

на II Международных олимпийских соревнованиях “Невские берега” в феврале 2007 года.

Библиографический список

1. “Причинные аспекты развития живых систем – IX» (Сб. научных статей). Севастополь 2006.
2. *Столяренко А.М.* «Общая педагогика», Москва, 2006.
3. «Профессионализм методиста». Москва, ИРПО, 2002.
4. *Попков В.А., Коржуев А.В.* «Теория и практика высшего профессионального образования»

М.В. Семенова

О необходимости культурологического подхода к определению природы творчества

Творчество – одно из широко употребляемых понятий и одна из излюбленных тем психологических и философских исследований. Понятие творчества базируется на его определении как деятельности человека, направленной на «создание какого-либо нового и оригинального продукта в сфере идей, науки, искусства, а также в сфере производства и организации» [Петрушин, 2006, 3]. Данное определение фиксирует внимание на результате творчества, ограничивая тем самым область применения данного понятия. Все, что касается воспроизводства и репродукции, оказывается за его границами.

Психологию интересует, главным образом, сам творец, начиная с его биогенетических особенностей, темперамента и акцентуации, причуд, странностей и заканчивая спецификой памяти, мышления, чувств и даже типических психических расстройств. Что касается процесса, то здесь заслуги

психологии сводятся к описанию стадий мыслительной активности, включающей подготовку (сознательное изучение задачи и попытка решить ее стандартными средствами), инкубации (совместная обработка проблемы рассудком и подсознанием), озарение и верификацию или переработку полученного результата [Флорида, 2005, 47]. Характерно, что инкубация и озарение – самые важные моменты творческого процесса, – как признаются сами психологи, не поддаются сколь-либо удовлетворительной интерпретации.

Философия рассматривает творчество именно как деятельность – человеческую деятельность, – но берет ее, эту деятельность, в ее предельном значении: в ее отношении к бытию как таковому и человеку, как части этого бытия. В первом случае творчество, «в его сущностной определенности, представляет собой не что иное, как историю и принцип отношения бытийной полноты и ее собственного раскрытия в сущем» [Пронкин, Пронкина, 2005, 217] через человека и его деятельность, а человек – «инструмент» Бытия по его самораскрытию через сущее [Там же, 27], или как у Хайдеггера, «... человек есть то сущее, чье бытие отмечено открытым стоянием внутри непотаенности бытия, отличительно благодаря бытию, отличено в бытии» [Цит. по: Пронкин, Пронкина, 2005, 217]. Во втором случае – творчество является «необходимым, хотя и не единственно возможным, следствием энергетического переизбытка свободы того или иного субъекта... духовно-материальный процесс - процесс преобразования материи посредством духа» [Либизэр, <http://www.koob.ru>]. Впрочем, возможен и философский вариант попытки понять творчество, поняв личность творца. Пример тому работа Библера В. С. «Мышление как творчество», где автор для этой цели использует понятие диалога [Библер, 1975].

Совместными усилиями философии и психологии разработан понятийный аппарат анализа творчества, выработана методология и получены результаты, неплохо работающие, прежде всего в области педагогической деятельности. Но при всем несомненном достоинстве этих теорий реальная практика содержит в себе положения, которые не только не согласуются с полученными здесь выводами, но и противоречат им. Это касается утверждения

свободы, как неперемного условия творчества (вспомним хотя бы практику религиозного искусства), способностей и задатков, как признаков, отличающих человеческую деятельность (интересен в этом отношении не только феномен гориллы Майкла, но питерской группы «Новые тупые») и даже креативность и новизна производимого творческой личностью продукта оказываются не всегда уместны (подтверждение тому – феномен аутентичной музыки, например).

Попытки преодолеть возникшие противоречия привели ряд философов к выводу о необходимости внесения в философию культуруориентированного подхода. Один из последних примеров – цитированная выше работа Пронкина и Пронкиной. Мир в сознании грека всегда существует только как тотальность ставшего, подчеркивают авторы «Одиссеи творчества». А это значит, что творчества, как значимого концепта культуры, в античности нет. Творчество как уникальный шанс прорвать тотальность неизменяющегося бытия обязано своим рождением христианству, а своим утверждением в качестве главной мировоззренческой основы эпохи – Возрождению. Новое время, размыкая границы истории, превращает творчество в имманентно совершаемый процесс и одновременно лишает его субстанциональной основы: отныне творчество, разорвав связь человека с бытием, вращается исключительно в границах сущего. Теперь «все, с чем Я, даже потенциально, могу иметь дело, – цитируют авторы «Одиссеи творчества» статью Свирского Я. И. «Философствовать посреди», – является только конструированием по предзаданным схемам, «сухой мудростью, не допускающей ничего нового в подлунном мире, потому, что кости бессмысленной игры брошены, великие мысли все уже помуслены, возможные открытия заранее конструированы», а, следовательно, и нового нет и быть не может» [Пронкин, Пронкина, 2005, 165]. Сегодня перед творчеством открывается новая перспектива. «Творчество ныне стремится к тому, чтобы стать бытийной силой ... способом, каким бытие через сущее уже стоит, конструирует себя самое» [Там же, 220]. Одновременно «человек как личность преодолевается ... человечеством как частью единого тотализирующего акта» [Там же, 209].

Работа Пронкина и Пронкиной содержит целый ряд точных наблюдений и интересных идей, но она не лишена и недостатков: изменение ракурса видения, без изменения методологии не позволяет устранить главного недостатка философских теорий творчества – их чрезмерной отвлеченности и абстрактности. В этом отношении некоторые искусствоведческие культуроориентированные работы выглядят куда более привлекательно. Пример тому – работа С. П. Батраковой, где на «примере двух замечательных художников - Поля Сезанна и Пабло Пикассо — ...рассматривается исторически предопределенное развитие искусства от классики к современности, от века девятнадцатого к веку двадцатому» – так определяет тему своей работы сам автор. [Батракова, 1996, 4]. Но эту самую историческую предопределенность С. П. Батракова видит не как некую самостоятельную сущность, как последовательность, разных творческих манер: одна из них – та, что принадлежит Пикассо, – известна как максима им самим и сформулированная: «Я не ищу, я нахожу», вторая – характеризующая творчество Сезанна – могла бы быть сформулирована следующим образом «Я ищу, работая». Сезанн «всю жизнь искал некую «истину в живописи», изнемогая в мучительной борьбе с «натурой» и с самим собой». Работая один на один с натурой художник «учился смирять свое воображение и темперамент, стремясь достичь равновесия иллюзии и стилистического приема..., классики и современности..., что было его заветной творческой целью», подчеркивает С. П. Батракова [Батракова, 1996, 30].

В отличие от высоко ценимого им Сезанна, Пикассо не был «смирненным». В его произведениях легко ощутимо присутствие авторской воли - властной и жесткой. Он много писал по воображению, любил работать быстро, с собственным впечатлением и пониманием.

Работа С. П. Батраковой отличается детальнейшим знанием материала, удивительной точностью наблюдений и характеристик. Она содержательна в лучшем смысле этого слова, а ее выводы конкретны и обоснованы. Но в то же самое время эта работа имплицитно содержит в себе отрицание самой

возможности теории, и, главное, педагогики творчества вообще. Уникальность творческой «кухни» автор приведенной нами в качестве примера работы демонстрирует столь убедительно, что существование алгоритма, объединяющего работу хотя бы двух художников кажется совершенно невозможной.

В качестве выхода из создавшегося положения нам видится разработка и применение культурологического подхода в теории творчества. Такой подход должен не только поменять взгляд на проблему, заставив исследователей говорить не о творчестве вообще, а о конкретном историческом социокультурном его типе. Он должен быть связан и с выработкой особой методологии, требующей не просто рассматривать явление в историко-культурном контексте, но моделировать его социокультурный тип, вскрывать базовые алгоритмы, используя при этом материал, поставляемый самой культурой, анализируя ее культуры, артефакты. Элементы такого подхода в отношении теории творчества можно обнаружить в работах как философского, так и искусствоведческого характера. Примером первого может служить работа М. К. Петрова «Язык, знак, культура», второго – работа Т. В. Чередниченко «Музыка в истории культуры».

Творчество в концепции М. К. Петрова выступает не как историческое раскрытие некой абсолютной вневременной его сущности, но как форма человеческой деятельности, параметры которой задаются типом социального кодирования. Данный исследователь не абсолютизирует понятие новизны, куда важнее для него традиция и способы ее передачи, которые и определяются им как разные модели творчества. Это модель, базирующаяся на «личностно-именном социокоде», определяющем параметры деятельности охотничьих, племенных и первобытных обществ [см.: Петров, 1991, 97–105]. Модель, основанная на «профессионально-именном типе кодирования», распространенном в традиционных обществах, практикующих земледелие [см.: Петров, 1991, 105–113]. Наконец, это европейская модель с характерным для

нее способом социального кодирования, который М. К. Петров называет универсально-понятийным.

Петров подчеркивает, что понятия «задатки», «способности», «талант», «гений» принадлежат лишь европейской системе социального кодирования и не-возможны в рамках никакой другой.

В работе «Музыка в истории культуры» ее автор Т. В. Чередниченко выделяет следующие типы музыкального творчества: фольклорное, профессиональную развлекательную музыку (менестрельство), каноническую импровизацию и профессиональную европейскую композицию (опус-музыку). Переход к последней осуществляется через особый тип творчества – каноническую композицию, особенностью которого является его абсолютная невоспроизводимость в рамках иной социокультурной ситуации нежели ситуация Возрождения.

«В фольклоре канон растворен в самой жизни, в которую вписана музыка. Правила пения существуют не сами по себе, а вместе с правилами организации застолья... В менестрельстве, поскольку оно – род профессионального творчества... – канон уже выделен из жизненного обычая и осознан. Но осознание ограничивается прагматической рецептурой и оценочным суждением» [Чередниченко, 1994, 187]. Профессиональная европейская композиция обосновывает, что можно делать, а что нельзя, апеллируя не к канону, а к законам самой музыки. Для этой музыки «мало просто звучать, но желательно звучанием указывать на некую чистую сущность искусства» [Чередниченко, 1994, 188], что возможно только там, где есть теория музыки, эту самую чистую ее сущность обосновывающую.

Анализ творчества через определение различных его культурных типов, как это имеет место в работах М. К. Петрова, Т. Д. Чередниченко и ряда других авторов, представляется нам более содержательным и продуктивным. Во-первых, потому, что этот анализ позволяет вернуть универсальный статус самому творчеству. Благодаря этим работам творчество вновь обретает статус базовой формы, определяющей отношение человека к миру не только там, где

он этот мир переделывает, создавая все новые и новые формы, но и там, где он занят воспроизводством культурной традиции в ее неизменной и первозданной форме. Во-вторых, потому, что подобный анализ позволяет строить теорию художественного творчества, собирая по крупницам фрагменты самой его реальной практики, создавая из этих крупниц модели, способные работать, разворачиваться в саму практику.

Мы считаем, что сегодня наиболее актуально звучит не философское или психологическое, а именно культурологическое определение творчества. К их числу принадлежит определение А. Я. Флиера: «Творчество – культурная инноватика, «один из видов социальной и исторической динамики культуры, заключающийся в порождении новых культурных форм (в данном случае — художественных произведений) и их интеграции в существующие культурные системы, а также в формировании самих новых культурных систем и конфигураций». Данное определение ориентирует исследователей на означенный нами выше подход [Флиер, 2005, 264].

Библиографический список

1. Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). М., 1975.
2. Либизр А. Философия творчества.
http://www.koob.ru/libiyer_aleksandr/filosofiya_tvorchestva
3. Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1991.
4. Петрушин В. И. Психология и педагогика художественного творчества: Учеб. пособие для вузов. М., 2006.
5. Пронкин Д. Д., Пронкина С. В. Одиссея творчества: К бытийности сущего через осуществление бытия. СПб., 2005.
6. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М., 2000.
7. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М., 2005.

8. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный., 1994.
9. Батракова С. П. Художник XX века и язык живописи от Сезанна к Пикассо. М., 1996.

А.В.Степанов

Понятие арт-дизайн, его содержание и перспективы в профессионально-педагогическом образовании

Арт-дизайн относят к одному из новых современных видов проектного дизайнерского творчества. В связи с этим описание совокупности его существенных признаков в настоящее время не приобрело как необходимого обобщения, так и должной конкретики. Неопределенность понятия «арт-дизайн» - явление объективное, связанное с процессом формирования данного вида творческой деятельности, поиском аспектов его исследования и рассмотрением перспектив.

Приведем одно из определений: «Арт-дизайн (анг. Art – искусство). Его особенность состоит в том, что усилия дизайнера направлены в первую очередь (и, часто, единственно) на организацию художественных впечатлений, получаемых от образа воспринимаемого объекта. Изделия лишаются утилитарного значения (или сохраняют его в малой степени) и становятся почти исключительно декоративными, выставочными, т. е. фактически проектируются эмоции. В связи с переходом к рынку «эмоциональных покупок» опыт создания произведений арт-дизайна все шире используется в проектировании продукции индустриального дизайна» [1].

Как видим, в данном определении арт-дизайн рассматривается в рамках индустриального дизайна. Вместе с тем в приведенной характеристике