

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
НАУКА, ИСКУССТВО И ТИПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	8
СПОСОБНОСТИ ЧЕЛОВЕКА И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	25
ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ И ЦЕННОСТНАЯ ТЕНДЕНЦИИ В СИСТЕМЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ПОТРЕБНОСТЕЙ	47
ДИЗАЙН КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, РЕАЛИЗУЮЩАЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ БЫТИЯ	59
ТРИ ДИЗАЙНА — ТРИ АСПЕКТА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА	67
ВИДЫ ДИЗАЙНА И УРОВНИ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА	104
ТИПЫ И НАПРАВЛЕНИЯ АКТИВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА	117
КРАТКОЕ ОБОБЩЕНИЕ	131

Психологи нередко сталкиваются с тем, что художники, писатели, искусствоведы в своих прозрениях на столетия опережали достижения научной психологии. Мне не кажется фантастической задача создания психологии XXI столетия на основе предшествующей истории искусства. Я об этом говорю потому, что убежден в полезности психологии для подготовки дизайнеров.

В.П. Зинченко

ВВЕДЕНИЕ

Век ремесленничества в науке во многом отошел в прошлое, и уже давно она стала сложной организованной системой. Так, например, типичной картиной развития науки в XVII—XVIII вв. была ситуация, когда какому-либо ученому приходила в голову оригинальная идея, то он сам ее обдумывал, ставил необходимые опыты, сам же или с помощью друзей создавал действующую модель своего изобретения. То есть весь цикл — от момента зарождения идеи до ее внедрения — мог быть пройден и осуществлен самим автором. В предисловии к «Оптике» Ньютона А. Эйнштейн писал: «Счастливым Ньютоном, счастливое детство науки!.. В одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и — не меньше — художника в изложении». Но уже в XIX в. и тем более в XX в. картина жизни науки радикальным образом меняется. Теперь уже судьба какой-либо более или менее ценной научной или технической идеи зависит не только от желаний автора ее развивать. Будущее оригинального замысла зависит от участия в разработке и воплощении идеи множества людей, деятельность которых необходимо организовывать и координировать.

С другой стороны, современное производство стремится к созданию предметов не только по законам технической целе-

сообразности, но и в соответствии с более полным учетом особенностей восприятия людей. Эту нагрузку берет на себя дизайн — *художественное конструирование*, которое является посредником между производством и потребителем.

Целью дизайна как вида эстетической деятельности в сфере производства остается создание материальных ценностей, которые посредством художника-конструктора приобретают особую — эстетическую ценность. Эстетическая деятельность выступает здесь не как самоцель, а как средство обеспечения высокого потребительского качества изделий. Если сугубо утилитарный предмет актуализирует конкретную потребность человека, которая гаснет вместе с ее удовлетворением, то эстетически значимый предмет пробуждает саму активность человека, его способность и готовность к деятельности с этим предметом, общение с ним. Эстетическая ценность, закрепленная в форме предмета, вызывает и эстетическое отношение к нему.

Многие исследователи констатируют, что ряд проблем дизайнерской деятельности до сих пор не получили решения в теоретической эстетике, в ней и по сей день сохраняются подчас взаимоисключающие точки зрения на природу эстетической ценности, на отношения объекта и субъекта при возникновении ценности, на соотношения прекрасного и утилитарно-полезного, на определение границ искусства и дизайна. Не решены и многие специальные проблемы социальной психологии, которые могли бы прояснить ряд трудных вопросов формирования и функционирования эстетической ценности. Между уровнями теоретического абстрагирования, установившимися в этих дисциплинах, сегодня нет необходимых промежуточных ступеней, открывающих возможности их практического взаимодействия. Другими словами, целостность освоения данной проблемы, для которой характерна специфическая многомерность, требует более высокого уровня теоретического абстрагирования¹.

¹ Введение. Эстетическая ценность объектов дизайна и ее функционирование в системе культуры. М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1982. С. 3—4.



Владимир Петрович Зинченко (2010)

В.П. Зинченко, анализируя ситуацию, связанную с развитием дизайна, говорил, что проблема дизайнерского образования настолько актуальна и сложна, что разговор о ней нельзя ограничивать традиционными педагогическими системами, ее нужно рассматривать в широком образовательном контексте, ставя в разные ракурсы и побуждая учебные заведения к новым начинаниям и экспериментам в этой области.

Утверждается, что принципы дизайнерского образования разработаны совершенно недостаточно, в значительной мере оно строится на базе традиций, сложившихся в области подготовки станковых художников или инженеров в технических вузах на конструкторских факультетах, а поскольку в деятельности дизайнера один художественный вкус не обеспечит успеха, то необходимо найти теоретические и практические основы, которые могут составить фундамент подготовки профессиональной дизайнерской деятельности.

Идти к проблемам дизайнерского образования целесообразно через определение облика профессии. Кто такой дизайнер? Если это просто талантливый человек, то вопрос о принципах образования является излишним: если талант есть, то он есть, если его нет, то никаким образованием не заменишь.

Очевидно, что в основе профессиональной подготовки дизайнера должны лежать некоторые основные принципы — и от того, как их определить, зависит сам характер подготовки. Это проблема не только дизайнерского образования. Так, например, на отделениях и факультетах психологии долго господствовало представление, что в основе подготовки психолога должны лежать такие дисциплины, как анатомия, физиология, и это представление определяло учебную программу, сам характер подготовки. Сейчас уже подготовка психологов строится не только на естественнонаучных основах, но и на философских, социальных — гуманитарных. Думаю, — писал В.П. Зинченко, — что для научной психологии и для подготовки психологов было бы очень полезно использовать эстетический фундамент. Психологи нередко сталкиваются с тем, что художники, писатели, искусствоведы в своих прозрениях на столетия опережали достижения научной психологии. Еще более решительно об этом говорит Г. Олпорт: «Это правда, что по сравнению с гигантами литературы психологи, занимающиеся изображением и объяснением личности, выглядят как бесплодные и порой немного глупые... психологи, изучающие личность, по существу стараются сказать то, что литература всегда говорила...»¹.

До сих пор идут споры, к какому из полюсов тяготеет дизайн — к науке (технике) или искусству, что первично в дизайне — научно-техническое или художественное, чего в нем должно быть больше — инженерного или художественного, и т.п.

¹ Олпорт Г. Личность: проблема науки или искусства? // Психология личности. Тексты. М., 1982. С. 208—215.

НАУКА, ИСКУССТВО И ТИПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Когда говорят о творческом характере деятельности, по-видимому, подразумевают не какую-то строго целенаправленную деятельность в связи с каким-то определенным объектом, поскольку в начальной стадии творческого поиска никто не может знать, каков будет конкретный результат поисков. Ни тот, кто ждет решения проблемы, ни тот, кто пытается ее решить, не знают итогового результата, они знают лишь одно — проблемы быть не должно. Поэтому исследователь только приблизительно определяет ограничения на возможные решения.

Реальный процесс изобретения — это противоречивый по содержанию, зигзагообразный по форме поиск, и он никогда не ограничивается каким-либо одним единственным решением, как «это обычно значит в описании патентов или в подавляющей части книг, посвященных проблемам изобретательской деятельности»¹. Потому один из основных постулатов творческого поиска следует, видимо, сформулировать так: известное — только *какая-то* часть неизвестного, где неизвестное не просто в свою очередь часть именно этого данного известного, а в полном смысле слова *неизвестно что*. Это, в частности, означает, что любая задача может иметь не какое-то одно верное решение (которое можно получить путем экстраполяции известной части на область неизвестного), а множество. Более того, любые решения всегда зависят от конкретной ситуации, в которой сам человек — ее важнейшая неизвестная часть. Ответ на вопрос

¹ Эсаулов А.Ф. Решение задач в науке и технике. Л., 1978. С. 55.

«Верно или неверно предлагаемое решение?» часто лежит вовсе не в плоскости логических оснований и сущности проблемной ситуации, а в плоскости тесноты ее связи с другими проблемами человека.

История развития науки имеет много примеров того, что неприемлемый тип решений проблемы или не замечается, или игнорируется, а сама проблема на долгое время приобретает статус или мнимой, или неразрешимой. В том же случае, когда отвергнутый тип решений обнаруживает связь с решениями других насущных проблем, можно отметить тенденцию к возрастанию ценности прошлых решений. Конечно, результат, к которому приходит исследователь, будет (или должен) находиться где-то поблизости от требуемого решения, и, как правило, выход, найденный решателем, представляет собой предложение, рассчитанное на компромисс со стороны того, кто ждет хоть какого-то удовлетворительного решения проблемы.

Стоит отметить, что диапазон предлагаемых решений может быть очень велик, так как очень часто не известно не только *как* решать, но и *что* решать*. В реальной творческой деятельности, когда человек сам формулирует проблему, стараясь почти вслепую и на ощупь обнаружить ее «живое», конкретное проявление, он ставит мысленные и практические эксперименты, обычно имеющие лишь косвенное отношение не только к конечному результату поисков, но и к их отдельным этапам¹.

В психологии творчества издавна принято деление деятельности на два основных типа: *репродуктивный* (шаблонный) и *продуктивный* (эвристический или креативный).

* Под термином «задача» понимаются такие ситуации познания, когда известно, что необходимо, но не известно, как этого добиться, под термином «проблема» — такое состояние, когда не известно, что конкретно подлежит разрешению.

¹ Тюрин П.Т. О соответствии итогов поиска условиям решения задач // Проблемы и практика обучения эвристическим методам решения научно-технических задач. Л.: Знание, 1981.

Первый — репродуктивный — это осуществляющийся по шаблону или стандарту, когда просто репродуцируются (воспроизводятся, умножаются) известные приемы и способы исполнения деятельности, отсутствует самостоятельное стремление к созданию чего-либо, отличающегося от уже известного. Поэтому рассмотрение деятельности, осуществляющейся по репродуктивному типу, скорее следует отнести не к психологии творчества, а к «психологии нетворчества».

Как подчеркивают многие психологи, творчество имеет место тогда, когда оно не может быть алгоритмизировано. С того момента, когда определены цель и необходимые операции, ведущие к ее достижению, творчество не как процесс объективации и материализации (опредмечивания) нового знания, а творчество как процесс выявления *нового* перестает быть творчеством¹. В частности, поэтому психологические тесты диагностируют способности человека лишь к таким видам деятельности, которые могут быть алгоритмизированы и получили логическое описание, что и обуславливает сравнительно легкую возможность конструирования соответствующих диагностических методик. Это же объясняет, почему с помощью тестов крайне сложно выявлять собственно творческие способности человека, поскольку *креативность* — это, по преимуществу, сфера неалгоритмизированной деятельности, с трудом поддающейся логическому осмыслению и описанию.

Мысль о том, что не следует признавать творческими такие механизмы и методы, хотя они и ведут к получению нового знания (например, методы табличного расположения средств решения задач), в той или иной форме высказывалась многими исследователями. Подчеркивалось, что подобные методы более или менее пригодны лишь для решения тривиальных технических задач, а исследование интимно-психологических процессов

¹ См.: Пономарев Я.А., Семенов И.Н., Степанов С.Ю. Итоги и перспективы развития психологии творчества // Психологический журнал. Т. 9. № 4. 1988; Тихомиров О.К. Принятие решения как психологическая проблема // Проблемы принятия решения. М.: Наука, 1976.

творчества и их функций этим не затрагивается — «логическое моделирование находится за пределами психологии творчества и не вскрывает его основных образующих»¹.

Второй — эвристический тип деятельности — характеризуется выходом за пределы известного, приводящим к нахождению нового, когда человек вносит в исполнение своей деятельности новые приемы, ставит перед собой новые цели и, опираясь на достигнутое ранее, получает неожиданные результаты.

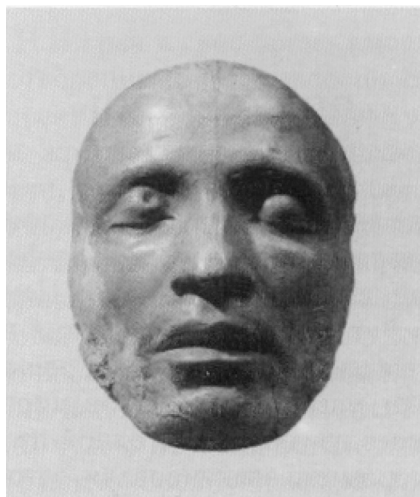
Раскрывая содержание понятия «эвристический» (эврика — греч. *heûreca* «я нашел»), приходится констатировать, что с ним могут быть связаны только такого рода деятельности, которые приводят к разнообразным находкам, открытиям. т.е. «эвристическая деятельность» — это по определению деятельность не *созидающая*, а *открывающая*, и такая деятельность совпадает с объективным движением и характером познавательной активности человека и находит наиболее яркое выражение в научных исследованиях. Отсюда, несколько утрируя, можно утверждать, что поиск грибов в лесу и открытие Колумбом Америки, вообще любых закономерностей природы — во многом принципиально сходные события. Раз уж Колумб на своих каравеллах плыл из Европы в западном направлении, то никуда американскому континенту от того, чтобы его рано или поздно открыли, «уйти» было невозможно. Открывается что-либо только то, что есть, предвидимое или непредвидимое, а не то, чего нет.

Поэтому неслучайно, что в истории научной мысли так часты примеры ожесточенных споров о приоритете в открытиях (например, Ньютон—Гук, Эйнштейн—Пуанкаре—Лоренц), случаи *переоткрытий открытого* (Мендель—Фриз—Корренс), параллельных открытий (закон Бойля-Мариотта) и т.п. Об этом свидетельствует и сам факт существования в обществе института патентования научно-технических идей. Очевидно, что эта зачастую драматическая борьба за установление авторства может

¹ Пономарев Я.А. Психология творчества. М.: Наука, 1976. С. 158, 171—178.

возникнуть исключительно в такого рода сферах, *где открывается то, что уже существует как данное до и вне субъекта*, которое будет найдено, открыто — если не сейчас и не данным человеком, то кем-нибудь другим в другое время.

Разумеется, для того, чтобы открыть уже существующее, эксплицировать (расшифровать, разъяснить) его, человек должен иметь определенные качества и условия. В частности, он должен иметь / обладать так называемой «чувствительностью к проблемам», развитый формально-логический интеллект, сильную установку на познание, поиск, исследование и т.п. *Однако все это не переводит познание за рамки деятельности объективно эвристического типа*, результатом которой всегда оказывается открытие того, что объективно уже существовало, имелось в потенции («для субъекта»). Открыть можно только то, что есть, но не то, чего нет.



Посмертная маска А.С. Пушкина

*Немыслимо, чтобы стихи Пушкина или симфонии Бетховена
могли возникнуть без них*

Иначе в рассматриваемом аспекте выступает творческая деятельность в искусстве. Здесь трудно представить, чтобы картины Леонардо да Винчи, Эль Греко или Сальвадора Дали были созданы кем-то другим, если бы их авторы не сделали этого сами. Невозможно, чтобы симфонии Моцарта или стихи Пушкина могли возникнуть без них. Если бы не было тех конкретных художников, музыкантов и поэтов, то никогда не было бы и тех произведений, которые мы сейчас имеем — в искусстве автор и его произведение совершенно неотделимы друг от друга.

Творчество в искусстве — это создание того, чего раньше не было и не могло быть без его творца, т.е. творчество в искусстве — это *собственно креативная по своему содержанию деятельность* (*create* — лат. «создавать»).

О сходстве и различиях между наукой и искусством имеется огромное количество исследований. В частности, в них говорится, что какими бы большими ни были различия в сферах научной и художественной деятельности, их объединяет общая характеристика — каждая своими средствами пытается объяснить реальность и связи человека с ней, упорядочить человеческие впечатления и правильно сориентировать его в окружающем мире. Известный искусствовед и теоретик искусства Г. Рид считает, что художественное творчество на ранних этапах человеческой истории явилось предпосылкой возникновения науки и философии. Он указывает на значение художественной деятельности в становлении греческой философской мысли с ее принципом «космичности» — упорядоченности и статичности мира, лежащим в основе европейской культуры. Это значение, по его мнению, определилось спецификой художественных процессов в греческом искусстве, суть которых — «гармонизация образа бытия». Идея гармонизации мира как «космоса», т.е. упорядоченного и взаимосвязанного целого, возникла из архаического геометрического стиля — ритмичного и сбалансированного в своих формах. Исходя из

практики художественной деятельности, в основу которой были положены принципы равновесия и симметрии, сама природа рассматривалась через призму гармонии и ритма¹. На протяжении истории европейской культуры дионисийский культ, утверждающий иррациональное начало и мире, последовательно вытеснялся культом «рацио» и гармонии «цивилизованного» Аполлона Мусагета — покровителя искусства и наук.

И в искусстве, и в науке в любой период времени стояли наиболее значимые и актуальные проблемы. В художественном творчестве они не всегда формулировались столь же четко, как в научной деятельности, но все-таки достаточно ясно. Это наблюдается в форме смены художественных стилей. Решение задач, выдвинутых перед художником его временем, во многом предопределяло то, что общество обращало на него внимание. Если представить, что художник XIX или XX в. просто не усмотрел бы важных задач и идей, актуальных для его времени — импрессионистических, кубистических, футуристических, конструктивистских, сюрреалистических, концептуалистских и т.д. — то, скорее всего, о его существовании знали бы сейчас в лучшем случае лишь те, кто специально занимается историей искусства.

Как правило, наиболее сильным и значимым для своего времени оказывается тот художник, который лучше чувствует и лучше решает актуальные для своего времени задачи. Однако, разумеется, наряду с существованием текущих задач и перед ученым, и перед художником стоят так называемые «вечные» проблемы.

По крайней мере, со времен Канта наука и искусство рассматривались как объективно необходимые разновидности активной приспособительной деятельности человека, направленные на освоение окружающей действительности, совершенствование образа жизни, очеловечивание психики. Вместе с тем, под-

¹ Read H. *Icon and Idea*. Cambridge, 1955. P. 83, 84.

черкивалось заведомо разное соотношение объективного и субъективного начал в деятельности ученого и художника¹.

Многие авторы отмечают, что объектом науки является все сущее, включая людей, но безотносительно к личности самого познающего человека; объектом же искусства — тоже все сущее, но уже в прямой соотнесенности с личностью самого художника. Вопрос, который сознательно ставит перед собой ученый, может быть сформулирован так: каково объективное «надчеловеческое» (сверхчувственное, выходящее за пределы непосредственного человеческого опыта) содержание окружающих явлений и предметов, независимо от моих восприятий и желаний и вообще моего существования? Что такое окружающий мир как таковой?

Вопрос, который побуждает к деятельности художника, формулируется иначе: каково чувственное содержание окружающих явлений, какова их взаимосвязь со мной, каково мое к ним отношение и т.п. Искусство создает субъективную — «человеческую действительность».

Ученый стремится открыть абсолютную, всеобщую, универсальную сущность явлений. Художник открывает относительно себя специально человеческое содержание явлений. Отсюда различная направленность творческой мысли.

Ученый во имя объективной истины стремится к максимальному обособлению себя как личности от объекта исследования, для него познание — процесс максимального личного самоотстранения, самоотчуждения. Художник, наоборот, добивается взаимопроявления с объектом, слияния с ним в некоем единстве.

¹ И. Кант в «Критике эстетической способности суждения» пишет: «Если искусство — в соответствии с *познанием* некоторого возможного предмета — осуществляет действия, необходимые только для того, чтобы сделать его действительным, то это *механическое* искусство; если же непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия, оно называется *эстетическим* искусством»; «Итак, в научной области величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа наделила способностью к изящным искусствам, он отличается специфически» (Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 320, 325, 318).

Поэтому там, где ученому нужно максимальное личное самораскрытие, художник стремится к самораскрытию, навстречу заинтересовавшему его объекту.

Художник в своем творчестве создает новое содержание, которого раньше не только не было, но и не могло быть вне его. У художника содержание отображаемого им явления как бы помножено на особенности его личности, и потому формирование образа есть формирование представлений и мысли художника о нем. Пока нет конкретного сочетания слов, красок, линий, звуков, нет и не может быть художественного образа, а есть лишь примерный набор представлений, еще не сведенных воедино. Художник, говорит Б. Рунин, либо мыслит, созидая, либо он мыслит не как художник¹. Качественным отличием науки от искусства является то, что в искусстве человек выражает свое отношение к внешней и внутренней действительности в образно-чувственной форме.

Хотя любая научная работа, как и произведение искусства, представляет собой целостное образование, но в науке целостность в значительной мере носит условный характер. В произведении искусства объект и его интерпретация слитны, существуют как единое и одновременное целое, и существуют как явная и осязаемая данность, т.е. как лично наблюдаемая реальность. В науке же целостность какой-либо системы высказываний достигается на пути ряда допущений, в актах логических умозаключений, дискурсивно. Например, доказывая кому-либо обоснованность своих представлений, их взаимосвязанность и целостность, ученый говорит примерно следующее:

— Встань сюда! Наклонись вот так! Посмотри через это стеклышко! Видишь?!

— Я вижу какие-то цветные полосы.

— Это не просто полосы. Они говорят мне о том, что радиогалактика ЗС 295 убегает от нас со скоростью 138 тыс. км/сек.

¹ Рунин Б. Логика науки и логика искусства // Содружество наук и тайны творчества. М.: Искусство, 1968. С. 115—125.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru