

2017 Том 10 No. 54

Гавриченко О.В., Марцинковская Т.Д. Культура как образующая идентичности



ГАВРИЧЕНКО О.В., МАРЦИНКОВСКАЯ Т.Д. КУЛЬТУРА КАК ОБРАЗУЮЩАЯ ИДЕНТИЧНОСТИ
English version: [Gavrichenko O.V., Martsinkovskaya T.D. Culture as an identity creator](#)

Психологический институт РАО, Москва, Россия

Федеральный институт развития образования, Москва, Россия

Институт психологии им. Л.С.Выготского, Москва, Россия

[Сведения об авторах](#)

[Литература](#)

[Ссылка для цитирования](#)

Раскрывается влияние социальной ситуации на процесс творчества и идентичность художников. Показывается роль культуры в стабильной ситуации и транзитивном мире, заключающаяся в рефлексии ценностей и эмоционального состояния общества, кристаллизации происходящих изменений в произведениях искусства, восстановлении целостности идентичности людей. Доказывается, что в ситуации транзитивности важнейшей ролью искусства становится прогностическая, открывающая направления дальнейшего движения общества. Демонстрируются изменения в содержании произведений искусства и стиле творчества композиторов, художников, режиссеров в разные периоды социокультурной ситуации общества. Раскрываются изменения в произведениях искусства, понимании цели творчества в период кардинальных трансформаций, произошедших на рубеже XIX–XX веков. Художники в разных областях искусства пришли к идее о том, что в новом времени-пространстве людям будет сложно идентифицироваться не только с устоявшимися причинно-следственными отношениями, но и с устоявшимися общими для всех нормами, стереотипами, даже ценностями. Поэтому произошел кардинальный переход от слова, сюжета, представления – к образу-переживанию. Показывается, что изменения направленности творческих исканий музыкантов, художников, артистов преломляются не только в их произведениях, но и в содержании и структуре их идентичности, содержательном наполнении их ролевого функционала. Это положение раскрывается на примере эмпирического исследования, в котором представлен сравнительный анализ личностных особенностей современных студентов музыкальных и театральных высших учебных учреждений. Раскрываются общие черты и различия музыкантов и театральных деятелей, специфика исполнителей (актеров, музыкантов) и организаторов (режиссеров и дирижеров). Общим для всех студентов является высокая демонстративность, ориентация на будущее и целеустремленность. При этом у актеров и режиссеров выше уровень регуляции своего эмоционального состояния и имитация поведения. Важным отличием является более четкая профессиональная составляющая идентичности, проявляющаяся в целом у всех музыкантов, и особенно у режиссеров и дирижеров.

Ключевые слова: культура, социокультурная идентичность, личностная идентичность, социализация, эстетическая парадигма

Культура как фактор развития науки и человека

В современной психологии идеи о связи культуры с психикой, развитием мышления человека и даже с мозговой организацией становятся все более распространенными [Асмолов, 2007; Фаликман, 2016]. То есть культура может рассматриваться как фактор, направляющий развитие человека, при этом в продуктах культуры отражаются предельные возможности людей определенной эпохи как кристаллизация их идей и переживаний, и как материал для будущих исследователей [Марцинковская, 2014; Балашова, 2016].

Для современной психологии идея эстетической парадигмы важна потому, что дает возможность разработки подхода, при котором психическая жизнь человека вводится в русло культурной детерминации, управляющей продуктивной деятельностью людей. Культура становится не внешним фактором, она может менять натуральный путь психического развития, делая его неопределенным и опосредованным [Марцинковская, 2015с].

Если несколько систематизировать роль эстетической парадигмы, то можно говорить, что ее функции заключаются в том, чтобы:

- восстановить (сохранить) связь времен, жизненного пути, идентичности человека;
- отразить изменения ценностей, эталонов, эмоционального состояния общества и кристаллизовать переживания этих изменений в произведениях искусства;
- дать примерный прогноз дальнейшего изменения, движения общества.

Можно говорить о том, что в стабильные периоды наиболее значимая роль искусства состоит в кристаллизации переживаний и представлений людей об окружающем мире и о себе. В стабильные периоды зарождаются и укрепляются связи между наукой и искусством и вырабатываются новые языки искусства и науки, в том числе и новые представления о языке вещей. Произведения искусства связываются с психологией повседневности, так как быт, повседневная жизнь людей отражается (кристаллизуется) в произведениях искусства.

Поэтому важно проследить сложные, часто амбивалентные связи культуры с бытом, повседневностью. Прежде всего, можно отметить, что языки искусств (прежде всего пространственных искусств) в разные периоды по-разному соотносятся с языком вещей [Габричевский, 2002].

Первобытное искусство возникло в древности, когда вещи начали терять свое утилитарное значение. Постепенно, уже в наскальной живописи, они и по форме, и по презентации потеряли утилитарность. И начали терять ее все больше, заменяя внешнюю форму внутренней, которая приобретала психологическую наполненность. Так, не только портретная тождественность уступала место сходству психологическому, но даже вещное соответствие натюрморта и тем более пейзажа, наполнялось настроением, отношением автора к своему произведению. Поэтому такое значение приобретала и возможность передать это отношение, мысли и чувства автора зрителям-слушателям. Это приводит к изменению техники, языка искусства. И в живописи, и в музыке, и в литературе слово-образ-мелодия начинали терять укорененность и связывались с внутренней и внешней формой. Слово-образ-мелодия как бы потеряли привычность, «утилитарность», приобретая совершенно новую форму, при этом уже в современном искусстве вещи, напротив, все в большей степени начинают приобретать форму художественную.

Поиски вариантов ответа на вопрос о том, как развиваться, социализироваться, не теряя индивидуальность и целостность идентичности в сложной ситуации транзитивности, приводят к положению о том, что культура во всем ее многообразии является важнейшим фактором развития человека в ситуации транзитивности. При этом она может рассматриваться и как результат научной и художественной деятельности, и как эстетические переживания, и как процесс творчества, инсайта при решении сложных задач [Леонтьев, 1998; Теплов, 1998; Шпет, 2007].

Даже поверхностный анализ связи научных и художественных концепций в определенное время показывает, что прогностические возможности искусства часто будят научную фантазию, стимулируя открытия ученых, а наука дает объяснения прозрениям художников.

В ситуации транзитивности роль культуры возрастает именно с точки зрения ее прогностических возможностей. Не менее важен для психологии и идентификационный аспект культуры и субкультуры. Через культуру (и искусство, и науку) восстанавливается целостность идентичности и происходит активная социализация человека. При этом социальные кризисы переходят в кризисы личностные, находя свое разрешение через новые формы искусства и научные теории, новые социальные нормы и стереотипы, новые представления о жизни, которые потом кристаллизуются в новую повседневность [Марцинковская, 2015b].

Отражение в произведениях искусства и научных концепциях эмоционального состояния, мыслей и переживаний творцов в разные периоды времени и в разных пространствах – очень важная и перспективная линия исследования и в психологии творчества, и в анализе развития науки и искусства. А также, что не менее важно, это путь к изучению всегда сложной связи личностной и социокультурной идентичности.

Социокультурный контекст и индивидуальный стиль творчества

Отчетливо видно изменение и времени, и пространства, и ценностей, если хронологически проанализировать работы таких художников как Э.Манэ, В.Кандинский, С.Дали. Хотя их творчество относится к разным временным периодам, но, начиная в период относительной стабильности, они в своих картинах передавали именно эти переживания, отображая их с помощью традиционного живописного языка. В эпоху переломов, неопределенности и кризисов, хотя сами эти кризисы и имели разное содержание, меняется и манера художников, и их язык. Это очень наглядно можно увидеть, если сопоставить картины, написанные в начале и в конце их творчества.

Но еще нагляднее трансформации объективного пространства-времени и кристаллизация переживаний, связанных с изменением личностного пространства-времени, видны в картинах российских художников, уехавших в 1920–1930-е годы за рубеж и существенно изменивших не только стиль и колорит (Н.И.Фешин, Б.Д.Григорьев), но даже тематику своего письма (П.А.Нилус).

Стремление зафиксировать уходящее пространство и время отчетливо прослеживается в работах многих отечественных и зарубежных художников, которые рисовали старые здания, улицы, лица людей. Эти картины ясно свидетельствуют о сложностях идентификации в новом социальном пространстве-времени, а их эмоциональная наполненность, разделяемая многими зрителями, доказывает наличие конфликта между личностным и социальным.

Возможно, такое стремление обособиться от не успевающего за предчувствиями художников времени, уйти в свое пространство, приводили и приводят к тому, что создатели новых направлений объединяются, создавая аналог современных сетевых сообществ (например, символисты, «Мир искусства», футуристы...).

Ощущение будущих кардинальных трансформаций и конфликтов как внешних, социальных, так и внутриличностных, проявилось в музыке еще в XIX в. и явственно выразилось еще до того, как ученые заговорили о закате Европы и смене социокультурной идентичности.

Интересен и тот факт, что наиболее сензитивные к эмоциональному содержанию эпохи исполнители, которые часто не находят в современной для них музыке адекватных эстетических переживаний, обращаются к классике, узнавая в переживаниях композиторов предыдущих эпох современные чувства, как драматурги чувствуют адекватность переживаний Шекспира определенным переживаниям времени. Наиболее ярким примером такого обращения к классике, которая стала выражением современности, является интерпретация произведений И.С.Баха Г.Гульдом. И дело не только в том, что сам Г.Гульд был гениальным пианистом (в то время были и другие, не менее одаренные исполнители), но и в том, что он почувствовал в музыке Баха современность и смог донести ее до своих слушателей. Поэтому именно записи Баха стали главными в его дискографии. Кстати, необходимо подчеркнуть и общую сензитивность Гульда к времени, так как он одним из

первых понял важность хороших записей музыки, которые, если не замещали, то стояли бы наряду с концертным исполнением музыкальных произведений.

В переходе от тональной музыки, гармоничных произведений Ф.Шопена или С.В.Рахманинова к творениям А.Брукнера, А.Малера, А.Шенберга отразилось предчувствие того слома эпох, смятения и ощущения неопределенности и неустроенности человека в мире, о котором позже заговорили писатели и начали изучать ученые. В еще более ярком и одновременно более жестком варианте произошел переход от классической мелодики к музыке, отображающей смятение, страх, личностный и социальный кризис, который произошел в России. При этом переход от музыки С.С.Прокофьева к творениям Д.Д.Шостаковича можно описать в терминах психологического хронотопа как варианты дисгармонии между персональным и социальным хронотопами. Прокофьев отгораживался от социального пространства-времени, стараясь, пусть призрачно, сохранить целостность своего личного пространства и времени. Поэтому и в музыке новые переживания выражались в устоявшейся форме. Шостакович, напротив, изменял и форму, и содержание своих музыкальных произведений, стремясь отразить в них дисгармонию целостного хронотопа. Оставаясь в социальном хронотопе и понимая его несовпадение с персональным, эти переживания он отображал в музыке, частично преодолевая этот диссонанс и, возможно, частично восстанавливая таким образом внутреннюю гармонию. Принципиальная новизна музыкальных произведений А.Г.Шнитке, как нам кажется, связана и с тем, что он не переживал дисгармонии между разными структурами хронотопа, так как несовпадения социального и персонального пространства и времени полностью компенсировались для него музыкальной эстетической составляющей, то есть его музыкой. Тем самым она полностью воплотила и переживания эпохи.

Во второй половине XX века боязнь потерять мелодию или сюжетную канву совершенно перестала тревожить художников. Скорее наоборот, они начали активно и сознательно отказываться от фабулы и поисков вербальных средств выражения переживаний. Это произошло еще до появления первых работ, исследующих новые формы восприятия и переработки информации. Можно предположить, что художники в разных областях искусства пришли к ощущению того, что в новом времени-пространстве людям будет сложно идентифицироваться не только с устоявшимися причинно-следственными отношениями, но и с устоявшимися общими для всех нормами, стереотипами, даже ценностями. Поэтому произошел кардинальный переход от слова, сюжета, представления – к образу-переживанию. Возможно, глобализация фундирует внесение языка жестов и пластики в драму, темп жизни и новую эстетику движения – в балет, новые ритмы и тональности – в музыку, а новое понимание прекрасного – в жизнь. Можно говорить о том, что «язык вещей» приходит в искусство, а искусство входит в быт, в жизнь.

Не менее интересной является и трансформация стиля творчества актеров и режиссеров, композиторов, дирижеров и исполнителей. Еще в начале и даже середине прошлого века пианисты и скрипачи редко сами сочиняли музыку, дирижировали большими оркестрами, да и серьезные музыкальные импровизации при исполнении классики были редкими. Такие гениальные исполнители и музыканты как С.В.Рахманинов были редкостью, да и первые исполнения музыки И.С.Баха уже упоминавшимся Г.Гульдтом не сразу были поняты и приняты слушателями. А к концу XX века, и тем более в наше время, многие музыканты (М.Венгеров, М.Плетнев, совсем еще молодой Д.Трифонов) успешно совмещают исполнение чужих музыкальных произведений с сочинением музыки и дирижированием. Таким образом, можно говорить о том, что усиление транзитивности привело к развитию вариативности стилей творчества музыкантов и, возможно, к изменению содержания их личностной идентичности [Гавриченко, 2009].

Если в музыке транзитивность привела к развитию авторского стиля исполнения, то в театре в определенной степени происходит противоположная тенденция, приводящая к развитию и укреплению режиссерского, а не актерского театра.

В начале прошлого века в России начал активно строиться режиссерский театр В.Мейерхольда, К.Станиславского, А.Таирова. Однако даже у Мейерхольда, наиболее полно воплотившего идею жесткой режиссуры, актер оставался одним из важнейших элементов спектакля [Якобсон, 1936; Эйзенштейн, 2002]. В еще большей степени это относится к спектаклям Таирова, в которых А.Коонен была одной из ярчайших фигур, определяющих ауру спектакля.

Мастерство актера оставалось главной составляющей спектаклей и для Станиславского. Недаром труппа МХТ, казалось бы, привыкшая к твердой режиссерской руке, долго не могла принять стиль работы Г.Крэга, который ставил в 1911 году в Московском Художественном театре пьесу Шекспира «Гамлет», жестко придерживаясь собственной трактовки действий всех героев [Станиславский, 1954; Шпет, 2007]. Станиславский же стремился соотносить свой замысел спектакля с представлениями актеров о своих ролях. Несовпадение представлений актеров и режиссера приводило к конфликтам, как, например, в спектакле «Брандт» по пьесе Г.Ибсена, в котором представления о герое К.С.Станиславского не совпали с трактовкой этой роли В.И.Качаловым. Конфликт был связан с тем, что актеры МХТ, в частности, В.И.Качалов, полагали, что актер имеет право на толкование своей роли не меньше, чем режиссер. Несовпадение трактовок роли актером и режиссером, как в спектакле «Брандт», приводит к частичному неудаче всего спектакля.

Анализируя проблему дифференциации театрального спектакля, Г.Г.Шпет писал о том, что интересно было бы представить на одной сцене пять вечеров подряд пять разных «идей» Гамлета, с соответственно разными режиссерскими и актерскими представлениями о роли и пьесе в целом. Развивая эту идею, Б.М.Теплов проанализировал семь различных исполнений партий Ленского и Татьяны в опере Чайковского «Евгений Онегин». Особое внимание Теплов обращал на исследование особенностей в восприятии и переживаниях зрителей при исполнении партии разными певцами [Шпет, 2007]. Ему удалось составить партитуру наиболее характерных для каждого исполнителя жестов и ритмических параметров, которые передавали переживания и осмысление роли актерами.

Изучение переживаний актеров проводилось и П.М.Якобсоном. Он провел сравнительный анализ эмоций, которые переживает актер на сцене, эмоций, которые он транслирует зрителям, и эмоций, которые испытывают сами зрители [Якобсон, 1936]. Данные Якобсона показали, что можно выделить два типа актеров по уровню эмоциональной чувствительности, при этом уровень эмоционального трансфера зависит в первую очередь от степени овладения актерами приемами эмоциональной экспрессии, но не от их эмотивности и импрессивности эмоций.

Эти материалы не потеряли своей актуальности и сегодня, хотя в современном театре именно режиссерский подход является аксиоматичным, поэтому совершенно закономерно, что даже очень талантливые и профессиональные актеры импровизируют по ходу действия пьесы в строго отведенных для них режиссером рамках. Исходя из этого, представляется крайне интересным сравнить содержание идентичности современных актеров и режиссеров, музыкантов-исполнителей и дирижеров.

Эмпирическое изучение идентичности студентов творческих вузов

Выборка

65 человек – студенты актерского факультета, 39 человек – студенты режиссерского факультета Высшего театрального училища им. М.С.Щепкина и Театрального института им. Б.Щукина. 66 человек – студенты музыкального факультета МПГУ и 30 человек – студенты факультета хорового дирижирования Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Все участники исследования были осведомлены о его цели и дали согласие на участие в работе.

Участников исследования мы условно разделили на 2 группы: «исполнители» и «организаторы». К группе «исполнителей» мы относим актеров и музыкантов-исполнителей, к группе «организаторов творческого процесса» – режиссеров и дирижеров хора. Исследование проводилось в 2014–2016 годах [1].

Методики

Для изучения возможностей регулирования собственного поведения использовалась методика самомониторинга М.Снайдера [Марцинковская, 2015а].

Для исследования эмоционального интеллекта использовалась модификация опросника по определению эмоционального интеллекта (EQ) [Марцинковская, 2015а].

Для изучения содержательных характеристик идентичности применялся модифицированный вариант методики М.Куна, Т.Макпартленда «Кто я?» [Марцинковская, 2015а].

Для выявления структуры идентичности использовались опросники «Сила Эго» Адамса и Маршалла и опросник «Иерархия идентичности» [Марцинковская, 2015а].

Методы анализа данных

Полученные данные были обработаны методом тематического анализа; для обработки данных использовалась также программа Microsoft Excel 2010.

Результаты и обсуждение

Результаты, полученные при исследовании личностных особенностей студентов творческих вузов с помощью методики самомониторинга М.Снайдера показывают, что у студентов рассматриваемых нами творческих специальностей преобладает средний уровень коммуникативного контроля в общении. Диапазон значений по данному параметру колеблется от 5,7 до 6,1 балла. Значимых различий по данному параметру между группами «организаторы» и «исполнители» не выявлено. В то же время были выявлены значительные отличия в возможностях регулирования собственного поведения в зависимости от цели между студентами музыкальных и театральных профессий (см. рис. 1).

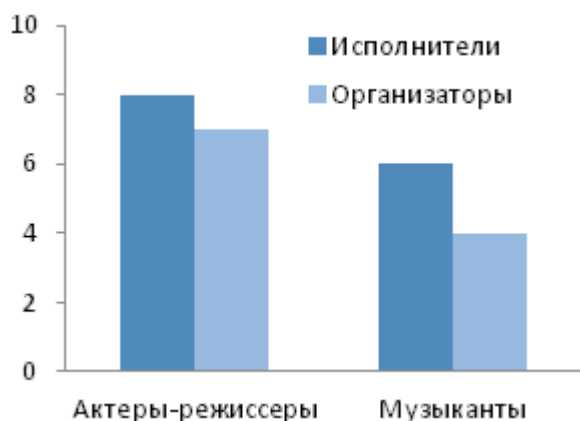


Рис. 1. Различия по данным методики самомониторинга М.Снайдера.

Таким образом, решающим является именно специфика профессии, а не ролевое наполнение (исполнитель-организатор). Как исполнители, так и дирижеры на сцене фокусируются на производстве, и им важно донести свое представление о нем до зрителя. В театре и актеры, и режиссеры в большей или меньшей степени должны уметь контролировать свое поведение и стиль коммуникации и друг с другом, и со зрителем. Конечно, важность такой контролируемой коммуникации, в том числе и способность выразить реально переживаемые и отсутствующие эмоции, более значима для актеров, чем для режиссеров. Отсутствие такой разницы, как нам представляется, связано с тем, что почти все студенты режиссерского факультета первоначально были актерами, а некоторые работали актерами и во время учебы на режиссерском факультете. В то же время необходимо отметить и наличие демонстративности, характерной для обеих профессиональных групп.

Эти результаты подтверждаются и данными, полученными при изучении эмоционального интеллекта (см. рис 2.).

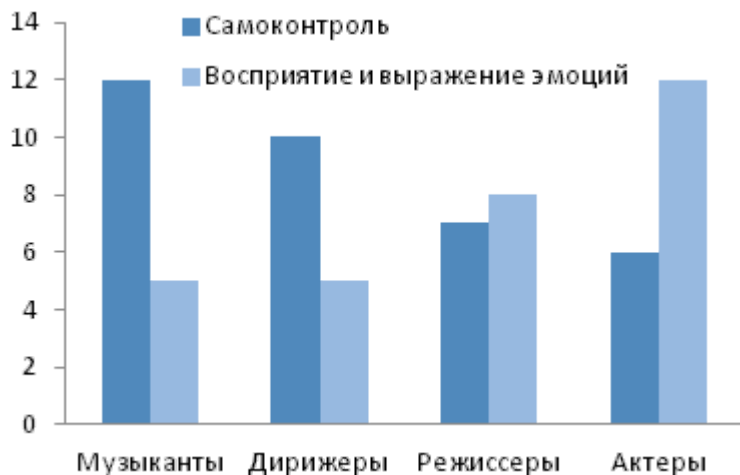


Рис. 2. Соотношение самоконтроля и восприятия и выражения эмоций.

По параметру «управление эмоциями» музыканты (особенно исполнители) опережают, хотя и несущественно, и актеров, и режиссеров. Однако по параметру «восприятие и выражение эмоций» студенты театральных вузов, особенно актеры, существенно опережают музыкантов. Таким образом, можно говорить о том, что необходимость управления эмоциями, как это отмечал еще П.М.Якобсон [Якобсон, 1936], остается важной составляющей актерской профессии. В то же время для музыкантов-исполнителей, для которых ежедневные занятия являются необходимым условием совершенствования мастерства, крайне важно уметь управлять своими эмоциями, недаром волевая регуляция поведения становится одной из ведущих черт их личности.

Анализ данных, полученных с помощью теста М.Куна, Т.Макпартленда «Кто я?», позволил выделить ответы, относящиеся к личностной идентичности, социокультурной идентичности и личностно-профессиональной идентичности.

Сравнительный анализ результатов показал, что в самоописаниях студентов обеих специальностей доминируют личностные характеристики, что соответствует как общей тенденции развития идентичности в юношеском и зрелом возрасте, так и специфике развития личности современной российской молодежи. Значимых различий по данному параметру между группами не выявлено (см. рис. 3). Более высокие (по сравнению с другими группами молодежи) результаты по параметру личностной идентичности, по-видимому, могут рассматриваться как специфика творческой профессии и тенденции к демонстративности, отмеченной еще при анализе данных самомониторинга.

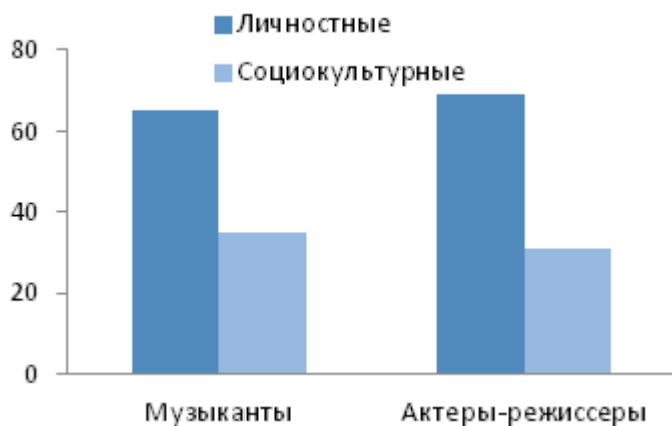


Рис. 3. Соотношение личностных и социокультурных аспектов идентичности.

Интерес представляют и ответы, которые в содержательном плане прямо или косвенно связаны с художественно-творческой деятельностью. Такие характеристики были отмечены в содержании и

личностной, и социокультурной идентичности (прежде всего ролевой). К ним относятся: самоописания метафорического характера, самоописания себя как «творческой личности», самоописания личностных ресурсов, анализ профессиональных самоописаний.

Самоописания метафорического характера выстроены по схеме «я как определенный художественный образ» (например, «звезда», «танец», «нерв», «картина»). При этом интересно отметить, что по данному параметру зафиксированы значимые межгрупповые различия: студенты театральной специальности чаще, чем студенты музыкальной специальности используют метафоры в своих самоописаниях.

Самоописания себя как «творческой личности». К самоописаниям данного блока мы отнесли:

- самооценку творческих возможностей («способный», «талантливый» и т.п.);
- ориентацию на рефлексивное и творческое восприятие мира («романтик», «мечтатель», «ищущий», «думающий», «эстет», «философ»);
- характеристику себя в качестве создателя творческого продукта («творец», «создающий», «выдумщик», «фантазер»).

Следует отметить, что самоописания себя как «творческой личности» в одинаковой степени активно используют студенты обеих творческих специальностей – театральной и музыкальной.

К самоописаниям личностных ресурсов, которые позволяют респондентам добиваться поставленных целей, мы отнесли такие характеристики как: «старательный», «целеустремленный», «работяга», «волевой», «упорный». При этом по данному параметру выявлены значимые межгрупповые различия: студенты музыкальных вузов чаще употребляли характеристики данного типа.

Анализ профессиональных самоописаний показал, что существует профессиональная специфика идентичности в соответствии с конкретной специальностью обучения. Так, музыканты, независимо от специализации (музыкант-исполнитель, дирижер хора), в большей степени склонны к более общему обозначению себя как «музыканта». Сравнительно реже они указывают свою более узкую профессиональную специализацию: «дирижер», «пианист», «гитарист». Можно предположить, что для студентов музыкальных вузов важным является не конкретная специальность (пианист), а более широкая потенциальная возможность творить (импровизировать, сочинять, обучать других) в сфере музыкального искусства.

Среди студентов театрального вуза будущие актеры идентифицируют себя в соответствии с выбранной специальностью обучения чаще, чем студенты-режиссеры. Однако важно отметить, что значительная часть студентов-режиссеров определяет себя как актера, что, по всей видимости, связано, как уже отмечалось выше, с тем, что они в большинстве своем работали или продолжают работать в театре по данной профессии. Также студенты режиссерского факультета чаще определяют себя как «субъект творческой деятельности», и они более ориентированы на создание нового по сравнению со студентами остальных рассматриваемых нами творческих специальностей, особенно по сравнению с актерами. Возможно, это как раз связано с доминированием режиссерского театра, когда именно режиссер, а не актер рассматривает себя как создателя спектакля, в котором актер – один из участников.

Анализ результатов опросников, направленных на выявление структуры идентичности, показал, что общей характеристикой как для организаторов (режиссеры, дирижеры), так и для исполнителей (актеры, музыканты-исполнители) является ярко выраженная ориентация на будущее. Это является важным отличием данной группы, так как в большинстве студенческих групп отмечается неуверенность в своем будущем, направленность на настоящее. Возможно, эти данные связаны прежде всего со спецификой профессий.

В то же время целостность идентичности в большей степени характерна для музыкантов, а не для студентов театральных вузов. Большая устремленность к цели и способность пожертвовать многим для ее достижения, напротив, более характерна для актеров и режиссеров. (см. рис. 4).

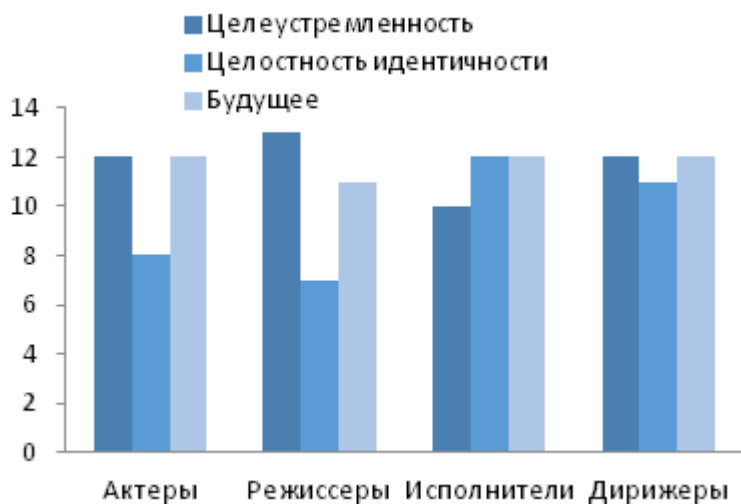


Рис. 4. Анализ структуры идентичности.

Заключение

Если в стабильной ситуации роль культуры проявляется прежде всего в кристаллизации основных переживаний эпохи, то в ситуации транзитивности культура становится важным прогностическим фактором, помогающим структурированию будущего. Поэтому произведения культуры являются идеальным материалом как для психологии повседневности, так и для исследования трансформаций в сложной связи личностной и социокультурной идентичности.

Наиболее выпукло трансформации объективного и субъективного пространства и времени, так же как и соотношения личностной и социокультурной идентичности, отражаются в творчестве ученых и художников, в изменении «языков» искусства. Изменения направленности творческих исканий музыкантов, художников, артистов преломляются не только в их произведениях, но и в содержании и структуре их идентичности, содержательном наполнении их ролевого функционала.

Высокая мотивация на творчество, на достижения в избранной деятельности помогают сохранить ориентацию на будущее даже в относительно неблагоприятной социальной ситуации. В частности, в проведенном исследовании общим для всех респондентов является высокая степень ориентации на будущее: и у студентов-музыкантов, и у студентов театральных вузов имеется четкое представление о своем будущем, которое понимается прежде всего как будущее в избранной профессии.

Высокий уровень мотивации достижения свойственен всем студентам – и будущим актерам и режиссерам, и будущим исполнителям, и дирижерам. Однако присутствуют различия по уровню профессиональной мотивации: у музыкантов она выше, чем у студентов театрального вуза; при этом у режиссеров и дирижеров – выше, чем у исполнителей и актеров. Это может быть связано с тем, что исполнители (как в музыке, так и в театре) рассматривают себя в некоторой степени как инструмент в руках режиссера или дирижера, которые создают целостный ансамбль. Со спецификой деятельности связано и развитие самоконтроля и эмоциональной регуляции, которые соответственно выше у музыкантов, с одной стороны, и у актеров – с другой.

Интерес представляет отсутствие значительной разницы в степени демонстративности у всех студентов. Все они демонстративны, хотя театральная специфика и проявляется в большей открытости своей эмоциональности и демонстративности. Возможно, что различия между музыкантами и актерами в настоящее время меньше, чем в прошлом, так как музыканты сейчас также активно общаются со слушателями.

Важным отличием является более четкая профессиональная составляющая идентичности, проявляющаяся у музыкантов. Видимо, это связано с тем, что музыкальное образование начинается намного раньше и требует намного больше времени и настойчивости при овладении профессией.

Таким образом, можно говорить о том, что процесс ролевой дифференциации при создании

спектаклей в настоящее время в большей степени сказывается на профессиональной идентичности режиссеров, в то время как в музыке такая дифференциация происходит в меньшей степени, что приводит к большей целостности профессиональной идентичности музыкантов.

Литература

- Асмолов А.Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. М.: Смысл, 2007.
- Балашова Е.Ю. О судьбе некоторых понятий культурно-исторической теории развития психики Л.С.Выготского в нейропсихологии А.Р.Лурии: логика и парадоксы изменений. Психологические исследования, 2016, 9(48), 6. <http://psystudy.ru>
- Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
- Гавриченко О.В. Профессиональная идентичность студентов театрального вуза. Психологические исследования, 2009, No. 4(6). <http://psystudy.ru>
- Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства. М.: Смысл, 1998.
- Марцинковская Т.Д. Социальная и эстетическая парадигмы в методологии современной психологии. Психологические исследования, 2014, 7(37), 12. <http://psystudy.ru>
- Марцинковская Т.Д. (Ред.). Идентичность и социализация в современном мире: сборник методик. М.: МПГУ, 2015а.
- Марцинковская Т.Д. Проблема социализации в историко-генетической парадигме. М.: Смысл, 2015b.
- Марцинковская Т.Д. Современная психология – вызовы транзитивности. Психологические исследования, 2015с, 8(42), 1. <http://psystudy.ru>
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений в 8 томах. М.: Искусство, 1954. Т. 1.
- Теплов Б.М. Избранные психологические труды. М.: МОДЭК, 1998.
- Фаликман М.В. Методология конструктивизма в психологии познания. Психологические исследования, 2016, 9(48), 3. <http://psystudy.ru>
- Шпет Г.Г. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007.
- Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002.
- Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. М.: Гослитиздат, 1936.

Примечания

[1] В статье частично использованы материалы исследования, проведенного совместно с аспиранткой Смоляковой Т.В.

Поступила в редакцию 16 апреля 2017 г. Дата публикации: 29 августа 2017 г.

Сведения об авторах

Гавриченко Оксана Владимировна. Кандидат психологических наук, доцент, кафедра психологии личности, институт психологии им. Л.С.Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 Москва, Россия.

E-mail: Oksana-danshina@rambler.ru

Марцинковская Татьяна Давидовна. Доктор психологических наук, профессор, заведующая лабораторией психологии подростка, Психологический институт РАО, ул. Моховая, д. 9, стр. 4, 125009 Москва, Россия; главный научный сотрудник, Федеральный институт развития образования, ул. Черняховского, д. 9, стр. 1, 125319 Москва, Россия; зам. директора, институт психологии им. Л.С.Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 Москва, Россия.

E-mail: marsinkovskaya@psystudy.ru

[Ссылка для цитирования](#)

Стиль psystudy.ru

Гавриченко О.В., Марцинковская Т.Д. Культура как образующая идентичности. Психологические исследования, 2017, 10(54), 11. <http://psystudy.ru>

Стиль ГОСТ

Гавриченко О.В., Марцинковская Т.Д. Культура как образующая идентичности // Психологические исследования. 2017. Т. 10, № 54. С. 11. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: чч.мм.гггг).

[Описание соответствует ГОСТ Р 7.0.5-2008 "Библиографическая ссылка". Дата обращения в формате "число-месяц-год = чч.мм.гггг" – дата, когда читатель обращался к документу и он был доступен.]

Адрес статьи: <http://psystudy.ru/index.php/num/2017v10n54/1458-gavrichenko54.html>

[К началу страницы >>](#)