание – все средства выразительности, которые используются для донесения внутреннего содержания: форма, пластика, речь, интонации, костюм, грим и т. д.

2. Структура «артисто-роли» [53, с. 26] предполагает интегративное и динамичное единство психофизических содержаний артиста, играющего роль (внутреннее, привносимое содержание) и самой роли как литературного драматургического образа (предлагаемое, прежде всего, драматургом, содержание). При этом не совсем понятно, что является базовым, так как актеры и режиссеры при работе над ролью поступают по-разному. Иногда она начинается с глубокого изучения текста роли, созданного драматургом, иногда, наоборот, с глубокого изучения самого себя, своих ощущений, поиска и определения тех психофизиологических, мотивационных, установочных свойств и позиций, которые могут стать зерном роли. А. Демидова отмечает: «Во всех исполняемых нами ролях мы остаемся самим собой» [26]. Следовательно, структурообразующим элементом являются не обстоятельства, сюжет, окружение, пьеса жизни и т. п., а исполнитель роли. При этом важно, чтобы он был органичным исполнителем. Это, естественно, не только ее путь к созданию роли, но в этой цитате она подчеркивает, что роль по своей структуре дуалистична: один слой – то, что задается условиями и требованиями драматургического материала роли, и второй слой – то, что создается исполнителем в результате его интериоризации. «Но, тем не менее, у роли есть своя внутренняя жизнь, и нужно как можно раньше угадать эту жизнь, душу роли. Это уже начало ее решения», – пишет далее А. Демидова. Вероятно, именно с поиска души роли и начинается ее интериоризация, результатом которой является создание континуума «я – роль».

3. В своей теории К.С. Станиславский выделяет как основу создания роли целостность физического существования и переживания. Он считает, что в каждом физическом действии должно быть скрыто внутреннее переживание [53, с. 26]. Следовательно, структуру роли вполне можно представить как произведение, созданное действиями (внешнее), отражающими, выражающими и создающими переживания

(внутреннее). Произведение в данном случае не совсем математический термин. Скорее, творческий, так как его здесь нельзя рассматривать как результат математической операции умножения. В этом произведении всегда есть что-то, что выходит за рамки предусмотренного правилами, сотворенное в процессе умножения. Это могут быть трансформации в исходном материале, дополнительные трансцендентные образования, продукты инсайта... Только в этом случае результатом исполнения роли будет впечатление, интеллектуальный и эмоциональный отклик как тех, кому она предназначалась, так и исполнителя.

4. Весьма распространенный в практике начинающих актеров и режиссеров подход к структуре роли: зерно и сквозные действия, или – зерно роли и детали. Осталось только разобраться в том, что же является зерном и что – деталями. «Основная черта характера – очень важно ее найти в начале работы над ролью – окрашивает поступки и реакции твоего персонажа. Предположим, у пушкинского Сальери основная черта характера – зависть. Но важно еще найти в характере роли некоторый парадокс, некоторое противоречие. Станиславский говорил, что, играя скупого, надо искать – где он щедрый» [26]. Опираясь на это высказывание А. Демидовой, можно предположить два варианта ответа на поставленный вопрос: зерно роли – это характер или основная черта, и, второй вариант – зерно роли – это парадокс. Первый вариант более традиционен. Понятно, что характер исполнителя роли и того персонажа, которого он играет, не может не составлять основу роли, зерно, из которого она развивается. Второй вариант более интересен, так как предусматривает энергию (запас, потенциал) развития уже в самом зерне. Что такое парадокс? Это то, что существует в реальности, но, учитывая все правила и закономерности, не должно, не может существовать. То есть то, что удивляет, интересует, заставляет думать, искать, действовать. Следовательно – порождает энергию развития, пробуждает творческий потенциал авторов роли. Разбирая содержание роли, мы говорили о конфликте как ее возможном ядре. По-моему, парадокс, являющийся ядром роли, и «запускает» конструктивный конфликт, т.е. инициирует противоречие, разрешая которое в рефлексивных процессах и эмоциональных переживаниях, человек продуцирует новые конструктивные отношения, мнения. Рассматривая творчество известного российского режиссера Л. Додина, В. Галендеев пишет: «Проблема всеобщности начал, внутреннего единства всего сущего приводит Додина, начиная, пожалуй, с "Бесов" (очень уверенно в "Электре", "Пьесе без названия"), к измененному пониманию

конфликта, одного из главнейших предметов театрального культа, особенно в советские времена. Конфликтность – и в высокой теоретической мысли (от Аристотеля), и в театральной эмпирике – самый верный признак “драматического интереса” и надежный инструмент “построения спектакля”. Спектакль “выстроен”, когда “простроен” конфликт...» [14]. Конечно, одна роль может содержать множество парадоксов, найти которые и предстоит исполнителю. Итак, структура роли – это парадокс и варианты его решения? Почему бы нет...

5. Вспомним о том, что социальные психологи выделяют в нормативной структуре роли четыре элемента: описание типа поведения, соответствующего данной роли; предписания (требования), связанные с данным поведением; оценка выполнения предписания и санкция – социальные последствия (моральные, юридические и др.), реализуемые через деятельность социальных институтов. Но раз есть нормативная структура, значит, есть то, что не относится к норме, то, что создается в процессе интеграции Я и роли, ролевого действия и взаимодействия. Напрашивается структура роли, опять состоящая из двух пластов: нормативного, включающего то, что перечислено выше, и субъектно-творческого или креативного (названия пока не совсем точные) – то, что порождается творцом, точнее, творцами роли. В нормативном пласте содержатся ожидаемые и известные элементы, в субъектно-творческом – вариативные, импровизационные, надситуативные, надличностные.

Думаю, что достаточно приведенных примеров, чтобы понять, что дуалистический подход к структуре ролевого содержания себя мало оправдывает с практической точки зрения. Каждая из двух подструктур (пластов, сфер) роли в свою очередь является достаточно многокомпонентной, чтобы можно было при работе с ролевым содержанием воспользоваться только данным подходом. Кроме этого, опираясь на мнение Г. А. Товстоногова о том, что перевоплощение это «изменение способа существования актера в роли в зависимости от роли, стиля пьесы, образной системы драматурга, времени действия, авторской и режиссерской позиции» [48], а также на мнение Н. В. Рождественской о том, что «сценическое перевоплощение сопровождается перестройкой мотивов, установок, отношений, эмоциональных состояний актера, и эти перестройки происходят по ходу сценического действия, отличного от привычных жизненных действий самого актера» [45], можно сделать вывод, что структура роли является дуалистической только в своем основании: психическом содержании личности актера



и содержанию заданной роли. Но природа роли действительная и интегративная, так как в ходе ролевого действия и взаимодействия содержания актера и заданной роли порождают новые неповторимые элементы. Следовательно, в ходе исполнения роли ее содержание постоянно трансформируется, является динамичным. Вспомним и о том, что актер является одновременно и автором создаваемого образа (исполнитель, действующий человек), и «материалом» для него. И, по сути, неважно актер «вливается» в содержание роли или содержание роли порождается актером. Эти процессы одновременны.

Попробуем рассмотреть иные подходы. В частности – триадный. Его логично применить уже только на том основании, что в создании роли принимают участие как минимум три участника: драматург, артист и зритель. В случае, например, с социальной ролью – стереотип (заданные обстоятельства, социальные требования и др.), исполнитель и воспринимающие. В случае с личностной ролью – Я – эмпирическое – Я – настоящее (действующее Я) – Я – рефлексивное. Выстроить их в каком-либо иерархическом порядке вряд ли перспективно, так как все три элемента имеют равноправное значение в достижении результата ролевого действия. Если рассматривать роль как со-бытие и взаимодействие. Итак, возможные триадные структуры роли.

1. Роль – это конгломерат усилий трех психоэнергетических субстанций: ума, воли и чувства или (во втором варианте) – действий, мысли и видения. К такому выводу можно прийти, ознакомившись с описанием К.С. Станиславского его работы как актера над спектаклем «Горе от ума». Только до структуры обозначенного конгломерата не представляется возможным добраться, так как практически невозможно выстроить иерархию элементов в данных конгломератах.

2. А вот следующий вариант структуры роли кажется не только довольно интересным в плане теории, но и с практической, психотерапевтической стороны. Его вполне можно использовать как прием работы с ролевыми конфликтами, например, К.С. Станиславский предлагает определять содержание роли через существительное, глагол и прилагательное. Кто я как, например, руководитель: ментор, организатор производства или лидер команды? Что я должен делать как руководитель: указывать, организовывать, думать, действовать? Какой я как руководитель: строгий, принципиальный, добродушный? В ответах на эти три вопроса и содержится поиск себя в роли и роли в себе. Опираясь на данную структуру, можно выстроить роль, можно трансформировать ее содержание, если оно было неэффективным.

3. Если рассматривать роль как процесс, целенаправленную деятельность, то логична следующая структура: задачи → логика действий → сверхзадача. При этом главное звено – логика действия, так как именно оно определяет динамику связи ролевых задач, предлагаемых обстоятельствами и сверхзадачи, которая направлена, прежде всего, на достижение личностно и социально значимой цели.

4. К.С. Станиславский считает, что в работе над ролью есть три основных периода: период познания, период переживания, период воплощения. Если рассматривать данный подход в направлении структурирования содержания, например, личностной роли, то определяются три уровня формирования роли. Первый – уровень познания, в котором концентрируются знания, опыт личности относительно самого себя, тех ролей, которые он выполняет в жизни и того, насколько они ему нравятся, насколько он с ними справляется. Вторым уровнем – переживания – включает эмоционально-аффективные компоненты Я-прошлого, Я-настоящего и Я-будущего. Ориентируясь (осознанно или чувственно) на них, субъект определяет себя в роли или «выращивает» роль в себе, т.е. становится кем-то на уровне личностного понимания и принятия. Третий уровень – действенный, реализация роли и рефлексия результатов. Итогом является амплификация как личностного, так и ролевого содержания.

5. Я уже неоднократно обращалась к работам А. Демидовой, которая в своих книгах анализирует профессию актера, а значит – процесс создания актером образа. Относительно строения роли она пишет следующее: «Ведь роль складывается, в общем, из трех компонентов: драматургического материала, актерской индивидуальности и сегодняшнего дня» [26]. Думаю, что это очень интересная для психотерапевтической работы с ролевым содержанием личности структура. Драматургический материал можно рассматривать как совокупность жизненных условий и обстоятельств, ведь те обстоятельства, с которыми люди обращаются к психотерапевту, зачастую именно драматургическими и являются. Вероятно, для того, чтобы разобраться в «хитросплетенных жизненной драмы», потребуется анализ жизненной ситуации. Работа над «актерской индивидуальностью» предусматривает самоанализ, рефлексивные процедуры, субъективный анализ. Под «сегодняшним днем» понимаются конкретные, жизненно важные на данный период задачи, цели, интересы, действия. Из всего этого вполне можно выстроить систему работы с личностными ролями.

6. В контексте мнения Г. Олпорта о роли, ролевых ожиданиях и ролевом выполнении можно говорить о следующей структуре роли:

- ролевые ожидания: то, что предполагают увидеть, почувствовать, понять, получить в процессе исполнения роли;
- психическая активность исполнителя роли: те интеллектуальные, эмоциональные, личностные усилия, которые прикладывает исполнитель для выстраивания роли, адаптации к ней, воображения себя в роли и роли в себе, ролевого действия и взаимодействия;
- восприятие роли и/или себя в роли: активность воспринимающих роль, рефлексивные процессы, сопереживание, сотворчество.

7. Три основных элемента, по мнению социальных психологов, составляют социальную роль. А именно: представляемая, субъективная и играемая роли. Если рассматривать эту структуру по отношению к роли, исполняемой актером, то в представляемую роль включается весь материал, предлагаемый драматургом, режиссером и умозрительно представляемый актером. Субъективная роль включает те представления, которые имеет актер относительно своей роли и своего плана исполнения роли во взаимосвязи со всей ролевой структурой спектакля, например, те значения, которые выполняет его роль по отношению к другим действующим лицам. Играемая роль – то ролевое поведение и взаимодействие, которое осуществляет актер на сцене. Получается, что роль располагается и реализуется в трех пространствах: творческого воображения (создания художественного образа в представлении исполнителя во всех деталях и характеристиках), интериоризации (присвоения и освоения роли исполнителем) и действия (исполнения роли). Данная структура, на наш взгляд, может быть использована как структура психотерапевтической работы при коррекции ролевых конфликтов, решении коммуникативных проблем, связанных с неэффективным ролевым воплощением.

Во всех предложенных для полемики триадных структурах роли есть довольно большой пробел, даже несколько пробелов: не учитывается, что у роли не бывает одного автора, не учитывается, что содержание роли динамично, не учитывается то, что в ролевом взаимодействии всегда появляется что-то большее, чем то, что есть в каждой из трех частей. Поэтому другие подходы к структурированию роли кажутся более перспективными. К примеру, интегративный.

Интегративный подход по определению предполагает отсутствие статичной структуры с «делением» на определенные элементы или уровни, но подразумевает динамику, взаимопроникновение, слияние

разных ролевых компонентов, а значит, существование переходных состояний и элементов. В рамках интегративного подхода роль может рассматриваться одновременно и как часть личности (субличность, например), интегрирующая психические феномены, относимые к одной области деятельности или нескольким взаимосвязанным областям, и как форма самоактуализации, коммуникации, даже трансценденции, приводящая к амплификации Я и развитию личности. В данном подходе понятие строгого структурирования роли мало применимо. Тем не менее он позволяет выделить как базовый элемент роли – интегрирующий и остальные – интегрируемые. Чаще всего, по отзывам актеров, интегрирующим элементом становится личность актера, интегрируемыми – все остальное, начиная с материала пьесы и заканчивая реакциями зрителей, воспринимаемыми актерами во время исполнения роли. Роль вырастает и развивается из интегрирующего элемента, как результат его активности по отношению к интегрируемым элементам, которые в результате интеграции трансформируются.

Весьма близкой, по нашему мнению, к интегративному подходу, является структура роли, предлагаемая Станиславским [53, с. 49–50]: «У пьесы и у роли много плоскостей, в которых протекает их жизнь.

1. Прежде всего, внешняя плоскость фактов, событий, фабулы, фактуры пьесы.
2. С нею соприкасается другая – плоскость быта. В ней свои отдельные наслоения: а) сословное, б) национальное, в) историческое и проч.
3. Есть плоскость литературная с ее: а) идейной, б) стилистической и другими линиями. В свою очередь каждая из этих линий таит в себе разные оттенки: а) философский, б) этический, в) религиозный, г) мистический, д) социальный.
4. Есть плоскость эстетическая с ее: а) театральным (сценическим), б) постановочным, в) драматургическим, г) художественно-живописным, д) пластическим, е) музыкальным и прочими наслоениями.
5. Есть плоскость душевная, психологическая, с ее: а) творческими хотениями, стремлениями и внутренним действием, б) логикой и последовательностью чувства, в) внутренней характерностью, г) элементами души и ее складом, д) природой внутреннего образа и проч.
6. Есть плоскость физическая с ее: а) основными законами телесной природы, б) физическими задачами и действиями, в) внешней

характерностью, т. е. типичной внешностью, гримом, манерами, привычками, говорком, костюмом и прочими законами тела, жеста, походки.

7. Есть плоскость личных творческих ощущений самого артиста, то есть: а) его самочувствие в роли...».

Естественно, что все эти плоскости не существуют в роли «сами по себе». Они интегрируются, триангулируются сознанием, эмоциями, переживанием актера и зрителей.

В рамках интеграционного подхода можно предположить существование и такой структуры роли: заданные ролевые элементы, их трансформации в ходе интериоризации актером, их интеграция с ожиданиями и предвкушениями зрителей – создание элементов, не предусмотренных ранее ролью, что приводит к амплификации как роли, так и личностей ее создателей. Приведу пример из книги Э. Рязанова: «Есть у Мягкова еще одно редкостное качество. Он – поразительный импровизатор. Когда он полностью влез в шкуру персонажа, то может в дубле выдать нечто неожиданное, но абсолютно соответствующее характеру, который играет. Я очень люблю подобные "отсебятины", когда они действительно импровизационны, не запланированы, спонтанны. Такое, как правило, украшает роль – она становится более выпуклой, "шероховатой", как бы не сделанной. В "Иронию судьбы" Мягков, как и все создатели этой ленты, вложил свой личный душевный опыт, свое человеческое тепло. И, думаю, поэтому он стал так близок огромному числу зрителей и, чего греха таить, зрительниц. Конечно, природа-матушка помогла артисту, наградив его обаянием, стройностью, хорошей улыбкой, приятной внешностью, а главное, дарованием. В роли Лукашина Мягков показал, как мне думается, не только актерское, но и человеческое богатство. Ведь каждый поступок героя он пропускал через призму своего восприятия, вкладывал в роль многие собственные оценки, собственные именно ему реакции, то есть наполнял содержание роли качествами своей натуры» [47, с. 76].

Большинство актеров, работая над образом, отмечают, что в каждой роли интегрируются плохие и хорошие позиции, но надо стремиться замечать и ориентироваться при исполнении роли на те, которые являются перспективными и конструктивными для всего действия, всего спектакля. Если принять этот подход во внимание при работе с ролевыми проблемами, то раскрывается много возможностей для проведения ролевого рефрейминга.

Синергетический подход, делающий «ставку» на способность чего-либо или кого-либо к самоорганизации, ориентирует на создание структуры роли по системе: базовые элементы, сформированные в эмпирике, → их свободная, незапрограммированная динамика → импровизация → рождение новых элементов → развитие → новая организация, т. е. новые элементы роли. Не правда ли, похоже на то, что писал К. С. Станиславский о структуре роли как партитуре – непрерывной линии физических и элементарно-психологических задач? Каждая предыдущая ролевая задача в ходе решения создает следующую. Каждый ролевой элемент, обладая энергией, оказывает влияние на все элементы и является на какое-то время или состояние роли «главным». Понятие партитуры как совокупности линий поведения действующих лиц спектакля вполне соотносимо с содержанием отдельно взятой роли, так как она включает целый «ансамбль» субролей. Например, роль профессионала может включать следующие суброли: знаток, умелец, творец, исполнитель, мастер и т. д. В том случае, если эти суброли находятся в созвучии, в гармонии не только друг с другом, но и с личностью исполнителя, роль будет «звучать» в соответствии с партитурой. Но каждый музыкант знает, что практически невозможно исполнить произведение в строгом соответствии партитуре. Уже только потому, что композиторы обычно предусматривают *ad libitum* (пер. с итал. – свободно, вволю), агогические отклонения, импровизации и т. д. для проявления эмоций исполнителем, создания творческих возможностей для исполнителя и атмосферы для творческого восприятия, фантазии слушателей.

Синергетический подход по определению отрицает предопределенную иерархию элементов структуры и ее содержания. Роль – самоорганизующая система, так как она организует психику исполнителя в ходе ролевой импровизации, таким образом, детерминируя ее амплификацию. Не случайно большинство актеров стремятся играть сложные характерные роли, такие, в которых они смогут почувствовать себя иными, такие, которые помогут им открыть иные стороны своего Я, своего таланта. Применяя для работы с ролью термин «организм роли», К. С. Станиславский как раз и подразумевает существование целостной, самоорганизующей ролевой системы, способной к развитию и существующей для развития.

В системе Станиславского отмечается и следующее: роль включает понимание ее значения, предназначения, содержания и динамики действий. Понятно, что отделить эти компоненты друг от друга

можно только умозрительно, например, на этапе подготовки актера к исполнению роли, или созданию имиджа политика. Но в некоторую структуру роли они вполне укладываются. Значение роли – ответ на вопрос «Что эта роль значит для меня?», «Что я могу сделать в этой роли?», т.е. данный компонент в большей степени относится к Я-концепции. Предназначение роли – ответ на вопросы: «Что эта роль значит для дела?», «Что эта роль значит для общества?», т.е. этот компонент в большей степени соотносится с коммуникативной сферой личности, с ее мотивацией, установками, направленностью. Содержание – это непосредственно те элементы (когнитивные, эмоциональные, волевые), которые наполняют роль, определяют ролевые позиции личности, ее действия. Составляя синергетическое базовое содержание роли, эти компоненты определяют динамику ролевых действий и взаимодействий.

Исходя из определения роли как специфической деятельности, подразумевающей направленность, мотивацию, установку, совокупность способов, динамику, структуру роли необходимо рассматривать в контексте социального действия и поведения личности (деятельностный подход). Опираясь на эти позиции, приходим к выводу, что структура роли должна включать следующие элементы:

- 1) ролевую стратегию (способ пристройки к партнеру по общению);
- 2) ролевую задачу (цель, которой необходимо достичь в проблемной ситуации);
- 3) ролевую программу (систему целенаправленных, упорядоченных действий);
- 4) ролевые действия (средства достижения цели);
- 5) ролевую компетентность (знание об условиях действий);
- 6) ролевую свободу (возможное и недопустимое при исполнении роли);
- 7) ролевой настрой (психоэмоциональное состояние, соответствующее ситуации взаимодействия).

При этом не представляется возможным распределить данные компоненты по какой-либо иной структурной композиции, кроме трехуровневой: фундаментальный уровень (уровень готовности к ролевому действию и взаимодействию – 1, 2, 3, 5), исполнительский уровень (непосредственно ролевого действия – 4, 6, 7). Далее, естественно, должен быть рефлексивный уровень, который предусматривает динамику во всех компонентах (элементах) роли и соответственно включает

ее продукты. И вновь отметим практическую направленность такого структурирования роли. Каждый уровень – определенный этап или составляющая работы с проблемами, связанными с ролевыми и межролевыми деструкциями, диктующий определенное содержание и технологии психотерапевтической работы.

Особый акцент в рамках деятельностного подхода к определению структуры роли следует сделать на исследуемом как в науке, так и в искусстве феномене – стиле ролевого действия (поведения), который вырабатывается в эмпирике и детерминирован психическими, личностными характеристиками субъекта. Так определяет наука. В искусстве стиль, как феномен, также больше связывают с личностью исполнителя, автора. Свой стиль, это – прерогатива творца. Он не нарабатывается рутинным трудом, он создается посредством творческих усилий. И хотя понятие стиля весьма многозначно, основное его содержание концентрируется в семантическом пространстве: отличная по ряду признаков, особенная линия и форма воплощения, методы и приемы работы, деятельности, общения. Обратившись к контекстам, в которых используются одновременно термины «стиль» и «роль», чаще можно встретить следующие: «Исполнение роли в таком стиле привносит в ее содержание некоторые ранее не замеченные особенности», «Стиль исполнения данной роли актером... Позволяет ему подчеркнуть...», «Спектакль, поставленный режиссером в... стиле, позволяет актерам избежать стереотипов при исполнении ролей», «У актера выработался свой стиль игры роли...» Исходя из этого, можно предположить, что стиль является ролеобразующим элементом. Ведь именно он определяет выбор особенностей речи и поведения, костюма и грима, особенности взаимодействия с партнерами по сцене. Конечно, чаще режиссер определяет общую линию, форму, т. е. стиль всего спектакля, но наиболее яркие актерские индивидуальности вполне могут на это повлиять. Стиль ролевого исполнения создается в процессе жизнедеятельности человека и может иметь отношение не к каждой конкретной роли, исполняемой или выполняемой им, а к его воплощениям во всех ролях. Так, например, директивный стиль, приемлемый при исполнении роли руководителя и одобряемый им и его окружением, в этом случае может распространяться и на другие роли, исполняемые человеком: супруга, друга. Он может стать и маской, скрывающей истинные черты личности, и чертой личности, определяющей ее поведение в самых разных ролевых воплощениях и ситуациях.



В контексте деятельностного подхода роль можно рассматривать и как процесс, конечно, если строго не разделять понятия роли и ролевого действия. К процессуальной структуре роли обращался еще К.С. Станиславский, сравнивая роль с цветком: зерно роли, стебель – действия; листья – смыслы, позиции, волевые стремления, заданные задачей; бутон – воплощение, цветок – впечатление; созревшие зерна – мысли и эмоции, порожденные актером и зрителями. Этот подход к структурированию роли перспективен тем, что он впервые включает в роль не только процесс создания роли и ролевое действие, но и результаты ролевого взаимодействия, в которое вовлекаются и зрители со своими реакциями. Роль является атрибутом творческой деятельности не одного человека, ее исполнителя, а многих людей. Так, к примеру, в нее включаются представления о роли того, кто ее исполняет, которые формируются на основе прошлого многомерного опыта исполнителя, представления тех, с кем человек взаимодействует в ролевом пространстве, и представления тех, кто наблюдает, воспринимает. То есть психологическое пространство роли распространяется не только векторно, но и между всеми создателями, включает психические реальности всех ее со-деятелей, объединяет их настоящее, прошлое и будущее.

В структуру роли, в качестве фундамента, как ученые, так и деятели искусства зачастую включают творческие хотения авторов, их мотивы (как осознанные, так и неосознанные), пробуждающее стремление действовать именно в данной роли, действовать не просто как личность, а как личность в роли, выполняя действия, относящиеся к определенной ипостаси. Термин «ипостась» трактуется по-разному. Как лик, как способ существования сущности, как отдельный образ единой сущности, как предназначение. Гипотетически можно рассматривать структуру роли и в этом ключе, особенно, если обратить внимание на то, что способ существования – в большей степени связан с деятельностной сферой личности, образ единой сущности – с Я-концепцией, образом Я, а предназначение – с когнитивной сферой личности.

Напомним, что слово «драма» происходит от греческого *δρᾶμα*, т. е. действуя. К.С. Станиславский предлагает актерам формулировать структуру роли в терминах действия: надо сделать, надо доказать, надо проверить, надо убедить... Опять видится довольно много перспектив в плане психокоррекционного и консультационного метода.

Как структурную единицу роли в деятельностном подходе можно рассматривать и динамику, так как она осуществляется от одного

состояния (ситуации, позиции) до другого (скорее всего, желаемого и предвкушаемого) и, собственно, определяет содержание и результат роли. При этом как существующее состояние является частично гипотетическим, так и желаемое. То есть и в состояниях также присутствует динамический компонент. Давайте попробуем с этих позиций рассмотреть роль руководителя. В нее включаются представления, позиции, эмоции исполнителя в настоящем, представления о том, что должно получиться в результате ролевого перевоплощения и само ролевое воплощение, которое трансформирует и то, что было, и то, что хочет получить руководитель в результате, и то, что он делает, как переживает в процессе. И все эти элементы отличаются одним – динамичностью. Несколько иначе рассматривает динамику роли А. Демидова. Она считает, что роль развивается следующим образом: идея – развитие – штамп [26]. Поразмыслив над этим, взяв за аксиому то, что для живого творческого состояния в роли штамп – это неприспелое по определению, надо отметить, что роль должна развиваться постоянно, расцветаясь новыми красками, сторонами, не доходя до штампов. Следовательно, для практической работы с ролевыми деструкциями важно, чтобы исполнитель роли как можно реже как опирался, так и нарабатывал штампы как свои (даже если ранее они были результативными), так и чужие. Более значимо выработать лабильность и свободу ролевого воплощения, если так можно выразиться, ролевой динамики.

Структура роли вполне может быть соотнесена и рассматриваться как структура художественного произведения, так как одно из определений роли – создаваемый актером, режиссером, исполнителем художественный образ. Подходов к структурированию художественного произведения множество, от дуалистического (содержание и форма) до поликомпонентного, предполагающего равенство всех компонентов произведения, а также наличие внутренних подструктур каждого компонента. Обращаясь к миру художественного, невольно хочется воспользоваться терминологией художественного способа познания мира. Поэтому, рассматривая структуру роли как структуру художественного произведения, возьмем за основу понятие «композиция» – лат. «составление, связывание, соединение». Для музыканта композиция – создание произведения, для художника или архитектора – способ соединения разрозненных частей будущего художественного произведения в художественное целое, для писателя – способ построения литературного произведения, для драматурга – определенная последовательность сцен, эпизодов, реплик или монологов внутри

одной роли, столкновений и отношений между ролями. С понятным композиционн связывают такие термины, как стиль, форма, ритмика, динамика, сюжет. К композиции сюжета относятся такие элементы, как завязка, развитие, кульминация и развязка, при чем в основе композиции находится конфликт. Отмечается, что зачастую художественное произведение обладает довольно сложной композицией, содержит несколько параллельных или пересекающихся конфликтов, например. Представляется, что и структуру роли композиционно составляют несколько взаимосвязанных и конфликтующих субролей, каждая из которых имеет свою структуру – композицию. Возникает вопрос о том, что является ядром этого сложного взаимодействия субролей или центром, определяющим гештальт роли. Обратимся к мнению актеров. Денис Никифоров так говорит о поиске основы, исполняемой им роли контрразведчика: «Еще в начале работы мы обсудили с Аней (Анна Гресь, режиссер фильма. – Прим. авт.) все детали. Пришли к выводу, что главное внимание будет сосредоточено на том, что я лично называю "чу". Наш фильм о ребятах из контрразведки, которые читают книгу жизни между строк. Например, мне нужно было сыграть – "Родин почувствовал далекую вибрацию...". Очень сложно передать всю гамму чувств, которая соответствовала бы этому состоянию, а моя роль полностью на этом построена. После пяти месяцев работы шпионские навыки майора меня так накрыли, что я в жизни начинаю действовать, как он». И далее: «Больше ничего ТАКОГО в эту роль я не привнес. Остальное – моя внешность, мои эмоции, жесты. Правда, иногда пробовал расслабиться и пошалить...» [42]. В этих словах явно выделяются все три обозначенных ранее пласта роли, а также выделяется тот элемент, который стал для исполнителя определяющим, «ролеобразующим». Роль может иметь в своей основе идею, а может – трюк. Может быть направлена к чему-то и выполняться ради чего-то, следовательно, имеет в основе мотив и цель.

Довольно широкое значение термина «композиция» – сочинение, построение и произведение – позволяет констатировать, что, с одной стороны, роль сочиняется, придумывается, с другой – выстраивается, исполняется и с третьей – воспринимается и рефлексивируется. Таким образом, в структуре роли вполне можно выделить три пласта. Условно назовем их – предикторакционный, действенный, рефлексивный. Первый пласт содержит результаты активности авторов роли, проявленной в направлении представления о цели роли, ее содержании, поисков себя в роли и роли в себе. Второй пласт – формы и способы

действий в роли, направленные интеракции, коммуникации. Третий – результаты восприятия ожиданий, реакций коммуникантов на свои действия в роли и результаты рефлексии и саморефлексии. Отсюда следует, что психокоррекционная и психотерапевтическая работа с ролевыми деструкциями, в том числе и ролевыми конфликтами, должна содержать приемы когнитивного, поведенческого, психоаналитического и экзистенциального направлений.

Теперь вернемся к пространству ролевого конфликта и обратим внимание на его структуру, отметив  $\leftrightarrow$  области, в которых возникает напряжение, чаще обусловленное необходимостью выбора.



Рис. 5. Пространства ролевого конфликта

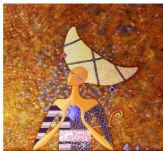
Кстати, возможно, что именно по тому, как делается выбор, по тому, какие выборы в целом чаще совершает человек, и можно определить суть его внутрилличностного конфликта? Но, об этом несколько позже. Опять опережая в целях обоснования идеи о художественной сущности конфликта, обращаю ваше внимание на то, что все пространства « $\leftrightarrow$ », т.е. противоречия ролевого конфликта являются также и сущностью художественного образа, основным свойством которого является противоречивость, инициирующая на уровне эмоций – переживания, на уровне когниций и, в дальнейшем, действий – выбор. Выбор связан с самоопределением в конкретной области – действий, принципов, суждений. Проблема выбора определяется как самая сложная в психологическом консультировании и не только. Вспомните... «Быть или не быть? Вот в чем вопрос...» Казалось бы «выбор» –

не психологическая категория, точнее, не полностью психологическая. Этическая, например... Философская, например... Конечно, есть уверенность в том, что в ней есть психологические аспекты. С чем они больше связаны? С восприятием? С необходимостью принятия решения, а значит, направленностью размышления? С потребностью или мотивом? Какова структура выбора? Простая – «субъект – вариант – объект» или более сложная «субъект – несколько вариантов – несколько объектов»? В рамках теории поля – куда более всего «притянет», т. е. сила притяжения определяет выбор? Мы же скорее видим то, что хотим или предполагаем увидеть, чем то, что на самом деле существует. Но тогда опять все «завязано» на восприятии и факторах, которые его обуславливают. В рамках когнитивной теории: выбор определяет референтное когнитивное пространство, т. е. убеждение, принцип? А что, если человек располагается в пространстве выбора, не ориентируясь ни на убеждения, ни на рефлексию, ни на высшие общечеловеческие принципы? Если он выбирает «по интуиции»? Или просто «потому что!» Вероятно именно поэтому психология выбора пока не получила должного внимания, несмотря на явную и научную, и практическую необходимость. Слишком много гипотез, каждая из которых имеет право на то, что бы быть подтвержденной. И слишком мало валидных методов, которые могут убедить в достоверности полученных результатов. А раз недостаточно одних – надо обратиться к другим. Например, художественным работам на эту тему.



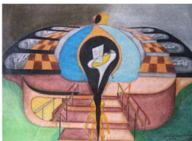
*Ил. I. В. А. Драчинский. Выбор*

Разные, но во многом похожие варианты... Вероятно, ощущение одной и той же проблемы. Вероятно, разное эмоциональное отношение к одной и той же проблеме...



Ил. 2. Е. Купальян. Легкий выбор

Почему «легкий»? Потому что один и «свой», «родной». Потому что разумный, рациональный (судя по семантике синего цвета М. Люшера, В. Кандинского). Значит, для того, чтобы выбор был легким, он должен быть, как минимум, рациональным?



Ил. 3. А. Тселентис. Выбор жизненного пути

Конечно, гораздо вернее было бы выяснить у автора работы о том, какая жизненная ситуация или какие идеи, или какие эмоции вызвали в его художественной реальности данный образ. Но... Л.С. Выготский вполне доказательно убеждает в том, что восприятие художественного произведения есть повторный акт его создания. Только в психической реальности того, кто его воспринимает. Следовательно, каждый из нас имеет свою версию «Выбора жизненного пути». Правда, вполне можно обратить внимание на образы, посредством которых автор выражает содержание выбора: символ лестницы, центр композиции и два весьма похожие варианта, но с разным содержанием на разных горизонтальных уровнях образа, наличие общей «цели» в виде «зерна», композицию цветов в виде базового сочетания оранжевого и синего, т.е. конфликта «эмоционального распространения во вне» и «рационального осознания внутри». Можно заметить и некую «шахматную доску» – символ игры. Прямо по Г. Гессе! Каждый обнаружит и общее и свое. В результате – выбор между своим и общим? Опять нравственный конфликт? Значит, конфликт выбора – это конфликт нравственности?

Оставим данную сентенцию без ответа и обратим внимание на вторую картину Артема Тенегина «Конфликт души и тела». Явно, что тело представлено в разных цветовых воплощениях, которые могут меняться в зависимости от «струн» души. Общие для всех, достаточно понятные символы. Но в целом образ ринга. Вечная «фрейдовская» борьба, в которой побеждает...? Много возможных вариантов... Борьба и есть борьба. Именно она порождает энергию развития.



*Илл. 4. А. Тенегин. Конфликт души и тела*



*Ил. 5.* В. К. Щеглеви. Право выбора

Как яркая, открытая дверь активности (красный цвет) и творчества (зеленый цвет), ведущий к рациональному, но сотворенному собой «осеннему» выходу. Я этот образ «раскодирую» так. А вы? С какими ощущениями в ситуации выбора, какими мыслями и действиями это связывается в вашем восприятии?



*Ил. 6.* В. Горбунов. Губа не дура



Абстрактное, экспрессивное и импрессионистское видение проблемы выбора (извините за некоторый искусствоведческий свободный взгляд) предлагает В. А. Горбунов в картине «Губа не дура». Оставляю без своих комментариев, дабы не ограничивать восприятие и интерпретации зрителей. Только отмечу явное: двойственность и центрированность одновременно, а также явные противоположности одного целого. Непонятно лично мне: зачем делать выбор? Может быть за тем, что пугает явный результат и приходится не выбирать, а искать оправдания временного бездействия? Тогда получается, что сложность выбора заключается в неопределенности или негативной определенности перспективы.



*Илл. 7. И. Мирошниченко. Выбор чаши*

Эта картина тоже о выборе. «Выбор чаши» И. И. Мирошниченко. Много символов, значит, много «мостиков» между «личностно» и «коллективно» значимым. Значит, выбор состоит не в том, что делать, а в том – как и с кем. И, несмотря на одинаковость перспектив и ситуаций, выбор все равно есть. И он также необходим для дальнейшей жизни как то, что есть сейчас, и то, что значимо «потом». И есть некая «волшебная палочка» или «указка», которая поможет его сделать. Есть и стремление к гармонии, вечное и понятное стремление к созвучию.



*Илл. 8. А. Гигаури. Выбор плода*

«Выбор плода» А. С. Гигаури. О чем это? Спросите у себя, когда смотрите на эту картину. Мне кажется, о стремлении, о динамике, о том, из каких «тонкостей» складывается выбор казалось бы простых и понятных вещей. Не претендую на истину, ведь это – художественное произведение. Мое впечатление о нем может затрагивать только то, что составляет полную мозаику общечеловеческой истины – личную, свою, очень субъективную истину.

Остановилась очередной раз на мысли о том, что ощутить, принять, понять художественное воплощение образа-представления художника о каком-либо объекте, особенно связанном с психологическими феноменами, не то чтобы сложно (на уровне личностного отношения не всегда и сложно), но как-то полемично что ли... Можно еще применить термины дискуссионно и противоречиво. В целях поиска знаниевой опоры и обнаружения художественных свойств внутриличностного конфликта обратимся к анализу содержания художественного образа.

## КОНФЛИКТ В СТРУКТУРЕ И СОДЕРЖАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Это не только многокомпонентная психическая реальность, интегрирующая в художественном действии (восприятии, эмоциях, реакциях, отношениях, оценках, смыслообразовании) все уровни коллективного и личностного сознательного и бессознательного, онтогенетические и социогенетические аспекты и основания, но и форма их трансляции, восприятия и взаимодействия с самим собой и миром. Художественный образ рассматривается в психологии и как своеобразный демонстрирующий и предполагающий личностный конструкт, создаваемый в процессе комбинирования элементов личностной и социальной, реально существующей в конкретном временном и культурном пространстве и трансцендентной (существующей вне времени, осознания и полного присвоения) информации. Художественный образ – это объемная, многомерная, воспринимаемая, продуцируемая и транслируемая характеристика объекта (стимула, положенного в основу образа, гештальт его композиции), субъектов (автора, воспринимающих лиц), времени, социально-культурного окружения. По художественным образам, создаваемым в определенное время в определенной культуре, мы можем реконструировать реальности разного уровня, так как художественный образ – это динамичный информационный комплекс, в котором информация не только зафиксирована и хранится, но и порождается в процессе художественного восприятия, которое «не просто расшифровывает зашифрованное другим, но и творчески конструирует с помощью воображения (аттракции, сопереживания, сотворчества, аффилиации и других психических процессов. – Л. И.) свои ответные образы, прямо не совпадающие с видением автора произведения, хотя и близкие им по содержательным признакам, одновременно оценивая талант, мастерство художника со своей точки зрения на жизни и искусство» [60, с. 315]. Художественный образ – это форма «гармонизации внутреннего мира художника в форме продуктов его деятельности» (М. Клейн), «...особое средство, употребляемое не для копирования объектов, а для копирования обобщенных переживаний... код эмоционального отношения к некоторому объекту...» [8, с. 107]. Анри Бергсон рассматривает художественный образ как средство «проникновения» в мир, с помощью которого мы получаем возможность глубже воспринимать и понимать его и самого себя. Феномен художественного образа рассматривается в философии, эстетике, социологии,

нимиджелогии, искусствоведении. При этом выделяются и изучаются и особенности его формирования, и восприятия, и его функции, и его структура, и его содержание. Теория художественного образа рассматривалась в эстетике Гегеля, который считал, что образность является наиболее характерной особенностью искусства, художественной деятельности. Признаком художественного таланта он называет способность к формированию чувственного материала: основная особенность художественного образа заключается в том, что он находится «...посредине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью» и «представляет в одной целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» [15, с. 385]. Н. А. Бердяев, говоря о том, что «символическое творчество культуры дает знаки реального преобразования», и о том, что «символическое сознание выше наивно-реалистического сознания, и именно оно открывает путь к подлинным реальностям», связывая символическое пространство с искусством, видит смысл последнего в том, «что оно приводит в иной преобразенный мир. Оно освобождает от гнетущей власти обыденности и тогда, когда художественно изображает обыденность» [5]. В классической психологии художественного творчества, психологии искусства художественный образ рассматривается как психический феномен такими известными философами, психологами, как Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. А. Потебня, Т. Липпе, Л. С. Выготский. В его теории основная идея А. А. Потебни о том, что художественный образ является формой познания, а искусство особым способом мышления и переживания, и идея Д. Н. Овсяннико-Куликовского об искусстве как работе мысли, получают дальнейшее развитие и корректирование в направлении психологии. Л. С. Выготский предлагает рассматривать художественный образ как совокупность трех позиций: как «сказуемое в контексте идей А. А. Потебни», как форму трансляции эмоций, которые облекаются в «лирическую ткань» и как стимул для работы воображения [12]. При этом он приходит к выводу о том, что действительность художественного образа заключается в его динамичности (обратим внимание на терминологию полевой теории). Л. С. Выготский считает заключенное в нем противоречие, «противочувствование» источником эстетической реакции и, как следствие, катарсиса, преодоления, возвышения личности над источником конфликта. «Художник всегда формой преодолевает свое содержание», «искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала

еще не содержится» [12, с. 269]. Выделенные Л.С. Выготским в этих высказываниях действительные возможности искусства заключаются в специфике трансляции и восприятия формы и содержания в художественном образе.

Художественный образ является одной из первых форм речи, выполняющей информативную и коммуникативную функции. С его помощью автор сообщает окружающим то, что считает нужным, а зритель воспринимает то, что способен декодировать, воссоздать и «додумать», «дотворить». При этом ученые приходят к общему выводу о том, что в процессе восприятия художественного образа реципиент создает свой, отличный от первичного и заданного автором, в чем-то частично совпадающий, но качественно иной художественный образ, переживая при этом реакции, по силе сходные с внутрилличностным конфликтом. В этом подходе подчеркиваются коммуникативные, перцептивные компоненты и особенности воздействия художественного образа. Рядом исследователей художественный образ рассматривается и как содержание, и как результат художественного восприятия и художественного мышления: «...самое восприятие художника как художественное восприятие не только проявляется, но и формируется в процессе художественного изображения воспринимаемого. Художник научается видеть, воспринимать действительность в соответствии с требованиями, исходящими от условий ее изображения» [36, с. 204]. Следует выделить, что художественный образ является не только формой отражения, выражения и изображения, но и формой рассуждения, включающего и наглядно-образное и абстрактно-теоретическое и латеральное мышление в их диалектическом единстве. Иллюстрацией к этому может послужить процесс подготовки, первичного осмысления и дальнейшей работы по выяснению причин поступков, состояний, речи исполняемого персонажа профессионального актера, в еще большей степени – процесс создания спектакля или кинофильма режиссером.

Приведу еще несколько определений художественного образа с целью определения его основных содержательных компонентов. «Художественный образ – это всегда новое сочетание того, что художник видел и слышал в разное время и в разных местах», «...это концентрированное выражение характерного и типичного целого слова, класса того или иного общества» [34, с. 152], это форма отражения типичного в индивидуальном и индивидуального в типичном, неразрывное единство общего и индивидуального. «Художественный образ обладает

двучленностью, биполярностью, бинарностью, способностью к удвоению по формуле "одно через другое", позволяющими "стягивать" разнородные явления в одно целое с целью преобразить вещь, превратить ее в нечто иное, достичь между полюсами наивысшего напряжения, взаимопроникновения самых различных пластов бытия» [35, с. 49].

Отметим главные характеристики художественного образа, обращая при этом внимание на модель ролевого конфликта (см. рис. 5): 1) диалектичность, внутренняя конфликтность; 2) интеграция разнородной информации; 3) взаимодетерминированность всех компонентов; 4) полиметричность и полимерность; 5) единство формы и содержания; 6) задействованность всех уровней психического в продуцировании; 7) социально-личностная природа; 8) большая по сравнению с основами информативность и информативность; 9) функционал: художественный образ выполняет многочисленные функции, которые можно классифицировать по признаку действительности на регуляторные (эмоциональная, мотивационно-волевая сферы личности), познавательные (социальная, коммуникативная и когнитивная сферы), психические (воздействие на бессознательную сферу личности) и трансцендентные (воздействие на коллективное бессознательное, надкультурное, надвременное).

По мнению С. П. Иванова, этот термин «художественный» содержит в себе следующее значение: демонстрация и актуализация духовного (корень «худ» – раскрытое, развернутое «дух») [29]. Традиционное понимание художественности больше рассматривается эстетикой, чем психологией и основано на категориях красоты, целесообразности, гармонии, таланта или способностей людей, заявивших о себе в области искусства и литературы. Художественность связывается со способностью личности к преобразению или созданию новой духовной реальности, которая объединяет личностное, социальное и трансцендентное.

Многое о феномене художественности можно узнать в сравнении с научным способом познания мира. Стимулом для научного познания еще древние ученые считали удивление, для художественного – впечатление. Как известно, удивление – «эмоция очищения каналов» (Томпкинс), т. е. эмоция, которая «разгружает» восприятие для новой информации. Впечатление, наоборот, интегрирует, обостряет, проявляет, т. е. воздействует более конструктивно. Материалом для создания научного продукта служат мысли, умозаключения, факты реального опыта, выводы, доказательства. Художественный материал – образы

фантазии, воображения, эмоции, впечатления, ощущения, переживания, отношения и... умозаключения, смыслы, оценки. Следовательно, опять же художественный способ познания мира, и, осмелюсь предположить, части этого мира, мира в мире, себя – более продуктивный. Процессуально наука больше связана с пониманием, искусство с переживанием и, что более важно – сопереживанием, сопричастностью, включением всех субъектов и объектов художественного процесса в единое психическое пространство, что, несомненно, находится в большей взаимосвязи с духовным, психическим миром. Результат научного действия конечен – открытие, теория и т.д., которые могут совершенствоваться, переосмысливаться, одобряться или опровергаться. Результат художественного действия обладает неограниченным количеством и качеством перевоплощений, преобразований, так как каждый человек (в том числе и автор произведения), воспринимая созданное художественное произведение, трансформирует, пересодает его, внося в образ свое психическое, эстетическое, культурное содержание. В научном продукте (имеется в виду психический продукт) подчеркивается частное, т.е. новое открытие, новая информация, выявленная ученым. В художественном образе – обобщенно-индивидуальное, т.е. не только то, что чувствовал, думал, вспоминал, переживал художник, но и то, что было до него переживаемо, продуманно многими поколениями других людей.

В психологии с прилагательным «художественный» связывают восприятие, эмоции, мышление, тип личности, подразумевая в первую очередь отличия от мыслительного или «не художественного». Так, например, художественный и мыслительный типы личности, по И. Павлову, различаются по доминированию активности одного из полушарий мозга. Художественный тип личности характеризуется эмоциональной лабильностью, выраженной способностью уподобиться другому, пластичностью психики, т.е. эмпатичностью и способностью к безболезненному для личности перевоплощению, синестезичностью, эстетичностью существования, нечувствительностью к противоречиям (А. В. Петровский) и многими другими личностными и социально-психологическими характеристиками. Художественные эмоции отличаются от обычных способностью вызывать и продуцировать сами себя и другие эмоции, активизировать эмоциональную память и эмоциональное творчество; художественное мышление отличается образностью, лабильностью, динамичностью, сочетанием наглядно-действенного и абстрактно-логического мышления, активизацией воображения,

фантазии и интуиции. Отдельную сферу исследований составляет конфликтное взаимодействие в художественной деятельности, которое характеризуется имманентной конструктивностью эмоций, смыслов, мотивов, а также толерантностью, творческой личностной продуктивностью в направлении самопознания, самосовершенствования.

В искусствоведении прилагательное «художественный» используют в словосочетаниях «художественный кинофильм» (антоним – документальный кинофильм), художественное произведение (антоним – документальный факт, слепок, копия), «художественный взгляд» (антоним – рациональный взгляд), что подразумевает преобразующую, эстетическую, духовную сущность художественного.

Из всего вышесказанного делаем вывод о том, что под художественностью понимается довольно широкий спектр характеристик, действий, качеств, связанных с особым, во многом превосходящим по степени активности, актуализации и выраженности личностного и коллективного психического, содержанием художественного образа, а также с выраженностью индивидуального отличного в обобщении с трансцендентным и социально значимым. Рассмотрим с этих позиций структуру художественного образа.

Содержание художественного образа трактуется как «динамическое взаимодействие чувственного отражения и мыслительного обобщения и переход конкретной чувственности в мысль, идею и далее в вымышленную действительность и ее чувственное воплощение» [35, с. 48]. При его сравнении с содержанием идентичности определяются общие основы, например, присутствие в нем интегрированного чувственного и сознательного, личного и обобщенного. Художественный образ располагается как бы в двух действительностях – реальной и вымышленной, в двух чувственностях – стимулирующей и сотворенной. Он объединяет реальное и идеальное. Несмотря на явную бинамность, художественный образ обладает множественными модальностями, которые довольно сложно отнести к какому-либо из полюсов. Причины видятся в особом художественно-творческом восприятии действительности, свойственном художникам. Чаще всего художник, воспринимая реальность, уже частично ее до-создает, интегрируя воспринятую информацию со своим внутренним миром. Напомним, что динамичность является одной из основных особенностей художественного восприятия. Художественный образ представляется как активная, динамичная субстанция, которая не только объединяет субъективное и объективное, реальное (сущностное) и воображаемое (идеальное),



материальное и духовное, но и в созданном напряжении насыщенного, неограниченного контакта в системе взаимоотношений «человек – мир – образ – человек» трансформирует внутреннее и внешнее, создает чувственно-интеллектуальное пространство, позволяющее иначе воспринимать и самих себя, и действительность.

При анализе многочисленных подходов к определению содержания художественного образа нельзя не обратиться к мнению художников, для которых художественный образ является частью системы их взаимодействия с миром и с самим собой.

П. Гоген говорит о структуре образа, как «органичном сплаве в воображении художника его субъективных ощущений и представлений с объективным жизненным материалом» [31, с. 211]. А. Демидова считает, что создаваемый актером художественный образ «должен быть полнее, глубже, чем написан в пьесе и чем собственная актерская индивидуальность» [25, с. 85]. Она пишет о том, что процессе создания спектакля эффективен тогда, когда «...актер, режиссер, помреж, реквизитор – перестали быть простыми, конкретными людьми имярек – они стали художественными обобщениями, символами, типами, вобрали в себя всю правду наблюдения, авторской мысли. И эта вторая реальность стала богаче обыденной жизни» [25, с. 117]. С. Юрский отмечает возможности художественного образа (роли) в становлении актера как личности и пишет: «Удовольствие физиологическое (это мне приятно) и даже удовольствие эстетическое (по-моему, это красиво) отступают на второй план. Я выражаю свое одобрение (хвалю, прославляю) потому, что это делает меня лучше, чем я был вчера. Это феномен пробуждения личности, пробуждения нравственного чувства» [65, с. 18]. И.И. Левитан, объясняя ученикам необходимость единения в изображении видимого и чувственного, говорит о том, что «картина – это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника» [36, с. 251], это же, но другими словами, говорит О. Роден: «Не думайте, что мы можем направлять природу, не будем бояться быть копнистами, будем делать лишь то, что видим, но пусть эта копия пройдет прежде через нашу руку, через наше сердце...» [36, с. 299]. Многие художники сходятся во мнении о том, что художественный образ интегрирует результаты художественного восприятия, воображения, изображения, отображения, преобразования, выражения. Это подразумевает возникновение качественно нового продукта в ходе накопления личностно разноразмерной информации. Теоретиками искусствоведения

художественный образ рассматривается как единство формы и содержания изображаемой действительности, при этом подчеркивается их взаимообусловленность. С. Эйзенштейн считает, что «воздействие произведений искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное устремление по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно на проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления» [44, с. 215].

Наиболее распространенный подход к созданию структуры художественного образа основан на признанном единстве и выраженности в нем ряда противоположных разнополюсных позиций, т.е. дуалистический подход. В нем признается двухуровневая структура: воплощение умозрительного художественного образа в материальном образе, при чем учитывается психическая активность последнего, т.е. материала, который не только изображает идеи, замыслы, фантазии и другие продукты психической активности автора, но и в ходе создания художественного произведения и его восприятия сам их продуцирует. Еще один подход основан на идее о материализации образа сознания в художественном действии, результатом которого и является совокупность (композиция) художественных образов, создающих (производящих) целостное и динамичное художественное впечатление. Существует модель художественного образа, в которой выделяются внутренние (психические) и внешние (материализованные, воспринимаемые непосредственно) компоненты. Считая целесообразным объединить все подходы и взяв за основу мнение о бинарном содержании художественного, мы спроектировали модель формирования художественного образа (см. рис. 6).

В основе модели находится стимулирующая психическую активность автора художественного образа информация, которая может поступать как извне (так называемые стимулы окружающей среды), так и изнутри (хронотопы, прошлые вытесненные психические образования эмоционального плана). Она содержит некое ощущаемое, иногда замечаемое вскользь, иногда осознаваемое, противоречие, нечто, находящееся за гранью обыденности и активизирующее воображение и эмоциональную сферу художника. Данный стимул обусловлен не только особенностями социокультурного окружения, но и особенностями эмоционального, интеллектуального и художественного развития автора, кругом задач, мотивов, потребностей, определенных им на какой-либо жизненный период.



**Рис. 6.** Модель формирования художественного образа

Как уже упоминалось ранее, художественный образ – полиметрическое, многокомпонентное психическое образование, элементы которого продуцируются в сложнейших процессах творческого взаимодействия социального, культурного и личностного. Большинство исследователей выделяют два «полюса» пространства, в котором это происходит: социальный и личностный. Есть также мнение о разделении основной области формирования художественного образа на эмоциональный, когнитивный и трансцендентный уровни. В данной модели, которая имеет больше технологический, чем теоретический характер, мы попытались объединить эти два мнения, предположив, что в процессе взаимодействия информационного стимула с перечисленными уровнями психического продуцируются многочисленные компоненты умозрительного художественного образа, который, в последствии, переконструируется, переоформляется в материальной модели, т.е. художественном произведении.

Результаты проведенного анализа мнений о роли бессознательного в творческих процессах показали, что во взаимодействии стимулирующей информации и бессознательного происходит определение области противоречий, которые порождают энергию аффекта. Результатом могут

быть неявные, смутные желания приблизиться к объекту, более внимательно присмотреться к нему или, наоборот, отдалиться от него. Достаточно сильное психоэмоциональное напряжение, спровоцированное стимулом, можно рассматривать как внутриличностный конфликт, который требует разрешения в спонтанном самовыражении, формой которого могут стать неявные прообразы будущего художественного образа. С. Иванов пишет, что «с бессознательным связана модель ситуации, в которой отражаются и элементы задачи и процесс ее решения» [30, с. 194]. Бессознательное художника включает взаимосвязи, отношения, чувственные позиции, которые когда-либо были им продуцированы и присвоены. В этом плане оно гораздо объемнее его мыслительной сферы. «Сфера бессознательного простирается далеко вширь и вглубь от ярко освещенной рамы сознания, захватывая и не готовые к высказыванию мысли, и все "фигуры", хранящиеся в памяти и претерпевающие различные превращения, благодаря взаимодействию друг с другом, и весь "фон" с его шероховатостями, и, наконец, весь наш условно-рефлекторный автоматизм – все бесчисленные навыки, каждый из которых, когда мы ими овладевали, пусть и без задержки, но проходили все равно стадию осознания» [30, с. 195]. М.Г. Ярошевский, рассматривая сущность глубинного психического, обращается к термину «надсознательное», подразумевая, что его содержание больше, выше, свободнее содержания сознания, но при этом подчеркивает активность личности. К.С. Станиславский, работая в этом направлении с позиций режиссера, педагога, новатора в актерской профессии, применяет термин «сверхсознание» для обозначения той области, в которой актер может бесконечно черпать черты образа роли, который будет уже частью – им самим, частью – персонажем, описанным в пьесе и порожденным воображением, личностью драматурга. Необходимо отметить, что, так как художникам свойствен долгий период «накопительства», сбора информации, впечатлений, инкубационный период «созревания, вынашивания» идеи, контакт стимула с личностным бессознательным имеет еще одну функцию: проекция накопленной информации, при чем в уже преобразованном воображенном виде. Кроме информации, касающейся стимула и ассоциаций с ним, бессознательное «выбрасывает» ту информацию, которая связана с идентичностью художника. Возможно поэтому внимательный, опытный глаз воспринимающего человека, глядя на художественную работу, может почувствовать состояние автора, увидеть изображенный объект его глазами, т.е. на какое-то время стать автором, идентифицировать себя, как автор художественного образа. Бессознательное продуцирует энергию выте-

сненных желаний, которая пробуждает активность, стимулирующую чувственную сферу. Так, например, известный российский театральный режиссер Л. Додин в одной из телевизионных передач говорил: «Есть чувства, когда в них пытаешься разобраться, возникают мысли». В контакте стимула и личного бессознательного продуцируются разнообразные ассоциации, которые в последствии активизируют и направляют метафористическое мышление художника. Е.П. Крутник отмечает, что с метафористическим видением связан и ценностно-смысловой контекст художественного сознания. Метафористическое видение, по его мнению, заключается «в особом переносе, возникающем в результате перевода означаемого посредством означающего из практического плана (денотация) в "мифический" план (коннотация) с помощью эксплицитного или имплицитного сравнения» [35, с. 55].

Продуктом контакта личного бессознательного и стимулирующей информации является такой элемент художественного образа, как непосредственное впечатление «ребенка», содержащее открытость новым ощущениям, готовность к восприятию, осмыслению, чувственному реагированию, не ограниченную привычными формами чувствования, реагирования. Обратимся опять к мнению Л. Додина: «Ребенок чувствует так, как чувствует, ему еще никто не объяснил, как надо чувствовать. Ученическое самочувствие – неотъемлемая черта художника. Сохранить возбуждение ученического чувства одна из плавных художественных задач. ...Он (актер, зритель. – Л.И.) должен испытывать такое, что он даже не представлял, что может испытывать». Означенное впечатление сродни тем, о которых В. Вундт писал: «Чувство является пионером знания. Многие из лучших мыслей, вероятно большинство из них, появляются наподобие проблеска, но начинаются смутными чувствами, "тусклой интуицией", нуждающимися в поддержке и уговорах, прежде чем они могут уверенно переживаться и определяться» [11, с. 51]. Контакт с бессознательным результативно актуализирует в форме ассоциаций, ощущений, смутных образов, собранный в некую импровизационную, проходящую, динамическую композицию, материал своего содержания, важного, но не осознанного личностного. «В акте проекции художник имеет дело с мысленным перенесением себя в ситуацию того объекта, в который вживается», «...в акте интроекции художник имеет дело с реальными объектами, имеющими условную природу, природу искусственно созданной художественной реальности, выстроенной по законам художественной формы. В результате художественная личность – это реальная

личность автора, преобразованная с помощью художественного воображения, это воображенное "Я"» [35, с. 16].

В сфере взаимодействия личного бессознательного, сознательного и стимулирующего образа активизируется интуиция. Феномен интуиции в психологии художественного творчества рассматривается во взаимосвязи с вдохновением, инсайтом, образным мышлением (воображением, фантазией), механизмами психической защиты. Интуиция трактуется и как детерминант эффективности научной деятельности, и как детерминант и компонент художественного процесса. Анализ научных подходов к содержанию интуиции (А. Г. Асмолов [4], О. В. Степаносова [54], Р. М. Грановская [20], С. О. Грузенберг [23], Н. В. Гончаренко [18, 19], К. Юнг [64] и др.) позволяет констатировать, что продукты интуиции включаются в содержание художественного образа, а развитая интуиция отмечается как характеристика художественно-творческой личности. Так, например, Апри Бергсон считал, что «художник принадлежит к числу совершенных существ, которые все познают интуитивно, охватывая мир широко универсально. Художник принуждает нас видеть то, что мы обычно не замечаем. Он проникает в мир глубже обычного человека, который ограничивается чтением наклеенных на предметы ярлыков». Художник способен накапливать не только интуитивные образования, но и интуитивные операции, которыми он овладевает в художественном взаимодействии с миром. В художественном образе воспринятая стимулирующая информация «разворачивается» literally (терм. Э. де Бово) и художник интуитивно, импровизационно находит все новые ее аспекты. Это приводит к неожиданному сближению «далекого» (смыслов, образов, отношений, понятий), к вольному свободному обращению с новообразованиями, которые метафоризируются, аналогизируются, аллегоризируются множеством раз. Среди интуитивных образований, результативно представленных в художественном образе, можно выделить синестезические образы; метафористические значения, предполагающие инносказательность и соответственно инвариантность и содержания формирующей информации, и процессов, которыми это осуществляется; иррациональные значения, т. е. те значения, которые полностью не фиксируются сознанием, но являются значимыми по ощущениям автора будущего художественного образа. Если обращаться к таким особенностям художественного, как толерантность к противоречиям, вневременной характер, экономия психической энергии, то можно предположить,

что именно в сфере взаимодействия бессознательного, сознательного и стимулирующего находятся их истоки.

Во взаимодействии стимулирующей информации и сознания субъекта художественно-творческой деятельности продуцируются такие элементы художественного образа, как смыслы, ценностно-смысловой контекст стимулирующей информации, строгое и четкое фиксирование реального содержания факта, формируется художественное решение, проходя множественные интерпретации, инверсии, равноуровневое оценивание, выбор элементов для трансляции. С. Эйзенштейн [62] говорил о том, что без логического мышления, направленного на определение доминирующих и второстепенных компонентов информации в их взаимосвязи, художественное мышление не может создавать истинно художественные продукты, а, скорее, закончится на непродуктивном фантазировании, витании в облаках. Обратимся к точке зрения Ю. Борева о том, что «художественное творчество начинается с обостренного внимания к явлениям мира и предполагает "редкие впечатления", умение их удержать в памяти и осмыслить» [7, с. 213]. «...Самое мое созерцание является мышлением, мое мышление – созерцанием...» [7, с. 75]. Он высказывает мнение, что неправильно полностью детерминировать эффективность художественного творчества активностью бессознательной и чувственной сфер художника. «И хотя доля творческого процесса, приходящаяся на разум, возможно, количественно не преобладает, качественно она определяет многие существенные стороны творчества. Сознательное начало контролирует его главную цель, сверхзадачу и основные контуры художественной концепции произведения, высвечивает "светлое пятно" в мышлении художника, и весь его жизненный и художественный опыт организуется вокруг этого светового пятна. Сознательное начало обеспечивает самонаблюдение и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать и оценить свое произведение и сделать выводы, способствующие дальнейшему творческому росту» [7, с. 237–238]. Происходит это в силу внутреннего диалога, в который вступает субъект художественной деятельности с самим собой по поводу воспринятой стимулирующей информации. Ф. Феллини, великий итальянский кинорежиссер, говорил о том, что «замысел – это всегда подготовка к диалогу со зрителем. При этом возможные реакции как сознательно учитываются, так и сознательно отвергаются» [57, с. 219]. С. Эйзенштейн пишет: «Итак, можно было бы сказать, что полная картина становления законченного сознательного художественного образа... непременно проходит в три

этапа: стадия чувственного мышления (пралогическая формулировка) и логического анализа с тем, чтобы затем объединить эти два последовательных этапа развития в едином моменте сопричастия (в снятом виде), давая окончательную форму – образ произведения» [62, с. 48]. Если сравнить стадии создания художественного образа, обозначенные великим российским кинорежиссером, со стадиями процесса формирования идентичности, то явно наблюдается их аналогичность. Обратимся к иным мнениям о содержании художественного сознания. Вот как описывает процесс осмысления роли А. Демидова: «Когда читаешь, ритм (речь идет о ритме исполнения роли. – Л.И.) должен жить в тебе подсознательно, а ты должен видеть "живые" картинки. Они возникают внутри, но ты должен их "отслонить" для зрителя и видеть в конце зрительного зала. Потом я стала эти "картинки" отслаивать в ролях, потом поняла, что их надо переводить в образы, а после – на цвет. ...если переводить текст роли на цвет и абстрактные образы – возникает более сильная энергия... И тогда я поняла, что текст любой роли надо переводить на мыслеобразы» [25, с. 379–381]. Это подтверждает мысль о том, что без осознания того, что ты хочешь сделать не в конкретный момент, не в конкретном образе, а, в целом, какими идеями, впечатлениями, состояниями, фактами хочешь поделиться, художественного произведения не получится. Получится изобразительный проективный продукт и не более того. Л. Дедин говорил о том, что, чтобы прожить на сцене в образе три часа, надо знать на триста часов, при чем знать и обо всем, что хоть как-то касается образа, и о себе самом. В художественный образ включаются осознанные элементы для будущей художественной композиции и способ их соединения. В нем реализуется самопознавательная установка художника, которая, как пишет Г.С. Тарасов, «настолько важна для художника, что многие поэты, писатели, композиторы, актеры писали о своего рода фатализме рефлексии, о невозможности уйти от нее, преодолеть ее навязчивую силу. Художник непрерывно наблюдает, анализирует жизнь. Он устремлен на встречу новым впечатлениям и в то же время стремится к познанию социальных и психологических причин человеческого поведения в силу особой чуткости, ранимости своих отношений к миру человека. Можно сказать, что два фактора рефлексии: отношение к себе и отношению к людям – составляют главный стержень психологически ориентированной познавательной деятельности художника» [56, с. 135].

Е.П. Крупник разработал психологическую концепцию воздействия искусства, основной замысел которой заключается в том, что



«внутренней предпосылкой художественного творчества и условием, преобразующем потенциальные возможности искусства в реально действующие стимулы, является художественное сознание» [35, с. 8]. Он предлагает концепцию художественного сознания как «внутреннего условия, опосредующего воздействие искусства и преобразующего потенциальные возможности искусства в стимулы, организующие духовную жизнь человека». Художественное сознание рассматривается им с двух сторон. С «феноменологической, в которой определяются основные структурные "образующие" и их функции относительно друг друга: эмпатия и отчуждение, явный и метафористический план, "прогрессивная" и "регрессивная" тенденции сознания» и с «операциональной, в которой выделено три коммуникативные фазы, реализующие процесс отношения личности к искусству: предкоммуникативная фаза (художественно-психологические установки), коммуникативная фаза (восприятие произведения искусства) и посткоммуникативная фаза (оценка художественного произведения)» [35, с. 9]. Основная единица художественного сознания, по Е. П. Крушнику, – художественный образ, который является и базовой категорией искусства, и способом отображения действительности. Одним из основных продуктов взаимодействия сознания художника и информационного стимула является ценностно-смысловой контекст. «Ценностно-смысловой контекст художественного сознания организует процесс, в котором, с одной стороны, происходит "исчезновение" субъекта, погружение его в мир художественного произведения, растворение в той художественной действительности, которую создал автор, слияние с "коллизией" произведения искусства, а с другой – художественная действительность отчуждается, "внеполагается" субъекту, и художественное произведение предстает перед реципиентом как отстраненный и завершённый в себе мир» [35, с. 50]. Обратим внимание на то, что данный двухполюсный процесс имманентно присущ художественному действию, следовательно, в нем развивается способность личности к толерантному переживанию ситуации одновременного «присвоения – отчуждения», которая свойственна внутриличностному конфликту.

К компонентам умозрительного художественного образа относятся результаты внутреннего диалога художника со стимулом, вызвавшим художественную активность. Психология данного диалога изучается О. А. Кривцуном, который рассматривает основную проблему взаимосвязи внутреннего Я художника и художественной активности «натюры». По его мнению, в результате диалога происходят изменения

в «Я» художника: «Умея "разговорить" и научаясь присваивать "иную" сущность, художнику удается проживать много дополнительных жизней, предпринимать многолетние путешествия по поиску своего "Я", выявляя такие ипостаси самого себя, которые жили в нем тайно, в "свернутом виде", о которых он не всегда и догадывался» [32, с. 17], которые он автоматически вкладывает в художественный образ, и в процессе его создания, и в конечный результат. О. Кривцун, отмечая присущее художникам умение «разговорить себя» через объект изображения, «познать тайны собственного бытия через тайны иного бытия» по этому поводу пишет: «Очевидно, в эти минуты встречи "Я" и "Ты" включается какой-то важный механизм, преодолевающий субъективность каждой из сторон, выводящий их в поле надличностных смыслов. Цельность и полнота человеческой жизни, таким образом, может быть обретаема не через культивирование отношений к собственному "Я", не на пути сколь угодно глубоких медитаций и самоуглублений, а с помощью приглашающего жеста руки, через развертывание отношений к другому "Я". Это другое "Я" может быть столь же ограниченным и обусловленным как и его собственное, но вместе с этим другим "Я" он прикоснется и к безграничному и к безусловному» [32, с. 23–24]. Полагаясь на это мнение, можно сделать вывод о том, что компонентом художественного образа являются надличностные смыслы, которые вызывают эстетическую реакцию и, тем самым, способствуют преодолению внутриличностного конфликта.

Художественный образ включает уникальный комплекс переносного и прямого смыслов, значений, метафор, которые вкладываются в него и его автором, и реципиентом.

Отметим, что необходимо различать элементы художественного образа и средства, приемы, которыми пользуется как художник, так и реципиент для их оформления, трансляции. К таковым можно отнести концепцию, план, композицию, материальные, действенные средства определения и актуализации оптимального способа взаимодействия художественного образа с реципиентами. Это уже компоненты следующего этапа формирования художественного образа, который определяется как реализация замысла, создание материальной модели.

Многие исследователи ссылаются на работы В. Е. Сыркиной (1947), в которых определена роль эмоций в формировании важнейшего компонента художественного образа – подтекста. Он существует на всем протяжении создания художественного образа. При восприятии стимулирующей информации – эмоциональный подтекст, как эмоциональный

фон, обуславливающий субъективность восприятия. При идентификации воспринятой информации, ее соотношении с уже имеющейся в сознании и подсознании художника – мыслеобразы, шаблоны, авторские заготовки. В процессе непосредственного формирования образов – как компонент метафористического, аллегорического мышления, отбора элементов и т. д. При его восприятии – как непосредственный эмоционально-когнитивный результат. Во взаимодействии стимулирующей информации, эмоций и сознания автора продуцируются семантические и выразительные элементы будущего художественного образа. Это результаты чувственного отражения, мыслительного обобщения, художественно-творческого воображения, образы вымышленной действительности. Иницируемые в художественно-творческой среде эмоции Л. С. Выготский называет умными, так как они не нарушают процессы становления личности, а поддерживают их.

Художественный образ включает результаты аутентичного переживания, в котором М. Бетевски выделяет: переживание в процессе творческого самовыражения при формировании художественного образа и переживание, которое вызывает у реципиентов, в том числе и у самого художника, созданный образ [6, с. 17]. Необходимо остановиться на понимании содержания переживания. Несмотря на, казалось бы, полностью эмоциональную основу, оно в обязательном порядке содержит и смыслы. Собственно, начинается переживание именно с актуализации (в эмоциях и смыслах) значения воспринятой информации как возможной угрозы позитивным и желаемым претензиям субъекта. Переживание – это осуществление эмоционально-смыслового движения, направленное на самовыражение и выражение своего отношения к воспринятой информации. В художественный образ включаются результаты переживания его автора, которые он транслирует в художественном материале и форме (их можно отнести к первому типу аутентичных переживаний), а также и продукты переживания реципиента. В. В. Иванов, работая над проблемами уровня становления художника, пишет: «Художник стремится не столько зафиксировать свое эстетическое переживание, сколько проявить и изобразительными средствами обосновать то чувство глубокого проникновения в реальность своих переживаний, которое вызывает в нем это переживание. Здесь сама живопись становится способом и путеводной нитью познания и освоения действительности» [28, с. 22]. Данные элементы частично являются результатами важнейшего для становления идентичности процесса самовыражения, которое, по мнению С. Страсера, сопровождается тремя фазами интенциональных эмоций:

- пре-интенциональность: бесформенное, смутное состояние, вызванное воспринятой, но не освоенной на уровне сознания информацией;
- интенциональность: осознанное, но не освоенное состояние;
- метаинтенциональность: воспринятый объект полностью присваивается, осознается и ощущается как часть сознания [2].

Самовыражение, которое вполне может способствовать реализации энергии внутрличностного конфликта, в художественном образе происходит как на стадии его создания, так и на стадии его восприятия. Поль Гоген: «Модели – для нас, художников – это только типографские литеры, которые помогают нам выразить себя». Анри Матисс: «...я не поколебался бы бросить живопись, если бы высшее выражение моего "я" потребовало бы реализации на другом пути». Ханс фон Марс: «Равновесие между теплой восприимчивостью и холодной оценкой, между которыми непрерывно колеблется художник, можно найти лишь в преодолении самого себя и вытекающем из этого самообладании» (цит. по [36]). Движение эмоций и смыслов, энергетически насыщенное противоречивостью художественного образа, инициирует создание мыслеобразов – композиции эмоций и смыслов. М. Бетенски предлагает рассматривать самовыражение в рамках феноменологических подходов, как «структурирование зрительного поля в стиле арт-гештальта», когда автору художественных работ «становятся очевидными новые аспекты собственного "я" и новые взаимосвязи между собственным творческим продуктом и личным экзистенциальным опытом» [6, с. 26]. Самовыражение в художественном творчестве осуществляется имманентно и художественный образ, в целом, является его результатом, как отражением, выражением, изображением экзистенциального в интеграции с общим.

Каждый художник объединяет две сущности: субъект творчества и объект самотворчества, так как такой психически насыщенный процесс, как создание художественного образа, не может не повлечь изменений в самосознании, самовосприятии, самоотношении. Автор не только вкладывает в произведение свои смыслы и эмоции, он создает в ходе общения с художественными образами новые смыслы и отношения как в направлении изображаемого объекта, так и в направлении самосозидания. Создавая произведение, художник меняется сам, он растет вместе с ним, познает вместе с ним, он частично становится им. О. Табаков пишет: «Как заметил однажды Константин Симонов после премьеры "Балалайкина и К": "А вы знаете, Олег, у вас в Балалайкине лицо становится примерно шестьдесят сантиметров на во семьдесят. Вы не замечали?"» [55, с. 206]. Многие художники в своих

воспоминаниях отмечают, что для того, чтобы выразить в материале все то содержание, которое несет в себе художественный образ, им приходится почти превращаться в него, жить его жизнью, при этом, оставаясь самим собой, не теряя самоконтроля и творческой власти над объектом изображения. В этом случае художник не только более полно раскрывает содержание изображаемого объекта, но и более глубоко воспринимает и осознает свое собственное содержание. Есть факты, когда художник, изменяясь в процессе работы над образом, отказывается от первоначального замысла. «Произведение искусства для того, кто умеет видеть – это зеркало, в котором отражается состояние души художника, – записывает в дневнике Поль Гоген. – Когда я вижу портрет, написанный Веласкесом или Рембрандтом, я едва замечаю черты изображенного лица, так как у меня внутреннее ощущение того, что передо мной – моральный портрет этих живописцев. Веласкес – глубоко царственный. Рембрандт, волшебник, – глубоко пророческий» [36, с. 217]. Из этого следует, что в художественный образ включается такой компонент, как внутренняя динамичность, ощущение власти над объектом изображения и, одновременно, ответственности за него. А. Матисс пишет: «Я думаю, что можно судить о жизнечности и силе художника, когда, получая непосредственные впечатления от природы, он бывает способен организовать свои ощущения и даже возвращаться многократно и в различные дни к тому же самому состоянию духа и продлевать свои переживания; подобная власть предполагает человека достаточно господствующего над собой, чтобы возложить на себя самодисциплину» [36, с. 245]. Как элемент художественного образа можно рассматривать «симпатическое переживание» (М.М. Бахтин), которое характеризуется одновременностью диалектической взаимосвязи полной отстраненности от художественного образа, как ощущения самости, свободы восприятия, оценивания, принятия или непринятия и глубины вживания, сопереживания, трансформации отношений к авторскому замыслу и тем ощущениям, переживаниям, смысла, которые сформировались в результате восприятия стимула и создания художественного образа. В истории искусства нередко описываются ситуации, когда в художественном образе больше не изображения, а выражения, отображения, т.е. больше не визуальности, а эмпатичности. Есть отдельные стили, направления искусства, в которых данный подход культивируется, например, импрессионизм, основной особенностью которого является отражение впечатления, сиюминутного состояния, красоты мгновения. Переживание, как единство восприятия и мышления, как «содержание жизни

личности: выявление смысла и значения того, что воспринимается и осмысливается человеком, как динамику отношения – личностной развертки смыслов, значений» [56, с. 137] рассматривает Г.С. Тарасов. По нашему мнению, процесс переживания и связанные с ним процессы сопереживания и сотворчества являются стимулом для своеобразного рефрейминга и саморефрейминга как переоформления старой информации, старых самовосприятий в новые «рамки». Вспомнив теорию поля, не лишне отметить, что это можно трактовать как расширение пространства локомоций, при чем за счет позитивных стимулов и реакций. Иллюстрацией к пониманию содержания художественного рефрейминга послужат воспоминания Артура Рубинштейна, известного пианиста. «Целый месяц я ходил к Пикассо и видел, как тот пишет один и тот же стол. Когда был написан сотый вариант, Рубинштейн отважился высказать собственное недоумение. "Что вы нашли в этом столе?" – "Вы idiot! – набросился на него Пикассо. – Неужели вы не понимаете, что стол можно рассматривать с бесчисленных точек и он всегда будет другой. Даже с одной точки! Меняется освещение, ложатся иные тени. Меняюсь я сам. Нет, вы трижды idiot!"» [30, с. 119].

Элементом художественного образа является противоречие, которое более позитивно и конструктивно по своей природе, чем реально переживаемый конфликт. Субъект, проецируя реально переживаемый конфликт на конструктивно конфликтную ткань художественного образа, реализует энергию в позитивном ключе. «...Во всяком художественном произведении следует различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой. ...эти два ряда эмоций находятся друг с другом в соотношении постоянного диалектического противоречия; они направлены в противоположные стороны, и содержат в себе аффект, "развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение"» [35, с. 8].

Известно, что цель создания художественного образа – эмоциональная реакция. Л. Б. Ермолаева-Томина пишет: «Художник, интегрирующий в своем произведении "вечное" с болями и проблемами конкретной исторической эпохи, через это конкретное вызывает эмоциональную реакцию, сопереживание, побуждающее к действию и нахождению индивидуального смысла жизни. То же самое касается потребности в эмоциональном контакте, как средстве коммуникации с другими людьми и миром» [27, с. 106]. Художественный образ не просто транслирует эмоции автора и «предлагает» их разделить, он продуцирует

эмоции, зачастую такие, какие ни автор, ни реципиент никогда не испытывали. За счет этого происходит катарсис, как освобождение от давящих эмоций через возвышение над ними. Любой художественный образ – это не только отображающая, выражающая, изображающая эмоциональная композиция, но и создающая эмоциональные отношения среда. Н. В. Гоголь по этому поводу говорил: «Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройства». Л. С. Выготский называет искусство общественной техникой чувства [12, с. 17], подчеркивает его способность систематизировать сферу чувств. По мнению С. Эйзенштейна, искусство обладает эмоционально-захватывающим эффектом. Соглашаясь с ним в том, что существенным качеством художника «является его умение переводить материал своих содержаний в образный ряд, находя для этого такие средства, которые не только передадут, но и разовьют его, сделают динамичным, способным вызвать ответное чувство со стороны воспринимающего, включить механизм сотворчества» [62, с. 168]. Отметим, что вышесказанное в первую очередь относится к сопереживанию и эмоциональному творчеству. Практически все исследователи подчеркивают отличие художественных эмоций от обычных, которое заключается, прежде всего, в позитивности, так как даже негативные эмоции, облеченные и переданные в художественной форме и художественными средствами, переживаются не разрушая личности. «Это загадочное отличие художественного чувства от обычного следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. Эмоции искусства актуализируются в образах фантазии» [12, с. 264]. Осмелимся предположить, что в данном мнении подчеркивается, что компонентом художественного образа являются эмоции, актуализируемые в нем и актуализирующиеся, продуцирующиеся через него. «Истинные музыканты не чувства превращают в музыку, а музыку превращают в чувство» [40, с. 133] – так считает Б. С. Мейлах, один из классиков психологии художественного творчества. Еще более показательным в плане выявления специфики эмоционального содержания художественного образа является мнение Э. Гейнекена: «Что значит, по своему существу, книга, картина, симфония? Все это произведения искусства являются совокупностью средств воздействия на чувства, способных возбудить известного рода эмоции» [16, с. 44]. Весьма интересным кажется подход к пониманию сути эстетических эмоций Л. Саломона: «Поскольку художественный образ позволяет осуществить эмоционально-эстетическую информацию,

то значит, он компенсирует ограничения, наложенные принципом воронки (уменьшения информативности пересказанного текста, фильма как смысловой, так и чувственной. – *Л.И.*) на словесное описание наших ощущений. Следовательно, с нашей точки зрения, художественный образ восполняет ограниченные возможности протоколльно-рациональных форм сообщения и вызывает соответствующий или близкий эмоциональный резонанс у другого лица» [49, с. 294]. В данном мнении психофизиолога акцент делается только на резонансе, что является вполне оправданным задачами научного направления, поэтому хотелось бы добавить к способности эмоциональных компонентов художественного образа вызывать резонанс, получать ответные эмоции, в чем-то схожие с эмоциями автора, и его способность порождать эмоции. Художественный образ является отдельной эмоционально активной и созидающей субстанцией, а не только транслятором синтеза авторских и социально значимых эмоций, отношений к объекту изображения. По выражению С. Иванова, «...художественный образ освежает сознание». Причины тому множество: и новое, а значит активизирующее эмоциональную сферу реципиентов освещение объекта, и преподнесение его в эксклюзивном варианте, и элементы узнавания, и ритмичность, гармоничность художественной формы, и отсутствие потребности в переводе авторского сообщения и многое другое. С. Иванов отмечает: «Эстетическому восприятию свойственно извлекать смысл из увиденного, прежде чем рассудок найдет ему подходящее название» и приводит в пример слова немецкого философа А. Шопенгауэра, который заметил, что «перед художественным произведением следует вести себя как в присутствии короля: ждать молча, пока оно не заговорит само, иначе рискуешь не понять ничего» [30, с. 126].

В.П. Браунский, подходи к изучению структуры художественного образа с философской точки зрения, выделяет в нем два компонента, связанные с эмоциональным содержанием, отмечая, что оба они основаны на сопереживании: «эмоциональный заряд (эмоциональное значение) и источник этого заряда (объект эмоционального отношения)» [8, с. 199]. Отметим, что, если первый компонент относится в большей мере к сфере личностных эмоций, то второй увязан с когнитивными образованиями: смыслами, идеями, сюжетами, типами, общим пониманием той информации, которая транслируется в художественном образе. Художественный образ кодирует информацию двух типов: эмоциональную и рациональную. И та и другая при раскодировании трансформируется, дополняется, создается заново. Механизм



активизации основан на эмоциональном отклике, эмоциональной реакции на художественный образ. Необходимо отметить аналогичность содержания художественного образа и внутриличностного конфликта в этом смысле. Рассматривая эмоциональные компоненты образа, нельзя не уделить внимание эмоциональным аспектам стимула информации, т. е. того объекта, который положен в основу образа. Он должен обладать эмоциональной и рациональной заразительностью, нести в себе психическую энергию, активизирующую творческий потенциал. Это можно определить термином «позитивный конфликт».

Модель художественного образа, созданная нами в целях определения его компонентов и основных процессов его формирования, имеет дуалистическую структуру. С одной стороны, компоненты, создание которых детерминировано особенностями психики субъекта, с другой – компоненты, детерминированные социальными факторами, к которым мы относим культуру, природу, социальное окружение во всем их глубоком и разнообразном содержании. Необходимо уточнить, что социальные факторы сказываются на содержании художественного образа в преломленном художественном восприятии, мышлении, сущностью художника виде. Нисколько не умаляя роли социального отношения, социального понимания и коллективного бессознательного в художественном творчестве, мы тем не менее считаем, что в процессе формирования художественного образа, как и в процессе его восприятия, более важны личностные детерминанты, нежели социальные. И именно потому что художественный образ – это преломленное в эмоциях, отношениях, смыслах художника и личностное и коллективное. И опять в этом просматриваются явные аналогии с содержанием и процессами возникновения внутриличностного конфликта.

К социальным факторам, детерминирующим формирование художественного образа, например, относится усвоенное субъектом художественного действия отношение социума к тому или иному объекту. Несмотря на то что одной из характерных черт художественной натуры является некомформность, независимость от социальных трафаретов, они усваиваются на протяжении всей жизни художника и при формировании художественного образа не могут не сказываться и на процессе, и на результате. Другое дело, что художник часто отступает от общепринятых отношений к стимулирующей его созидательную активность информации и идет не по пути выражения общего и изображения реального, а по пути самовыражения, как выражения общего через свое личное. Он изображает не только то, что существует в реальности, но и то, что

существует в его художественной сущности. Для пояснения мысли совершим экскурс в психологию музыки. Известно два полярных мнения о роли музыки в развитии социальных отношений. Одно свидетельствует о том, что музыка «идет вслед» за изменениями, второе – опережает их, как бы подготавливая человечество к их восприятию. Имеется в виду не стремление художника угодить публике, а его стремление направить восприятие и осмысление того явления, которое его «тронуло» в определенном направлении, привлечь к его осмыслению тех, кто кажется способным его постигнуть и затронуть чувства тех, кто способен сопереживать. Мы далеки от мысли о том, что художник, создавая произведение, всегда продумывает, для кого он его создает, какие именно эмоции и отношения он стремится вызвать. И, прежде всего, потому, что каждый воспринимаемый художественный образ создается частично заново и ни один автор не способен предугадать всех реакций, эмоций, смыслов, которые он спровоцирует. Но каждый художник воспитывается в определенной культурной эстетической среде, усваивая идеалы, символы, вкусы, отношения, создаваемые ею. Поэтому он не может полностью избежать взаимодействия с продуктами социальной художественной активности, он создает художественный образ в диалоге с ними, результаты и энергия которого становится компонентом художественного образа. А. Гильдебранд в книге «Проблема формы» отмечает, что художник для эффективной деятельности осуществляет отбор и синтез форм воздействия. Но для этого он должен знать, ощущать и представлять себе не только объект изображения, но и себя самого, и то общество, тех людей, для кого он это создает. Эти знания приобретаются только в общении с миром, с людьми. Поэтому те компоненты художественного образа, которые можно отнести к продуктам социальной художественной активности, так важны.

Для социального отношения, как обобщенной суммы множественных отношений, характерны личностная отстраненность (объект значим одинаково для всех настолько, насколько он ранее был оценен и настолько насколько все с этим согласилось), категоричность (хорошо – плохо, весело – грустно, комично – трагично и т.п.), ригидность (социальное отношение с трудом меняется, для этого требуется длительное время и множественные подтверждения необходимости и позитивности перемен, заставляющие большинство менять свое отношение). Для отношения художника – наоборот, глубокая личностная «включенность» в объект, внекатегоричальное, неоднозначное оценивание, подвижность, яркость, заинтересованность, в высшем проявлении – вдохновение. Вероятно, в этом полярном отличии социального

и личностного отношения и заключается конфликтность художественного образа, выражающаяся в противочувствовании, эмоциональных нюансах, контрастах. М. Арнаудов [3], изучая ход создания художественного образа, выделяет такие составляющие процесса, как концентрация, замысел и построение, ритмико-мелодические элементы, доля воображения и разума и др. Он относит к ритмико-мелодическим элементам то, что можно назвать эмпатическими эмоциональными компонентами. Мы уже не раз говорили о диалогичности художественного образа. В диалоге находятся не только смыслы, позиции, идеалы, в первую очередь в диалог вступают эмоциональные отношения, чувства, которые продуцируют эстетическое переживание. Л.Б. Ермолаева-Томина высказывает мнение о необходимости развития у художника «эмпатического чувства, видения», которое «способствует формированию "чувства эпохи", ее духа и всех противоречий» [27, с. 120]. Хотелось бы привести то мнение, на которое она при этом ссылается и которое принадлежит В.И. Рождественской: «Он (художник) не может быть наемным работником, откликающимся только на социальный заказ, на нужды сегодняшнего дня. Чуткий к правде, живет тем, чем и окружающие его люди, только видит немного дальше и чувствует немного острее. Если художник переживает исторический и духовный опыт своего народа как свой собственный, он принадлежит и всему человечеству» (цит. по Л.Б. Ермолаевой-Томинной). В этих мнениях подтверждается весьма важная для данного исследования мысль о конструктивной природе конфликта, присущего художественному образу.

В коммуникативной парадигме художественный образ рассматривается как средство художественного общения, квазиобъект, отражающий «связи и отношения реальных предметов и явлений действительности, вынесенных за пределы этой действительности, спроецированные на материальные объекты, которые сами по себе могут ничего общего не иметь с исходными реальными предметами и явлениями» [35, с. 41–42]. Художественный образ как субъект коммуникации является динамичным, открытым, толерантным и, что немаловажно, стимулирующим творческую активность. Общение в художественном взаимодействии весьма активно по информационному обмену, по интенсивности, напряженности работы психики, оно производит релаксирующий и катарсический эффекты, которые обеспечиваются ощущением внутренней защищенности и свободы от «давления» социального отношения. Художественный образ возникает как форма демонстрации отличного от социального отношения, как противостоящая ему, стремящаяся

повлиять на него субстанция. Авторское отношение как художника, так и реципиента, становится сильнее социального, что немаловажно для формирования творческой позиции отношения к жизни, к себе. Отметим – творческой, т.е. созидательной, а не разрушительной. «...Непременное условие художественного общения, – когда художник сообщает зрителю, читателю или слушателю (реципиенту) нечто такое, что позволяет этому последнему подняться над собой, получить от соучастия в художественном общении больше, чем имел до общения» [35, с. 41–42].

В художественном образе находят свое оригинальное выражение эстетические принципы, идеалы, типажи, стереотипы, которые как ореол окружают и атрибутивно заключаются в объекте, положенном в основу художественного образа. Л. С. Выготский пишет: «Искусство есть социальное в нас» [13, с. 314]. Автор образа, включенный в определенную культурную, эстетическую среду, с одной стороны, является их носителем, с другой – их разрушителем, с одной стороны, он зависит от них, с другой – имеет над ними власть, как творец художественной реальности. Тем не менее ясно, что компонентами художественного образа являются культурные и эстетические идеалы, с которыми художник может соглашаться, поддерживать их или вступать с ними в диалог, имеющий конструктивно-конфликтный характер. Е. С. Громов высказывает мнение о том, что «каждый большой художник выступает не только как продолжатель традиций, но и как их ниспровергатель» [22, с. 25]. Каждый художественный образ представляет уникальное интеграционное единство множества и многих смыслов, отношений, идеалов, что лежит в основе впечатления, которое, обладая внутренней психической активностью, оказывает влияние на развитие самосознания субъекта. При условии динамичной интеграции заключенных в художественном образе социальных смыслов и отношений с личностными смыслами и отношениями (именно так можно трактовать термин «вживание») субъект возвращается к себе при этом себя, меняя, к себе – уже другому.

Присутствие в художественном образе усвоенного автором коллективного бессознательного обеспечивает общность позиций, смыслов, отношений автора образа и реципиента. С другой стороны, оно создает активную конфликтную энергию противочувствования на трех уровнях: коллективное и личностное бессознательное художника, коллективное и личностное бессознательное реципиента, личностное бессознательное художника и реципиента.

Остановимся на конфликтности как компоненте художественного образа. В художественном образе социальное представлено симво-

лами, культурными шаблонами. Художник, находясь в двух реальностях – общей и личной, – постоянно соотносит их с аналогичными, но индивидуализированными образованиями. Процесс соотношения своего (близкого, значимого) и чужого (отстраненного, следовательно, менее присвоенного) порождает энергию, которая и становится основанием для чувственного переживания и интеллектуального, творческого поиска своего в чужом и чужого в своем. Данная энергия идентична конфликтной, так как конфликт, это «любое отношение между элементами, которое можно охарактеризовать через объективные "латентные" или субъективные "явные" противоположности», это «такая характеристика взаимодействия, в которой не могущие сосуществовать в неизменном виде действия взаимодетерминируют и взаимозаменяют друг друга, требуя для этого специальной организации» [21, с. 212], это «такая специфическая организованность деятельности, в которой противоречие удерживается в процессе его разрешения» [58, с. 115]. Рассматривая в качестве взаимодействующих сторон, например, понимание художником воспринятого явления и социальное понимание того же явления, мы практически всегда в той или иной мере получаем противоположные мнения. То же самое касается взаимодействия личностного и социального бессознательного, как, например, противоположности цветовых символов, эмоционального отношения художника к воспринимаемому стимулу и эмоционального отношения к нему социума. Художественный образ – это своеобразный компромисс между личностным и общим значимым, между вымыслом и реальностью, порождаемый в ходе внутреннего диалога. Но, если в компромиссе потери несут обе стороны и поэтому он оставляет неудовлетворенность разрешением противоречия, то в художественном компромиссе, наоборот, эстетическое удовлетворение, наслаждение, очищение и прояснение. Конфликт художественного образа конструктивен и потому, что, неся обязательное противоречие формы и содержания, понимания и переживания, не обязывает ни к ответственности, ни к каким-либо определенным действиям. Он снимает давление обязательности понимания, вынесения решения, осуществления выбора. Конфликт между, например, социальным пониманием стимулирующей информации и пониманием ее художником (между противоположными позициями, мнениями), выраженный в художественном образе, превращает эту информацию в продуцируемый и воспринимаемый художественный объект, в обоюдную созидательную творческую ситуацию, преобразуя негативную энергию в энергию эстетических эмоций.

Конфликтность художественного образа создает энергетическую среду для продуцирования нового видения, а не для противостояния, сопротивления. Данная среда характеризуется позитивной противоречивостью, преодоление которой имеет характер возвышения. Воспринимаемая негативное в художественной форме, человек продуцирует позитивные эмоции и отношения.

Изучая содержание художественного образа, отметим, что для него характерна имманентная конфликтность, заложенная в операциях отстранения – приближения, выражения общего в частном, определение и выражение индивидуального через аккомодацию и ассимиляцию. Художественный образ не только обеспечивает «баланс процессов идентификации и отчуждения» (Л.Б. Шнейдер), но и продуцирует позитивное защищенное пространство одновременной общности и единичности личностного.

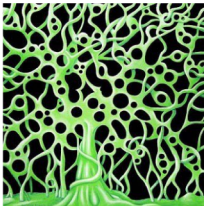
Художественное творчество инициирует коммуникации неосознаваемого (бессознательного, надсознательного, сверхсознательного), сознательного, эмоционального в континууме Я – другие. Художественный образ способствует парадигмальному, инструментальному и ситуативному самоопределению субъекта в проблемном пространстве, выступая и в качестве проясняющей инстанции, и в качестве продукта самовыражения и проекции своего внутреннего мира, и в качестве отражения общего в частном, и в качестве выражения отношений, переживаний, и в качестве участника эффективной коммуникации.

Художественное творчество расширяет личностный позиционный репертуар, сферу для актуализации и самоактуализации возможностей, позиций. Являясь результатом активного взаимодействия личности и окружающего мира, художественный образ интегрирует в единую динамическую композицию такие значимые для становления самосознания личности элементы, как идеалы, ценности, убеждения, мотивы, символы, типаж, оценки, отношения, эмоции. В результате он не только демонстрирует существующее на данный отрезок времени, но и, вызывая эстетическую реакцию, активизируя продуктивное воображение, эмпатические процессы сопереживания и сотворчества, создает прогностическое пространство. Он способствует реконструкции личностного пространства самоопределения, самоорганизации и персонализации, продуцирует перспективное пространство, проясняющее и открывающее личностный и социальный потенциал. Все это, с одной стороны, позволяет проводить аналогии между содержанием художественного образа и внутриличностного конфликта, с другой – использовать художественное пространство для реализации энергии противоречия.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СУЩНОСТЬ ВНУТРИЛИЧНОСТНОГО КОНФЛИКТА

Думаю, что после проведенного анализа структуры и содержания художественного образа, можно констатировать, что базовой начальной формой реализации энергии противоречия уже не с художественных позиций все-таки будет возникновение конфликта выбора, представленного на когнитивном уровне в сомнении, на эмоциональном – в тревоге.

Остановимся подробнее на сомнении, трактуя его как сомнение, т. е. совокупность нескольких равноценных мнений в ситуации выбора. Для начала предлагаю обратить внимание на художественные изображения сомнения, попытавшись меньше их анализировать и больше эмоционально включиться в само изображение, почувствовать его.



*Илл. 9. В. Жорник. Сомнение*

Так выглядит сомнение в версии В. Жорник.



*Илл. 10.* А. Джеринг. Сомнение

А это – видение сомнения Анжелой Джеринг.



*Илл. 11.* Автор неизвестен. Сомнение

И это тоже – сомнение.

Как видим – очень разные формы может приобретать сомнение, но нельзя не отметить, что во всех картинах есть символы двойственности. В первой – направления роста, развития. Во второй – мужское и женское мнения. В третьей – целостности и фрагментарности, статики и динамики. Допускаю, что кто-то увидит совсем иное и у него сложится свое представление о природе сомнения. Такова сущность художествен-



ного и результаты феномена узнавания. Тем не менее констатируем как критерий сомнения – двойственность. Теперь – к изысканиям психологов.

Сомнение рассматривается как элемент пространства (в «полевой» теории – поля), которое создается между верой и скептицизмом. Оно и заполняет эмоционально (как переживание) это поле. Второй подход – сомнение – эмоциональное переживание трудности выбора. Третий – затруднение при выяснении вопроса об истинности или ложности чего-либо. Естественно, что сомнение трактуется и как акт мышления, точнее, размышления, вызванного необходимостью преодолеть возникшие противоречия, колебания. Неправда ли весьма похоже на определение природы внутриличностного конфликта? В частности, когнитивного? В основе как сомнения, так и конфликта лежат опасение за неправильный выбор, ощущение угрозы своим ценностям. И вполне непротиворечиво на этой базе появляется тревога, которую можно трактовать как выражение сомнения на эмоциональном уровне. А действительно ли это соответствует истине попробуем определить с помощью художественных работ. Сравните картины под названием «Сомнение» с картинами под названием «Тревога». Не анализируя цвета или символы как психолог-диагност, а воспринимая их как сопереживающий зритель. Попробуйте мысленно и больше эмоционально, по ощущениям, разместиться в пространстве картины в качестве какого-то близкого для вас и вашего состояния на данный момент персонажа (элемента) картины. Попробуйте не смотреть на нее «снаружи», а воспринимать ее как бы «изнутри», как ее персонаж.



*Ил. 12. А. Горенкова. Тревога*

Попробуйте почувствовать состояние цвета, линии, элемента картины. Можно и попытаться разместить себя (точнее свой образ) внутри картины и тоже ощутить ее всем своим существом...

И это «Тревога», вот только автор остался неизвестным.



*Ил. 13.* Автор неизвестен. Тревога

Это далее очень известная картина Э. Мунка под таким же названием.



*Ил. 14.* Э. Мунк. Тревога

Вы почувствовали, что тревога меняется? Что она «равноцветная», да и звучит по-разному? Жаль, что формат книги не дает возможности включить в ее содержание музыкальные произведения по обозначенной теме. Это еще более разнопланово продемонстрировало бы, что такое тревога.

Но, даже не особо стремясь искать общее в собственных ощущениях и впечатлениях, а просто обратив внимание на сюжеты, композиционные решения, динамику цвета, можно обнаружить много общего. Правда, тревога лично мне кажется более выразительной, так сказать интернаправленной. А вот сомнение – интронаправленно. Опять-таки – не претендую на истину.

Итак, отметим, что внутриличностный конфликт воплощается в переживании необходимости выбора, тревоге, сомнении... Поскольку эти феномены являются результатом психической активности субъекта и, в достаточно большой степени, работы его воображения и переживания, их вполне можно отнести к результатам художественной активности субъекта. Продолжим размышлять дальше.

Внутренние конфликты в психологии привычно объясняют в контексте форм психической защиты. Психика защищается от излишней напряженности, излишней энергии... Что значит «излишней»? Вероятно той, которая будет не нужна для дальнейшей жизнедеятельности, либо той, которая будет направлена «не в ту сторону», например, в сторону деструкции личности. Задумаемся... Разве может быть энергия «лишней»? Всегда речь идет о недостатке энергии, а тут «лишняя»... Что подразумевается под этим термином? Ненужная на данный момент... Обременяющая... Отягощающая... Чем? Своим содержанием? Своей направленностью? А может быть, проявляющая? Демонстрирующая новые перспективные возможности? Ответить точно не представляется возможным. И главное – невозможно точно это понять, только гипотетически и только относительно каждой конкретной ситуации, причем в ее восприятии и интерпретации конкретным человеком. Предлагаю обратиться к работам художников.



*Ил. 15.* Внутриличностный конфликт

Таким видит внутренний конфликт автор данного образа. Больше похоже на окно в мир, чем на защиту. Но... Не буду предлагать своих интерпретаций... Посмотрим иные образы и попробуем их сравнить. Например, образ на ил. 16. Картина, кстати, имеет название «Внутриличностный конфликт». Настроение – позитивное. Образы – светлые, направленные на взаимодействие и движение. Не думаю, что найдется хоть один человек, который увидит в них что-то деструктивное, разрушительное.



Ил. 16. Внутриличностный конфликт



Ил. 17. Внутриличностный конфликт

Или изображение на ил. 17. Название то же самое: «Внутриличностный конфликт». По сути – две стороны одного образа. Не противостоят, не сопротивляются собственной ипостаси, составляют единое целое. Возможно, представленное разными сторонами, но единое! Следовательно, опять констатируем, что внутриличностный конфликт – конфликт целостности, которая превосходит саму себя, становится иной, находит иное воплощение, т. е. является творческой по своему предназначению, обнаруживающей конструктивные тенденции. Защита ли это или обновление в соответствии с перспективами?



*Илл. 18.* Внутриличностный конфликт

Еще более информативен образ на илл. 18: не конфликт, а диалог, взаимодействие, встреча с самой собой... И возможное открытие себя, обнаружение скрытых для осознания аспектов «Я», ведущих к личностной трансформации позиций, миссий. Конечно, не будем настаивать, не всегда позитивной, но... трансформации, следовательно, динамике, следовательно, новым возможностям, новым открытиями.

Возможно, именно в этой способности обнаруживать в большей части позитивные тенденции и состоит художественная суть внутриличностного конфликта? Ведь именно ее «улавливают» и передают художники. В целях поиска ответа на поставленный вопрос опять обратимся к моделированию.

Воспользуемся классическим подходом к структурированию любого психологического феномена как результата интеграции сознания, переживания и деятельности и, полагаясь на результаты анализа структуры художественного образа, выделим область художественного в содержании конфликта:



*Рис. 7.* Модель содержания конфликта

Под художественными элементами конфликта подразумеваются те состояния, смыслы, представления и переживания, которые порождаются художественным воображением и художественным восприятием субъекта конфликтного взаимодействия. Они являются не только субъективными, – надситуативными (содержание отличное от реального и объективного, так как порождается художественной позицией субъекта) и надличностными (содержание не фиксируется в личностном пространстве понимания, оно преодолевает границы известных и стереотипных для личности смыслов и позиций). Можно сказать, что они лишь в какой-то части имеют отношение к реальности. Но, именно они являются ядром, из которого рождается конфликтное состояние – состояние ощущения противоречия и стремления его разрешить, преодолеть. Почему я определяю их как художественные, а не как атрибутивные? Еще раз обратимся к смыслу термина «художественный» – порожденный духом, преобразованный посредством духовной, интеллектуальной и эмоциональной активности, творческий как по процессу, так и по результату. В отмеченной как художественные элементы конфликта области возникает некая субъективно-художественная композиция конфликта, которая определяет направленность отношения конфликту и стремления к его пониманию, к действиям и взаимодействиям. Это можно определить как вторую реальность, которая обладает всеми характеристиками художественного образа, указанными ранее: условность, конкретная чувственность, вымысел и др. Художественные элементы конфликта располагаются в центре многих континуумов: субъективное – объективное, реальное – вымышленное, осознанное – чувственное, известное – новое, типичное – нетипичное, позитивное – негативное... Но весьма важно отметить при этом, что, в отличие от эмоциональной и смысловой сущности внутреннего конфликта, художественная сущность отличается позитивной валентностью.

Художественное содержание конфликта – это своеобразная трансформация объекта отражения, в данном случае – конфликтных смыслов, мотивов, ролей. Художественное содержание является и формой их истолкования, и формой их выражения, и стимулом для эстетической реакции. Хотя бы на том простом основании, что основным воспринимаемым элементом конфликта является противоречие, которое может быть четко осознаваемым, понимаемым,

но может только ощущаться, а основным элементом художественного образа также является противоречивость. Художественное содержание конфликта обретает форму в образах, среди которых выделен следующие:

Образ, возникающий в результате восприятия стимула конфликта (противника, вызова, обстоятельств). Он формируется в результате нескольких операций: включения, интеграции, узнавания, стереотипизации, вчувствования. Эти же операции свойственны при формировании художественного образа.

Образ сути конфликта, его «центр» – столкновение, противоречие. Именно он инициирует динамику взаимоотношений. Центр конфликта весьма редко воспринимается позитивно, таким образом, им инициируется активность с негативной валентностью. Динамика в художественном образе отражается в необычных сочетаниях. Таких, которые вызывают интерес, способствуют аттракции. Возможно, этим обуславливается конструктивность художественного конфликта в целом и художественной сущности внутриличностного конфликта в частности.

Образ воображаемого результата. В обычном конфликте имеет место желание возврата к предыдущему состоянию, что по определению невозможно. За счет художественной сущности конфликта порождаются иные, отличные от предыдущих ощущения, желания, стремления. Именно они могут способствовать пробуждению стремления к иному, что приводит к развитию.

Модель конфликта может быть представлена и как восходящая спираль, в центре которой – его художественная сущность. Воспринимается из стимула что-то самое значимое, достраивается эмоциями, смыслами, стереотипами, предположениями, атрибуциями, проверками, трансформируясь в субъективную композицию смыслов, эмоций, впечатлений, желаний. Одна из очередных гипотез может быть определена так: механизмом трансформации содержания конфликта в художественный образ является стремление (О. Диева «Стремление»). Потому что художники стремятся воплотить то, что знают или переживают, чем хотят поделиться в художественный образ и при этом его основой становится именно тот «сплав», который обозначен в модели как художественные элементы конфликта. Они определяют конструктивную направленность конфликта.



*Илл. 19. О. Дзезва. Стремление*

Давайте сравним направленность обычного межличностного и художественного конфликтов. В обычном конфликте участники стремятся к предполагаемому, запрограммированному результату, что сворачивает субъектную позицию к стереотипной позиции. В художественном – стремление открыть, поделиться, привлечь внимание, пережить, т.е. стремление, которое разворачивает субъектную позицию художника в непредсказуемом направлении и пробуждает надличностный потенциал. Следовательно, в художественном содержании конфликта имеется позитивное стремление. В основе модели обычного конфликта – стимул, порождающий такое же стремление, но имеющий негативную окраску в виде реализации депривированных потребностей.



*Илл. 20. Е. Кашина. Стремление*



Куда приводит стремление? Не всегда к решению или к разрешению. Но практически всегда к новому состоянию, смыслу. Это – о стремлении в основе художественного образа. Стремление в основе конфликта часто менее прогрессивно – вернуться к прежнему состоянию, положению. Стремление художника отличается вдохновенным, что обуславливает непредсказуемость, непросчитанность результата, но, в любом случае, не регрессно к прежнему состоянию. Таким образом, художественный конфликт (конфликт, реализуемый художественными средствами) всегда конструктивен по результату. (Е. Кашина. «Стремление»)

Попробуем продолжить определение художественного содержания внутриличностного конфликта посредством сравнения результатов художественного и обычного конфликтов. Художественный конфликт порождает энергию, инициирующую яркие эмоциональные переживания, отличающиеся динамичной противоречивостью конструктивного порядка – так принято считать. Конструктивность предполагает построение, в отличие от деструктивности – разрушения. В обычном конфликте актуализируются именно деструктивные состояния, т.е. априори в конфликте создать что-то конструктивное (позитивное) невозможно. Но К. Хорни, например, и многие другие исследователи обнаруживают, что есть внутриличностные конфликты, не только порождающие невротические состояния, но и нормальные, способствующие развитию психики. Значит, есть нечто в содержании внутриличностного конфликта сходное по силе и направленности воздействия с художественным конфликтом? То, что пробуждает высшие эмоции и смыслы, под которыми понимаются, например, сильные эмоции позитивного плана, приводящие к очищению через сопереживание. Именно о них Л.С. Выготский писал как об «изгоняющей силе высших эмоций». Следовательно, в художественное содержание конфликта автоматически включается сопереживание. Возможно, именно здесь точка, в которой заканчивается сублимация негатива и начинается построение позитива.

Остановимся еще на некоторых моментах, важных для понимания художественной сущности внутриличностного конфликта. Например, рефлексия как процесс пересмотра имеющихся представлений, смыслов, позиций, их переоценка. Она может осуществляться множеством способов, в том числе художественным. Особенности художественной и обычной рефлексии начинаются с различий в восприятии

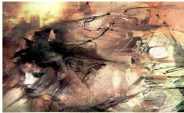
конфликта. Восприятие в обычном конфликте обусловлено негативными атрибуциями, образом врага, ощущениями угрозы своим интересам и целям. Восприятие художественного конфликта обусловлено стремлением понять, пережить, выяснить, просто эмоциональным интересом к необычному объекту, а не к себе, своим интересам и переживаниям. Получается, что у художественного конфликта априори иной вектор и валентность информационного поля.

Также уточним, что и пространственно-временная организация художественного конфликта отличается развернутостью, в отличие от обычного конфликта, который чаще сосредоточен на конкретном происшествии (стимуле).

Художественный конфликт демонстрируется в знаковой форме, которая обладает способностью раскодироваться с помощью многих других знаковых форм. Это свойство можно определить как синестезичность художественного знака. Объясню: музыкальный язык раскодируется слушателями в образной форме воспоминаний, ассоциаций, в переживаниях, фантазиях, предчувствиях, даже в конкретных действиях (движениях, к примеру). Данные знаковые формы избираются в зависимости от свойства знаковой системы субъекта, от степени его готовности к восприятию художественной информации. В результате художественный язык не только более многозначен, но и более доступен для восприятия и рефлексии и, следовательно, реализуем. Синестезичность художественной информации способствует и к тому, что в художественном образе выражается (изображается, отображается и т. д.) и то, что есть на самом деле, и то, что невозможно, парадоксально. Внутриличностный конфликт «демонстрируется» в виде деструкций, кошмаров, которые «раскодируются» только в негативных переживаниях, опасениях.

Продолжим последовать виды внутриличностного конфликта.

Конфликт ожиданий (надежда, предположений), приводящий в случае неразрешения к фрустрации (обману) – психическому состоянию, актуализирующемуся (при превышении нормативного порога) на уровне эмоций в разочаровании, тревоге, отчаянии, раздражении, на уровне когниций – к непониманию, бессмысленности, на уровне поведения – к агрессии или ступору. Обратите внимание на картину.



*Ил. 21. А. Кожухов. Обман города*

Отметим динамику образов, линий, состояний как один из важных для изображения обмана элементов и приемов как гипотезу, что и во фрустрации важным компонентом является неожиданная динамика, которая может восприниматься и как угроза, и как возможность перемен. Судя по цветовому решению, перемен, связанных больше с отрицательными переживаниями. Возможно и конфликт ожидания возникает только в том случае, если воспринимаемая динамика возможных событий имеет отрицательный вектор. В случае с положительным вектором ожиданий возникает вдохновение, стремление. Для продолжения анализа художественной сущности внутриличностного конфликта предлагаю провести сравнение образов обмана и образов в картинах «Ожидание».



*Ил. 22. А. Лутфулина. Ожидание*



Ил. 23. К. Васильев. Ожидание

Невозможно не заметить, что в этих картинах внешняя статика образов сочетается с явно ощущаемой внутренней динамикой их состояния. Возможно, именно в этом конфликт ожиданий? В том, что есть внутреннее стремление, но нет внешнего действия? Стремление должно быть реализовано в активности, что и происходит в ситуации обмана? Вопросы, вопросы... Но, идем далее. Два образа отчаяния представлены ниже. Опять статика. Только статика ожидания – это отсутствие движения перед событием. Она наполнена надеждой. Статика отчаяния – отсутствие движения после события. Она наполнена разочарованием, отсутствием смысла дальнейших действий.



Ил. 24. В. Котарбинский. Отчаяние

Еще одним проявлением конфликта ожиданий является депривация – состояние, которое появляется в случае отсутствия возможности удовлетворить свое желание. Депривация чаще проявляется в ощущении бессилия и разочаровании – потере значимого для личности идеала, смысла, т.е. частичной потере себя. «Пять лет назад странное состояние ума начало овладевать мною: у меня были моменты растерянности, остановки жизни, как будто я не знал, как я должен жить, что я должен делать... Эти остановки жизни всегда возникали с одним и тем же вопросом: "почему?" и "зачем?"... Эти вопросы со все большей настойчивостью требовали ответа и, как точки, собирались в одно черное пятно» (Л. Н. Толстой. «Исповедь»)



*Ил. 25. А. Асагрян. Разочарование*



*Ил. 26. Разочарование в стиле эмо*

В высказывании Толстого о состоянии периодического разочарования как потери смысла жизни явно обозначена причина: отсутствие направленности, цели действия и нереализованное стремление ответить на вопросы. И то и другое связано с потребностью в движении, переменах с одновременным ощущением бессилия.

Достаточно распространен конфликт, возникающий в результате одновременного существования двух одинаковых по силе привлекательности задач. При этом решение одной задачи исключает вторую. В результате – опять чувство вины и неудовлетворенности. Ведь всегда кажется, что та, вторая нерешенная задача, будь она решена, принесла бы больший результат. Пресловутый «незакрытый гештальт» оставляет чувство неудовлетворенности, недовольства собой, что приводит к конфликту самоотношения, самообвинению. То же самое возникает и в том случае, если человек не видит для себя привлекательных задач. Франкл обозначает такое состояние как экзистенциальный вакуум, приводящий к ощущению бессмысленности и пустоты. В любом случае возникает внутренний диссонанс как потеря гармонии.

Диссонанс, гармония... Это термины не только психологические (когнитивный диссонанс как рассогласованность когниций, приводящая к конфликту), но и термины теории музыки. Диссонанс стремится к консонансу – так принято считать. Диссонанс подчиняется консонансу, он является «неправильным», «неудобным», «резким и разрушительным». Давайте попробуем рассмотреть это общепринятое мнение более подробно. Диссонанс рассматривается как более сложное и по физико-математическому строению, и для психологии восприятия звуковое сочетание. Более сложное, значит, требующее больших усилий для понимания, переживания. Значит, заставляющее проявлять латентные свойства и возможности... Значит, развивающее? Но всегда ли? Может быть это как раз то, что «если не убивает, то делает сильнее»? Консонанс – соответствие, созвучие. Возникает вопрос: «Соответствие чему?» Созвучие с чем? Вероятно, с тем, что мы хотим, ожидаем, положительно оцениваем. Но всегда ли мы правы в своих оценках? То, что мы оцениваем положительно и, так сказать, консонансно, действительно таким является? То звучание, которое наши предки считали для себя непримлемым «диссонансным и отвратительным», сейчас вполне положительно оценивается. И консонанс и диссонанс рассматривать можно только как систему отношений элементов. В одном случае эта система соответствует нашим представлениям о красоте, гармонии, в другом – нашим представлениям о дисгармонии. И не только нашим

представлениям, но и ощущениям, требованиям ситуации, в конце концов, социальному стереотипу. То есть отношения элементов должны быть соответствующими целому набору критериев. Какой из них является основным? Если попытаться понять это на основе приведенной ранее модели внутриличностного конфликта, рассматривая его как диссонирующую систему отношений элементов, то вывод очевиден – образ, как совокупность впечатлений, представлений, понятий, сложившаяся в результате восприятия проблемы, себя в ней, своих потенциальных возможностей и возможностей других. При этом, чем более он соответствует тому, что давало положительные результаты ранее, тем более гармоничным он воспринимается. Не вызывает опасений, тревог. Не заставляет думать, искать. Но, если так не происходит и сложившийся образ имеет диссонирующее звучание, разве это приводит всегда к негативу? Вероятно, нет. Также и с внутриличностным конфликтом. Невротический – диссонанс с отрицательным вектором. Нормальный – диссонанс с положительным вектором. Вывод напрашивается сам собой: чтобы внутриличностный конфликт приводил к развитию, а не деструкции личности, надо обозначить положительный для данной ситуации, личности, субъекта вектор. Обозначить – предложить разнообразие (в смысле, разные образы) оценок, впечатлений, перспектив и т.д. И возможность для безболезненного выбора наиболее приемлемого из них для положительного вектора движения. Но не будем столь однозначно рассматривать весьма сложные психические феномены. Предложим несколько иной ракурс разнообразия. Причиной внутреннего конфликта является разнообразие жизненных обстоятельств, когнитивно-поведенческих схем, в которых нет единого значимого вектора (стандарта, идеала) жизни, которому человек может следовать всегда, руководствуется им, не отступая от него. Жизнь предлагает множество вариантов действий, каждый из которых может быть оценен как правильный в данном конкретном случае, но неправильный в «целом». К примеру, бытует мнение, что такая тактика поведения в межличностных конфликтах как соперничество не является правильной, а вот сотрудничество или компромисс – всегда гораздо лучше. А как же быть с конкурентной системой отношений, которая все более актуальна как в трудовых, так и в семейных или межличностных ситуациях? Как быть в ситуации, когда только соперничество позволит отстоять полностью свою точку зрения и не представляется возможным в соответствии со своими базовыми принципами отступить даже от кажущихся другим «мелочей»? Человек в мире

разнообразных действий вынужден жить не то что «по двойным», по «множественным стандартам», что приводит и к чувствам неудовлетворенности из-за невозможности соответствовать идеалам, и к чувству недовольства собой из-за кажущейся собственной беспринципности, и к чувству обиды на обстоятельства, окружающих людей из-за того, что они не «помогают, не способствуют, не замечают, не ценят и т.д.» Итак: неудовлетворенность, вина, обида. Рассмотрим что это в науке и в искусстве.

В науке неудовлетворенность рассматривается просто – отсутствие удовлетворенности. Тогда, что такое удовлетворенность: субъективная оценка качества жизни, своих действий и своего положения в ней. Базовое значение – субъективная оценка. В психологии удовлетворенность часто ставят в один ряд со следующими понятиями: психологическое благополучие, счастье. Чувство удовлетворенности – результат сравнения того, что имеешь, с тем, что, во-первых, хотел иметь и, во-вторых, имеют значимые для тебя другие. Но, известно, что очень часто, практически всегда, человек направляет свое сравнение «вверх», а не «вниз», что приводит к негативной оценке полученных результатов и, далее, к негативной оценке себя, и, возможно, к внутриличностному конфликту. Такая неудовлетворенность приводит к чувству вины, если ее причиной человек считает себя, и к обиде, если другого или обстоятельства. Давайте сравним изображение обиды и вины, попытаюсь найти общее и различное. Интересно, что, когда я искала картины под названием «Вина», чаще появлялись изображения, связанные с вином... Наводит на мысль о том, что вина связана с опьянением. Опьянением собой, своими мечтами... Конечно, это только предположение. Но... Вернемся к понятиям. Вина и обида рассматриваются как во многом схожие по генезису феномены. Они просто имеют разную направленность. Но источник – неудовлетворенность – один. Что именно – он сам, его последствия приводят к конфликту, не кажется важным для общего понимания направленности психологической работы с внутриличностными конфликтами, но в каждой отдельной ситуации именно он определяет содержание, предмет работы. В обозначении данного предмета весьма может способствовать механизм проекции внутреннего психического содержания человека на изображение того, что он чувствует, понимает, хочет выразить. Это часто используется в арт-терапевтических технологиях, но очень редко – в консультативной и образовательной практике. Что весьма понятно, так как нужна определенная технология, связанная, одновременно, и с обозначением



проблемы в образах, и с ее эмоциональным проживанием, и с ее вариативной интерпретацией, и с определенным личностных перспектив в решении проблемы. Данная технология должна быть связана с образами, с личностной активностью, с творчеством, с интеграцией коллективного и личностного, сознательного и бессознательного, когнитивного и эмоционального... Вывод однозначен – образующим элементом данной технологии должен стать художественный образ. Прежде всего, как элемент взаимодействия в разных контекстах – внутриличностного, временного, межличностного, социального... При этом предлагаю вспомнить о том, что основной элемент внутриличностного конфликта (как и любого другого) взаимодействие. В данном случае, взаимодействие внутренних компонентов личности – мотивов, стремлений, целей, отношения между которыми могут быть охарактеризованы как взаимодействующими. Но, раз это так, то автоматически складывается ситуация ощущения «несвободы», зависимости, которая приводит к ощущению давления и стремлению ее преодолеть, освободиться. В практике работы психолога с разными аспектами проблемы существует такая техника: определить все возможные причины и затем по очереди, кропотливо разбираясь в сути каждой, убирать их, обозначая как «незначительные», «не требующие актуального решения». В результате остается одна-две причины, над которыми и ведется основная работа. Техника направлена не столько на то, чтобы обозначить причины, сколько на то, чтобы изучить человека их обнаруживать и обозначать. Но эта работа может вестись исключительно на когнитивном уровне, т.е. она определяется уровнем интеллектуального развития человека и уровнем его знаниевой, информационной подготовленности к работе. Понимание проблемы и ее содержание часто весьма далеки друг от друга, поэтому требуются технологии, которые позволяют акцентировать внимание не только на понимании, смыслах проблемы, но и на переживании, ощущениях, воображении. В ситуации с внутриличностными конфликтами, когда большая часть «айсберга» скрыта от понимания и актуального знания, это еще более важно, нежели в ситуации с проблемами межличностного взаимодействия.

Возвращаясь к музыкальным аспектам понимания конфликта как дисгармонии, подумаем: к чему стремится человек в состоянии внутриличностного конфликта? Не к его разрешению... Энергия требует не разрешения, а выхода или реализации в приоритетном по потребностям, желаниям личности направлении. Значит, стремится

к обнаружению приоритета. В музыке – в развитии главной партии, лейтмотива. Именно они создадут целостную композицию, наполненную эмоциями, динамикой смыслов. В ситуации внутрилличностного конфликта, на мой взгляд, к тому же. Его предназначение – определить развивающий лейтмотив дальнейшей жизни. Именно на это и должна быть направлена работа тандема «психолог – консультируемый человек». Но определение должно проходить не только на уровне существующего на данный момент опыта, знаний, ощущений, способностей. Это все – прошлое. Конфликт художественного образа провоцирует энергию переживания, которая заставляет человека актуализировать то, что еще не использовано, скрыто в «недрах» личности, психики, способностей.

Для более четкого представления о различиях в свойствах и содержании внутрилличностного конфликта и конфликта, являющегося основой художественного образа, была составлена таблица (см. табл. 1).

Таблица 1

## Сравнительные свойства конфликтов

«Художественный» конфликт	Внутрилличностный конфликт
осознаваемый	неосознаваемый
реализуемый	нереализуемый
ощущающий	отягощающий
многозначность	однозначность
дивергентность смыслов	конвергентность смыслов
проявляет значимое	скрывает значимое
продуктивен	деструктивен
выражаем	переживаем

Возможно, что данные различия определяются тем, что, в отличие от обычного внутреннего конфликта, переживаемого в необходимости выбора, тревоге, сомнении, в художественном образе содержание конфликта распределяется во многих компонентах, что позволяет «распределить» его переживание. Предположим такое распределение (в изобразительном искусстве, например, живописи):

Эмоциональная информация – цвет, тон, нюансы, оттенки.

Смыслы – символы, персонажи, предметы, их соотношение и взаимоотношения.

Действия – композиция, фактура.

Еще о некоторых особенностях художественного конфликта. Различия на уровне восприятия конфликта художественного и обычного определяются такими понятиями, как типичность (больше во втором случае) и импровизационность (больше в первом). Типичность имеет на выходе стереотипы, общие значения, атрибуции. Импровизационность – эксклюзив, удивительное, дифференцированное. Процесс сравнения характерен обоим конфликтам, но результат различный: при внутреннем конфликте – сравнение по типу «как?», при художественном – по типу «метафора», «аллегория», «оксюморон».

Структуру художественного образа, так же как и структуру конфликта, можно охарактеризовать как «систему взаимоотражений» (П. В. Палиевский), но при восприятии художественного образа их логика разворачивается от общего, целостного к частному, глубокому, а при восприятии обычного конфликта – от частного впечатления к атрибутивному обобщению, что приводит ко многим ошибкам восприятия и раскодирования информации.

Итак, подводим некоторый итог:

1. Художественный образ пробуждает энергию противоречия, которая способствует рождению новых смыслов, высших эмоций.

2. В содержании внутриличностного конфликта стержневым является художественный компонент, который представляет из себя динамичную композицию переживаний, смыслов, впечатлений, представлений.

3. Именно художественный «стержень» конфликта определяет его позитивный вектор. Вывод направляется сам: нужны такие технологии работы с внутриличностным конфликтом, которые направлены на его художественные компоненты. Например, художественное поле самоактуализации, о котором пойдет речь далее.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЛЕ КАК ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОНСТРУКТИВНОГО КОНФЛИКТА

Для начала – определение. Художественное поле: множество значимых, осознаваемых и неосознаваемых взаимосвязанных фактов, воспринимаемых и транслируемых в художественных образах и событиях. В нем создаются условия, способствующие дифференцированности пространства восприятия и переживания конфликта за счет его амплификации, организации и динамизации. Амплификация происходит через включение в оперативную сферу личности неактуализированного и неотрефлексированного ранее материала бессознательного, эмоционального, прояснения конструктивных сторон психической реальности субъекта и создания прогностического пространства. Организация происходит за счет оформления элементов психической реальности в воспринимаемый, переживаемый и осмысливаемый художественный образ. Динамизация происходит за счет эмоциональной, эстетической реакции, экономии энергии, конструктивной реализации внутриличностного конфликта и других психотехнических механизмов художественного.

Основным компонентом художественного поля является художественное событие, состоящее из следующих системных элементов:

- художественное восприятие стимулирующего объекта;
- его художественное осмысление, воображение и преобразование;
- художественная актуализация результатов осмысления в художественном образе, создание инверсий;
- рефлексия в художественном действии и взаимодействии.

Таким образом, технология художественного проживания внутриличностного конфликта должна состоять из нескольких этапов:

1. сублимация негативных деструктивных состояний посредством восприятия уже созданных художественных образов, предполагающего невысокую субъектную художественную активность участника;
2. создание образов конфликтных переживаний, состояний – высокая субъектная художественная активность участника;
3. объективация перспективных смыслов, позиций, потенциалов в работе с композицией художественных образов;
4. построение новых перспективных смысловых конструктов на основе рефлексии (саморефлексии).

При построении художественного поля конфликта необходимо соблюдать те же принципы, которые имеют место в любом психическом поле: принцип связности (художественное событие должно быть связано эмоционально, символически, действительно с жизненным событием); принцип конкретности (стимулом в художественном поле могут быть только конкретные факты (эмоции, переживания, смыслы), воплощенные в художественно-творческой активности участников); принцип одновременности (трансформация конфликта, его перевод в конструктивное пространство происходит одновременно и в процессе создания, восприятия художественного образа).

Приведу пример технологии художественного поля, которая была апробирована в ситуациях консультирования людей, обратившихся с жалобами на тревогу, агрессию, обиды, сомнения.

Обобщая мнения ученых и практиков о специальных целях психологического консультирования, отметим, что в большинстве из них подчеркивается необходимость трансформации психической реальности клиента в сторону конструктивного восприятия и отношения к сложившейся сложной жизненной ситуации. В категорию «трансформация» входит довольно много: здесь и изменение отношения, и смысловая амплификация, и расширение ролевого репертуара, и выработка субъективной позиции, и обретение новых возможностей. Практически каждое направление психологического консультирования предлагает для выполнения столь обширной программы свой путь. Мы обратили внимание на русскоязычные синонимы термина «трансформация»: изменение, преобразование, превращение, преобразование, изменение вида, формы, существенных свойств чего-либо. Что же нужно изменять и преобразовать? Известно, что предметом обиходной работы психолога и клиента является сложная жизненная ситуация клиента, точнее, тот ее образ, который выстраивается в сообщениях клиента и их восприятии психологом. Таким образом, получается довольно сложная информационная структура, весьма динамичная, инверсионная, даже, в каком-то смысле, импровизационная, так как построена на представлениях, работе воображения и интерпретации его результатов. Следовательно, требуется такая консультативная среда, которая будет способствовать уточнению, осмыслению, конструктивизации эмоций и отношения к созданному образу, развитию уже упоминаемой ранее субъектной позиции клиента, которая предполагает авторское и творческое отношение

к процессу. Напомним, что среда – это совокупность условий, детерминирующих эффективность деятельности. Перечисляя все выше обозначенное, нельзя не констатировать то, что такими возможностями обладает художественная среда, основными элементами которой является художественный образ и художественное действие. Обратимся к их психотехническим возможностям, которые и являются психологическим обоснованием применения художественного творчества, как способа познания и самопознания, в психологическом консультировании.

Начнем с функций художественного образа, который способствует проявлению неактуализированных ранее сторон психической реальности (просвещающая функция), проекции и самовыражению (проективная функция), интеграции общего и частного (интегративная функция), формированию новых смыслов, отношений, эмоций (формирующая функция), отражению и выражению значимого, рефлексии и саморефлексии (гностическая функция), коммуникации с собой и миром (коммуникативная функция), расширению и углублению информационного пространства (информативная функция). Как видим, все они, несомненно, являются значимыми для консультирования, так как способствуют решению консультативных задач: формирование субъектной позиции, информирование, проявление, осознание, рефлексия и др.

Теперь обратимся к содержанию художественного образа, в котором интегрируются личностное и социальное значимое, продукты активности всех уровней бессознательного (в том числе и коллективного), эмоции и смыслы, реалии и фантазии. Следовательно, используя художественные образы (воспринимаемые и/или создаваемые в процессе консультативного взаимодействия), мы создаем прецедент для амплификации предмета и процесса консультирования за счет интеграции обозначенных выше элементов психической реальности и соответственно трансформации обсуждаемого образа проблемы. Таким образом, решаются, как минимум, две консультативные задачи: инвариантность поиска решения и латеральность осмысления.

Известно, что основной характеристикой художественного образа является его способность инициировать эстетическую реакцию, которая характеризуется рядом особенностей. Например, эффект экономии энергии (мыслительной, аффекта) наряду с эскалацией позитивной эмоциональной энергии, способствующей катарсису, как преодолению

нию через возвышение. Еще одной особенностью эстетической реакции является сопереживание, которое эмоционально приближает к объекту, заставляет принять его на эмоциональном уровне. Не следует забывать и о динамичности художественного восприятия, за счет которой вполне можно достичь большей активности, заинтересованности и открытости в общении с клиентом.

Необходимыми условиями успешности консультации являются высокая степень внутренней защищенности, конгруэнтности и доверия клиента. Художественный образ становится тем «посредником», «трансфером», который это обеспечивает, так как работа ведется с ним, а не напрямую с болезненными для клиента воспоминаниями, смыслами, переживаниями. Тем более, что в художественном произведении фиксируется не только прошлое и настоящее клиента, но и то, что обозначается в психологии как прогностическое пространство: представления, желаемые для будущего смыслы, позиции, предпочтения. В пространстве, опосредованном художественным образом, можно относительно безболезненно по сравнению с ситуацией обычного консультирования проанализировать свою жизненную ситуацию за счет отстранения от нее, возвышения над ней посредством авторской позиции.

Существует несколько подходов к определению структуры художественного образа. В одном из них – дуалистическом – выделяется два уровня: умозрительный (представляемый в воображении) и материальный (воплощенный в произведении). Он, по нашему мнению, является несколько ограниченным, так как образ не может быть художественным, если он не воспринят. В триадном подходе к структуре художественного образа выделяются внутренний уровень (представления, эмоции, смыслы автора), внешний уровень (произведение) и рефлексивный уровень или уровень восприятия (образ-впечатление, возникающий в процессе общения с созданным художественным произведением у зрителей). Исходя из этого, можно констатировать, что психологические (консультационные и терапевтические) возможности художественного образа практически не ограничены, так как он создает возможность для проекции, интроспекции, проживания, осмысления и вариативной интерпретации проблемы на аффективном, когнитивном и поведенческом уровнях. Вспомним мнение Л.С. Выготского, который предлагает рассматривать художественный образ как сказуемое (в контексте идей А.А. Потебни), как форму трансляции эмоций, облакаемых в лирическую ткань, и как стимул для работы

воображения, и считает, что «художник всегда формой преодолевает свое содержание» [12, с. 17], и что «...искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится» [12, с. 269]. Таким образом, напрашивается вывод, что, создавая в ходе консультирования художественный образ своей проблемы (жизненной ситуации, отношений, конфликтов и т. п.), клиент не только изображает ее внешнюю сторону и более или менее выражает ее внутреннее содержание, но и включает в него то, что неосознанно, в том числе, например, энергию бессознательного, перспективные неосознанные смыслы и возможности. И, самое важное, что при этом он занимает субъективную конструктивную позицию.

Включение художественного образа в процесс консультирования – задача сложная, несмотря на то, что тому, как показано выше, есть множественные основания. Ведь зачастую важнее знать не что делать, а когда и как. Опыт нашей работы позволяет выделить некоторые, наиболее перспективные и продуктивные в плане включения художественного творчества в процесс консультирования, моменты. Например, создание художественного образа предлагаемой к решению проблемы эффективно в том случае, когда клиенты «не знают, с чего начать» свой рассказ. В этом случае им предлагалось взять в руки пастель (иногда карандаш, фломастер) того цвета, который в большей степени соответствует представляемой жизненной ситуации, и с помощью линий, образов, символов (по выбору) изобразить то, что хотел бы рассказать, что чувствует, от чего хочет уйти (опять-таки по желанию). Время не ограничивается, как и выбор материала, темы. Если клиент не хотел рисовать, предлагалось изобразить другими средствами: сыграть, слепить, показать жестом, стамповать, найти в музыке, найти в уже созданных произведениях искусства то, которое «похоже». Таким образом, клиент получал возможность приблизиться к своей остро переживаемой проблеме, объективировать ее, сделав видимой, осязаемой, т. е. «подготовленной» к восприятию, осознанию, анализу. В большинстве случаев клиенты, создавая свой или воспринимая уже готовый образ, начинали его анализировать через идентификацию со своей проблемой, объясняя консультанту, что похоже, что нет. Таким образом, один из начальных этапов консультирования – идентификация проблемы – обогащался новыми для клиента возможностями для прояснения и объяснения сложившейся ситуации, следовательно, образ проблемы был обозначен более полно,



так как содержал и смыслы, и эмоции, и действия. Следует заметить, что в работе с интровертами использование художественных образов наиболее эффективно, так как помогает наладить контакт, создать необходимый уровень интереса к самому процессу. Кстати, об интересе. Он является одним из необходимых условий продуктивности творческой деятельности, так как обеспечивает не только эмоциональную вовлеченность, но и исследовательскую, повсюдную мотивацию. Так как совместное с консультантом изучение собственной жизненной ситуации (создание ее образа, поиск смыслов, значений, инверсий, постановка и проверка гипотез и др.), несомненно, является творческим процессом, интерес должен поддерживаться на достаточно высоком и постоянном уровне. Это может обеспечить процесс создания и восприятия художественных образов, который мы определяем как многокомпонентную психическую реальность, интегрирующую в художественном действии (восприятии, эмоциях, реакциях, отношениях, оценках, смыслообразовании) все уровни коллективного и личностного сознательного и бессознательного, онтогенетические и социогенетические аспекты и основания, а также форму их трансляции, восприятия и взаимодействия с самим собой и миром.

Создание и восприятие художественных образов в процессе консультирования, как показал опыт, можно применять и в случае проведения сравнительного анализа реальной и желаемой жизненных ситуаций клиента. Известно, что неполноценное или неадекватное восприятие проблемы, обстоятельств и/или их участников часто становится стимулом для формирования неадекватного отношения и поведения людей. В ходе консультаций сравнение создаваемых (например, с помощью коллажей) портретов ситуаций позволяет обнаружить аналогии и различия, более четко дифференцировать элементы, обозначить и проанализировать причины реального и желаемого в интеграции значений, смыслов, эмоций. Это способствует трансформации отношения к реальной жизненной ситуации, более четкому определению целей, смыслов желаемого с одновременным усилением субъективной позиции.

Не менее эффективно применение художественных образов в консультировании клиентов с внутриличностными конфликтами. Здесь нами применялся прием, который условно назван «музыкальная идентификация», разработанный на основе метода направленного воображения, широко распространенном в психотерапевтической

практике. Клиенту предлагалось, слушая специально подобранное музыкальное произведение (в нашем случае вторая часть Второго концерта для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова), представлять то, что его волнует, что он хотел бы понять, прояснить. Так как произведение построено в классической форме драматургического произведения – завязка (экспозиция основных тем), развитие сюжета, основанное на драматическом конфликтном противостоянии (разработка тем и их развитие в конфликтном противостоянии), кульминация и развязка, воображение клиента, за счет включенных в него эмоциональных реакций, инициированных музыкальным произведением, начинает задействовать латентные элементы психической реальности клиента. Оформленная музыкальным художественным образом проблемная жизненная ситуация переживается в воображении, эмоциях и, в дальнейшем, рефлексии, пробуждая психическую энергию, способствующую продуцированию новых смыслов, значений, отношений. Не погружаясь далее в механизмы психологического влияния музыки, отметим, что, по сути, данный прием имеет катарсическую и инсайто-ориентированную направленность.

Кроме художественного творчества клиента в процессе консультирования не использовался прием создания художественного образа консультантом. Например, вместо ведения записей консультант создавал образ-впечатление от услышанного рассказа клиента о своей жизненной ситуации. Затем демонстрировал его клиенту, и дальнейшая беседа строилась как обсуждение созданного консультантом образа. В этом случае клиенту предоставлялась возможность занять позицию аналитика, рассказать о том, что в данном образе соответствует его видению, пониманию, ощущению собственной проблемы, а что нет. Таким образом, создавался прецедент для новых ощущений, поиска ранее не актуализированных смыслов, элементов проблемы, поддерживалась должная степень интереса к процессу консультирования. Конечно, многое зависит от уровня художественного сознания и мастерства консультанта, от его умения осуществлять контролируемое, отделять информацию о собственной психической реальности от предвставлений об информации клиента.

Массу возможностей применение художественного творчества имеет в работе с коммуникативными проблемами. Например, родителей и детей. Приведем один из примеров. Мать и дочь (14 лет) обратились к нам по вопросу высокой степени поведенческой агрессии девушки в коммуникации с окружающим миром, в том числе – с матерью.

Споры, ссоры, разговор на повышенных тонах – это наиболее распространенные формы их взаимодействия. После определения цели консультации, краткого обсуждения проблемы им было предложено изобразить на одном листе себя, на втором – друг друга. Выбор средства изображения был свободный. Далее было предложено сравнить свое изображение и изображение себя глазами другого, оформив результаты сравнения в виде письма о своих впечатлениях, мыслях, предложениях. В конце предлагалось прочитать письма и объяснить, с чем согласны, что непонятно или неприятно. Условие для объяснения одно: оформлять их в виде Я-сообщения. Уже во время рисования был отмечен довольно высокий уровень заинтересованности к работам друг друга, во время аналитической работы явно были заметны реакции удивления, желания понять, осмыслить. Требование изложить свои впечатления в письме заставило взять на самоконтроль свои эмоциональные реакции, более продуманно оформить лексически свои мысли. Так как эстетическая реакция при восприятии художественного произведения инициирует экономию аффекта, переживания при беседе по поводу прочитанных писем, уровень интереса оставался достаточно высоким, что автоматически обусловило их обоюдное стремление к овладению одной из техник конструктивного диалога – Я-сообщение. Художественные образы, процесс их создания и восприятия стали средовым фактором, способствующим инициированию конструктивного и эмоционально-позитивного отношения к восприятию и контакту друг с другом. В дальнейшем, при итоговом обсуждении результатов консультации, клиентами было отмечено, что они не только научились «правильно говорить то, что хочешь сказать», но и увидели много нового друг в друге, в самих себе, в собственных взаимоотношениях.

Художественное творчество применялось нами и на последнем этапе консультации, при подведении итогов. Чаще всего – для предоставления клиенту возможности зафиксировать результаты своей творческой активности, конструктивного и позитивного эмоционального состояния, отношения, для дальнейшего осмысления, рефлексии.

Практика включения художественного творчества участников в процесс психологического консультирования показывает, что это как достаточно сложно из-за отношения в целом людей к художественному творчеству как к «несерьезному, детскому занятию», их стеснения, неуверенности в своих художественных способностях и умениях, так и весьма продуктивно.

Еще более продуктивна в работе с конфликтами такая форма технологии художественного поля, как арт-лаборатория с элементами рефлекснодрамы. Привожу некоторые конкретные примеры, апробированные в ходе программы проектирования конструктивного восприятия и поведения в конфликтах, которая реализовывалась в течение нескольких лет в Сергиевом Посаде. Участниками программы стали студенты Сергиево-Посадского гуманитарного института, участники психологического театра «Диалог». Работа психологического театра заключалась не только в постановке спектаклей, но и в проведении на их базе психологических и социологических исследований, а также в организации психологической работы с населением города. Кратко остановлюсь на технологиях арт-лаборатории и рефлекснодрамы.

Технология организации арт-лаборатории:

1. Назначение темы научного художественно-творческого исследования, связанной с психологическими, социальными интересами и возрастной проблематикой участников.
2. Эмпирический «разогрев» участников с целью ознакомления с их интеллектуально-творческим потенциалом и формирования лично ориентированного интереса к предстоящей работе.
3. Погружение в тему с помощью интерактивных и художественных форм работы.
4. Исследование и самоисследование с помощью различных методов диагностики, в том числе художественных.
5. Обработка результатов исследования, их оформление в художественной или графической формах.
6. Обсуждение результатов, рефлексия.

Конечно, возможны варианты. В зависимости от возраста, количества участников, особенностей рассматриваемой проблемы. К примеру, включение в арт-лабораторию технологии рефлекснодрамы, которая выстраивалась на основе известных всему миру психодрамы и психологического театра.

В основу проектирования данной формы художественного поля самоактуализации были положены данные о значении инсайт-ориентированной рефлексии и драматического переживания в самовосприятии, перцепции и эффективной внутрилличностной и межличностной коммуникации в становлении и достижении идентичности как

основы психологической и профессиональной компетентности. Данная форма приемлема на всех этапах профессиональной подготовки студентов-гуманитариев, но в большей степени – рефлексивно-продуктивным. Основной целью рефлекснодрамы является амплификация образного содержания Я. Основное средство – драматическое действие и взаимодействие. Художественное поле самоактуализации в рефлекснодраме может быть представлено как неформализованное пространство, в центре которого находится художественная активность человека.

Художник не работает на сопротивление, не тратит на него психическую энергию. Он работает на динамическую трансформацию поля своей жизни, на создание нового мира. По сути все это – создание нового мира, основанного на своем желании. Создавая образ, вкладывая в него свою энергетику, художник становится больше самого себя, выходит за пределы своего мира. Возможно, что и в этом он черпает новые силы, новые перспективы для развития.

Ниже приводятся сценарные формы некоторых занятий, отобранных по принципу результативности. Каждый сценарий просим рассматривать в качестве основы для творческого внедрения. Тем не менее необходимо в процессе адаптации данных занятий к определенной среде обратить внимание на их общий контекст и основной принцип: максимум творческой поисковой активности всех участников в сочетании с художественными образами, позволяющими привлечь к работе трио «сознание, подсознание и деятельность»; эмоции, когниции, реакции. В психологической практике некоторый аналог такой работе (довольно отдаленный и по целям, и по формам) представлен в рефлексопрактике. В контексте всех занятий важно также соблюсти эриксонианский принцип, для чего необходима такая форма ведения занятий и преподнесения информации, при которой участники будут сами «добывать» и формировать личностные знания.

### **Творческая лаборатория «Природа конфликта»**

**Тема:** Что такое «конфликт», «причины конфликта», «повод конфликта», «носитель конфликта» и как они связаны?

**Задачи:**

- создать исследовательскую атмосферу в аудитории, настроить группу участников на поисковую активность, конструктивную деятельность по поиску решения проблемы;

- дать теоретические основы понятий и разобраться в этимологическом значении слов, которыми обозначены исследуемые понятия;
- провести ряд экспериментов для изучения отношения участников к конфликтам и коррекции их негативного отношения к ним.

#### **Ход занятия**

##### **Беседа на тему: «Что такое конфликт?»**

Основные вопросы:

- Как часто и в каком контексте вы встречали это слово?
- Что оно значит для вас?
- Как бы вы объяснили это слово, если бы маленький ребенок спросил у вас: «Что такое конфликт?»

##### **Экспуре в этимологию слова «конфликт»**

1. Ведущий задает вопрос: «Когда и где, как вы думаете, возникло слово «конфликт»? (Участники высказывают предположения. Обычно их бывает немного, поэтому проводится следующий этап занятия.)

2. Предлагаю вам принять участие в новой игре «Слова – родственники». Назовите синонимы слова «конфликт» и слова, начинающиеся на «кон». (Все слова фиксируются на доске, подсчитываются и разбираются по смысловому значению. Проводится операция поляризации всех слов по двум категориям «положительные» – «отрицательные». Затем выводится конструктивный смысл понятия «конфликт» – «взаимодействие»: «...как видите, конструктивного смысла в слово "конфликт" людьми заложено больше, чем деструктивного, т.е. созидательного больше, чем разрушительного».)

##### **Эмоциональная арифметика**

Задание: мы сделали вывод, что в конфликте есть конструктивное и деструктивное начало. Но каково их соотношение? Давайте посчитаем. Вспомните последние конфликты, в которых вы побывали или которые наблюдали со стороны и распределите 100 % воображаемой энергии конфликта между положительными и отрицательными его результатами. Напишите ваше мнение на карточках.

В этих же карточках отметьте, пожалуйста, насколько часто вы встречаетесь с конфликтами. Сколько раз в месяц? (Примечание: время на выполнение задания зависит от возраста и активности участников. Но необходимо, чтобы, с одной стороны, времени хватило и, с другой, не было времени на «выдумывание».)

### **Эмоциональная память**

Как вы реагируете на конфликт? Понятно, что по-разному. Но как чаще? Предлагаю три варианта неполных ответов, которые вам надо продолжить:

Как только я попадаю в конфликт, я начинаю думать о...

Как только я попадаю в конфликт, я чувствую, что...

Как только я попадаю в конфликт, я...

Выбирайте один из трех и продолжите настолько, насколько считаете нужным. Если затрудняетесь с выбором одного из трех вариантов, можете продолжить все, но укажите, насколько процентов из ста вы это делаете. Например, думаете, на 30%, чувствуете – на 45% и т.д. Продолжение фраз обязательно. (Это задание, как и предыдущее, выполняется на карточках. После выполнения задания карточки передаются в группу обработки информации, которая производит подсчет и фиксирование результатов. По крайней мере, тех, которые подлежат быстрой обработке. Производится это для того, чтобы все участники занятия могли быть в курсе «открытой» ими информации.)

### **Виды конфликтов**

Предыдущее задание вызвало у вас затруднение не только потому, что «слов не хватило», но и потому, что конфликтные ситуации довольно разнообразны и, вполне естественно, что реагируем мы на них по-разному и ощущаем себя в них тоже различно. Психологи и социологи классифицировали виды конфликтов по ряду признаков. Все виды классификации сейчас нам не понадобятся, но в основных, как людям культурным, разобраться будет полезно. Сделаем это так. Я буду зачитывать определение, а вы – придумывать название виду конфликта, которому оно может быть дано.

«Столкновение, происходящее между двумя личностями»

«Столкновение своих собственных желаний и возможностей, интересов и возможностей их реализации»

«Столкновение между двумя или несколькими группами»

«Столкновение между группой и личностью»

«Столкновение между членами семьи»

«Столкновение между несколькими ролями, исполняемыми человеком, ролью и возможностями или желанием человека выполнять данную роль»

«Конфликты, происходящие на производстве»

(Все предложения фиксируются и классифицируются по частоте встречаемости, уникальности, словотворчеству. «Правильные» определения

можно не давать, главное, чтобы участники поняли, что конфликт – весьма многогранное явление.)

### **Подведение итогов**

Итак, результаты нашей работы вы видите на доске. Предлагаю вам в течение двух минут обдумать эту информацию. У кого возникли вопросы? Как видите, вопросов сейчас у нас больше, чем ответов на них. Мы с вами еще очень мало знаем о природе конфликта. Но, кроме того, что о конфликте надо много знать, нужно уметь в нем находиться. Конфликтология свидетельствует, что люди, находясь в конфликтах, выбирают, в основном, три тактики поведения: избегание или уход, разрушение или соперничество (деструктивное поведение) и создание или сотрудничество (использование конфликтной ситуации, энергии конфликта себе на пользу). Каждая из этих тактик имеет право на жизнь и хороша или плоха в зависимости от многих факторов. Нам с вами предстоит научиться конструктивному поведению в конфликтах, как наиболее высокоорганизованной стратегии поведения личности. Как вы думаете, способность конструктивно вести себя в конфликтах дается от природы или этому можно научиться? На следующих занятиях мы проверим, конфликтная ли вы личность, насколько конфликт значим для вас лично, и какую стратегию вы лично предпочитаете. И заодно начнем учиться конструктивно вести себя в конфликтах. Работа эта кропотливая, так как нужно обучать не только свой разум, понимание, но и свои эмоции, чувства и реакции, а также учиться правильно, адекватно ситуации и партнерам по конфликту демонстрировать их. Помогут нам в этом студенты, актеры психологического театра «Диалог», которые будут и иллюстрировать конфликты, и помогать разбираться в них. Дальнейшие занятия будут построены в виде настоящего научного исследования. Цель: найти истину, подтвердить или опровергнуть поставленную гипотезу, т. е. предположение.

## **Творческая лаборатория**

### **«Носители и жертвы конфликта. Причины и поводы конфликта»**

#### **Вводная беседа**

На основании результатов предыдущего эксперимента мы уже можем сказать, что вы понимаете или, по крайней мере, ощущаете, что конфликт имеет положительную (конструктивную) и отрицательную



(деструктивную) стороны. Важно научиться использовать энергию конфликта в конструктивном плане. Психологи говорят, что такие возможности всегда есть, важно только их заметить, выделить и реализовать. Вот этому мы и начнем учиться сегодня.

Каждый процесс, ситуация, вещь, прежде чем его использовать, должна быть подробно рассмотрена с разных сторон или хотя бы с наиболее важных позиций. Как вы думаете, из чего или кого состоит конфликт? (ответы)

Итак, в конфликте мы можем выделить следующее:

1. Носители конфликта – те, кто вступает в конфликт по желанию или вынуждено по ситуации, эмоциям и хочет от него что-то получить, и те, кто оказывается невольными жертвами конфликта, втянутыми в процесс и используются носителями конфликта в качестве возможностей для манипуляции.
2. Повод и причина конфликта. Повод – то, что лежит на поверхности, то, что только спровоцировало конфликт, что только кажется причиной, но вовсе или не всегда является таковой. Причина – то, что на самом деле важно для участников конфликта и может действительно повлиять на его разрешение.

Начнем с исследования первой гипотезы, которая может быть сформулирована так: те, кто находится в конфликте, являются и его носителями, и его жертвами. Для того чтобы точнее понять, что такое причина и повод и научиться отличать одно от другого, мы проведем ряд экспериментов, которые помогут разобраться не только в этом вопросе, но и еще в одном деле.

Иллюстрацией для нашей работы сегодня послужит инсценировка одного из самых ярких эпизодов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», которую исполнят студенты факультета психологии, участники психологического театра «Диалог». Материал довольно сложный и требует предварительных пояснений. (Рассказ актеров о тех героях, которые участвуют в сцене «После бала».)

### **Демонстрация инсценировки**

Благодарим актеров.

### **Первое задание**

Нам предстоит выяснить, кто жертва, а кто носитель конфликта, который вы только что видели. Сейчас вам раздадут карточки (см. Приложение 1). На них отмечен «путь» от носителя до жертвы и вехи этого пути. 5 – самая высокая точка, если вы ставите 5, значит, вы

безоговорочно признаете в этом герое того, рядом с которым стоит пятерка (носителя или жертву). Заполняйте карточки, хорошо вспомнив то, что вы видели.

(После выполнения теста участники сдают карточки в исследовательскую группу, где информация обрабатывается следующим образом: по количеству баллов определяются носители и жертвы конфликта. Конечный итог выписывается на доску.)

### Второе задание

Теперь нам предстоит исследовать гипотезу с другой стороны. Вернее, сразу с пяти сторон. Сейчас вы получите более сложные карточки, но работать можно будет по группам.

(Формируются группы по два человека.)

Процесс восприятия, видения всегда очень индивидуален: каждый из нас в одном и том же факте может увидеть разное. Объяснять психологическую природу этого явления я сейчас не буду, но попрошу вас зафиксировать свои впечатления от увиденного исполнения на карточках. Мы постарались сделать так, чтобы вам было и интересно, и просто работать. Прислушайтесь к своим ощущениям. С каким символом у вас ассоциируется Воланд? С каким цветом? С каким музыкальным произведением? А теперь подумайте: чем является для данного конфликта поведение этого героя – причиной или поводом?

Герой	Символ	Цвет	Музыкальные ассоциации	Повод	Причина
Воланд					
Марго					
Коровьев					
Бегемот					
Гелла					

### Обработка информации:

**Символ:** относительная величина изображения, в соотношении с остальными изображениями, может свидетельствовать о значении героя в ситуации, его лидерстве (открытом или скрытом).

**Символ,** оправданный содержанием сцены, указывает на значение ситуативных причин в увиденном конфликте.

Символ, в который вкладывается личное содержание, личностный смысл может указывать на атрибутивные связи увиденного с личностью участника исследования.

Символ традиционного содержания может свидетельствовать о значении культурных особенностей, социальных значений в конфликтном поведении.

Цвет: теплая гамма – эмоциональный подход к восприятию и оценке информации;

– холодная гамма – интеллектуальный подход;

– интересная цветовая гамма – творческое восприятие;

– контрастная цветовая гамма – негатив, агрессия, эмоциональная реакция на увиденное.

Причина или повод – по количеству указаний.

Для обработки данных по музыкальным ассоциациям необходимо заранее опросить исполнителей ролей об их ассоциациях. Подсчитывается количество совпадений актеров и зрителей, которые могут свидетельствовать о роли эмоциональной восприимчивости и подвижности в восприятии конфликта.

Примечание: при обработке данных следует помнить, что результаты являются скорее гипотетическими и должны играть роль стимула для обсуждения и дальнейшей работы, а не констатации факта.

Как и после предыдущего задания информация пишется на доске в целях ее осмысления и обсуждения. Предпочтительнее при обсуждении информации задавать вопросы о совпадении полученной экспериментальной информации с уже имеющейся, о том, насколько согласен каждый участник эксперимента с ней, какие вопросы у него возникли и т.п. Не следует задавать вопросы о правильности информации, так как это ограничит поисковую активность участников, их свободу самовыражения и увеличит страх перед ошибкой.

### **Третье задание**

Третье задание связано со следующей гипотезой: конфликтологи часто выделяют, что конфликта, как такового, может и не быть, если эмоциональное напряжение всех его участников будет распределяться во времени и пространстве, не «собираться в одной точке». Вот мы сейчас и проверим данную гипотезу. Делимся на пять групп по количеству героев инсценировки. Каждая группа получит по одной карте – графику. Как составить график, все знают? По горизонтали мы расположили основные драматические точки увиденной вами сцены. По вертикали – баллы эмоционального напряжения того или иного

героя по 12-балльной шкале. Ваша задача – вспомнить, как вел и соответственно чувствовал себя ваш герой в той или иной ситуации и поставить точку на пересечении точки ситуации и балла, выбранного вами. Наносите семь точек, затем объединяете их линией. Действуем. (График в Приложении 2).

### **Обработка**

Графики накладываются друг на друга и отмечаются точки совпадения эмоционального напряжения героев.

### **Заключительная беседа**

Итак, результаты показывают, что... Первая гипотеза подтвердилась (не подтвердилась), вторая – ... Но, надеюсь, что гораздо важнее то, что вы отметили наличие в конфликте повода и причины, носителя и жертвы. Прежде чем начинать действовать, лучше разобраться в том, кто есть кто, что они действительно хотят, зачем и кто вы сами, что и зачем вы хотите. Тогда ваши действия будут более конструктивны. А как это делать, мы вам сегодня продемонстрировали. Теперь вы можете это использовать в жизни.

## **Творческая лаборатория «Мы в ответе за...»**

**Стимульный материал:** А. Сент-Экзюпери. «Маленький принц» (разговор Лиса и Маленького принца).

### **Гипотеза**

Многие конфликты возникают из-за безответственности, т.е. отсутствия перспективного видения последствий своих действий. В общем, это можно назвать даже равнодушием. Есть известное мнение о том, что все войны происходят с молчаливого попустительства тех, кто равнодушно остается в стороне во время зарождения войны. Если бы мы были более ответственны за... А за что мы должны быть ответственны, чтобы не возникали конфликты? И что значит ответственность? И будут ли возникать конфликты, если мы будем ответственны?

Вот на какие сложные философские и нравственные вопросы нам необходимо сегодня ответить, чтобы проверить нашу гипотезу.

За помощью мы обратимся к произведению Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Эта сказка давно уже пользуется популярностью и среди взрослых, и среди детей. Вероятно, потому, что помогает найти ответы на многие как взрослые, так и детские вопросы.

Сейчас вы увидите отрывок из этой сказки в исполнении психологического театра «Диалог». Исследовательская задача для вас: вни-

мательно смотреть, воспринимать и запоминать все, что может прямо или косвенно иметь отношение к проблеме конфликта. Напоминаю, что конфликт – это противостояние, столкновение интересов, путей достижения цели. Отличают конфликтную ситуацию – ситуацию, которая может привести к конфликту, но не обязательно приводит. Возьмите эту информацию на вооружение, она вам пригодится.

### **Демонстрация отрывка**

Теперь наша работа пойдет следующим образом: я, как руководитель эксперимента, буду предлагать вам провести несколько «опытов», которые помогут в исследовании поставленной проблемы. (При необходимости можно напомнить ее содержание.)

Для начала, попробуем ответить на вопрос: был ли в данной ситуации конфликт? Была ли конфликтная ситуация? В чем ее причины? Чтобы ответ на последний вопрос был более точным и аргументированным, предлагаю провести первый эксперимент.

### **Первое задание «Мы с тобой в чем-то похожи...»**

Участники лаборатории делятся на четыре группы. Им предлагается записать карточки характеристик героев (см. Приложение 3).

(Затем все карточки сравниваются, анализируются и выявляются черты, которые объединяют героев сказки. Результаты фиксируются на доске.)

### **Второе задание «Ответственность»**

Руководитель сообщает, что такое «ответственность» по мнению психологов, юристов, экономистов, философов и т. д. Участникам исследования предлагается разобраться в этом понятии с помощью игры в «словотворчество». Задание первое – подобрать антонимы к слову «ответственность». Второе – произвольно разобрать слово по частям и собрать в другом порядке, представив, что бы это слово обозначало на другом языке, планете. Одна группа составляет слово, говорит, с какой планеты оно к нам пришло. Вторая группа пытается дать ему перевод. Составляется словарь родственных слов и понятий. Третье задание – нарисовать символ ответственности. Все задания выполняются по группам, обсуждаются, обобщаются результаты. Делается вывод о содержании, смысле ответственности.

### **Третье задание «Формула +»**

Теперь необходимо посмотреть, насколько каждый из героев сказки соответствует понятию ответственный человек и как ответственность каждого повлияла на развитие ситуации. Это мы сделаем, сравним характеристики героев и понятие ответственности.

### **Четвертое задание «Вывод»**

Какой вывод из всего мы можем сделать? Влияет ли и как ответственность каждого на возникающие конфликтные ситуации? Что будет, если каждый из нас будет в ответе за... А за что мы можем ответить? Предлагайте варианты. (Все ответы записываются на доску.) Обобщаем результаты. Делаем выводы.

## **Творческая лаборатория «Парадокс конфликта»**

**Стимульный материал:** Б. Брехт «Трехгрошовая опера» (сцена в тюрьме).

### **Гипотеза**

Парадокс конфликта в том, что он часто возникает там, где существует одна цель и идет параллельное движение участников конфликта к этой цели. Но, если движение параллельное, то не должно быть точки пересечения, столкновения, т. е. не должно быть конфликта. Чтобы содержание понятия парадокс конфликта было полностью понято, предлагаю изобразить графически, что такое конфликт.

### **Первое задание «Геометрия конфликта»**

Все участники делятся на творческие исследовательские группы, которым предлагается разобрать рабочие карты лаборатории, в которых пять схематических изображений конфликта (рисунок может быть сделан на предварительных диагностических занятиях). Группам предлагается отметить то изображение, которое у них больше ассоциируется с таким понятием, как «конфликт», или нарисовать свою схему конфликта. В результате должна быть создана общая геометрическая схема конфликта, которая будет выступать в качестве гипотезы.

### **Демонстрация отрывка**

Перед участниками исследования ставится цель: определить основные точки развития конфликта, его причину и мотивы всех участников.

### **Второе задание «Характеристики участников конфликта»**

Для того чтобы правильно сопоставить увиденный материал с геометрическими схемами, необходимо дать единую характеристику всем участникам конфликта. Для более объективных результатов мы сделаем это в трех вариантах. Все варианты изложены на карточках (см. Приложение 4). Заполняем их рабочими группами в течение пяти минут.

### **Третье задание «Точка X»**

Задание – провести сравнительный анализ карточек по системе «вертушки». Формируется три группы, каждая из которых обрабатывает карточки предыдущего эксперимента, выбирая информацию по одному герою, и затем конструирует его целостный образ. Сравнительный анализ заключается в суммировании всей информации и обобщающим выводам по каждому из заданий.

### **Четвертое задание «Родственные души»**

Все результаты предыдущего опыта выносятся на доску. Задание – сравнить характеристики героев, находя общее между ними. Цель – выявить, в чем заключается идентичность или противоположность героев.

### **Заключение**

По результатам упражнений делается заключение о том, правомерен ли парадокс конфликта, изложенный в начале творческой лаборатории, выбирается геометрическая схема конфликта, наиболее соответствующая выводам. Проводится беседа о процессе развития конфликтных ситуаций и возможных «точках сглаживания» конфликта.

## **Творческая лаборатория «Стоимость конфликта»**

**Стимульный материал:** Б. Брехт «Трехгрошовая опера» (1 сцена).

### **Цель занятия**

Все в этом мире имеет свою стоимость. Не обязательно материальную. А кто из вас задумывался о том, сколько стоит конфликт? Сколько затрат – психических, физических, материальных, этических – мы производим, находясь в конфликте? Думаю, что вы согласитесь с тем, что это немаловажный вопрос.

### **Гипотеза**

Так как конфликт – это столкновение интересов, каждый его участник не жалеет средств для того, чтобы выйти из конфликта победителем, т. е. добиться своей цели. В результате у каждого конфликта складывается своя стоимость. Так ли это? И дополнительный вопрос: в каких единицах будет исчисляться данная стоимость?

Любая гипотеза ставится под сомнение. А там, где сомнение, начинается исследовательская деятельность. Исследование лучше проводить, используя конкретный материал. В данном случае в качестве такого материала выступит сцена из «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта

в постановке психологического театра «Диалог». Задача простая: смотреть, замечать, запоминать как можно больше. Чем больше увидим и запомним, тем больше будет исследовательского материала, тем лучше пойдет исследование.

### **Демонстрация отрывка**

При его постановке необходимо учитывать цель занятия и проецировать ее в действиях героев сцены.

### **Ход исследования**

Работа любой лаборатории строится так: берется исходный материал и с ним проводится несколько опытов. Иногда даже – серия опытов. Давайте и мы поступим также. Исходный материал у нас уже есть. Вы только что его видели. Но... Наш исходный материал каждый из вас воспринял по-своему. Следовательно, результаты у всех уже разные. Надо обобщить. Сделаем мы это с помощью карточек. Делимся на несколько исследовательских групп по 2–3 человека и заполняем карточки.

Пока группа аналитиков обрабатывает результаты нашей работы, давайте разберемся, был ли в данном случае конфликт? Можно ли это назвать конфликтом или была только конфликтная ситуация? (беседа) Мнений много. Насколько они правильны, посмотрим в конце лаборатории. Сейчас – результаты первого опыта. Кто сколько заработал на конфликте? Уровень предприимчивости определяется разностью между суммой потери и суммой заработка. Кто оказался наиболее предприимчив в данной ситуации? Почему? Какие черты характера помогли ему в этом? Конечно, не только психологические особенности каждого участника конфликта определили его исход. Ведь есть еще возрастная разница, есть ролевая (социальная) разница, есть целевые установки у каждого действующего лица. Давайте определим, достигли ли участники конфликта своей цели? Был ли данный конфликт продуктивным (конструктивным) и для кого в большей степени? Прошу каждого ответить на эти вопросы и тех, кто считает, что своей цели в большей степени достиг Филч, собраться в левой части класса, а тех, кто ставит выше Пичема – в правой.

Теперь мы разделились на две группы. Вспомним цифры. (К каждой группе подходит исполнитель роли и называет необходимые цифры для будущих вычислений.) Задача каждой группы – посчитать прибыль своего героя. Сколько у него было при входе в конфликт и сколько стало при выходе из конфликта. Предполагаемые суммы



берем общие: стоимость одежды Филча – 15 шиллингов, стоимость выданной ему экипировки – 5 шиллингов, примерная стоимость каждодневной выручки – 30 шиллингов. Остальные цифры названы в отрывке. Читайте! Не забудьте стоимость моральных и психических затрат. Ее вы можете определить сами. Можете даже попытаться определить, через какое количество времени каждый из участников конфликта окупит свои затраты.

Прошу доложить результаты, которые мы зафиксируем на доске. Кто из участников конфликта в выигрыше?

Теперь сравниваем результаты первого и второго опытов. Суммируем общие затраты и общую прибыль. Определяем разницу. Так сколько стоит конфликт? Каким он был? Прибыльным или разорительным?

**Выводы:** у каждой конфликтной ситуации есть своя цена, своя стоимость. Естественно, очень сложно перевести в денежные единицы стоимость самооценки, унижения, любви к ближнему, радости или печали, дружбы или враждебности. Поэтому цена конфликта может выражаться не в денежных единицах, но она всегда есть. Надо ли об этом помнить, вступая в конфликт, решать будет каждый из вас и в каждом конкретном случае. Но знать об этом надо, это не подлежит сомнению.

Последний невыясненный на сегодня вопрос: в каких единицах можно измерить стоимость конфликта? Здесь нам очень пригодится творческое мышление, воображение и фантазия. Ваши предположения попрошу записать в этих карточках:

Символ конфликта	Название единицы стоимости

Пока аналитическая группа будет обрабатывать результаты, предлагаю вам попробовать придумать общими силами символ конфликта с помощью игры в незаконченный рисунок.

Обобщаем результаты. Как видите, единиц измерения конфликта очень много. Из этого можно сделать вывод: на участие в конфликте мы затрачиваем много сил – физических, психических, нравственных. Стоит ли их затрачивать? На этот вопрос тоже можно ответить самим.

На этом наше исследование закончилось. Благодарю всех за работу.

## Творческая лаборатория «Конфликт интересов или интересы конфликтов»

**Стимульный материал:** И. Ильф и Е. Петров «Двенадцать стульев» (сцена разговора Шукиных).

### Гипотеза

Множество конфликтов возникает из-за того, что мы не умеем выражать свои мысли и чувства так, чтобы нас понимали и воспринимали правильно. Так сказать, не умеем адекватно кодировать и декодировать информацию. Насколько это верное предположение мы сейчас попробуем проверить и, возможно, разберемся в одной из предполагаемых причин множества конфликтов более глубоко. Для того чтобы мы мыслили в едином направлении и чтобы был конкретный материал для обсуждения, обратимся к классике и посмотрим в исполнении актеров психологического театра «Диалог» отрывок из романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Задание простое: смотреть и видеть, слушать и слышать, воспринимать и участвовать.

### Демонстрация отрывка

Для проведения исследования мы применим очень распространенную технологию перевоплощения. Ведь часто для того, чтобы понять человека, нужно попробовать «влезть в его шкуру», перенять его манеру говорить, двигаться, его мимику, особенности поведения. Это поможет более глубоко исследовать причины, мотивы, эмоции и т.д. действующих лиц данного конфликта. А то, что там конфликт имел место, не подлежит сомнению.

### Первое задание «Пристройка»

В практике подготовки актеров есть упражнение «пристройка». Оно заключается в том, что надо по действиям, мимике и дикции партнера понять его настроение, эмоции и «пристроиться» к нему, войти в действие на «равных». Посмотрим, как это получится у нас. Только действовать мы будем не как актеры, а как художники. Рисуем образы героев по системе игры «Раскладушка». Лист бумаги складываем в несколько раз так, чтобы, нарисовав что-то в верхней части и отогнув ее «наизнанку», можно было продолжить рисунок в средней части, опираясь на окончания линий рисунка в верхней части. Таким образом, получится, что каждый будет рисовать только часть портрета, а весь портрет все увидят только тогда, когда листок будет развернут полностью. Главное на что нужно обратить внимание, это на те линии, которые нарисовали до вас и которые вам надо продолжить. Важно

совместить ту точку зрения на образ, которую вы имеете, с тем, что вы увидите на листке. «Пристроятся к рисунку». Действуйте. (Данное задание можно выполнять по группам, предлагая одной группе нарисовать сознание, второй – эмоции и третьей – действия героя в виде символов.)

Теперь сравним получившиеся изображения и посмотрим, насколько они похожи друг на друга, насколько в них можно узнать героев романа и по каким приметам их можно узнать. Все результаты будут зафиксированы на доске, в таблице «Общее – различное». По данной таблице можно сделать вывод о том, насколько отличаются друг от друга данные персонажи и в чем эти отличия. Ведь, возможно, они и являются причиной конфликта.

#### **Второе задание «Слова, слова...»**

Сейчас попробуем разобраться, насколько слова меняют то, что мы хотим сказать, т. е. насколько форма выражения должна соответствовать содержанию. Попробуем, воспользовавшись «обширным» словарем Эшочки Щукиной, создать поэтические шедевры на нашу тему: конфликт, противостояние. Напоминаю слова, которые вы можете использовать: «ло-ло», «красота», «знаменито», «хаминьш», «париньша», «шутите», «не учите меня жить», «ырак», «жуть», «подумашьш», «ого», «я побью тебя, как ребенка», «у тебя вся спина белая», «поедешь в такси». Рифмовать желательно, но не обязательно. Возможны и «белые» стихи. Главное, чтобы они отражали тему нашего исследования.

**Обработка результатов:** прослушав все стихи, можно поговорить о том, насколько удалось отразить тему разговора, используя такой своеобразный сленг. Далее можно предложить участникам представить себе того человека, который бы понял то, о чем мы попытались поговорить.

#### **Третье задание «Переводчики»**

Результаты предыдущего опыта показали, что довольно сложно, используя одни и те же слова, рассказать о чем-либо любому человеку, не «пристраиваясь» к нему. Поэтому попробуем свои силы в переводе с одного языка на другой. Сейчас каждая группа переводчиков получит задание: перевести то, что они написали в предыдущем эксперименте так, чтобы данное произведение с интересом восприняли и поняли:

- классики русской литературы;
- современная молодежь;
- инженер Щукин;
- рыцари XV века.

**Обработка результатов:** группы читают свои произведения друг другу, пытаясь догадаться, для кого написано данное стихотворение. Проводится подсчет совпадений.

#### **Четвертое задание «Контакт»**

Следующий эксперимент самый сложный, так как теперь нам предстоит перевоплотиться не в одного героя, а сразу в двух. Мы часто слышим фразу: «Они ссорятся, потому что говорят на разных языках!» Давайте попробуем сейчас сделать так, чтобы инженер Щукин заговорил на языке Эллочки, и посмотрим, насколько изменится ситуация, если оба героя эпизода будут говорить в одной кодовой системе. Каждая группа получит по маленькому эпизоду сцены. Задача: переделать текст Щукина так, чтобы, сохраняя содержание фраз, инженер говорил словами Эллочки. Затем каждая группа прочитает то, что у них получилось. А наши эксперты – актеры – дадут оценку импровизации.

**Обработка результатов:** актеры говорят о том, насколько Щукиным удалось перенять манеру разговора Эллочки, насколько поменялся его образ. Делается общий вывод о том, что не всегда, говоря на одном языке, можно избежать конфликта, так как содержание гораздо глубже формы. Оно многомерно и не постоянно.

Цель заключительной беседы, которая зависит от результатов всех экспериментов, в основном, заключается в ответе на поставленный вопрос. Можно предложить участникам определить в процентах зависимость конфликта от четкости и ясности самовыражения.

### **Творческая лаборатория**

#### **«Отцы и дети – конфликт поколений»**

**Стимульный материал:** отрывок из пьесы Б. Брехта «Трехгрошовая опера» (разговор родителей с Полли Пичем).

#### **Гипотеза**

Одна из причин конфликтов – непонимание поколений, отцов и детей. Вечная тема. Ей посвящаются романы, фильмы, картины... Давайте вспомним некоторые из них. Начать можно даже со сказок.

Как видите, говорится много, но меняется в этой проблеме очень мало. Все повторяется снова и снова. Мы, становясь взрослее, опять наступаем на те же «грабли», от которых уже получало «в лоб» предыдущее поколение. И пусть говорят, что надо учиться на опыте старших. Все равно мы опять входим в конфликт под общим назва-

нием «отцы и дети». Почему? Мы очень разные или, наоборот, очень одинаковые? Что мы делим, если мы разные и у нас разные интересы? Или, наоборот, если мы родственные души и нам нечего делить, почему мы не всегда понимаем и воспринимаем друг друга? В чем причины многовекового противостояния поколений? Попробуем определить. Для того чтобы была тема для общего разговора, используем как стимул отрывок из пьесы Б. Брехта «Трехгрошовая опера». Пример довольно типичный для всех времен и народов и даже по одному этому достоин подробного рассмотрения.

### Демонстрация отрывка

Итак, конфликт, как говорится, «на лицо». Как граждане России вы, возможно, уже сможете ответить на мой вопрос: есть ли в нашем законодательстве статья, предусматривающая наказание кого-либо из участников конфликта? Может быть, кому-то из них необходимо просто обратиться в суд? И может ли, по вашему мнению, законодательство исключить подобные конфликтные ситуации?

Да, вероятно, лучше найти иные средства для того, чтобы конфликты поколений вообще, и данный конфликт в частности, не имели места в нашей жизни. И они могут «найтись», если определить причины и соответственно мотивы поведения каждого участника конфликта. Согласны? Пробуем. Возможно, если мы пойдем этим путем, то поможем и себе, и многим другим избежать полностью или выйти с наименьшими потерями из подобных ситуаций. Сделаем мы это с помощью нескольких экспериментов.

### Первое упражнение

Участники занятия делятся на группы, каждая получает карточку, которую необходимо заполнить.

Герой	В чем «виноват»?	В чем мотив такого поведения?
Г-н Пичем		
Г-жа Пичем		
Павли Пичем		

**Обработка результатов:** аналитическая группа собирает карточки и обрабатывает материал, внося содержание мотивов в общую таблицу, без указаний героев и «подсчитывая виноватых». Все результаты фиксируются на доске.

### Второе упражнение

Участники делятся на шесть групп. Три группы станут адвокатами героев, 3 – прокурорами. В течение пяти минут каждая группа пишет текст обвинительного или защитного слова для своего героя, основываясь на результатах предыдущего опыта. Затем тексты зачитываются.

**Обработка результатов:** первая аналитическая группа вносит основные обвинения в общую таблицу. Эти обвинения и станут причинами конфликта отцов и детей. Вторая аналитическая группа составляет список оправданий. Затем оба списка сравниваются и взаимно исключаются некоторые составляющие списков.

### Третье упражнение

Предыдущие опыты показали результаты осмысления ситуации. Но законы творческого мышления гласят о том, что с одной точки ситуацию в целом невозможно рассмотреть. Предлагаю обратиться к эмоциям, к вашему чувственному восприятию героев сцены. Возможно, мы получим совсем другую картину. Опыт называется «Картина – загадка». Каждая группа сейчас получит лист бумаги, поделенный на три части, обозначенные номерами. В каждой части вам предлагается изобразить с помощью какого-либо символа одного из героев сцены. Символом может стать все что угодно – просто линия, шарж, изображение животного, геометрическая фигура – не важно. Важно, чтобы он соответствовал, по вашему мнению, герою, которого вы изображаете. И еще важно запомнить какого героя и как вы изобразили. Подписывать рисунки не надо.

**Обработка результатов** после того, как каждая группа нарисует свои «тринтихи», происходит обмен работами по системе «вертушка». Каждая группа заполняет карты:

Номера	1 группа	2 группа	3 группа	4 группа	5 группа	6 группа
Г-н Пичем						
Г-жа Пичем						
Поли Пичем						

**Обработка результатов:** сравниваем количество совпадений автор рисунка и зрителей.

**Заключительная беседа** посвящается обсуждению полученных результатов и выяснению причин возникновения конфликтов отцов и детей. Возможно, что участники занятия придут к выводу, что конфликта поколений не существует, т. е. причина таких конфликтов не в принадлежности его участников к разным поколениям, а в другом.

### **Творческая лаборатория «Единственный выход»**

**Стимульный материал:** отрывок из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (сцена в Александровском саду).

#### **Гипотеза**

Выход из конфликта происходит тогда, когда кто-либо из его участников достигает цели, т. е. на той точке, ради которой конфликт и развивается. В этом случае выход из конфликта – единственный. Насколько эта гипотеза правильна?

**Базовая информация психологов, занимающихся проблемами конфликтологии:**

- теория о том, что конфликтная ситуация похожа на зал, из которого есть только один выход, претерпевает множество критических нападков;
- функции конфликта (деструктивная, конструктивная и диагностическая) предполагают, что у него есть, как минимум, три выхода;
- теория о том, что количество выходов из конфликтной ситуации определяется количеством противостоящих участников.

#### **Демонстрация отрывка**

Установка для зрителей: внимательно смотреть, стремиться запомнить подробности, влияющие на развитие ситуации, определить был ли там конфликт или была только конфликтная ситуация, постараться запомнить особенности поведения участников ситуации.

#### **Первое задание**

Заполните карточки «Причины возникновения конфликтной ситуации». (Перед заполнением карточек ведущий объясняет систему заполнения: с помощью ассоциативного мышления нарисовать в первом разделе карточки символ увиденного конфликта, во втором – его цветовую гамму. Остальные разделы посвящены выявлению причин конфликта. Первую причину вы сможете выявить с помощью предложения типа: «Если бы Алазелло не был так одет, то конфликта могло

и не быть». Вторая причина может выявлена с помощью анализа характера, действий, эмоций, умозаключений участников конфликта. Третья причина – внешняя ситуация, обстановка.)

Символ	Цвет	1 причина (по системе «если бы...»)	2 причина личностная	3 причина обстановка
--------	------	---	-------------------------	-------------------------

#### Система обработки карточек:

визуальный анализ символов; анализ цветового восприятия; наиболее интересные варианты причин; статистика повторяющихся причин.

Пока обрабатываются карточки, зрители и студенты работают над составлением **графика развития конфликта и участия в нем каждого героя**:

Горизонтальная ось – основные «точки», влияющие на развитие ситуации. Выясняются в беседе со зрителями и актерами. Например, для Маргариты: сидит на скамейке, думает; первая реакция при появлении Азазелло; разговор о похоронах и Лагуновом; знакомство, первая ссора; отрывок из романа Мастера, первое упоминание о нем; приглашение на бал; коробочка с кремом; вторая ссора; конец сцены.

Вертикальная ось – степень эмоциональной напряженности, конфликтности психики (отмечать по двенадцатибалльной шкале).

При необходимости можно второй раз показать отрывок.

**Совмещаем графики конфликтности героев.** В результате должны выявиться наиболее значимые точки развития конфликта как для каждого героя в отдельности, так и для обоих героев. Последние точки в графиках покажут, что точек выхода из конфликта гораздо больше, чем одна. Пока группа обработки информации выясняет результаты работы с графиками, участники занятия получают **творческое задание**: звучит музыка (это может быть инструментальное или вокальное произведение любого стиля). Необходимо, представив себя в роли режиссера фильма, найти место для звучания этой музыки в сцене, оправдав свое решение.

**Беседа по результатам обработки карточек** может иметь следующие направления:

- каждый конфликт имеет свое «лицо»;
- восприятие конфликта далеко не всегда однозначно, зависит, в первую очередь, от эмоционального состояния участников ситуации, от причин (их, скорее всего, будет несколько) и т. п.;



- один и тот же конфликт – целая «радуга» состояний;
- следовательно, выход не единственный, а значит, не предназначенный, а тот, который мы создаем сами, участвуя в ситуации;
- конструктивная, творческая природа конфликта.

### **Творческая лаборатория «Метаморфозы конфликта»**

**Стимульный материал:** Л. Кэрролл «Алиса в Стране чудес», разговор Алисы и Снэй гусеницы.

#### **Гипотеза**

Самая распространенная причина конфликтов – неприятие личностных и социальных перемен, стремление к конформности, страх перед переменами. Людям удобно оставаться такими, какими их принимает общество, какими они ему нравятся (в данный период и в данном месте). Давайте представим, что мы все не будем меняться. Как вы думаете, что из этого получится? Насколько был прав Льюис Кэрролл, говоря, что даже для того, чтобы оставаться на месте, надо постоянно идти вперед? Насколько теория относительности Эйнштейна применима к данному разговору? (беседа)

Предлагаю продолжить этот жизненно важный разговор после того, как нам поможет найти интересные выходы и версии, разработку данной темы отрывок из книги известного математика и писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» в постановке актеров психологического театра «Диалог». От вас требуется научно-творческое осмысление увиденного. Поясняю: наука – область творческой деятельности человека, но она не всегда применяет те средства постижения и творчества, которые даны еще одной сфере – искусству. Наш театр занимается как раз тем, что старается объединить эти средства, подходы, технологии. А с вашей помощью, я надеюсь, мы найдем интереснейшие пути в этом эксперименте.

#### **Демонстрация отрывка**

Установка для зрителей: смотреть очень внимательно, стараться запомнить все мельчайшие подробности, воспринять интонации, жесты, мимику. Увидеть даже то, что не видно. Услышать даже то, что не слышно. Понять то, что непонятно другим. Почувствовать то, что не чувствовал до сих пор: как чувствует другой человек, существо. Именно такой подход к просмотру данного отрывка позволит нам творчески поработать в дальнейшем.

### Первое задание

«Для того чтобы что-то узнать, надо не созерцать, а действовать» – это парафраз из очень известного выражения Сократа. Давайте поверим греческому философу, и будем действовать. При постановке этого отрывка наши актеры искали линии поведения своих героев, средства выразительности их внутреннего содержания, определяли мотивы и причины их поведения, как студенты психологического факультета. Есть и определенные результаты поиска. Но мы действовали со своей позиции, так сказать, изнутри своих личностей, с позиций своего психологического «я» и своего социального опыта. Вам же я предлагаю продолжить этот поиск, попробовать провести его со стороны, извне. Для того чтобы вам было интересней, мы подготовили карточки с необычным графическим изображением конфликта. Это – гусеница, которая состоит из нескольких звеньев. Каждое звено – черта характера, эмоция, чувство, которые повлияли на возникновение и развитие конфликтной ситуации в увиденном вами отрывке. Неважно, чьи они – Алисины или Гусеницы. Некоторые из них, определенные нами, уже есть в списке на карточке, некоторых, возможно, и нет. Ваша задача: выбрать те из них, которые вы считаете решающими, главными в данном конфликте, вписать в звенья гусеницы; представить, какого они цвета, и раскрасить звенья; нарисовать лицо гусеницы, помня, что это – лицо данной ситуации (конфликтна она или нет, решать вам самим, а каково ваше решение, мы определим по вашим рисункам). Список:

- опасение перед неизвестным;
- несовпадение личностных интересов;
- упрямство;
- обидчивость;
- растерянность;
- любопытство;
- враждебность;
- агрессивность;
- лень;
- глупость;
- невнимательность;
- эгоизм;
- равнодушие;
- привычка;
- нежелание меняться, действовать;
- продолжить список.

Работа над карточками. Помощники-психотехники работают со зрителями, поясняя, конкретизируя задачу, помогая сформулировать ответ. Далее проходит обработка результатов. Каждый помощник получает несколько карточек. Например:

### Опасение перед неизвестным

Цвет – яркий, пастельный, теплый, холодный	Номер знака по порядку	Средние показатели	Общий вывод

Карточки обрабатываются, выводится общий результат: определяются четыре основных параметра конфликтной ситуации.

#### Второе задание

Эта часть лаборатории называется «Метаморфозы». Кто знает, что это такое? Откуда произошло это слово? Справка: перевод этого слова с греческого языка – образ, вид. Значение слова – превращение, перемена вида. Это значение слово получило от сочинения поэта Овидия «Метаморфозы», в котором речь идет о разных превращениях богов.

Метаморфозы свойственны природе, это неотъемлемое условие сохранения существования видов, сохранения жизни на земле. А какова роль перемен, превращений в истории, в музыке, в театре, живописи, науке? Поговорим на эту тему. Особенно интересным разговор получится, если применить волшебную формулу «если бы этого не было, то...».

Теперь, после выяснения важности метаморфоз, предлагаю помочь нашим гусеницам превратиться в бабочек, как и положено по законам природы. Для этого необходимо уже известные нам параметры конфликтов (их осталось всего четыре) превратить в параметры, влияющие на адаптацию, на сохранение, а значит, развитие человека и общества. Попробуем это сделать простыми приемами: подобрать синонимы к каждому параметру. Постепенно, эта п за этапом, превращая отрицательное качество в положительное. Например: опасение перед неизвестным – осторожность, ответственность, обдуманность решений, плановмерность.

(Выполнение задания происходит следующим образом: каждому участнику выдается бумажная конструкция гусеницы, рассчитанная на то, что постепенно у нее будут расправляться будущие крылья.

Это – куколки, на которых участники сценала пишут выбранные четыре качества, подбирая цвет и расположение качеств. Затем, подбирая синонимы, они постепенно разворачивают крылья и на них выписывают эти синонимы, опять же, подбирая цвета. В результате получится большая цветная бабочка вместо гусеницы.)

Как видите, в каждой гусенице конфликта сокрыта довольно интересная красочная бабочка. Как она будет называться? Пофантазируйте.

А если говорить не о гусенице и бабочке, а о людях, ситуациях и конфликтах? Какой можно сделать вывод о превращениях, метаморфозах? Возможно, такой: в каждом проявлении человека есть множество сторон. По отношению к одной ситуации они – плохие, по отношению к другой – хорошие. Например, агрессивность по отношению к другу – очень плохо. Но если вы будете защищать того же друга от такого же агрессивного врага, то хорошо. Или такой вывод: надо уметь вовремя и к месту использовать свои способности, особенности своего характера и темперамента, надо научиться управлять собой и в большем количестве сложных ситуаций вы будете чувствовать себя, как яркая бабочка.

#### **Заключительная часть.**

Давайте подумаем теперь, с высоты наших достижений и выводов, над тем, как же надо поступить Алисе, чтобы Гусеница сказала ей свой секрет? Или Гусеница должна переменить свое поведение? Предлагайте. А наши актеры попробуют импровизировать в заданной вами ситуации. Посмотрим, насколько наши находки окажутся действенными на практике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Анциупов А., Шинилов А.* Словарь конфликтолога [Текст] / А. Анциупов, А. Шинилов. – М.: ЭКСМО, 2010. – 656 с.
2. *Анциферова Л.И.* К психологии личности как развивающейся системы [Текст] / Л.И. Анциферова // Психология формирования и развития личности. – М., 1981. – С. 426–434.
3. *Ариаднов М.* Психология литературного творчества [Текст] / М. Ариаднов. – М.: Прогресс, 1970. – 654 с.
4. *Асмолов А.Г.* Культурно-историческая психология и конструирование миров [Текст] / А.Г. Асмолов. – М.; Воронеж, 1996. – 767 с.
5. *Бердяев Н.А.* Самопознание [Текст] / Н.А. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 353 с.
6. *Бетенский М.* Что ты видишь? Новые методы арт-терапии [Текст] / М. Бетенский; пер. с англ. М. Злотник. – М., 2002. – 252 с.
7. *Борев Ю.Б.* Эстетика [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1981. – 400 с.
8. *Бранский В.П.* Искусство и философия [Текст] / В.П. Бранский. – Калининград: Ягартый сказ, 2000. – 704 с.
9. *Ветошкина М.К.* Динамика коммуникативной роли как взаимодействие лингвистических и культурогенных факторов [Текст] / М.К. Ветошкина // Науч. конф.: Философия, язык, культура: Тезисы докладов в 5 ч. – Минск, 1992. – Ч. 1. – С. 67–69; Ч. 5. – С. 68.
10. *Ветошкина М.К.* О непосредственно составляющих диалога. Фундаментирование и развитие языковых систем [Текст] / М.К. Ветошкина // Сб. науч. тр. Под общ. ред. А.П. Клеменов и др. – Минск: Вышэйшая школа, 1990. – С. 13–17.
11. *Вундт В.* Психология душевных волнений [Текст] / В. Вундт // Психология эмоций / Ред. В.К. Вайконос. – М., 1984. – С. 47–63.
12. *Выготский Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 373 с.
13. *Выготский Л.С.* К вопросу о психологии художественного творчества актера [Текст]: в т. 6 / Выготский Л.С. – Собр. соч.: В 6 т. П. ред. А.В. Запорожец. – М.: Педагогика, 1984. – 396 с.
14. *Гелемеев В.* Лев Додин: метод и школа [Электронный ресурс] – [http://art.isrtember.ru/2002/09/no09\\_1.htm](http://art.isrtember.ru/2002/09/no09_1.htm)
15. *Гегель В.Ф.* Эстетика [Текст] / В.Ф. Гегель. – М., 1963–1973.
16. *Геммекен Э.* Опыт построения научной критики: Эстетическая психология [Текст] / Э. Геммекен. – СПб., 1982. – 121 с.
17. *Головин С.Ю.* Словарь практического психолога [Электронный ресурс] – <http://psychology.act.ru/dictionaries/psy.html?word=674>

18. *Гончаренко Н. В.* Гений в искусстве и в науке [Текст] / Н. В. Гончаренко. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
19. *Гончаренко Н. В.* Вдохновение и интуиция [Текст] / Н. В. Гончаренко // Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Минск: Харвест, 1999. – С. 296–320.
20. *Грановская Р. М.* Конфликт и творчество в зеркале психологии [Текст] / Р. М. Грановская. – М.: Генетикс, 2002. – 573 с.
21. *Гришина Н.* Психология конфликта [Текст] / Н. Гришина. – СПб.: Питер, 2003. – 448 с.
22. *Громов Е. С.* Природа художественного творчества: Кн. для учителя [Текст] / Е. С. Громов. – М.: Просвещение, 1986. – 237 с.
23. *Грузенберг С. О.* Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества [Текст] / С. О. Грузенберг. – Л., 1924. – 380 с.
24. *Гришину И. Е., Морозова Е. А.* Психодрама [Электронный ресурс] – <http://www.psychinst.ru/library.php?part=article&id=1054>
25. *Демидова А.* Бегущая строка памяти: Автобиографическая проза [Текст] / А. Демидова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
26. *Демидова А.* Тени зазеркалья [Электронный ресурс] – <http://www.demidova.ru/books/tz/text/1.php>
27. *Ермолаева-Томина Л. Б.* Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов [Текст] / Л. Б. Ермолаева-Томина. – М.: Академический проект, 2003. – 304 с.
28. *Иванов В. В.* Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество [Текст] / В. В. Иванов // Бессознательное: Сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 53–68.
29. *Иванов С. П.* Психология художественного действия субъекта [Текст] / С. П. Иванов. – М.: Воронеж: МОУЭК, 2002. – 640 с.
30. *Иванов С. М.* Быстрый вход вдохновенья [Текст] / С. М. Иванов. – М.: Сов. Россия, 1988. – 272 с.
31. Искусство и общество. Сборник статей [Текст]. – Л., 1978. – 224 с.
32. *Кривцун О. А.* Переселение части меня в Другого. Внутренний диалог художника с предметом изображения [Текст] / О. А. Кривцун // Человек. – 2003. – № 3. – С. 15–37.
33. *Крупник Е. П.* Художественное образование и воспитание как средство развития интеллекта и творческих способностей школьников [Текст] / Е. П. Крупник // Искусство как фактор интеллектуально-творческого развития. – М., 1981. – С. 3–49.
34. *Крупник Е. П.* Психологические особенности восприятия образа [Текст] / Е. П. Крупник // Психологический журнал. – 1985. – № 3. – С. 150–153.

35. Кружок Е. П. Психологическое воздействие искусства [Текст] / Е. П. Кружок. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1999. – 236 с.
36. Кэлин В. С. Психология женщины: Уч. пос. для вузов [Текст] / В. С. Кузин. – М.: Оникс – 21 век, 2005. – 304 с.
37. Левинсон Н. Д. Психология характера [Текст]. – М.: Просвещение, 1969. – 424 с.
38. Лыдына Э. Олег Меньшиков [Электронный ресурс] – <http://www.modenlib.ru>
39. Мальшикова Н. П. Психологическая сущность социокультурной компетентности педагогов [Электронный ресурс] – <http://www.unisonpru.ru>
40. Мейлах Б. С. Пути комплексного изучения художественного творчества [Текст] / Б. С. Мейлах // Содружество наук и тайны творчества. – М., 1968. – 246 с.
41. Музыкальный словарь [Электронный ресурс]. – <http://classical-guitar.narod.ru/pr.html>
42. Никитин Д. «Моя роль построена на "Чу"». Интервью Елене Желто [Электронный ресурс] – <http://www.nashfilm.ru/kinostars/2943.html>
43. Психологический словарь [Электронный ресурс] – <http://psi.webzone.ru/st/120160.htm>
44. Психология процессов художественного творчества [Текст] / Ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренова. – М., 1980. – 285 с.
45. Раждественская Н. В. Психология сценической деятельности [Текст]. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченок. – Минск: Харвест, 2003. – С. 653–674.
46. Рудестам К. Групповая психотерапия. Психокоррекционные группы: теория и практика [Электронный ресурс] – <http://nkozlov.ru/library/psychology/d4601/>
47. Рылов Э. Неподведенные итоги [Электронный ресурс] – <http://lib.ru.as/b/184605/read>
48. Савостьянов А. И. Общая и театральная психология [Электронный ресурс] – <http://teatr-live.ru/2008/02/teatralnaya-psihologiya-etapy-i-tvorcheskogo-protsessa-i-psihologiya-hudozhestvennogo-perevoploscheniya/>
49. Салымов Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов [Текст] / Л. О. Салымов // Содружество наук и тайны творчества: Сборник. – М., 1968. – С. 286–326.
50. Словарь музыкальных терминов [Электронный ресурс] – <http://tmuzyka.net.ru>
51. Словарь основных понятий [Электронный ресурс] – <http://www.smolnoc.ru/index.php/home/2009>
52. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Ваграус, 2007. – 444 с.
53. Станиславский К. С. Работа актера над собой [Электронный ресурс] – [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0050.shtml)

54. *Степаносова О. В.* Интуиция и ее значение в психологии организации [Текст] / О. В. Степаносова // Вопросы психологии. – 2003. – № 4. – С. 133–143.
55. *Табачков О. П.* Моя настоящая жизнь: Автобиографическая проза [Текст] / О. П. Табаков. – М., 2002. – 494 с.
56. *Тарасов Г. С.* Музыкальное воспитание и развитие личности [Текст] / Г. С. Тарасов // Музыкальная психология и психотерапия. – 2007. – № 1 – С. 134–141.
57. *Феллини Ф.* Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания [Текст] / Ф. Феллини; пер. с итал. – М., 1968. – 287 с.
58. *Хасан Б. И.* Конструктивная психология конфликта [Текст] / Б. И. Хасан. – СПб.: Питер, 2003. – 250 с.
59. *Хьелл Л., Зиглер Д.* Теория личности. Основные положения, исследования и применение [Текст] / Пер. С. Меленевской и Д. Викторовой. – СПб.: Питер Пресс, 1997.
60. *Художественное восприятие* [Текст]. – Л., 1971. – 387 с.
61. *Шибутани Т.* Социальная психология [Текст] / Т. Шибутани. – М., 1989. – 534 с.
62. *Эйзенштейн С. М.* Избр. проза.: В 6 т. Т. 2 [Текст] / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1965. – 696 с.
63. *Эфрос А. В.* Репетиция – любовь моя [Электронный ресурс] – [http://www.theatre-library.ru/files/e/efros/efros\\_2.doc](http://www.theatre-library.ru/files/e/efros/efros_2.doc)
64. *Юнг К. Г.* Собрание сочинений. Психология бессознательного: пер. с нем. [Текст] / К. Г. Юнг. – М.: Канон, 1994. – 320 с.
65. *Юрский С.* Игра в жизнь [Текст] / С. Юрский. – М.: Вагнус, 2002. – 207 с.
66. *Юрский С.* Кто держит паузу [Электронный ресурс] – <http://lib.rus.ec/b/287797/read>



## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Карточки «Носители и жертвы конфликта»

##### ВОЛАНД

Носитель 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 Жертва

##### МАРГО

Носитель 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 Жертва

##### КОРОВЬЕВ

Носитель 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 Жертва

##### БЕГЕМОТ

Носитель 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 Жертва

##### ГЕЛЛА

Носитель 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 Жертва

### Приложение 2

#### График эмоционального напряжения

1. Начало
2. Разговор о бале
3. Разговор о подозрениях и аресте
4. Разговор о критике Латунском
5. Стрельба Бегемота
6. Разговор Воланда с Марго
7. Заключение

12						
11						
10						

9							
8							
7							
6							
5							
4							
3							
2							
1							
	1	2	3	4	5	6	7

### Приложение 3

#### Характеристика Маленького принца

1. Ассоциации. Представьте, что Маленький принц стал...  
 деревом, то каким? \_\_\_\_\_  
 книгой \_\_\_\_\_  
 чувством \_\_\_\_\_  
 явлением природы \_\_\_\_\_  
 цветом \_\_\_\_\_
2. Если бы Маленький принц подошел к вам, а не к Лису, вы бы стали с ним говорить? Если «да», то о чем? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
3. Можно ли назвать Маленького принца ответственным человеком? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

4. Какие черты характера Маленького принца вам понравились больше всего? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
5. Какие черты Маленького принца помогли в том, чтобы конфликтная ситуация не закончилась конфликтом? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

(Аналогично составляется и карточка Лиса.)

## Приложение 4

### Карточка восприятия

Участник конфликта	Мэксик Нож	Полли	Лиси	Причина конфликта
Ассоциации: цвет, явление природы, животное				
Графика (какая из линий, фигур наиболее соответствует данному герою)				
Оксюморон (парадоксальная характеристика героя)				

Лопаткова Ирина Викторовна

ПСИХОЛОГИЯ КОНФЛИКТА  
В КОНТИНУУМЕ НАУКИ И ИСКУССТВА

*Монография*

Редактор *Дубовиц В. В.*

Оформление обложки *Удовенко В. Г.*

Компьютерная верстка *Дорожжанин О. Н., Потрапов Н. А.*

Управление издательской деятельности  
и инновационного проектирования МПГУ  
119571, Москва, Вернадского пр-т, д. 88, оф. 446.

Тел.: (499) 730-38-61

E-mail: [izdat@mpgu.edu](mailto:izdat@mpgu.edu)

Подписано в печать 25.12.2015. Формат 60x90/16.

Бум. офсетная. Печать цифровая. Объем 9,25 п. л.

Тираж 500 экз. Заказ № 410.

ISBN 978-5-4263-0241-9



9 785426 302419