

Лариса Міщина



ПСИХОЛОГІЯ
ТВОРЧОСТІ

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

Лариса Міщиха

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

Навчальний посібник

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів*

НБ ПНУС



758535

ГОСТИНЕЦЬ
ВИДАВНИЦТВО

Івано-Франківськ
2007 р.

УДК 159.954

ББК 88.45

М 71

Мішиха Л.П. **Психологія творчості.** Навчальний посібник. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. – 448 с.

*Рекомендовано до друку Вченою радою філософського факультету
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 4 від 28.11.2006 р.)*

*Гриф надано Міністерством освіти і науки України
(Лист 1.4/18 – Г- 1390 від 25.12.06 р.)*

Рецензенти:

Моляко В.О.

дійсний член АПН України, доктор психологічних наук,
завідувач лабораторії психології творчості
Інституту психології АПН України;

Титаренко Т.М.

член-кореспондент АПН України, доктор психологічних наук,
професор, завідувач лабораторії соціальної психології особистості
Інституту соціальної та політичної психології АПН України;

Орбан-Лембрик Л.Е.

доктор психологічних наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України,
завідувач кафедри соціальної психології Прикарпатського
національного університету імені Василя Стефаника.

У навчальному посібнику розкриваються основні поняття психології творчості: психологічна сутність творчості, зміст та її характеристика, механізм творчості; типологія творчості; структура креативності. Постановка питання творчості дається у контексті висвітлення її у філо- і онтогенезі; розкриваються стадії творчого процесу; структура та природа творчих здібностей, пропонуються методи активізації творчого мислення. У посібнику робиться аналіз вікових особливостей розвитку творчих здібностей особистості, дається інтерпретація видам творчої діяльності людини.

У тексті міститься система завдань для самоконтролю й самостійного опрацювання з метою ~~прикарпатський національний університет~~ теми.

Для студентів вищих ~~імені Василя Стефаника~~ викладачів, практичних психологів.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Інв. №

758535

ISBN 978-966-8207-70-9

© Мішиха Л.П., 2007

ПЕРЕДМОВА

*Душа, як скрипка Страдіварі:
Суцільний біль, суцільний жаль.
Вцілілу після всіх аварій
Її візьме до рук скрипаль.
І стане в грудях серцю тісно,
І полетить воно, як птах,
Туди, де Бог, туди, де пісня,
Туди, де крила на вітрах.*

Неоніла Стефурак

Творчість як основа буття особистості є невід'ємною складовою у процесі її життєдіяння. Чим би не займалась людина, в якій сфері життя вона не була б задіяна (чи то у професійній, чи у повсякденній), скрізь перед нею постають питання творчого характеру: життєвого вибору, прийняття рішень, світоглядні позиції, професійні аспекти пошуку та генерування ідей, постановка гіпотез різного характеру та ін.

Звідси питання творчості є актуальними не тільки для спеціалістів різних галузей знань, але й для особистості, яка прагне самоактуалізації, розвитку, вдосконалення.

Разом з тим, впровадження курсу «Психологія творчості» є затребуваним процесом у підготовці студентів-психологів, що проявляється у специфіці їхньої практичної діяльності (творчий підхід у баченні проблеми, саморефлексія, творчість на рівні комунікації, діалогічного зв'язку та ін.), студентів Інституту культури та мистецтва та ін. спеціальностей, з виходом на спеціаліста – новатора, реформатора і, загалом, творчу особистість.

Представлений посібник є однією із спроб поширення психологічних знань у галузі творчості. Він включає VIII розділів, з яких VIII-ий представлений креативними психологічними технологіями. До кожного розділу посібника пропонуються теми для самостійної роботи й рефератів, дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю. Кожен з розділів закінчується списком рекомендованих джерел (наукова література). Навчальний посібник вміщує короткий термінологічний словник.

Матеріал навчального посібника побудований у відповідності із запропонованою навчальною програмою. Його зміст добирався з врахуванням найбільш актуальних питань психології творчості і включає розкриття феноменології та сутності творчості, основних етапів історичного розвитку цієї галузі психології та її зв'язків з іншими дисциплінами, закономірностей онтогенезу творчості та можливостей формування і стимулювання творчості і винахідництва, взаємозв'язку творчості із характером, потенціалом та здібностями особистості. Висвітлюються питання психофізіології творчості, де подана функціональна асиметрія півкуль мозку і дається аналіз функцій лівої та правої півкуль мозку та їх ролі у творчому процесі особистості; значне місце займає аналіз проблеми статевого диморфізму у контексті творчого процесу, дається типологія творчості. В описі історичних надбань психологічної науки у розвитку творчості як наукової проблеми дається аналіз зарубіжних теорій творчості, а також сучасний підхід вчених і, зокрема, вітчизняної психологічної школи, на предмет і постановку завдань психології творчості в сучасних умовах розвитку. Вагоме місце у посібнику відводиться висвітленню проблеми структури креативності, у площині якої знайшли своє відображення питання креативної особистості, креативного середовища, креативного процесу та креативного продукту. У контексті проблеми креативності розкриваються соціальні механізми творчості (творчість як діяльнісний спосіб життя людини; метиви творчої діяльності людини; творчість у контексті крос-культурного простору; стереотипи і їх вплив на творчий процес); структура і природа творчих здібностей (передумови формування творчих здібностей особистості; психологія обдарованості, талант, геніальність; методи активізації творчого мислення); вікові особливості розвитку творчих здібностей (розвиток творчих здібностей на всіх вікових етапах життя людини). Окреме відображення знайшли закономірності таких видів творчості як релігійна, філософська, наукова, педагогічна, технічна; творчість у мистецтві: музична, художня, артистична.

Мистецтво розглядається не тільки як засіб естетичної насолоди і сприйняття дійсності в художніх образах, але і як терапевтичний підхід до проблеми психопрофілактики та психокорекції душевних (психосоматичних) розладів особи.

При укладанні змісту навчального посібника ми прагнули не тільки спрямувати студента на засвоєння теоретичного курсу з ос-

нов психології творчості, але й стимулювати до творчих пошуків постановкою низки питань, що подаються в кінці кожного розділу, активними методами навчання, творчими іграми, завданнями, які пропонуються у посібнику. Креативні психологічні технології можуть бути застосовані викладачами навчального курсу «Психологія творчості» під час проведення практичних занять з даного курсу, самостійної роботи студентів (виконання ними творчих завдань).

Навчальний посібник рекомендується студентам психологічних, педагогічних спеціальностей, у підготовці спеціалістів та магістрів профілю «Філософія», «Релігієзнавство», а також студентам Інституту культури і мистецтв.

Він може стати у пригоді викладачам, учителям, практичним психологам і всім тим категоріям (студентам різних спеціальностей), яким не байдужа тема творчості, самовдосконалення.

РОЗДІЛ І. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ

1.1. Творчість як основа буття людини

*Смисл людського життя у творенні
В.О. Моляко*

Історична ситуація, що склалася на сьогоднішній день, така, що ріст інтересу до проблеми креативності неминучий як у колі наукової інтелігенції, так і у найбільш широкого кола громадськості. Наш час найбільш мінливий, більш стрімкий, ніж будь-яка епоха впродовж усієї історії людства. Прискорилося усе – темп збору наукових даних, винахідницька активність, швидкість вироблення нових технологічних рішень, процеси трансформації психологічної реальності, ріст благоустрою; все щоденно складається у нову, перш за все невідому комбінацію і ставить людину перед необхідністю відповісти їй. Ця нестабільність не дозволяє людині скористатись старим досвідом. Так, за останні десятиліття зазнав кардинальних змін весь процес навчання і, зокрема, у галузі навчання професійним навичкам. Неможливо навчати своїх студентів тим навичкам і технічним рішенням, які у свій час викладали сьогоднішньому викладачу. Йде процес не тільки народження ідей, але й старіння і «забуття» тих фактів та методів, які були актуальні на своїх початках.

Проте, крім наукового інтересу, креативність видається ученим ще важливим фактором гуманістичного розвитку людства в цілому і навіть його тотального виживання.

Постановка питання про психологію творчості зумовлена низкою причин.

По-перше, в освоєнні людиною світу неминуче зіткнення з новим, що потребує виявлення, пізнання, оцінки. Зміни лежать в основі розвитку і є його необхідною умовою.

По-друге, сучасні соціальні процеси протікають надто швидко, торкаються глибинних інтересів кожного і вимагають постійного зростання особистісної й соціальної компетентності.

По-третє, ефективна творча активність людини є важливим чинником, що ініціює динаміку культури, є гарантом успішної соціальної адаптації особистості в сучасному світі, індикатором стабільності суспільних інститутів.

Бути творчим – це досягати цінності, незважаючи на перешкоди. Діяти творчо – це змінювати світ так, щоб надалі існувало нове й цінне.

Вчити творчості – це давати свідоцтво, що цінності ці досяжні (А. Горальський).

Творчість – це основний засіб до тривалого самовиразу, до ефективної самореалізації, до успішного самозбереження. Феноменологічний простір змін охоплює всі рівні взаємодії людини зі світом – природний, соціальний, культурний; рівень суб'єктних відносин, на якому особистість цілеспрямовано й усвідомлено організовує власне життя. У зв'язку з цим пошук психологічних закономірностей творчої взаємодії людини зі світом потребує постановки питання про ставлення людини як суб'єкта власного життя до змін різної генези. Творчість – це генерування нового, народження у муках і насолоді праці матеріальних і духовних цінностей. Творча людина ламає повсякденні стереотипи діяльності і бачення світу, доходить до відкриття нестандартних унікальних способів пізнання, виробництва, дозвілля. Успадковуючи певні алгоритми людського буття, вона створює небачені досі форми життєдіяльності – поліпшує, оптимізує навколишнє середовище і свій власний світ.

У процесі життєдіяльності особистості відбувається діалектичний взаємовплив та взаєморозвиток усіх складових індивідуального досвіду людини животворити у світі. На певному етапі життєвого та творчого шляху особистості можуть домінувати ті чи інші елементи індивідуального досвіду, а також умови його набуття. Проте сутнісно сталими залишаються його складові: індивідуальне, суспільне та культурно-історичне (або вселюдське).

М.О. Бердяєв писав, що у творчості є два різних акти: «Є початковий творчий акт, в якому людина ніби стоїть перед лицем Божим, і є вторинний творчий акт, в якому вона ніби стоїть перед лицем людей та світу. Є первинна творча інтуїція, творчий задум художника, коли йому звучить симфонія, передстоїть живописний образ чи образ поетичний, внутрішнє, не висловлене ще відкриття чи винахід, внутрішній творчий акт любові до людини, теж ні в чому ще не висловленої. У цьому творчому акті людина стоїть перед Богом і не зайнята ще реалізацією у світі та для людей. ...Потім настає вторинний творчий акт, пов'язаний з тим, що людина є істота соці-

альна, реалізація продуктів творчості. Пишеться книга. І тут з'являється те, що у творчості зветься майстерністю, мистецтвом... У реалізації продуктів творчості людина вже зв'язана світом, матеріалами світу, залежить від інших людей...»

Протистояння, передстояння світові та відкритість йому, вбирання величного досвіду культурного діяння людства та розгортання індивідуального досвіду життєтворення «Я», обмеження у предметі діяння та трансцендентний вибух подолання меж у власному творінні – такими є сутнісні механізми життєтворення людиною свого буття як самотуття. За словами М. Бердяєва, творчість, творче ставлення до всього життя є не право, а обов'язок та повинність людини, необхідний моральний імператив, вселюдська, всезагальна цінність.

Проте саме вторинний акт творчості являє світові геній творця, надаючи духовному змістові реальне, предметне вираження.

Творчість – це найвища форма людської життєдіяльності, що зароджується у трудових процесах, при активному функціонуванні мислення і почуттів.

Поняттям творчості охоплюються всі форми створення і появи нового на фоні існуючого, стандартного.

Перший рівень творчості торкається створення нових, не існуючих раніше форм матерії. Це стосується, в першу чергу, акту творіння світу Богом – Творцем, нескінченних форм життя, вершиною якого є створення людини, її психіки, яка піднялась над природними силами і стихіями до акту творення власного життя у різних його проявах (мистецтво, побут і т.д.).

Другий рівень творчості спрямований на зміну, оновлення, перетворення і вдосконалення існуючого.

Третій рівень творчості спрямований на руйнування «старого світу» і побудову на його місці нового. Це стосується, головним чином, соціальних перебудов і революцій, а також появи нових напрямів у мистецтві, руйнації стереотипів.

Перспективу творчості Владислав Строжевський вбачає через опозиції, що реалізуються у творчому процесі. В. Строжевський об'єднує їх у шість груп:

1) елементи творчої ситуації, діалогової (опозиції творця до твору, до користувача, до іншого творця);

2) чинники, що визначають онтологічні обумовленості творчого процесу (опозиції необхідності та свободи, випадковості й можливості та ін.);

3) суб'єктивні позиції (підлеглість – домінація, свобода – вимога, безпосередність – опосередкованість та ін.);

4) способи чинної суб'єктивної поведінки (спонтанність – контроль, прийняття – відкидання, створювання – відкривання, розцінювання – оцінювання, обмірковування – виконання та ін.);

5) провідні ідеї (новаторство – традиціоналізм, майстерність – антимайстерність та ін.);

б) найважливіші відмінні якості, що виявляються в ході творення (нове – старе, досконале – блаженке, натуральне – «штучне», оригінальне – вторинне, вдале – невдале, цінне – безвартісне та ін.).

Анджей Горальський відмічає, що творчість є тоді, коли:

1) має місце зрівноважений, а значить структурований і гармонійний вплив та співдіяння можливості й необхідності;

2) витвір цього впливу й співдіяння закорінюється у світі й триває щонайменше випадково.

При цьому:

Можливість – у світлі природи – це елементи й стихії, а у світі специфічно людському, тобто у світі культури – це матеріал, традиція, обставини творчості, властивості творця.

Необхідність, або формуючий принцип, в обох сферах проявляється через: а) закони існування, б) закони дозволу (випадковості, свободи).

Законами існування є закони природи, закони життя, закони людяності.

Законами дозволу є всілякі недоокресленості існуючих формуючих взірців, тобто всього того, що є матеріалом випадку й джерелом свободи.

Закорінення у світі є умовою перетворення зачину, пропозиції творчості у творчість властиву, творчість здійснену.

Тривання є доказом повноти, виповненості творчості, володіння її витвором загалу тих властивостей, котрі повинні бути й котрі мусять бути.

Д. Леонт'єв виокремлює творчість як універсальну натуральну функцію, притаманну всім дітям, які нормально розвиваються, і тво-

рчість як вищу психічну функцію, в яку вона трансформується у дорослому віці. Суть натуральної творчості полягає в грі можливостями, у створенні суб'єктивно нового поза будь-якою його оцінкою; суть дорослої, «культурної» творчості полягає у діалозі з культурою і внесення до неї об'єктивно нового. Перехід від першого до другого відбувається через подолання неминучих конфронтацій з інертним соціокультурним середовищем, результат якого залежить від особливостей особистості (мужність та особистісна інтеграція).

Таким чином, як наголошує Д. Леонтьєв, у центрі проблематики творчості знаходяться не пізнавальні процеси і не особистісні диспозиції, а екзистенціальні проблеми буття людини у світі. В основі творчості – відкритість до можливостей у світі, у тому числі до інших можливих світів. «Така особистість більш відкрита для отримання будь-якої зовнішньої інформації, не тільки соціальної, культурної, але очевидно, й інформації від природи... Така людина шукає основи цілісності і стабільності своєї особистості в структурованості природних і культурних форм та процесів... Соціальні потоки ведуть творчу особистість своїми напругами, стимулюючи її переживати ці напруги як свої проблеми і вирішувати їх як свої особистісні страждання і радощі» (В.К. Шабельников).

Д. Леонтьєв виокремлює шляхи розвитку зрілої творчості: блокування або придушення творчості, локальну або обмежену творчість, творчість ціною порушень адаптації, а також інтегровану творчість, у яких вона може проявлятися у своїх вищих формах (соціальна, опосередкована і довільна) після зустрічі особистості із зовнішнім спротивом.

Один із провідних сучасних представників екзистенціальної психології С. Мадді полемізує із гуманістами (зокрема, з теорією самоактуалізації А. Маслоу): творчість – не просто щасливий стан нахнення. Навпаки, звичний результат творчих дій полягає у порушенні існуючого порядку речей у суспільстві незалежно від того, в якій галузі здійснюється творчість, і від того, в якій мірі сам творець це передбачає. Створювати – значить руйнувати старі поняття, стереотипи, існуючий стан речей і суспільство, оскільки середовище завжди висуває спротив, для збереження власного статус-кво.

Локальна (обмежена) творчість зводиться до феномену індивідуального експресивного стилю. Кожна людина, яка прагне бути сама

собою, не може не бути оригінальною, яскравою індивідуальністю. Г. Олпорт писав: «У кожного художника є свій стиль, як у кожного композитора, піаніста, скульптора, танцюриста, артиста, оратора, фотографа, домогосподарки і механіка. Тільки за одним стилем ми можемо пізнати сонати Шопена, картини Ван Гога і пиріжки тітки Саллі. Стиль проявляється завжди, коли задіяна добре інтегрована і зріла поведінка особистості». Згідно з цим підходом не обов'язково бути геніальним художником чи піаністом, головне – вміти проявляти себе у будь-якій галузі життя (професійна діяльність, побут, спілкування).

Другий шлях зрілої творчості подається ціною порушень адаптації, інколи ціною психопатології. На жаль, нерідко явище, коли творчість призводить до захворювань, неврозів, інших порушень функціонування. Перед людиною – серйозна боротьба: особистості не вдається справитись зі своєю творчістю, а творчості не вдається справитись з особистістю (Д. Леонтьєв). Внаслідок цього виникає динамічна нерівновага: збереження творчості досягається ціною принесення в жертву особистісної адаптації.

Творча людина уразлива з двох причин: по-перше, у силу своєї відкритості світу і, по-друге, в силу більш тонкої, складної внутрішньої організації, яка більш уразлива, ніж проста організація. Людина відмовляється від того, щоб пожертвувати творчістю заради благополуччя, і разом з тим виявляється не здатною інтегрувати її у своє життя. Такі люди демонструють високий рівень творчості тільки з художнім чи науковим матеріалом, але не з власним життям і не з соціальною реальністю. Нерідко така людина виявляється неуспішною у ставленні до власного життя не тільки за критеріями адаптації і позитивних емоцій, але й за критеріями самореалізованості, стосунків з іншими людьми, смислу.

Разом з тим дезадаптація зовсім не є неминучим наслідком креативності. Згідно з дослідженнями С. Мадді, де ставилось питання про те, наскільки можлива кореляція здоров'я особистості і її креативності, були виявлені такі результати: поряд із варіантами поєднання креативності з дезадаптацією виокремлюється група людей, у яких креативність поєднується з хорошими показниками особистісного здоров'я. Подібні результати були отримані і в дослідженнях обдарованих дітей (Д.Б. Богоявленська), що заперечувало міф про обов'язкову «проблемність» таких дітей.

Відповідно виокремлюється ще один шлях зрілої творчості – «інтегрована творчість». Особа володіє своїм даром, творчістю, що є для неї не джерелом проблем, а перш за все джерелом сили, натхнення, смислу, реалізації.

Так, в історії культури поряд із дезадаптованими творцями, у яких стосунки зі світом складались досить непросто і боляче, такими як Ван Гог, Достоевський, Мандельштам, були й інші, креативні не тільки у мистецькому, але й в особистому житті. Це, зокрема, Мікеланджело, Пушкін, Пікассо, Солженіцин та ін. Безперечно, що і ті, й інші проходили досить важкі випробування; різниця між ними полягала у вмінні долати труднощі, не руйнуючи при цьому себе.

Яким із цих шляхів піде розвиток, залежить, перш за все, від ступеня розкриття особистісного потенціалу і, в першу чергу, таких двох його характеристик як мужність (життєстійкість) та інтеграція особистості. При дефіциті і мужності, й особистісної інтеграції найбільш вірогідна доля творчого потенціалу – придушення творчості, повна конформна деіндивідуалізація особистості. При наявності особистісної інтеграції, але недостатній мужності долати зовнішні бар'єри найбільш вірогідна доля – це обмежена творчість. При високій мужності і готовності до конфронтації, але недостатній особистісній інтеграції найбільш вірогідна доля – дезадаптивна творчість. Нарешті, при вираженні обох цих особистісних передумов існує шанс на інтегровану творчість.

На ту обставину, що творчість потрібна людині не лише для написання романів та картин, побудови наукових гіпотез тощо, але й для того, щоб виживати, звернув увагу ще Б.Ф. Ломов.

Творчість – це людський дар, який не слід ні заземляти, ні перетворювати в якусь недосяжну таємницю. Творчість – це це привілей обраних, вона властива всім.

Креативність необхідна людині в діяльності, спілкуванні і в повсякденному житті.

По-перше, креативність багато в чому визначає успішність діяльності представників професій різних знакових систем («людина – людина», «людина – машина» та ін.), оскільки є суб'єктом власної життєдіяльності.

Попри те, що останні відкриття в галузі генної інженерії роблять можливим досягнення генетичної ідентичності, кожна людина збері-

гає свою унікальність і неповторність в силу неможливості точного повтору її життєвого шляху. Ця обставина виключає ефективну роботу з людьми, якщо вона базується на алгоритмізованих і завершених теоріях. Так само як неможливо створити унікальну, що задовольняла б усі вимоги, теорію особистості чи прагнути до успішної діяльності керівника, педагога, психолога, якщо в ній не будуть враховуватись нюанси психічної організації конкретної людини.

Суб'єкт, не здатний до розуміння дійсного стану справ, буде діяти, опираючись на ілюзорні, що не мають відношення до реальності, уявлення. Формальна логіка, лінійні причинно-наслідкові роздуми найчастіше не мають прямого відношення до реального життя людини або групи, де є багато ірраціонального, одночасно діють складні системи мотивуючих обставин.

На відміну від об'єктів матеріального, «речового» світу, для яких не існує майбутнього, думки і поведінка людини одночасно детермінуються минулим досвідом, актуальною ситуацією і образами очікуваного й бажаного майбутнього.

Конструктивна взаємодія людей, створення стійких стосунків між ними також не може бути чимось завершеним, кінцевим. М.М. Бахтін, називаючи людину «безкінечною функцією», підкреслює постійний рух, в якому знаходиться «людина жива», «плинність» феноменів її внутрішнього світу.

Таким чином, процес творення у професійній діяльності, як і взаємодія з іншими, виключає стандартні дії і не може носити творчий характер, оскільки сфера стосунків, як і будь-яка взаємодія особистості зі світом, носить динамічний характер, характер розвитку.

По-друге, креативність допомагає знаходити оригінальні рішення складних технічних, організаційних, наукових проблем, створювати художні твори.

Винахідництво, раціоналізаторство, взагалі різноманітні процеси в сучасному виробництві, в яких виявляється творчий професійний потенціал, забезпечують найбільш суттєві прогресивні зміни у виробництві й соціумі.

По-третє, креативність, як сам процес, змінює людину, робить її гнучкою, лабільною, відкритою світу, досвіду, неповторною особистістю. Креатив володіє великим творчим потенціалом, привабливістю у спілкуванні. Ця привабливість має «магічну» силу притя-

гування, яка пов'язана з великим енергетичним «полем» бажань, мрій, прагнень. Людина не замикається в часі, коли діють стереотипи віку, моди, уподобань. Вона живе з «вогником» в очах і бажанням іти далі, не зупиняючись, продовжуючи спіраль розвитку.

Креативність виступає потужним фактором розвитку особистості, що визначає її готовність до змін, відмови від стереотипів.

По-четверте, людину спонукає бути креативною мінливість сучасного світу. Мова йде і про адаптацію, і про можливість саморозвитку, вміння приймати світ, «не розчиняючись» у ньому, не втрачаючи себе, свою унікальну програму розвитку. Життя доводить, що в складних умовах, в умовах, що постійно змінюються, найкраще орієнтується, приймає рішення, працює людина творча, гнучка, здатна до генерування і використання нового (нових ідей і задумів, нових підходів, нових рішень).

«Я вважаю, – писав К. Роджерс, – що існує гостра соціальна потреба у творчості і творчих індивідах. Саме ця потреба виправдовує розробку теорії творчості – природи творчого акту, умов його здійснення і засобів, що сприяють його успішному розвитку».

Якщо ми хочемо вижити, сучасний рівень розвитку природничих наук висуває перед кожним окремо і перед культурою в цілому наполегливу вимогу творчої адаптації до нового світу.

Внаслідок цього стає зрозумілою і очевидною потреба у пошуку засобів, які б сприяли розвитку креативності, що притаманна, хай у різній мірі, кожній людині.

1.2. Зміст та характеристика творчості. Механізм творчості

Краса природи і краса культурного оточення, яке творить людина, необхідні для морального і духовного здоров'я людської істоти. Абсолютна сліпота до всього прекрасного, яка з такою швидкістю повсякчасно поширюється в наші дні, – це душевна хвороба, і до неї слід поставитись зі всією серйозністю, хоча б тому, що її супроводжує моральна глухота.

К. Лоренц

На сьогоднішній день не існує однозначного підходу до трактування творчості. А.В. Морозов, Д.В. Чернилевський виокремлюють такі напрями:

1. Визначення творчості виходячи із творчого досягнення. Тоді творчість – це діяльність людини, у процесі якої вона створює оригінальні цінності.

2. Виходячи із діяльності взагалі. Творчість трактується тут як визначальна здібність людини до самовираження і до самоактуалізації.

3. Творчість під кутом зору інтеграційного підходу, що трактує творчість як таку, що виходить із творчого досягнення, діяльності взагалі (здатність до самовираження), включає творчий результат і творчий процес.

Д. Леонт'єв виокремлює три основні лінії у дослідженні творчості.

1. Творчість вивчається під кутом зору здібності, обдарування, таланту, в тому числі пізнавальних, інтелектуальних процесів, таких як інтелект, дивергентне мислення, створення нового, рішення задач – всі ці підходи у даному контексті можна об'єднати в одну групу, хоча, звичайно, їх можна розглядати і більш диференційовано (Д.Б. Богоявленська).

2. Творчість розглядається як характеристика особистості, ставиться питання про творчу особистість. У цій площині знаходить своє втілення теорія самоактуалізації (А. Маслоу) чи класичні праці Ф. Беррона, як опора на поняття «установки на оригінальність», що лежать в основі творчості.

3. Творчість розглядається як діяльність у контексті життя, у контексті соціальних відношень. Тут увага приділяється соціальному середовищу, соціальним процесам, мотивації, інтелектуальній активності, життєвій стратегії, творчій кар'єрі, творчому способу життя та ін. (В.К. Шабельников, Д.Б. Богоявленська, Г.С. Альтшуллер).

Термін «творчість» вказує і на діяльність особистості, і на створені нею цінності, які із фактів її персональної долі стають фактами культури (М.Г. Ярошевський).

На думку В.В. Клименка, творчість людини – це її психічна активність, усвідомлення системи Я (псіхе, свідомість) і не-Я (таємниця, невідоме у предметі), розв'язання суперечностей між ними, якими вона робить щось несподіване, незвичайне: відкриття, винахід або створює художній образ.

Творчість означає створення нового, під яким розуміються як перегворення у свідомості і поведінці людини, так і створені нею продукти, які вона віддає іншим.

З цієї позиції весь світ культури – продукт творчості людини. Всі предмети буденного життя колись з'явилися в уяві їх творців, а тепер стали кристалізованою чи реалізованою уявою (Л.С. Виготський). Творчість присутня не тільки в майстернях великих художників чи партитурах відомих композиторів; вона не тільки «виходить» з-під пера майстрів слова (поети, прозаїки), вона притаманна всій протяжності життєвої палітри – скрізь і всюди, де людина уявляє, фантазує, комбінує, щось змінює, доповнює, вносить свою частку, лепту змін – всюди присутня творчість як креатологічна складова людського буття. Проте будь-який акт творчості – від технічного винаходу до елементарної новизни побутового характеру – несе в собі відгомін філогенезу як бази, фундаменту, основи майбутнього «будинку» (продукту), поки що в стані проекту. Зміни можливі тільки виходячи із загальної бази знань, досвіду, нагромаджень минулого (колективного), що проявляються інноваційними «спалахами» – ідеями, а в проекті – продуктом, що зазнає постійних змін з розвитком як самої людини, так і суспільства. Ці процеси можуть характеризуватися як синхронністю на рівні зв'язків «творець – суспільство», де йде часова злагоженість розвитку цих двох складових, так і несинхронністю, як випереджувальний прорив творця в історію, з розмахом на десятки років вперед, що характеризується складністю стосунків творця і суспільної системи. Проте творчість не зупиняється, вона рухається, і жодна стагнація не дасть абсолютної зупинки того, що називаємо сьогодні прогресом, розвитком, рухом вперед.

І зараз кожний, хто здатний вийти за межі тривіального, звичного, надає речі нового значення, нового вигляду, нової функції, перетворюється у творця.

Враховуючи те, що носієм творчості є людина, а креативність – її невід'ємний атрибут, визначаємо креативність як здатність людини до конструктивного, нестандартного мислення і поведінки, а також усвідомлення і розвитку свого досвіду (С.І. Макшанов, Н.Ю. Хряцова).

Об'єкт психології творчості – це процес творчості.

Предмет психології творчості – реалізація творчих стратегій і тактик у творчому процесі (В.О. Моляко).

Психологія творчості черпає відомості з різноманітних галузей соціальних, психологічних, загальногуманітарних знань, збагачуючи водночас і їх своїми відкриттями.

На рівні психофізіології творчості вона отримує джерела з таких наук, як генетика, біологія, фізіологія, геронтологія, де черпає інформацію про функціонування правої і лівої півкуль мозку та їх вплив на творчі процеси особистості; статевий диморфізм у контексті проблеми креативності особистості; типологію творчості та ін.

Із загальної психології, вікової та педагогічної, психодіагностики бере аспекти розвитку і саморозвитку особистості, формування у неї творчих здібностей; вікові особливості розвитку психіки і, відповідно, прояв творчих здібностей особистості; психодіагностику творчих здібностей, творчого потенціалу та інших проявів творчості людини тощо.

Відгалуженнями психології творчості виступають сьогодні різні види мистецтва: літературна, музична творчість, образотворче мистецтво, архітектура, артистична творчість і т.д.

На рівні соціальної психології творчості проявляються особливості філософської творчості – ставлення до власного буття; прояви творчості в управлінні, в соціальних процесах; творчість у контексті крос-культурного простору. Прослідковується вплив психології творчості і на рівень політичного, економічного, культурного життя країни. Беручи до уваги зв'язки психології творчості з іншими галузями знань, слід виокремити наукову, технічну творчість (конструювання, раціоналізація і т.д.).

Як видно, психологія творчості пронизує усю сферу суспільного буття, охоплює різні галузі професійної діяльності, кожна з яких сьогодні на перший план ставить вимогу підготовки спеціаліста – фахівця, життєвим і професійним кредо якого б виступала творчість.

Креативна психічна система або механізм творчості утворюється, на думку В.В. Клименка, при житті синтезом складових психе – мислення, почуттів та уяви й тіла (соми) – психомоторики та енергопотенціалу. За допомогою цього механізму людина здатна, крім зазначеного, виконувати творчу роботу, а саме: а) робити відкриття; б) створювати винаходи; в) нові художні образи.

Доки компоненти перебувають у цьому діапазоні, вони компенсують недоліки один одного. Як тільки один з них вийде за межі допустимого – механізм творчості руйнується.

На думку В.В. Клименка, творчість людини – це процес розвитку механізму творчості виокремлюють наступні етапи (рис. 1):

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА



Рис. 1. Складові механізму творчості (В.В. Клименко)

- мислення розвивається потужнішим мисленням іншої людини або спеціально організованим матеріалом навчального предмета;
- почуття розвиваються завдяки стеничним почуттям іншої людини або творам мистецтва й геніїв людства;
- уява розвивається способами уяви з більшою силою й проникливістю в сутність речей;
- психомоторика – рішенням рухових завдань, що вимагають гармонії рухів, пластичності й точності;
- енергопотенціал – активізацією механізмів обміну енергії, які її витрачають, відновлюють і нагромаджують із прибутком разом із добутою в діях інформацією.

Наша здатність до дій (розумових, почуттєвих, творчих) визначається, на думку В.В. Клименка, енергопотенціалом. Він виокремлює два види енергії: базової (або основної) та оперативної.

Базовий енергопотенціал – це здатність до творчості, якою маляка обдарувала природа.

Оперативний енергопотенціал – набута енергія, яку ми витрачаємо, діючи розумово або психомоторно.

Він відображає: а) витрачання енергії; б) відновлення енергії; в) нагромадження енергії.

Розрізняють п'ять станів енергопотенціалу: 1) оптимальний; 2) стан норми; 3) стомленості; 4) втоми; 5) перевтоми. Перші три перманентні стани диференціюються методами психодіагностики. Інші стани існують на межі норми і патології.

Почуття – це суб'єктивне ставлення до оточуючого середовища. В почуттях специфічно – оціночно відображається світ. Задоволення і невдоволення, напруження і розрядка, збудження і заспокоєння – крайні точки шкали, за якою визначаються потужність почуттів і наслідок їх роботи. Вони – критерії оцінки того, що започаткувало і пробудило до життя енергію та інформацію.

Психомоторика сприяє виконанню наступних функцій:

- генерація енергії;
 - перетворення різних видів енергії, забезпечення життя і здоров'я людини;
 - формування думок, образів і почуттів – регуляторів дій і поведінки.
- Рівень розвитку психомоторики – це міра можливостей людини в оволодінні простором і часом. Бо все – мислення, почуття та уява – починається з руху. Живий рух – єдиний засіб, що матеріалізує рухливість думки, почуттів та уяви.

Мислення – відображення невідчутного в предметі.

Природні можливості мислення кожної людини реалізуються у процесі: а) взаємодії з невідомим; б) вивчення ходу думок талановитих людей і геніїв у пізнанні ними предметів і явищ; в) засвоєння надбань людства (здобутків ноосфери).

1.3. Психофізіологія творчості

Дослідження психофізіології творчості передбачає вивчення ролі функціональної асиметрії кори великих півкуль, в залежності від домінування якої (правої чи лівої) можна говорити про вираження тих чи інших пізнавальних здібностей. Особи з домінуючою правою півкулею головного мозку є шульгами, а з домінуючою лівою півкулею – правшами. Виокремлюють також амбідекстрів – осіб, які в однаковій мірі володіють обома руками, а також переучених шульгів.

Асиметрія у функціях півкуль виявлена ще у 1836 р. М. Даксом. З функціями правої і лівої півкуль у людини пов'язані два типи мислення – абстрактно-логічне і просторово-образне. Ці типи мислення мають ряд синонімів: вербальне і невербальне (оскільки абстрактно-логічне мислення, на відміну від образного, базується на здатності до продукування мови); аналітичне і синтетичне (оскільки з допомогою логічного мислення здійснюється аналіз предметів і явищ, тоді як образне мислення забезпечує цілісність сприйняття);

дискретне і симультанне (оскільки з допомогою логічного мислення здійснюється ряд послідовних операцій, тоді як образне мислення володіє здатністю до одночасного сприйняття й оцінки об'єкта).

Сучасні дані свідчать про те, що півкулі спеціалізуються за способами обробки інформації: права півкуля обробляє будь-яку інформацію цілісно, тоді як ліва – послідовно.

Після народження права півкуля дещо випереджає в розвитку ліву. Вона інтенсивно розвивається в перший рік життя, але потім з розвитком мови фактично придушується лівою (Є.І. Ніколаєва). У дітей дошкільного віку активність правої півкулі вища не тільки в образній, але й у словесній діяльності.

Основна функція лівої півкулі – свідомо довільна регуляція і дискретне перетворення інформації. Встановлено, що ліва півкуля відповідає за дискретні операції. Вона виокремлює фігуру з фону і працює з інформацією у фокусі уваги. Як наслідок, відповідає за дискурсивне, понятійне мислення, висування гіпотез. Ліва півкуля – «формальний логік», що відрізняє хибні висловлювання від істинних, орган рефлексії, свідомості і регуляції довільних дій і когнітивного навчання. Семантична пам'ять про події, про те, що відбулось «там і тоді», також знаходиться у «компетенції» цієї півкулі, у ній зберігаються соціальні стереотипи. З її функціонуванням пов'язують формування життєвих установок особистості.

Права півкуля відповідає за підсвідомі процеси; у ній відбувається безперервна переробка інформації, оцінка симетрії, структурованості, складності об'єкта; вона має справу не з фігурою, а з фоном, не з центром уваги, а з периферією, забезпечуючи розподіл уваги. Права півкуля мислить інтуїтивно, чуттєво, образно, здійснюючи перевірку гіпотез. Це орган людського несвідомого, наслідування.

Ліва півкуля відповідає за аналітичні процеси, а права – за синтетичні. Тому права півкуля краще справляється з просторовими задачами, а ліва – з вербальними (див. табл. 1; 2).

Завданням логіко-вербального мислення є виокремлення із всіх реально існуючих (або потенційно можливих) взаємодій якоїсь одної, найбільш суттєвої. Таким чином, формується внутрішньо несуперечлива модель світу, яку можна аналізувати і достатньо точно

Таблиця 1
Функції лівої півкулі

«вербальна»	для назви, визначення, опису використовуються слова
аналітична	працює за принципом поступовості
логічна, послідовна і лінійна, системна і формальна	застосовує раціональний підхід, організує інформацію у суворо заданій послідовності, веде обробку інформації і пошук рішень за правилами («алгоритмічно»)
абстрактна	теоретизує
оперує цифрами; методична, практична	організовує, класифікує, встановлює причини і наслідки подій, прораховує всі варіанти під кутом конкретних цілей і можливостей застосування на практиці
раціональна	встановлює причини, спирається на факти
моторна	управляє правопівкулевими аналізаторами і виконавськими «механізмами» моторної діяльності (кінетика)
має символічну природу	за словами і цифрами приховується дещо більше, розкриває характеристики аналізованого предмета

Таблиця 2
Функції правої півкулі

невербальна	реагує на музику, мову тіла, тілесний контакт
синтетична	групує частини таким чином, щоб у результаті отримати ціле
інтуїтивна	«керує» передчуттями та емоціями
каузальна і неформальна (базується на врахуванні причинно-наслідкових відношень)	збирає інформацію, орієнтуючись на практичні потреби й інтерес
конкретна	при обробці інформації опирається на органи почуттів, сенсорний канал, а не на абстрагуючу функцію свідомості
холістична («інтегративно-цілісна»)	бачить цілісний образ, всі речі в сукупності у всіх зв'язках
візуальна	опирається на зорові образи, відгукується на зображення, колір, об'ємні пропорції
сенсорна	фізичний план є провідним
емоційна, сприйнятлива	музика викликає емоційний відгук у душі
інноваційна	інтерес до ідей і теорій
моторна	відповідає за лівопівкулеві органи, почуття і кінетику

висловити у словах чи інших умовних знаках. При цьому за межами цієї моделі знаходиться все, що в неї не вписується, що не може бути логічно організовано. Навпаки, завданням просторово-образного мислення є відображення всіх існуючих взаємозв'язків, всього багатства реального світу. Проте це багатство погано піддається жорсткому структуруванню. Тут на допомогу приходять мова мистецтва.

Як бачимо, в основі будь-якої творчості (художньої, наукової, технічної) лежать взаємодоповнюючі відносини між двома типами

мислення. Зокрема, для творчого акту необхідно бачити дійсність у всій її складності і багатогранності, що забезпечує просторово-образне мислення. Цим забезпечується такий етап творчого процесу як інсайт. Однак, щоб результати діяльності просторово-образного мислення перетворити в реальні, задіяні часом і потребами речі, їх необхідно проаналізувати, піддати критиці, оцінити, щоб організувати у певну систему. На цьому етапі вже не обійтись без логіко-вербального мислення, яке обмежує ентропію творчої активності просторово-образного мислення.

Ліва півкуля оперує послідовностями дискретних елементів, забезпечує логічну послідовність, категоризацію, концептуалізацію. При навчанні апелює до фонетичного образу слова, опирається на аналітичні методи, все оцінює, підганяючи під деякий стандарт. У свою чергу, права півкуля оперує цілісними висловлюваннями, формує цілісний образ, що лежить в основі раптового чуттєвого «схоплювання» конкретних вражень, реконструює і запам'ятовує ситуації чуттєвого досвіду. Вона засвоює нове па слух, сприйнятлива до фантазії, поезії, метафор і міфологічних мотивів.

На сьогоднішній день є прямі докази вирішальної ролі для творчості правопівкулевого мислення, яке створює специфічний просторово-образний контекст. Вчені помітили, що при органічному ураженні лівої півкулі мозку у художників і музикантів практично не страждають їх артистичні здібності, а інколи навіть підвищується рівень естетичної виразності творчості (В.С. Ротенберг).

Згідно з концепцією В.С. Ротенберга, різниця між півкулями зводиться до різних способів організації контекстуального зв'язку між предметами і явищами. Так, ліва півкуля із великого масиву реальних і потенційних зв'язків вибирає певні, внутрішньо несуперечливі, що не виключають один одного, і на основі цих небагатьох зв'язків створює однозначно розуміючий контекст. В основі цього контексту знаходиться встановлення однозначних причинно-наслідкових відношень між предметами і явищами. Завдяки однозначному контексту досягається повне взаєморозуміння між людьми у процесі їх діяльності, і тому формування цього контексту так тісно пов'язане з мовою. Усвідомлення забезпечує також логічний аналіз пред-

метів і явищ, послідовність переходу від одного рівня розгляду до іншого. Права півкуля зайнята прямо протилежним завданням. Вона «схоплює» реальність у всьому багатстві, суперечності і неоднозначності зв'язків і формує багатозначний контекст. Прикладом цього контексту є снобачення, які достеменно важко передати за допомогою мови (як функції лівої півкулі).

Обидві півкулі виконують однаково важливі функції. Ліва півкуля спрощує світ, щоб можна було його проаналізувати і, відповідно, впливати на нього. Права півкуля схоплює світ таким, яким він є, тим самим долаючи обмеження, що накладаються лівою півкулею. Без правої півкулі ми перетворились би у високорозвинені комп'ютери, намагались би за їх допомогою пристосувати світ до своїх обмежених програм. Всі намагання створення штучного інтелекту виявились недостатньо успішними, тому що автори розглядали об'єкт – мозок як одну ліву півкулю і намагались моделювати її.

Образне мислення в ситуації стресу забезпечує психологічний захист суб'єкта. А звідси творча діяльність виступає психотерапією для індивіда, оскільки задіює правопівкулеве мислення. Разом з тим можна допустити, що тільки в індивідів з розвиненими творчими здібностями організація образного контексту можлива при малих енергозатратах і при низькому рівні церебральної активації. Людям з низькою творчою потенцією необхідно більше зусиль, щоб подолати сформовані у процесі онтогенезу настанови на жорстку впорядкованість і однозначність зв'язків між предметами і явищами. Щоб сформувані настанови на логічне сприйняття світу, вимагались висока активність церебральних систем, оскільки у дитинстві вихідні переваги – на стороні невербального мислення. Саме образне мислення є функціонально більш зрілим на ранніх етапах онтогенезу. Проте чим більше зусиль докладається у процесі виховання для того, щоб досягнути домінування логіко-знакового мислення, тим більше зусиль необхідно надалі для подолання його обмеження. У людей з низькими творчими здібностями додаткова церебральна активація необхідна для «розкріпачення» образного мислення. Права півкуля в нормі (коли здійснюється цензура лівої півкулі) – безсловесна, і саме в цьому знаходиться першооснова її творчого потенціалу. Відомий лінгвіст Р. Якобсон

звернув увагу на особливості мислення Ейнштейна, яке опиралось не на слово, а на безсловесні образи, правопівкулеві. Значний інтерес становить те, що вже у зрілому віці Ейнштейн хотів знайти такі музичні і кольорові образи (які за своїм характером належали до сфери правої півкулі), які б відповідали його фізичним і геометричним ідеям. Особливим є і факт мовленнєвого розвитку вченого, який характеризували як «відставання», «недорозвиток». Ще в 9 років Ейнштейн користувався словами дитячої мови, що зумовило пізніше проблему у навчанні читанню. Ретроспективно сам учений бачив у сповільненому мовленнєвому розвитку одну з причин, що полегшувала відкриття ним основ теорії відносності: він говорив, що зрозумів по-новому простір і час саме завдяки тому, що навчився вживати ці слова тільки у тому віці, коли інші люди давно вже їх говорять, як правило, не задумуючись про їх значення, отримане в готовому вигляді при навчанні мови.

До 10-12 років дитина оволодіває формально-логічними операціями і навчається розв'язувати логічні задачі методом дедукції. Дедуктивний умовивід передбачає звернення виключно до даних, що містяться у самій задачі. Поява логічного мислення не є природнім наслідком віку; воно формується під впливом навчання у школі (європейського типу). Оволодіння теоретичним мисленням вважається вершиною розвитку мисленнєвої діяльності.

Разом з тим у дорослої людини виявляється й емпіричний тип мислення, і, відповідно, співіснують різні його типи. Переваги теоретичного мислення полягають у тому, що воно дозволяє вирішувати задачі незалежно ні від знань піддослідного про відповідну реальність, ні від його довіри-недовіри до посилань і висновків.

Переваги емпіричного способу мислення полягають у тому, що розв'язання завдання опирається на власний життєвий досвід, і тому істинність відповіді визначається знанням дійсності.

Таким чином, мозок володіє двома механізмами пізнання. Один з них – правопівкулевій – формується ще в дошкільному віці під впливом соціального оточення. Цей механізм опирається на досвід, отриманий із реального світу. Він організовує відповідність думки дійсності. Придушення емпіричного мислення загрожує відривом думки від дійсності. Емпіричне мислення «можна вважати універса-

лією людського мислення». Це мислення Леві-Брюль називав «дологічним» мисленням, а Л.С. Виготський – «комплексним».

Другий – лівопівкулевій механізм пізнання відповідає тільки за правильність і послідовність мисленнєвих операцій. Цей механізм є базою формально-логічного мислення. Він обслуговує наукову діяльність і дозволяє розв'язувати задачі, з якими людина раніше не зустрічалась, тобто отримувати нові знання.

Таблиця 3
Взаємодія півкуль мозку в образотворчій діяльності

Ліва півкуля	Права півкуля
Відображення поняття про предмет	Зображення предмета
Використання символічних знаків	Використання іконічних знаків
Відображення геометрії об'єктивного простору	Відображення видимої геометрії простору (створення ілюзії об'єму на площині)
Відображення дальнього простору (пряма перспектива, далека точка зору)	Відображення ближнього простору (зворотна перспектива, ближня точка зору)
Членування простору з допомогою бінарних опозицій «верх-низ», «праве-ліве», побудова узагальнених просторових відношень	Цілісність, впорядкованість і зв'язність структури зорового простору
Надання переваги правій частині простору	Надання переваги лівій частині простору

Ліва півкуля, за В.М. Дружиніним, – «формальний логік», який відрізняє хибні висловлювання від правдивих, орган рефлексії, свідомості і регуляції довільних дій і когнітивного навчання. Тут представлена дискретна модель світу, розбита на окремі елементи, оскільки ліва півкуля – «орган свідомості», відповідає за почуття «ми», соціальну систему значущостей.

Права півкуля проводить безперервні перетворення інформації, оцінку симетрії, структурованості, складності об'єкта, має справу не з фігурою, а з фоном, не з центром уваги, а з периферією. Тим самим забезпечує не концентрацію, а розподіл уваги.

Якщо права півкуля володіє перевагою у впізнаванні і відтворенні мелодії й акордів, то ліва півкуля краще сприймає часовий порядок і тривалість музичного тону і націлена на класифікацію мелодії за жанрами.

Вченими досліджено, що в підлітковому віці у мові переважає права півкуля. Така асиметрія суперечить домінуванню лівої півкулі у мові дорослих. Можна передбачити, що домінування активності правої півкулі слугує необхідним етапом розвит-

ку, на базі якого вже стає можливим розвиток лівопівкулевого понятійного мислення. Інакше кажучи, розвиток йде нерівномірно: на різних його етапах то ліва, то права півкуля стає домінуючою у мові.

Разом з тим Т.А. Доброхотова і Н.Н. Брагіна вважають, що півкулі мозку у своєму функціонуванні пов'язані з різними часами: права півкуля – з теперішнім і минулим, а ліва – з теперішнім і майбутнім часом. Ліва півкуля відповідає за абстрактне пізнання, а права – за чуттєве. Відповідно чуттєве пізнання співвідноситься з правою стороною і минулим, тоді як абстрактне пізнання – з лівою стороною і майбутнім.

Ліва півкуля орієнтована на відображення дальніх частин простору і, навпаки, права націлена на відображення ближнього простору.

М.М. Ніколаєнко вважає, що є безпосереднє ізоморфне сприйняття дійсності. Механізми такого сприйняття сконцентровані у правій півкулі. Понятійне відображення дійсності, що базується на логічній переробці чуттєвих вражень, зосереджується у лівій півкулі. Кожна півкуля використовує свою мову, свою знакову модель світу, і їх складно організований «діалог» визначає динаміку пізнання. Постійна взаємодія й інтерференція знакових систем правої і лівої півкуль є одним із кардинальних механізмів психічної діяльності – «механізмом створення нової думки». Інакше кажучи, «діалогічність виявляється влаштованою у саму нейропсихологічну структуру особистості».

Всі дослідники вказують на велику роль правої півкулі у творчій активності. Вона базується на тому, що права півкуля в більшій мірі орієнтована на маловірогідні події, у порівнянні з лівою, яка виокремлює із потоку інформації найбільш вірогідні події, ті, які були ефективні раніше. Саме тому ліва півкуля часто не висуває свідомості зв'язків, які представлені у зовнішньому світі, але не були предметом розгляду свідомістю раніше. Проте це може робити права півкуля.

Найбільш ефективний творчий процес можна очікувати у тому випадку, коли права півкуля знайде рішення, а ліва зможе його вербалізувати, тобто перевести в слово.

Р.М. Грабовська, І.А. Березна наводять чотири можливі схеми процесу рішення задачі (з урахуванням асиметрії півкуль мозку).

1. Задача ставиться свідомо лівою півкулею і йде у підсвідомість (праву півкулю), де і здійснюється рішення. При осяянні, що супроводжується емоційним спалахом, у лівій півкулі виникає усвідомлення.

2. Постановка задачі здійснюється у правій півкулі, яка породжує деякий прогноз можливих подій. Людина свідомо перетворює гіпотезу у рішення і усвідомлює його лівою півкулею.

3. Постановка задачі також відбувається у правій півкулі, де відшукується рішення. Потім йде осяяння та усвідомлення рішення лівою півкулею.

4. Постановка задачі, рішення та усвідомлення здійснюється лівою півкулею.

Шульги більш креативні, ніж правші, більш емоційні, краще адаптуються до зміни кліматичних умов, у них більше виражені художні здібності. Шульгами були: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Пікассо, Олександр Македонський, Юрій Цезар, Карл Великий, Наполеон, А. Пуанкаре та ін.

Таким чином, обидва способи мислення однаковою мірою необхідні. Один із них опирається на неповторний життєвий досвід, отриманий із реального світу, тоді як інший – на систему формальних знань і вивчених правил користування ними.

Як зауважує Г. Алдер, виховати у собі здатність творчо мислити можна, тільки опираючись на обидві півкулі мозку. Оскільки процес мислення у лівій і правій півкулях головного мозку протікає неоднаково, будувати тренування слід з урахуванням цієї обставини, вибираючи адекватні стимули. Навчальний процес у школах і вузах дозволяє нароцувати лівій півкулі «м'язеву масу», орієнтуючи саме на розвиток цієї півкулі. Саме тому сьогодні стоїть завдання розвитку творчого мислення, а значить сприяння розвитку правопівкулевих мисленневих функцій.

Разом з тим зазначимо, що гармонійна співдружність правої та лівої півкуль – явище рідкісне: майже 90% людей – правші, а серед них близько 30% – прихованих ліворуких. Отже, 40% справжні шульги.

1.4. Статевий диморфізм у контексті проблеми творчості

*Як я умру, на світі запалає
Покинутий вогонь моїх пісень,
І стримуваний племін засіяє,
Вночі запалений, горітиме удень.*

Леся Українка

Якщо вести мову про гендерну диференціацію як психофізіологічну основу поділу особи на чоловічу та жіночу стать, то тут не виявляється якась особлива різниця у мірі прояву творчості. Практично за всіма параметрами, що проходять з точки зору діагностики загальної креативності (Дж. Гілфорд, Е. Торренс), тобто легкості генерування ідей, продуктивності асоціацій, оригінальності, спонтанності, гнучкості мислення – різниці не виявлено.

На іншій позиції стоять такі вчені як Б.П. Юсов, В.І. Ільченко, О.А. Шевченко, які вказують на статевий диморфізм, який проявляється вже з дитячих років життя особи.

У школі хлопчики краще за дівчат розуміють геометричні концепції, успішніше проводять геометричну побудову. Більше труднощів відчувають дівчатка при вивченні фізики, оперуванні фізичними поняттями, законами у процесі їх системного узагальнення (при побудові теорій, фізичної картини світу). У них спостерігаються труднощі у мисленневих операціях при переході від явища до сутності, від конкретного до абстрактного і навпаки. Дівчата досить легко визначають і класифікують логічні протиріччя, але важко сприймають діалектичне протиріччя як єдність протилежностей, які у певних значеннях свого розвитку переходять одна в одну.

Шкільна і вузівська практика показує, що у проблемне навчання ефективніше включаються юнаки, генеруючи ідей і визначаючи оптимальні засоби для розв'язання поставлених проблем. Згідно зі статистичними даними, серед переможців фізичних, математичних, хімічних олімпіад усіх рівнів, включаючи і міжнародні, виявлена абсолютна перевага юнаків.

Мужчини краще орієнтуються у візуальних і тактильних лабіринтах, краще читають географічні карти, визначають напрям і роз-

ташування міст, рік, доріг, краще визначають ліве – праве. Вони мають перевагу над жінками у грі в шахи, в музичній композиції, винахідництві й ін. творчій діяльності. Мало жінок серед сатириків, гумористів, коміків, клоунів.

Мужчини краще виконують просторові завдання (вертикальне і горизонтальне сприйняття, прицілювання, що вимагає оцінки швидкості об'єкта, який рухається), тоді як жінки домінують при оцінці вербальних здібностей, особливо вербальної швидкості (генерування слів на задану букву), швидкості сприйняття ідентичних паттернів, вербальної і предметної пам'яті або при виконанні тонких моторних операцій. Вікове дослідження співвідношення кількості талановитих хлопчиків і дівчаток показує зниження пропорцій дівчаток від 1/2 молодшого до 1/4 середнього шкільного віку; причому соціальним фактором, що впливає на це співвідношення, може бути ступінь популярності. оскільки зафіксовано, що із чотирьох груп (талановиті і не талановиті хлопчики, не талановиті і талановиті дівчатка) найбільш популярні перші, а найменш – останні.

Встановлена також статеві різниця і в паттерні інтересів: більша орієнтація жінок на людей, а мужчин – на об'єкти.

Емоційність у жінок – їх головна відмінність від чоловіків. Жінки більш чутливі до прекрасного, але гірше за чоловіків здатні описати свої враження.

Жінки краще сприймають, але гірше спостерігають, що пояснюється їх меншим інтересом до деяких задач. Жінки демонструють спостережливість тільки в тому, що їх цікавить.

У жінок більш жива фантазія у зв'язку з великою емоційністю. Жінки краще за мужчин уявляють майбутні розмови із співбесідником у всіх деталях.

Маскулінність є орієнтацією передусім на предметний інтелект, а фемінність – на інтелект соціальний. Це цілком відповідає, на думку Т.М. Титаренко, типовому чоловічому й жіночому образам, які існують у масовій свідомості. Чоловічому образу належать риси, пов'язані з досить вільним стилем поведінки, соціально не дуже контрольованим: компетентність, розумові здібності, активність і ефективність, а жіночому – соціальні та комунікативні вміння, емоційна підтримка та допомога.

При порівнянні розумових здібностей мужчин і жінок важливі критерії оцінки.

*Критерій здібності до отримання вищої освіти.

Як серед чоловіків, так і серед жінок є більш і менш здібні до отримання освіти, у зв'язку з чим необхідно зрівняти можливості доступу до вищої освіти для обох статей. За даними Гейманса, в Нідерландах, де жінки у той час становили сьому частину студентства, вони відрізнялись більш високою академічною успішністю. Німецькі професори виділяли у студенток перш за все старанність, швидкість засвоєння матеріалу і здатність до навчання, але в той же час і відсутність здатності до абстракції, зв'язок розумової діяльності з почуттями і відсутність власних наукових праць.

*Критерій вищих досягнень в галузі науки, техніки і мистецтва.

За даними Гейманса, в деяких вказівниках імен з історії науки жінок було всього від 4 до 8%. Із 54 тисяч патентів на винахід тільки шість були отримані жінками. Немає жодного великого винаходу або відкриття, яке б належало жінкам.

Серед видатних учених фізиків всіх часів і народів (близько 1200 персоналій) всього декілька жінок, що складає 0,3%. У галузі математики (до 2000 персоналій) їх кількість зростає до 1,3%. В астрономії із 1027 персоналій тільки 20 жінок, що складає 1,95%. Аналогічна статистика лауреатів Нобелівської премії. В період з 1901 по 1986 рік Нобелівську премію отримали 564 особи, з них всього 22 жінки (3,9 %). У галузі фізики цю премію отримали 124 особи, серед них тільки дві жінки (1,6%). Серед 106 відомих філософів, доля яких представлена у «Анатомії мудрості», немає жодної жінки.

У шеститомній музичній енциклопедії (редактор Ю.В. Келдиш, 1973-1982 рр.) серед композиторів виявлено мужчин – 3161 (97,9%), жінок – 68 (2,1%).

Великий енциклопедичний словник в 2-х томах представляє 19558 видатних персоналій всіх народів за період майже 4000 років. Із них мужчин – 18482 (94,5%), жінок всього 1076 (5,6%).

В.С. Соловйов писав: «Що стосується моєї думки про здібності жінки розуміти вищу істину, то, поза всяким сумнівом, – цілком здатна, інакше вона не була б людиною. Але справа в тому, що за своєю пасивною природою вона не може сама знайти цю істину, а повинна отримати її від чоловіка. Це факт: жодне релігійне чи філо-

софське вчення не було засноване жінкою, але уже засновані вчення приймалися і поширювалися здебільшого жінками. Думаю, що при очікуваному повороті у свідомості людства жінки будуть відігравати важливу роль».

Софі Герман і Софія Ковалевська зробили в галузі математики більше, ніж багато мужчин. Але ці факти не свідчать ні проти, ні на користь жіночого розуму. Високому розвитку жінок перешкоджають несприятливі соціальні умови: характер виховання дівчат, неможливість зробити кар'єру і пов'язана з цим низька мотивація, упредження проти вчених-жінок.

*Критерій оригінальності.

У процесі малювання геометричних фігур (будь-яких) чоловіки проявили більше різнобічності, ніж жінки.

*Критерій засвоєння знань.

Простий зміст краще засвоюють жінки, а важкий, спеціальний – чоловіки.

В історичному (еволюційному) плані в оволодінні будь-якою справою, будь-якими уміннями, пише В.А. Геодакян, можна виділити дві фази: початкова фаза пошуку, знаходження, відкриття нового рішення, його освоєння і фаза закріплення, вдосконалення функціонування.

У першій фазі, коли задача ще нова (зовнішня), перевагу мають чоловіки. У другій фазі, коли задача уже не нова (внутрішня), перевага на боці жінок. Так було у всьому. Всі професії, види спорту, ігри, хобі спочатку освоювали чоловіки, потім жінки. І жінки доводили все до такої досконалості, що чоловіки вже не могли позмагатись з ними.

Враховуючи безповоротність еволюційних процесів, можна розглядати чоловічу статтю як еволюційний «авангард» популяції, що здійснює пошук і проби (зміна, розвиток). Місія жіночої статі – відбір, закріплення (функціонування) і збереження.

Виникає питання: «Чому ж на сьогодні людство має в особі жінки так мало шедеврів у лоні музики, поезії, письменства, образотворчого мистецтва і т.д.?»

Це, безумовно, залежить від культури, яка здатна, чи ні, підтримати творчість жінки, а не вважати її менш вартісною у порівнянні з чоловіком. Разом з тим в неемансипованому суспільстві оригіналь-

ність і незалежність у хлопців завжди підтримувалась, тоді як дівчат виховували у конформістському дусі.

Т.В. Виноградова, В.В. Семенов зауважують: «Вся система освіти побудована таким чином, що вона мимоволі відштовхує дівчаток від занять природничо-науковими і технічними дисциплінами. Формуванню стереотипних статевих ролей сприяє диференційоване ставлення вчителів до учнів різної статі. Дослідження, проведені в школах різних країн, показали, що хлопчикам приділяється більше уваги (учителі в середньому відводять дівчаткам на 20% часу менше, ніж хлопчикам); хлопчиків частіше залучають до демонстрації різних дослідів у класі, в той час як дівчаток садять писати протокол.

Група учених під керівництвом Е. Чугунової досліджувала особистісні характеристики інженерів (серед яких були і керівники) обох статей і встановила різницю особистісних структур чоловіків і жінок. Для мужчин були характерні:

- 1) висока творча продуктивність і економічна ефективність;
- 2) професійна домінантність і висока самооцінка;
- 3) мотивація, пов'язана з почуттям обов'язку і орієнтацією на справу, самостійний вибір професії.

Структура особистості жінок характеризувалась наступними факторами:

- 1) задоволеність службовим становищем і роботою, стосунками з колегами і керівниками;
- 2) мотивація на взаємостосунки, вибір професії під впливом оточуючих;
- 3) високий технічний інтелект.

У сучасній культурі глибоко укорінився погляд на науку як на чоловіче заняття. Наука створювалася чоловіками, і в ній знайшли відображення чоловічі норми і чоловіча система цінностей.

Жінки, щоб успішно конкурувати в науці, вимушені приймати чоловічі орієнтири і систему цінностей. Ті з них, які прагнуть домогтися успіху в науці, стикаються з серйозними проблемами: їх прагнення до досягнень, поглинутість дослідницькою роботою часто розцінюють як втрату жіночності або як спосіб компенсувати невдачі в особистому житті. В суспільстві, де верховодять чоловіки і де панують чисто чоловічі установки й еталони, жінка повинна докласти особливих зусиль, щоб домогтися визнання.

Сьогодні не потрібно доводити той незаперечний внесок, який зробили в історії вітчизняної культури поетаті Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Соломії Крушельницької, Марії Заньковецької, Оксани Петрусенко; наших сучасниць – Ліни Костенко, Ніни Матвієнко, Любові Забашти, Ганни Чубач, Раїси Кириченко, Оксани Забужко. Які сильні особистості, який прекрасний талант і яке непросте життя подвижника-митця!

Чоловік прагне пізнання і творчості як об'єктивації, виявлення себе в широкому зовнішньому світі, а жінка більше спрямована на власну життєтворчість як душевне пізнання, поглиблення взаємин між людьми (Н.В. Хамітов).

1.5. Типологія творчості

Проблема типології не є новою у психологічній науці, хоча, слід зазначити, що стосується самої побудови типології творчості, то це питання набуває розвитку тільки починаючи з минулого століття (період формування психології творчості як науки).

Мислення залежно від опори на сприйняття, поняття поділяється на три види (Л.М. Фрідман).

Предметно-дієве мислення. Воно пов'язане з практичними діями над предметами. Саме таким мисленням оволодіває дитина у ранньому віці. Маніпулюючи, діючи з предметами, вона тим самим їх пізнає, вивчає властивості, особливості. У розвинутій формі цей вид мислення притаманний людям, які займаються конструюванням чи виготовленням різних виробів.

Наочно-образне мислення, яке оперує образами сприйняття чи уявленнями. У розвиненій формі цей вид мислення притаманний людям мистецтва і культури, професії яких вимагають оперування яскравими образами (письменники, художники, актори).

Словесно-логічне мислення (дискурсивне). Це мислення, виражене у зовнішній чи внутрішній мові, яке оперує логічними формами: судженнями, поняттями, умовиводами. У свою чергу, словесно-логічне мислення поділяється на емпіричне й теоретичне. Теоретичне знання відображає об'єкт зі сторони його внутрішніх зв'язків і закономірностей, що досягаються шляхом раціональної обробки емпіричного знання. Його логічною формою є система абстракцій, що пояснює об'єкт. Практичне застосування емпіричного знання

обмежене, а в науковому відношенні воно є деяким вихідним пунктом у побудові теорії.

За ступенем новизни мислення поділяється на репродуктивне (відбувається за вже відомим шаблоном, за відомими правилами) і творче, чи продуктивне.

Ще І.П. Павлов поділяв людей на художників і мислителів, виокремлюючи два типи мислення – логічний і художній, що пов'язувалось з функціональною асиметрією півкуль мозку. Існує ще проміжний тип, як рівне їх представництво (середній тип). При цьому було відмічено, що для художнього типу людей, у яких домінує права півкуля мозку, характерні образи, які оживляють яскраве сприйняття й емоції. У представників логічного типу домінують абстракції, теоретизування, логічні роздуми. Говорити про те, хто з них розумніший, недоцільно, оскільки мова йде тільки про специфічні особливості індивідуального сприйняття світу. Так, мислитель зі слабкими художніми задатками навряд чи досягне успіхів у науці. До того часу, доки вимагається скрупульозний збір, реєстрація і аналіз фактів, він буде справлятися зі справою. Проте коли виникне потреба піднятися над фактами, уявити загальну картину явищ, без художнього мислення не обійтись. Разом з тим більшість митців (художників, скульпторів, музикантів, акторів, ін.) мають більш чи менш виражені риси художнього типу.

На думку В.С. Ротенберга, з функціями лівої і правої півкуль у людини пов'язані абстрактно-логічний і просторово-образний типи мислення, які мають ряд синонімів: вербальний і невербальний (оскільки абстрактно-логічне мислення, на відміну від образного, базується на здатності до продукування мови); аналітичний і синтетичний (оскільки з допомогою логічного мислення здійснюється аналіз предметів і явищ, тоді як образне мислення забезпечує цілісність сприйняття); дискретний і симультанний (оскільки з допомогою логічного мислення здійснюється ряд послідовних операцій, тоді як образне мислення володіє здатністю до миттєвого сприйняття й оцінки об'єкта). Для творчого акту необхідно бачити дійсність у всій її складності і багатогранності, сприймати її такою, якою вона є, що і досягається завдяки можливостям просторово-образного мислення. Проте це тільки перший етап творчого процесу, етап інсайту. Для того, щоб результати діяльності просторово-образного мислен-

ня перетворити із «речі в собі» у річ для нас, їх необхідно проаналізувати, критично оцінити і організувати у відповідну систему. Цей етап неможливий без участі логіко-вербального мислення. Воно забезпечує спрямування творчої активності й обмежує її потенційну хаотичність, зменшуючи ентропію.

Найбільш узагальнена із всіх типологій – це типологія поділу на «теоретиків» й «емпіриків». Класифікація фізика Луї де Бройля базується на різних видах наукової діяльності: її емпіричного й теоретичного рівнів (теоретиків й експериментаторів). Емпіриків вирізняють велика спостережливість, цікавість, віртуозне використання порівняльного аналізу. Значущість їх у тому, що зроблені ними відкриття слугують вихідною інформацією для наукового прориву, який реалізується теоретиками. Сильна ж сторона теоретиків – аналітичність, раціональність мислення, менш виражена емоційність. Вони не такі спостережливі, як емпірики, проте не настільки довірливі. Теоретики спрямовують зусилля у той самий прорив, організований емпіриками, і досягають результату, причому роблять його переконливим і доказовим для інших. У свою чергу, теоретики поділяються на інтуїтивістів і логістів. Якщо перші володіють оригінальними поглядами і здатні на постановку нових проблем, то другі, хоча менш відважні, зате педантичні.

Типологія, за духом близька до попередньої, запропонована В. Освальдом, який виокремлює «романтиків» і «класиків». Його класифікація будувалась на критерії швидкості розумових процесів. На його думку, романтики (революціонери науки) за досить невеликий проміжок часу можуть дати велику кількість взірців творчої продукції. Вони вважають, що відкриття визначаються не результатами досліджень, а яскравими спалахами уяви, які можуть виникати і при відсутності цілісної картини. Коли в матеріалі є «біла пляма», вони заповнюють відсутні деталі гіпотезою, що опирається на інтуїцію. Класику потрібен час, протягом якого він створює небагато, але взірці створеного ним продукту є зрілими. З їх точки зору те, що не спостерігається у досвіді, не можна використати у науковому обґрунтуванні. Наукова генералізація критерію поділу на типи щодо швидкості їх розумових процесів (романтики і класики) дає підстави співвіднести цю класифікацію з Гіппократівською типологією за критерієм темпераменту (холерика – ро-

мантику і флегматика – класику), а також інтро- й екстравертні характеристики особистості.

В.В. Клименко залежно від стану механізму творчості виокремлює такі типи людей:

1) творці (мудрець, геній і талант) здатні вирішувати найскладніші задачі й проблеми – вони приречені створювати те, чого ще в природі і соціумі не існувало; розв'язувати проблеми, в тому числі найскладніші;

2) споживачі (ерудит і дилетант) збирають і оцінюють інформацію; ерудит має установку на накопичення знань, умінь та навичок; дилетант здатен відчувати наявне незнання, моральний дискомфорт, дисгармонію довкілля, але не може її переборювати на протилежне;

3) виконавці – задовольняються самозахистом та самозбереженням.

А. Пуанкаре за аналогією з типами інтуїтивістів і логістів виокремлює аналітиків і геометрів, підкреслюючи, що тип мислення є вродженим. Кульмінацію цей підхід отримує в типології Д. Прайса, який пов'язує типи мислення з різними цивілізаціями (вавілоняни – точні обчислювачі (вербальний тип), греки – логісти (візуальний тип).

У класифікації М. Фарадея (аналогічною є теорія американського вченого Б. Газеліна) критерій змінюється: за основу береться не тип мислення, а різниця в його результатах, рівні пізнання. У її основі лежать «шкали наукових заслуг»:

а) відкриття нового факту;

б) зведення його до відомих принципів;

в) відкриття факту, що не зводиться до відомих принципів;

г) зведення всіх фактів до ще більш загальних принципів.

Згідно з класифікацією Е. Кречмера, типологія групується відповідно до способу мислення – наочно-предметного, мрійливо-романтичного і абстрактно-систематичного, причому перший в основному властивий циклотимікам, а два останніх – шизотимікам. Абстрактно-систематичне мислення (шизотимне) відбувається, головним чином, на аперцептивному з'єднанні уявлень, наочно-предметне (циклотимне) наближається до типу вільних асоціацій, у той час як романтичному мисленню як третьому пласту властива надмірна аглютинація образів. На основі цієї класифікації Е. Кречмер виокремлює такі типи обдарувань: циклотимного реалістичного опові-

дача, екстенсивно описуючого збирача і життєздатного практика (наочно-предметна група); шизотимного художника форми і драматичного письменника, людини логіки і догматика (формально-систематична група); шизотимного фантастичного поета і метафізично символізуючого теолога і філософа (романтична група).

У середині минулого століття характер типологій змінюється. Розвиток науки як соціальної системи, колективний характер наукової діяльності робить актуальним осмислення ролі різного типу особистостей у цьому процесі. У типології Х. Сельє, Гоу і Г. Вудвортса, Кона-Брейєра, К. Ретела за основу береться не тип мислення, а роль, яку виконує вчений у колективі в силу різних особистісних якостей і здібностей. В основному вони базуються на життєвих спостереженнях. Відсутність єдиного науково обґрунтованого критерію визначила і невдачу створення класифікацій діячів науки, типологій особистості.

Велику різноплановість типів виокремлюють Гоу і Вудвортс. Вони поділяють вчених на вісім груп:

1) фанатик – людина, захоплена наукою до самозабуття, невгамовна, зацікавлена у наукових пошуках, вимоглива, проте важко вживається з іншими вченими;

2) піонер – ініціативний тип, продуктивний, генератор ідей, який залюбки передає їх іншим, добрий організатор і вчитель, честолюбний і працездатний;

3) діагност – критик наукових спрямувань і програм, здатний виявляти сильні і слабкі сторони наукової роботи чи програми наукових робіт, що пропонується;

4) ерудит – людина, яка має розвинену ерудицію в різних галузях знань, проте не є натурою творчою, яка легко пристосовується і піддається впливу з боку більш ініціативних учених;

5) технік – спеціаліст, що вмє надати завершеність чужій роботі, звичайно строгий логік і хороший стиліст, який добре вживається зі своїми колегами;

6) естет – людина, яка захоплюється наданням рішенням витонченої форми, інтелектуал художнього типу;

7) методолог – захоплений методологією, любить виступати і вчити інших, як потрібно працювати, хоча його власні досягнення не завжди значущі;

8) незалежний – спостережливий і впертий індивідуаліст, нон-конформіст, який не переносить адміністративної роботи, захоплений своїми ідеями, проте не любить їх доводити і не виявляє при цьому наполегливості для їх реалізації; найбільше прагне працювати у комфортному оточенні без сторонніх втручань.

Із наведеної типології видно, що фанатики, романтики, піонери, естети – швидше люди з домінуванням у творчості підсвідомих компонентів, тоді як у класиків, ерудитів, методологів, техніків мислення більш усвідомлене.

Ця типологія не може претендувати на досконалий і довершений підхід щодо поділу людей за критерієм їх продуктивності у науці. Так, на думку Д.Б. Богоявленської, головний показник творчості тут відступає в описі типів на задній план або просто фальсифікується під впливом зовнішніх, другорядних факторів. Кількість творчих ідей також не може визначати рівня інтелектуальної активності фанатиків і піонерів. Так, піонер може бути не менш допитливим і вимогливим, ніж фанатик, а фанатик – таким же хорошим організатором і учителем, честолюбним і працездатним, як піонер. Крім того, виокремлюючи тип естетика, слід розуміти, що справжній творчий процес неможливий без естетичного задоволення.

Ф.Ю. Левінсон-Лессінг виокремлював творчо малопродуктивних учених-ерудитів, називаючи їх «ходячими бібліотеками», і творчо продуктивних учених, які не переобтяжені надміром оперативних знань, яким притаманні розвинена фантазія і швидкий (оригінальний) спосіб реагування на проблему у процесі її розв'язання.

Вартою уваги, на наш погляд, є і типологія учених Г. Карна та М. Кертона, які, враховуючи творчі досягнення людей, поділяли їх на «новаторів» й «адаптерів», і різницю між якими вбачали не у їх продуктивності, а саме у стилі мислення. Адаптери схильні вдосконалювати та поліпшувати використовувані методи, дотримуючись загальноприйнятих поглядів, тоді як новатори висувують ідеї, що передбачають радикальні зміни. Разом з тим, для розвитку суспільства необхідне функціонування як одних, так й інших. Так, на думку французьких соціологів, науку рухає вперед тільки 3 % активних творчих працівників, яким належить майже половина усіх відкриттів. Допомагають їм у цьому 16% активних осіб проміжного і чисто ерудованого складу. Ще 30% – люди з пасивним інтелектом, яких необхідно

підштовхувати, щоб вони щось зробили. І залишається половина наукових працівників, достоїнство яких – старанність і акуратність. Відповідно можна класифікувати людей на активно-творчих, пасивно-творчих, активно-ерудованих, пасивно-рутинних. Якщо виходити із формули інтелекту ТЕРА, де Т – творчий склад, Е – ерудиція, Р – рутинність, А – активність, тоді $T+E = X$ інтелектуальний показник, у якому відображені три складові мислення – аналіз, інтуїція і віра. Якщо піддати аналізу роботу двох творчих осіб з однаковою інтелектуальною продуктивністю, можна виявити, що тільки в одній з них вона може бути за рахунок великої величини І, в другій – за рахунок А. Або, наприклад, третя особа, яка теж користується авторитетом хорошого працівника, проте інтелектуальна продуктивність у неї низька, а загальна працездатність висока. Дуже часто саме така людина прекрасно справляється з рутинною роботою.

С Дослідження психологів показали, що всіх людей по відношенню до нововведень можна поділити на сім типів:

1. Новатори. Постійно щось вдосконалюють, виступають з ініціативами, добиваються їх впровадження.

2. Ентузіасти. Головне спрямування полягає в тому, що все нове для них краще за старе. Нерідко виголошують необдумані ідеї, ризикуючи їх втратити. Проте без ентузіастів багато інноваційних підходів було б втрачено, і більше того, не підмічено.

3. Раціоналісти. Приймають нове тільки після скрупульозного, всебічного аналізу його сильних і слабких сторін.

4. Нейтралі. Обережні, з ініціативою не поспішають. Залежно від того, хто здійснює на них вплив, однаковою мірою можуть бути як прихильниками, так і противниками новизни.

5. Скептики. На слово нікому не вірять, усе піддають сумніву. Можуть бути корисні для перевірки нового на міцність і тривалість, проте якщо їм дати повну ініціативу у прийнятті рішень, то цілком можливо, що нове так ніколи і не з'явиться. На відміну від раціоналіста, який підтримує корисне, скептик взагалі проти новаторства у науці.

6. Консерватори. Їх сумніви неконструктивні, а гасло – «ніяких змін, ніякого ризику» є досить категоричним. У них сформоване критичне ставлення до всього, що не перевірено досвідом. Заперечують, навіть коли усе обґрунтовано і розраховано.

7. Ретрогради. Протистоять ентузіастам, оскільки переконані, будімо старе безумовно краще за нове. На відміну від консерваторів активні спрямовують назад усе, що рухається вперед.

На думку Д.Б. Богоявленської, жоден з підходів до намагання дати більш адекватне розуміння типології творчості – через дослідження знань, мислення особистості (як самостійні об'єкти дослідження) – не привів до адекватного розкриття її природи. Безумовно, що кожен із поданих вище підходів має безпосереднє відношення до творчості і так чи інакше відображає взаємозв'язок певних проявів, рис, ознак і ін. залежно від тієї основи, на якій ґрунтується той чи інший підхід, проте кожний із них відокремлено не вичерпує тієї психологічної реальності, яка знаходиться за межами цього поняття.

Щодо самого творчого процесу, то тут є широкий «типологічний» простір стосовно шкіл і напрямів, які працювали над розробкою цієї проблематики.

Так, Дж. Гілфорд виокремлював конвергентне і дивергентне мислення, Е.П. Торренс – словесне творче мислення, образотворче і словесно-звукове, Едвард де Боно – латеральне мислення і вертикальне; С. Меднік – стереотипне і творче мислення і ін.

Тільки у 70-ті рр. ХХ ст. з'являється типологія, побудована на єдиному критерії, що відображає психологічний механізм творчості (Д.Б. Богоявленська).

Виокремлені рівні інтелектуальної активності співвідносяться з відповідними типами творчості.

Перший – «стимульно-продуктивний».

Цей рівень відповідає прийняттю і продуктивному рішенню задач, що стоять перед людиною. При цьому в рамках уже поставлених проблем особи даного типу творчості здатні на сміливі гіпотези і оригінальні знахідки.

Другий рівень – «евристичний».

Характеризується тим, що досліджувані відкривають нові закономірності емпіричним шляхом. Вони мають досить надійний засіб вирішення завдань, вміють аналізувати склад, структуру своєї діяльності, порівнюють між собою окремі завдання, що спонукає їх продукувати нові, оригінальні засоби їх вирішення. Це рівень емпіричних відкриттів, він обмежений. Кожна нова знайдена закономірність оцінюється і переживається самим евристом як відкриття,

творча знахідка. В той же час оцінюється як новий лише «свій» спосіб, який дозволить йому вирішити поставлені перед ним завдання.

Третій рівень – «креативний».

Виявлена досліджуваним емпірична закономірність стає самостійною проблемою, заради якої він готовий звузити запропоновану йому в експерименті діяльність. Цей рівень значно відрізняється від попереднього тим, що тут суб'єкт виводить «нові пізнавальні цілі», нова мета його діяльності виникає у процесі розв'язання задач і полягає у визначенні внутрішніх причин і закономірностей виявлених протиріч. Це і є справжня творчість, оскільки в ній зняті всі ознаки «відчужуваної праці», а процес мислення протікає як послідовне сходження від одиничного до загального.

Заслугує на увагу і думка В.М. Дружиніна, який поділяє творчість на потенційну й актуальну. Якщо скористатись «фотографічною» метафорою, то можна сказати, що потенційна креативність є світлочуттєва емульсія, наслідування взірцю виступає як процес експозиції; середовище сприяє прояву і закріпленню зображення – актуальної креативності.

І, нарешті, аналізуючи типологію творчості, неможливо не підійти і до такого критерію, як розуміння (ставлення) самої особистості до творчого процесу як такого, без сумніву, включаючи усі чинники, що подані вище. Враховуючи цей критерій, можна виокремити творчих особистостей і осіб з низьким творчим потенціалом. Для творчих особистостей тривала рутинна механічна робота без захоплення й пошуку і навіть просто тривале припинення творчої діяльності стає важким, «насильницьким» процесом (до погіршення самопочуття). У той же час для осіб з низькою творчою потенцією переважаючим є виконання будь-якої рутинної роботи, ніж необхідність розв'язання цікавих творчих задач. Можна припустити, що тільки у людей з хорошими творчими здібностями організація образного контексту можлива при малих енергетичних затратах і при низькому рівні церебральної активації. Людям з низькою творчою потенцією необхідні більші зусилля, щоб подолати сформовані в процесі онтогенезу установки на жорстку впорядкованість і однозначність зв'язків між предметами і явищами.

Зовсім не прагнучи абсолютизувати творчий тип особистості, бо інакше порушуються принципи її розвитку, все ж слід констатувати,

що, без сумніву, причетність людини до того чи іншого типу визначається, перш за все, як її індивідуально-психологічними особливостями, які проявляють себе типом нервової системи, інтелектуальною активністю, творчими здібностями та ін., так і соціальними впливами на особистість, що пов'язані із вихованням (сім'я, школа), більш широким масштабом соціалізуючих впливів, креативним середовищем і, що найважливіше, – залежить від особистісної і соціальної зрілості людини та її життєвої позиції у власній світорозбудові.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Творчість як основа буття особистості.
2. Феноменологія творчості.
3. Механізм творчості.
4. Психофізіологія творчості. Міжпівкулева асиметрія мозку. Функції лівої та правої півкуль мозку.
5. Взаємозв'язки психології творчості з іншими галузями знань.
6. Типологія творчості.
7. Вплив гендерної диференціації на прояв творчих здібностей особистості.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Що таке творчість? Дайте своє розуміння цього феномену.
2. Що таке життєтворчість (креатологія)? Як вона проявляє себе у житті людини?
3. Чому творчість вважають смислом людського життя?
4. Яке місце творчість займає у Вашому житті?
5. Охарактеризуйте місце психології творчості в системі наукового знання.
6. Проаналізуйте зв'язок психології творчості з іншими психологічними науками.
7. У чому виявляється зв'язок психології творчості із філософією, політологією, історією, управлінням та ін.?
8. Які основні концептуальні підходи лежать в основі дослідження психології творчості?
9. Розкрийте зміст основних категорій психології творчості.
10. Що становить об'єкт та предмет психології творчості?
11. Що таке міжпівкулева асиметрія?

12. Назвіть функції лівої та правої півкуль мозку.
13. Як процеси творчості знаходять своє відображення у функціонуванні лівої та правої півкуль мозку?
14. Як Ви ставитесь до переучування «шульги» на «правшу»?
15. Як гендерна диференціація впливає на прояв творчих здібностей особистості?
16. Назвіть складові механізму творчості.
17. Назвіть типи людей у ставленні їх до нововведень.
18. Які особливості прояву творчості у жінок і чоловіків? Назвіть фактори подібності-різниці.
19. Як рівні інтелектуальної активності співвідносяться з відповідними типами творчості?

Рекомендована література

- Абульханова-Славская К.А. Стратегия жизни. – М., 1991.
- Алдер Г. СQ, или Мускулы творческого интеллекта. – М.: Фаир-Пресс, 2004.
- Барко В.І., Тютюнников А.М. Як визначити творчі здібності дитини. – К.: Вид-во «Україна», 1991.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
- Бендас Т.В. Гендерная психология: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2005.
- Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М., 2002.
- Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. – М.: Издательский центр «Академия», 2002.
- Виноградова Т.В., Семенов В.В. Сравнительное исследование познавательных процессов у мужчин и женщин: роль биологических и социальных факторов // Вопросы психологии. – 1993. – №2. – С.63-71.
- Воробьев Г. Личность не «табу» // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С.181-190.
- Горальський А. Теорія творчості. – Львів: Каменяр, 2002.
- Goralski A. Wyś nowatorem. – PWN, Warszawa, 1990.
- Грановская Р.М., Крижанская Ю.С. Творчество и преодоление стереотипов. – СПб: OMS, 1994.
- Грановская Р.М., Березная И.А. Интуиция и искусственный интеллект. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – Санкт-Петербург, 2000.

Иванов В.В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество// Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С.569-593.

Клименко В.В. Психологія творчості. Навчальний посібник. – К.: Центр навчальної літератури, 2006.

Клименко В.В. Механізми розвитку творчості//Обдарована дитина. – 2003. – №1.

Кочарян А.С. Личность и половая роль: Симптомокомплекс маскулинности/фемининности в норме и патологии. – Харьков, 1996.

Кречмер Э. Строение тела и характер. – М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Леонтьев Д. Пути развития творчества: личность как определяющий фактор// Воображение и творчество в образовании и профессиональной деятельности. Материалы чтений памяти Л.С. Выготского: Четвертая Международная конференция. – М.: РГГУ, 2004. – С.214-223.

Ломов Б.Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1984.

Макшанов С.И., Хрящева Н.Ю. Психогимнастика в тренинге. Каталог. Часть III. – Санкт-Петербург, 1996.

Моляко В.О. Психологічна теорія творчості //Обдарована дитина. – 2004. – № 6. – С.2-9.

Морено Дж. Театр спонтанности. – Красноярск, 1993.

Николаенко Н.Н. Психология творчества: Учебное пособие. – СПб.: Речь, 2005.

Овсянецка Л.П. Типологія творчості// Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Вид-во «Плай» Прикарпатського університету, 2003. – Вип.8. – Ч.1. – С.20-30.

Основы психологии: Пособие / За заг. ред. О.В. Киричука, В.А. Роменца. – К.: Либідь, 1995.

Разумникова О.М. Пол и профессиональная направленность студентов как факторы креативности// Вопросы психологии. – 2002. – № 1. – С.111-125.

Ротенберг В.С. Психологические аспекты изучения творчества//Психология художественного творчества: Хрестоматия/Сост. К.В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С.569-593.

Strożewski W. Dialektyka twórczości. – PWN, Warszawa, 1983.

Титаренко Т.М. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності. – К.: Либідь, 2003.

Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию. – К., 1997.

РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ В ОНТОГЕНЕЗИ

2.1. Історія формування питання на вістрі тисячоліть

Зачатки творчості виділили людину розумну із тваринного світу. Художня і наукова творчість зробила людину Майстром.

Історія знала два періоди особливо бурхливого розвитку науки: 3000-600 роки до н.е. (Древня Греція) і від епохи Відродження до наших днів. Розквіт мистецтва завжди збігався з розквітом науки. Прикладом цього є Леонардо да Вінчі. Тоді поєднання таланту художника і вченого в одній людині було звичайним явищем.

Філософський погляд на творчість містить постановку таких ключових питань:

- а) наскільки можлива творчість як зародження нового?
- б) у чому онтологічний зміст акту творчості?

У різні історичні епохи філософи по-різному давали відповідь на ці питання.

На думку О.А. Левченко, К.В. Дерев'янка, А.Е. Левченко, специфіка античної філософії полягає в тому, що творчість пов'язувалась із сферою кінцевого, змінного буття, а не буття вічного і безкінечного.

Творчість при цьому виступає у двох формах:

- а) як божественне – акт народження (творення космосу);
- б) як людське (мистецтво, ремесло).

Творчість як створення нового не причетна до сфери божественного. Навіть у Платона творчість трактується досить своєрідно: Деміург творить світ «...у відповідності з тим, що пізнається розумом і мисленням і що не підлягає змінам». Звідси вищим є саме це споглядання, а здатність творити підпорядкована йому і виступає проявом тієї повноти досконалості, яка знаходиться у божественному спогляданні.

Таке розуміння божественної творчості характерне і для неоплатонізму.

У сфері людській антична філософія теж не відводить творчості головної ролі. Істинне ж знання – одкровення, як божественне споглядання, висувається на перший план (О.А. Левченко, К.В. Дерев'янка, А.Е. Левченко).

Будь-яка діяльність, у тому числі і творча, за своїм онтологічним змістом є нижче споглядання, творення нижче пізнання, оскільки створює людина кінчене, а споглядає – безкінчене, вічне. Така позиція мислителів знайшла своє відображення і в ставленні до художньої творчості, де остання розглядається як мить у досягненні вищого, доступного людині «розумного» споглядання. Прагнення до цього вищого стану, така одержимість і є «Ерос», який виступає і як еротична одержимість тіла (прагнення до народження), і як еротична одержимість душі (прагнення до художньої творчості), і, нарешті, як одержимість духу – прагнення до чистого споглядання прекрасного (Б.Ф. Сорокін).

З іншого боку, саме поняття *творчість* у греків не було співзвучне словам *мистецтво*, *художник*, оскільки останні розглядалися як акт відтворення, копіювання наявних взірців, підпорядкування правилам і законам. Імітація наявного у світі речей формувала думку про відсутність свободи діяльності, а значить зміцнювала і власні позиції митців на саму природу мистецтва. А звідси і головна позиція щодо мистецтва: воно не містить творчості, творчість у мистецтві не бажана, неможлива. Мистецтво – це майстерність щодо виготовлення необхідних речей, знання правил та вміння їх застосовувати. Установку древніх можна виразити ще так: художник – це дослідник, а не винахідник. Заперечуючи художника, музиканта як таких, що творять, греки зробили один, але великий виняток – у цьому ряді поети займали особливе місце як такі, що творять. Грецьке найменування «*poiesis*» походить від «*poiein*» (створювати, робити). Звідси поетом був той, хто зробив. Греки відмежовували поета від художника, як і поезію від мистецтва. Вони пояснювали це тим, що поет вільний від правил, створює нові речі, на протигагу копіюванню у музиці (мелодії переписувались) і у відтворенні художніх полотен самими художниками. І хоча не було терміна, який би відповідав поняттям «творчість» і «творець», проте по суті поет розумівся як той, хто творить.

У музиці свободи не було: мелодії переписувались, особливо для церемоній і вистав, мали яскраві назви – називались «*потоі*», що означає закони.

У Римі домінувала дещо інша думка на природу мистецтва, до якого належала не тільки поезія, але й художні полотна, скульптура, яких об'єднувала уява (Філострат). Горацій писав, що не тільки по-

ети, а й художники завжди були уповноважені і мали привілей відважитись на те, що вони хотіли. На думку філософів, були одухотворені божественним натхненням не тільки мистецтво поетів, але й руки художників, скульпторів (Каллістрат). Це було чимось новим: греки класичного періоду не застосовували поняття «уява» і «натхнення» до візуальних мистецтв, а відносили їх тільки до поезії.

Нове бачення і розуміння природи творчості з'являється у християнській філософії середніх віків. Вираз «creatio» став означати божественний акт створення з нічого. Тут мають місце дві тенденції:

- а) теїстична, що походить з давньоєврейської релігії;
- б) пантеїстична – від античної філософії.

Перша пов'язана з розумінням Бога як особистості, яка творить світ не за певним вічним взірцем, а зовсім вільно. Творчість є викликанням буття із небуття за допомогою вольового акту божественної особистості.

Друга тенденція у цитаннях творчості тяжіє до античної традиції.

Проте незалежно від домінування у християнських філософів тієї чи іншої тенденції творчість розглядається перш за все як «творчість історії». Історія, згідно з середньовічним уявленням, є та галузь, у якій люди беруть участь в здійсненні замислу Божого у світі (Августин). Вольовий акт пов'язує людину з божественним актом творіння, а її індивідуальне рішення виступає формою співучасті у творінні світу Богом. А звідси виходить, що творчість – це створення унікального, неповторного.

Сферою творчості виявляється галузь історичного діяння, діяння морального і релігійного. Разом з тим продовжує існувати думка про те, що мистецтво не є галуззю творчості. Зокрема, св. Августин стверджує, що завданням художника є просто «збирання відбитків прекрасного». Мова йде не про акт творіння, а наслідування.

Середні віки не робили винятку і для поезії (на відміну від античності): вона теж підпорядковувалась певним правилам, була мистецтвом, а не творчістю.

Відродження розуміє творчість перш за все як художню творчість, як мистецтво, яке розглядається як творче споглядання. Звідси характерний для Відродження культ генія як носія творчого начала. Саме в цей час зароджується інтерес до творчого акту, до особистості творця, виникає рефлексія з приводу творчого процесу, яка не була характерна раніше.

На початку XVI століття виникає погляд на історію як продукт людської творчості; зміст і закони її (творчості) шукають у ній самій.

Реформація розуміє творчість не як естетичний (творчий) зміст, а як дію. Лютеранство, а ще більшою мірою кальвінізм, робили акцент на предметно-практичній, господарській діяльності. Поцінюється успішність людини в практичних починаннях, яка сприймається як її богообраність.

Новий час дає розуміння творчості з позицій двох тенденцій: пантеїстичної і протестантської. Починаючи з Бруно, Спінози, де продукується ставлення до творчості як до чогось менш суттєвого, яким виступає пізнання, як споглядання з пантеїстичної традиції, так і під впливом протестантизму формувалась позиція розглядати творчість як вдалу, хоча випадкову комбінацію уже існуючих елементів (Бекон, Гоббс, Локк та ін.).

Кант аналізує творчу діяльність під назвою продуктивної здатності уяви. при цьому наслідую протестантську ідею про творчість як предметно-перетворювальну діяльність, що змінює світ. Філософ досліджує структуру творчого процесу, вважає, що «трансцендентна» уява є єдністю споглядання і діяльності. Творчість ставить в саму основу пізнання. У XVII ст. польський поет Мацей Казимир Сарбієвський пише, що людина «вигадує», «деяким чином будує», а також «творить», хоча віддає виключний привілей поезії, оскільки вважає, що для художників творчість недоступна. І тільки в кінці XVII ст. Філіб'єн зміг написати, що художник є, «так би мовити, творець».

Протягом XVIII століття поняття «творчість» у теорії мистецтва виникало частіше і було пов'язане з поняттям «уява».

У цей час творча здатність уяви розглядається як єдність свідомої і несвідомої діяльності, адже геній творить у стані несвідомого (Шеллінг). Творчість художника прирівнюється до творчості філософа і розглядається як вища форма людської життєдіяльності. Романтики висувають культ художньої творчості. Разом з тим у Франції ідея творчості зустріла спротив. Бетте писав: «Людський розум не може творити; всі його творіння несуть на собі ознаки своїх прабразів». Цей спротив у своїй основі мав такі джерела:

1. Лінгвістичне: вираз «сотворіння» розумівся як творення з нічого, недоступного людині.

2. Філософське: творіння – акт недосяжний, а психологія епохи Просвітництва заперечувала подібне.

3. Художнє: оскільки художники дотримувались своїх правил, то творчість здавалась несумісною з правилами.

У XIX столітті мистецтво «припинило» свій спротив, щоб його називали творчістю. Мистецтво не тільки розглядається як творчість, але як творчість розглядається тільки мистецтво. Слово «творець» стало синонімом художника чи поета. Термін означає будь-яку дію людини, що виходить за межі буденного сприйняття. Людина вважається творчою, коли не обмежується повторенням і наслідуванням, а дає щось від себе та із себе. Звідси творчість характеризується через постановку питань: «Що людина здатна дати світу?», «Як вона сприймає його?», «Яка її картина внутрішнього світобачення?», «Хто вона і куди прагне?».

Що стосується самого терміна – поняття «творчість», то філогенетично його можна прослідкувати, виокремивши чотири стадії його зародження:

1. Відсутність терміна «творчість» у європейській філософії, богослов'ї, мистецтві (близько тисячі років тому). Римляни, маючи термін, не використовували його в жодній із цих трьох галузей. Це був термін розмовної мови. Слово «creator» стало синонімом слова «батько». Слово «creator urbis» означало засновника міста.

2. Використання терміна виключно у богослов'ї: слово «creator» було синонімом слова «Бог» (наступні тисячу років). Навіть ще в епоху Просвітництва термін використовувався тільки в цьому розумінні.

3. Проникнення терміна «creator» у мову мистецтва (XIX ст.), де він став винятковою власністю мистецтва: слово «творець» стало синонімом слова «художник». Сформувались похідні від даного поняття слова: «творчий», «творчість». Їх застосовували виключно до художників і їх творінь.

4. Поняття «творчість» використовується стосовно усієї культури людства, різних наукових галузей; з'являється психологія творчості (XX століття).

2.2. Творчість як предмет психологічних досліджень

На початку XX століття існують дві гілки дослідження психології творчості. У 20-ті роки XX століття до проблеми природи творчості звертається В.М. Бехтерев, а за ним і представник Павловсь-

кої школи В.В. Савич. Вони розглядають цю проблему в дусі біхевіоризму, з позиції рефлексології. Творчий процес, опосередкований відповідним подразником, і є зворотною реакцією на цей подразник. Такий підхід до творчості хоч і заслуговував на увагу, все ж не відображав її іманентних детермінант.

Абстрагувавшись від наміченого В. Вундтом і Л.С. Виготським культурно-історичного аспекту розгляду творчості, учені (О. Кюльпе, О. Зельц) зацікавились мисленнєвими процесами особистості. Уже в цей час склався підхід до розгляду психології творчості з інтелектуальних позицій (інтелект брався за основу).

Інша гілка досліджень розвивалась з позицій особистісного підходу до проблем мислення (Б.В. Зейгарник, А.Р. Лурія, Ю.А. Самаріна, Б.М. Теплов).

У побудові теорії творчості С.О. Грузенберг виходить із диференціації творчості на відповідні типи за характером і способами прояву. Він диференціює творчість на три таких типи: філософський, психологічний, інтуїтивний.

1. Філософський тип включає такі сторони, як: гносеологічну – пізнання світу у процесі художньої інтуїції (Платон, Шопенгауер) і метафізичну – розкриття метафізичної сутності з позиції релігійно-етичної інтуїції (Сократ, Августин, В. Соловйов).

2. Психологічний тип включає два напрями. Перший пов'язаний з природознавством, другий – із психопатологією (Ломброзо, В.М. Бехтерев та ін.); аналіз впливу різних факторів: генетичних, соціальних (спадковості, статі, геніальності і т.д.).

3. Інтуїтивний тип. Творчий акт трактується як інтуїтивний процес (Платон, Ніцше).

Незважаючи на помітний крок у розвитку теорії творчості, С.О. Грузенберг не наважився виокремити теорію і психологію творчості як наукову дисципліну, оскільки на той період розвитку науки ще не були розкриті об'єктивні закони творчої діяльності. І тільки починаючи з другої половини 20-х років можна говорити про початок аналітичного підходу до вивчення творчості. Такий підхід стали здійснювати І.Н. Дьяков, П.А. Рудик та ін. Вони ввели у свої дослідження тестові завдання, тим самим піддали аналізу окремі етапи творчого процесу. Разом з тим важко було ще констатувати психологічний експеримент на предмет дослідження, оскільки у науці не була сформульована

чітка позиція на саму природу творчості. Більшість уявлень зводилась до інтуїції.

Проте уже в 30-ті роки минулого століття ця точка зору зазнала жорсткої критики (В.П. Полонський).

Особливу лепту у подальший розвиток проблеми творчості вніс С.Л. Рубінштейн. На його думку, особистість здатна не тільки засвоювати суспільний досвід, але й перетворювати дійсність. Вчений наголошував на необхідності дослідження особистості не тільки як активного, але і як творчого суб'єкта діяльності.

Своїми фундаментальними дослідженнями в галузі психології мислення він розв'язує ряд глобальних проблем феноменології творчості. Зокрема, ним виявлені детермінанти продуктивного мислення, що мало надзвичайно важливе значення для розробки проблеми творчості, яка йшла паралельно до вивчення процесів продуктивного мислення (як рішення задачі). Праці С.Л. Рубінштейна у цій галузі досліджень сприяли утвердженню уявлень про творчий процес як про результат свідомої діяльності суб'єкта (А.В. Морозов, Д.В. Чернилевський).

У наступний період у зв'язку з політичною ситуацією, що склалася в країні, дослідження в галузі психології творчості не проводились аж до 50-х років. У цей час вивчення індивідуально-творчих проявів людини здійснювалось в основному на рівні прикладних модифікацій творчої діяльності (винахідництво, раціоналізаторство, розробка нових технологій на виробництві та ін.).

Особливо виділився напрям машинного моделювання пізнавальних процесів. Евристичні програми стали «привілейованим» способом вивчення інтелектуальної сторони творчості, розглядалися як теорії творчого мислення. Разом з тим кібернетичне моделювання не зачіпало суті механізмів творчості, і хоча відображало логіку, проте не розкривало структури творчого процесу.

Досліджуючи психологічні особливості творчого мислення, Б.М. Теплов визначає його зміст через такі якості розуму як системність, самостійність, гнучкість, критичність, логічність, прогностичність, реактивність, що внесло вагомий вклад у подальший розвиток психології творчості.

У 1954 році з'являється праця О.М. Леонтьєва «Досвід експериментального дослідження мислення», у якій розглядаються етапи

творчого мислення, де головна увага приділяється аспекту рішення проблеми, пов'язаної з несвідомими механізмами. Серйозним кроком вперед слугували праці І.С. Сумбаєва, у яких психіка структурується із свідомості і підсвідомості, а інтуїції відводиться чільне місце у творчому процесі.

У 60-ті роки ХХ століття з'являються перші праці учених Я.О. Пономарьова, А.В. Брушлинського, О.К. Тихомирова, М.Г. Ярошевського, Б.М. Қедрова, О.М. Матюшкіна, у яких всебічно на науково-експериментальній основі досліджуються творчі процеси. Особливу лепту у розвиток феноменології творчості вносить Я.О. Пономарьов. Він виводить розуміння універсальності природи творчості (з позиції діалектичної філософії) – як атрибута матерії. На основі виявленої закономірності Я.О. Пономарьовим експлікується принцип руху (єдність взаємодії і розвитку), сформульований у закон перетворення етапів розвитку системи у структурні рівні її організації. Цей закон учений переносить на процеси живої і неживої природи, а тому виступає проти замикання творчості тільки на діяльності творця, оскільки цим вона «вириває» людину із загального процесу розвитку світу, робить джерела і передумови творчості людини незрозумілими, виключає можливості аналізу генези творчого акту, що перешкоджає виявленню його провідних характеристик. Виходячи з експериментальних даних, Я. Пономарьов робить висновок, що це обмеження ігнорує категорію взаємодії джерела будь-якого розвитку, будь-якого руху. Тому творчість він розглядає як джерело розвитку, руху, розвиваючу взаємодію. Беручи за основу у трактуванні психологічного механізму творчості системно-структурний принцип, Я.О. Пономарьов інтегрує в ньому два методологічних регулятиви наукового пізнання: системність і принцип розвитку.

А.В. Брушлинський не виокремлює креативність як особливе психічне утворення. Він вважає її основною ознакою будь-якого мислення, якому відводить домінуючу роль у творчому процесі виходячи з того, що мислення завжди є пошук і відкриття суттєвого, нового, тому воно у тій чи іншій мірі продуктивне, творче, самостійне. Виходячи з цього, А.В. Брушлинський ставить під сумнів поділ мисленнєвої діяльності на репродуктивне і продуктивне, творче мислення. Такий поділ, на його думку, невірний в своїй основі,

оскільки репродуктивне мислення – це пам'ять, а не власне мислення. Власне мислення – акт творчості.

А.В. Брушлинський, відводячи апіорну роль мисленню у творчому процесі, приходять до висновку, що вже в ході розв'язання простих задач відбувається процес «істинного мислення», що характеризується відкриттям нових для себе властивостей і відносин об'єкта. Позаяк будь-який мисленнєвий процес за ним трактується як відкриття «суттєво нового», то тут мають місце, на думку вченого, інсайти, раптові осяяння, що сприяють процесу рішення задачі.

Серйозний внесок у розробку теорії наукового відкриття був зроблений академіком Б.М. Кедровим. Беручи за основу системно-структурний підхід, свою теорію розбудовує на логіці одиничного, особливого, всезагального, до яких апелює при побудові моделі творчого процесу. Механізм науково-технічного процесу творчості зводиться до співвідношення індуктивного й інтуїтивного мислення. Причому перехід від одиничного до особливого здійснюється за допомогою індукції, а від одиничного до всезагального – за допомогою інтуїції. Дослідження Б.М. Кедрова внесли значний вклад у подолання синкретичного підходу до проблеми наукової творчості.

Учений диференціював цю проблему, акцентуючи увагу на «виявленні її центру».

Процес диференціювання проблеми психології творчості набуває ще більш яскраво вираженого детерміністського характеру у дослідженні М.Г. Ярошевського. Він вбачає причину незначного впливу психології творчості на суспільну практику в обмеженості методологічного потенціалу теоретичних схем, що застосовуються в цій галузі досліджень. М.Г. Ярошевський створює структуру креативності, покликану частково розв'язати проблему. Так, методологічний принцип, який він обґрунтовує, – системний підхід до процесу творчості, що базується на трьох складових: предметній, соціальній, особистісній, є іманентним природі творчості.

Процеси продуктивного мислення були і в колі інтересів О.К. Тихомирова на предмет дослідження самої природи творчості.

Останні десятиліття ХХ століття були найбільш плідними для розвитку психології творчості. Одна з особливостей даного періоду – демократизація суспільно-політичного життя в країні – безумовний пріоритет творчості у всіх галузях життя. Починає вдоскона-

люватись термінологічний апарат науки. Аналіз таких дефініцій як творчість, креативність, творчий потенціал, творчий процес, творче середовище, творча діяльність, творчий результат, творча особистість, творча індивідуальність дає підстави розглядати їх як самостійні категорії, виробити підходи до їх класифікації.

Творчість розглядається не тільки під кутом зору мистецького плану (літературна, музична, артистична, художня та ін.) чи технічна, наукова, але й творчість у широкій палітрі свого розуміння – креатологія (життєтворчість) як основа буття особистості. Разом з тим з'являються такі види творчості як ігрова, навчальна, комунікативна, ситуативна, військова, управлінська та ін. З'являється цілий напрям у психотерапевтичній практиці – арт-терапія (терапія мистецтвом), що досить плідно прижився у вітчизняній практиці; практикують тренінги розвитку творчих умінь, самовираження творчістю та ін.

Сучасний стан дослідження творчості можна розглядати як процес зближення двох підходів: процесуального – дослідження фаз, станів, стадій та результатів перетворення предмета творчості та особистісного – дослідження суб'єкта творчої діяльності, його потреб, мотивів, знань, умінь, навичок, властивостей, самосвідомості, емоцій, почуттів (Д.Б. Богоявленська, Л.С. Віготський, В.В. Давидов, Д.Б. Ельконін, Г.С. Костюк, О.М. Матюшкін, В.С. Мерлін, В.О. Моляко, В.В. Рибалка, В.М. Русалов, М.О. Холодна, В.С. Юркевич та ін.).

Все це є свідченням того, що психологія творчості особливо затребувана сьогодні, в час розвитку новітніх технологій, інновацій на рівні людських ресурсів (економіка, управління). Прогрес науки не мислиться таким, якщо не брати творчість за основну його складову. Разом з тим інтерес дослідників до теми творчості також пов'язаний з пошуком відповіді на питання: чи може творчість носити масовий характер і в чому це проявляється?

2.3. До проблеми філогенезу психології творчості в Україністичі

В Україні психологія творчості започатковується в кінці ХІХ і розвивається на початку ХХ століття як відгалуження теорії мовознавства, історії літератури та мистецтва. Саме українські психологи цього періоду здобули у світі найбільше визнання у цій галузі (щодо кількості і якості опублікованих творів на цю тему).

Із самого початку творчість розумілась не тільки як спосіб компенсації внутрішніх проблем індивіда, але і як засіб комунікації, передачі власних переживань і думок художника оточуючим, що було менш характерне для західних дослідників. Ця спрямованість на спілкування, вивчення способів адекватної передачі продуктів творчості багато в чому привели до того, що перші теорії психології творчості були нерозривно пов'язані з лінгвістикою, з дослідженням значення слова і його внутрішньої форми.

І. Франко започатковує психологію XIX-XX століть своєю видатною працею «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899). Він робить крутий поворот до психології у розв'язанні проблем художньої, наукової та «критичної» творчості. Поет зазначає: «Літературна критика мусить бути... поперед усього естетичною, значить входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового дослідження, якими послугується сучасна психологія». І. Франко кваліфікує естетику як частину психології і далі переходить до викладу загальнопсихологічних основ, які розкривають процес поетичної творчості. Він, насамперед, звертається до питання про роль свідомості в поетичній творчості. І. Франко підкреслює важливу тенденцію відношення психології до інших наук, дисциплін, «форм свідомості». Він вважає психологію панівною дисципліною, зокрема у філософських науках.

Аналізуючи творчість Т. Шевченка, І. Франко наголошує на ролі несвідомого у поетичній творчості. Проте І. Франко у трактуванні творчого процесу не підходить однобічно, проголошує необхідність повної гармонії ефективної сили натхнення з холодною силою розумового обміркування.

І. Франко намагається тлумачити поетичну творчість насамперед законами асоціації ідей. Він визначає якість і точність репродуктивності ідей як основу наукової здібності і головну прикмету поетичної фантазії, оскільки в цьому основа виникнення образів. Проте в оригінальній творчості все діє проти асоціації ідей. Наша уява переходить від звичайного роду асоціації до незвичайного (у Шевченка – «пекло сміється», «лихо танцювало» тощо), що свідчить про своєрідний контраст. Хоча й простою асоціацією також можна досягти образу високого поетичного звучання, а не тільки асоціацією незвичайною («Садок вишневий коло хати»). Тут І. Франко, по суті, показує творчий механізм бісоціації з його протиставленням асоціації.

Розробляючи закони поетичної фантазії, І. Франко порівнює її з фантазією, що виявляється у снах, наголошуючи на довільності асоціювання образів у сні (відсутність контролю з боку свідомості і рефлексії).

І. Франко зупиняється на символіці снів, що стане предметом спеціального розгляду психоаналітиків.

Розкриваючи роль органів чуття в поетичній творчості, І. Франко торкається великої проблеми історичного розвитку психіки – від простих відчуттів до складних її форм, аналізує образи Біблії, образи, що постали у класичних творах художньої літератури.

Розгляд відношення між поезією і музикою покладено також на тло історичної психології. А з цього постає проблема специфіки різних видів творчості, зокрема поетичної і музичної: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху..., то поезія властивими їй способами торкає всі наші замисли».

Цікавою є розвідка І. Франка про символіку кольорів у народних віруваннях і в поезії. В сукупності кольорів поет будує складний образ, торкається різних наших чуттів, і вони зливаються в одну органічну та гармонійну цілісність.

Порівнюючи далі творчість поетичну і малярство, І. Франко, мабуть, несвідомо спирається на Гегеля, показуючи повноту вражень і перевагу поезії над малярством. Поезія апелює водночас до зору і до руху, а далі за допомогою слів – до всіх інших чуттів і викликає такі образи, які малярство ніяким чином викликати не може.

Піднімаючи питання «Що таке поетична краса?», поет постулює: «Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використав і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси».

І. Франко критикував романтиків за спроби зображення ідеального типу людини, і в цьому був його справжній психологізм. Він починає реалістичну повноту зображення людини в художніх творах з найпростіших елементів – відчуттів і завершує особистістю та її характером. Його психологія поетичної творчості, на думку В.А. Роменця, є водночас психологією особистості взагалі, творчої особистості зокрема.

Визначальною подією для розвитку психології творчості в Україні стала діяльність славетної Харківської психологічної школи, одним із найважливіших ідейних джерел якої був і трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості».

Однією з передумов зародження вітчизняної психології творчості стали дослідження О.О. Потебні, О.М. Веселовського, Д.М. Овсяннико-Куликовського, ідеї яких були плідно розвинуті їхніми учнями та послідовниками – представниками цієї школи: О.І. Білецьким, Л. Погодіним, В. Харцієвим, Б. Лезіним, І.І. Лапшиним, П. Енгельмаєром, Т. Райновим, Е. Кагаровим та ін. Серед них були не тільки психологи, а й філософи, біологи, етнографи, лінгвісти, інженери.

Перед психологією постало важливе завдання: розкрити наукові засади творчої особистості.

Представники Харківської психологічної школи в основу багатьох досліджень з питань теорії художньої і наукової творчості поклали концептуальне положення О. Потебні про «творчу сутність мови» (мова є не стільки засіб передачі думки, скільки засіб створення її). Ця теорія отримала назву «психологія творчості» як особливий напрям дослідження творчої діяльності людини. Вищезгадані вчені захищали реалізм у творчості, вивчаючи творчість письменників-символістів, аналізували їхню теорію мистецтва.

Розвиваючи лінгвістику, О. Потебня відповів на питання, що таке мова як явище, яка її психологічна природа, що таке слово і яка роль речення у формуванні вищої форми людського мислення. Лінгвістична поетика О. Потебні стверджує, що мислення – це не пасивне відображення навколишньої дійсності, а процес активного творчого вивчення природи з допомогою мистецтва і науки, в основі яких знаходиться мова. «Якщо з боку мовлення і розуміння мова є посередником між людьми і сприяє досягненню істини у чисто суб'єктивному колі людської думки, то з іншого боку вона слугує середньою ланкою між світом предметів, що пізнаються, і людиною, яка пізнається, і в цьому розумінні поєднує у собі об'єктивність і суб'єктивність».

Визначаючи існування двох основних форм творчого мислення – мистецтва і науки – як двох послідовних ступенів пізнання світу і себе в ньому спочатку з допомогою образу чи символу, а потім з допомогою поняття, О. Потебня вважав, що рушійною силою роз-

витку особистості, причиною будь-якої творчості є невинне прагнення людства до пізнання істини і до самовираження через слово і що це сприяє не тільки розвитку індивідуальної творчої особистості, але й прогресу суспільства в цілому, становленню культури. У свою чергу високохудожні твори мистецтва показують шлях людства до досконалості.

Червоною ниткою через усю творчість О. Потебні проходить думка про нерозривний зв'язок мислення і мови.

Головне завдання лінгвістичної поетики О. Потебні можна визначити як прагнення сформулювати через вивчення мови глибоко психологічні поняття нації і людства. Визнання суб'єктивного елемента слова чи його внутрішньої форми повинно сприяти, на думку вченого, більш глибокому розумінню людьми один одного і підтвердженню факту творчої неповторності кожного окремого індивіда. Таким чином, граматична категорія, поняття і внутрішня форма слова є механізмами, які сприяють як ідентифікації, так й індивідуалізації творчої особистості в суспільстві. О. Потебня зосередив свою увагу на вивченні слова, як першої форми і основи творчості. Лінгвістична поетика О. Потебні показала, як вроджений дар мови – думки в процесі онто- і філогенезу (індивідуальна і колективна творчість) послідовно набуває форми образного мислення, а потім, у результаті появи слів – понять і граматичних категорій перетворюється у форму логічної думки. Така еволюція стає можливою в силу не тільки вродженого ритму, але й набутої предикативності.

Впевнений в тому, що світ є сплетінням наших душевних процесів, що в душі людській немає нічого, крім створеного нею творчою самодіяльністю, О. Потебня стверджував, що думка об'єктивується в слові згідно з законами психіки, але в той самий час будь-який акт мови – думки є творчість. Кожна людина – творець, при цьому творча особистість не є завершеним продуктом еволюції, вона постійно прагне до істини, постійно знаходиться в процесі самопізнання і пізнання навколишнього світу.

Створюючи лінгвістичну поетику, О. Потебня розробив принципово нову культурно-історичну модель дослідження проблем творчості і поширив ідею генези на явище не тільки онто-, але і філогенетичного характеру. Стверджуючи, що форми мислення і сприй-

няття, свідомості і самосвідомості не статичні, а постійно розвиваються, вчений співвідніє етапи розвитку людського мислення і психіки в цілому з явищем культури в історії людства. Внутрішня форма слова О. Потебні стає своєрідним механізмом творчого відтворення світу із матеріалу відчуттів, визначає свідомість і самосвідомість людства, лежить в основі розуміння людьми один одного, дає розуміння індивідуальної і колективної творчості. О. Потебня, пов'язуючи поняття внутрішньої форми слова з культурою, надав йому психологічного змісту.

Саме діалектичний підхід до вивчення проблеми творчості дозволив О. Потебні виявити і описати дві сторони творчого процесу: створення слова-думки і розуміння його, а також сміливо стверджувати, що творить кожна людина не тільки для себе, але й для інших. О. Потебня одним із перших підняв питання про вплив етнічних, соціальних емоцій на формування національної самосвідомості народу. Процес соціалізації, з його точки зору, перш за все пов'язаний із емоціями, які належним чином надають певного навантаження словам, формуючи відповідне ставлення до них. «... Індивідуальність мови – відносна, справжня індивідуальність знаходиться тільки в особі, яка у даний час розмовляє. Ніхто не розуміє слова так, як інший... Будь-яке розуміння є разом з тим нерозуміння, будь-яке погодження у думках є разом з тим непогодження. У тому, як змінюється мова... виявляється влада людини над нею. У впливі на людину полягає законність мови і її форм, у впливі людини – принцип свободи...».

Основні положення вчення О. Потебні привели до появи наукової школи, яка відстоювала моральні, загальнолюдські еталони поведінки, пояснюючи світ, тяжіла до релігійно-моральних постулатів.

Один із засновників видання «Питання теорії та психології творчості» О.М. Веселовський у центр свого дослідження ставив творчість мас. За ним, одна людина не може втілити всю різноманітність історичної думки. Постає питання про значення історичної культурної творчості у становленні творчості індивідуальної. Цікаво, що Потебня, не відкидаючи ідеї запозичень, все-таки постає переважно «креативістом», показуючи більше внесок індивідуальності в історичний процес, ніж вплив традиції. Проте у своїй сукупності ці два спрямування дали ґрунтовні засади для розуміння теорії та психології творчості. ХХ століття порушує питання про природу оригі-

нальності, і лінія «запозичення – наслідування – оригінальність» як шлях до нового у психології виходить на перший план. У зв'язку з цим О. Веселовський і О. Потебня дають важливі підходи до психологічного тлумачення оригінальності. У статті «Психологічний паралелізм та його форми у відображенні поетичного стилю» О. Веселовський зауважує, що людина засвоює образи зовнішнього світу у формах своєї самосвідомості. Людина переносить на природу своє самовідчуття життя. Анімістичний світогляд щодо поетичного стилю матиме у своїй основі паралелізм як зіставлення за ознакою дії, руху: дерево хилиться, а дівчина вклоняється та ін.

Поряд з концепціями «колективної свідомості», «колективних уявлень», «колективного несвідомого» О. Веселовський створює поняття «колективного «Я». Воно проектується на події особистого життя. Сама особистість ще не виділилась із маси, не стала об'єктом для самої себе, не здійснила самоспостереження. Її емоційність має ще колективний характер: хорові вигуки радості й печалі, весняний хоровод тощо. О. Веселовський блискуче розвиває ідею історичного становлення особистості і творчості – тему зовсім оригінальну і до нього практично не розроблену. Головне в цій темі – подолання гнітючої одноманітності як пункту, з якого починається особистість, перевершує звичаї та обряди і рухається до свого найвищого творчого рівня.

Визначення творчості у працях Д. Овсяннико-Куликовського зводиться до форми пізнання навколишньої дійсності посередництвом мови. Зосередившись на вивченні мистецтва як одного з різновидів творчої діяльності людини, психологія творчості стверджувала, що мистецтво є людською думкою, спрямованою на досягнення і розвиток людяності. Саме мистецтво, на думку вченого, сприяє міжособистісному розумінню, піднімає питання моральної свідомості і формує людський ідеал.

Він писав: «В основу вивчення природи мистецтва і психології художньої творчості ми кладемо такий постулат, який наголошує, що між художньою творчістю і нашим звичним життєвським мисленням існує тісний психологічний зв'язок: основи першого дані в художніх елементах другого». Інакше кажучи, всі ми художники в мініатюрі.

Центральною для Д.М. Овсяннико-Куликовського була його теорія художньої творчості, яка разом з теорією О.О. Потебні стала підґрунтям для розвитку цього напрямку у психології.

Сила мистецтва, на думку ученого, – в опорі на реалізм і наукове пізнання дійсності. Він підкреслював, що подібно до того, як розвиток наукової думки робить метафізичні побудови все більш підготовчими, так і розвиток мистецтва в напрямі реалізму, художнього пізнання дійсності дедалі більше обмежує роль і значення будь-якого винахідництва в мистецтві, відводячи йому другорядну роль в ефективній розумовій діяльності людства. Для представників даної школи, в тому числі і Д. Овсянико-Куликовського, справжня творчість проявляється тоді, коли художник активно спостерігає дійсність. Зібраний ним матеріал має пройти «через горнило очищення» – душу поета. У цьому процесі виникнення художньої думки великого значення набуває образ, але лише в тому разі, якщо він виникає з самого початку і бере участь у самому процесі становлення творчого задуму. Класифікуючи образи, Д. Овсянико-Куликовський виділяє три види: типові (художні), символічні, схематичні. Вершиною художньої думки є типовий образ. Символічні образи слугують лише знаком чи способом умовного вираження відомих думок, почуттів, настроїв.

Проблема внутрішньої форми художнього твору переросла в учіння Д. Овсянико-Куликовського про емоційно-моральну сторону психіки творчої особистості. Соціальні емоції чи емоції, опосередковані інтелектуально-моральними еталонами, з'являються у психології творчості спочатку у вигляді інтелектуальних почуттів, а потім у формі Совісті. Совість чи форма, яка є активною у душі творчої особистості, є своєрідним критерієм гуманності і людяності і покликана оцінювати, спрямовувати життя окремих людей і всього людства в цілому.

Розглядаючи лірику як особливий вид творчості, Д. Овсянико-Куликовський піднімає тим самим роль емоційної сторони творів мистецтва. Учіння про ліричну емоцію ритму дає право стверджувати, що мистецтво – це не тільки пізнання, але й зараження відповідним емоційним станом, яке здійснює тільки сприятливий вплив на психіку людини в силу несумісності ліричної емоції з афектами страху, гніву, злоби. Попри те, що творчість мотивується зсередини творчої особистості, продукти творчості, культура також впливають на розвиток потреби у самовираженні через твори мистецтва, звільняючи енергію для майбутніх творінь. У цьому проявляється ідея безконечності і позитивного спрямування творчого процесу.

На думку вченого, оволодіння граматичними категоріями рідної мови підвищує роль несвідомої сфери психіки творчої особистості і сприяє звільненню енергетичного потенціалу, який в результаті витрачається на логічне усвідомлення дійсності.

За Д. Овсянико-Куликовським, кожній творчій особистості доступне не тільки безпосереднє розуміння свого емоційного стану, але й опосередковане проникнення в почуття і думки інших людей. Наповнюючи філософські категорії психологічним змістом, Д. Овсянико-Куликовський зводив їх до ідеї безконечного, до ідеї вічності. Він бачив психологічну суть науки і мистецтва, поезії і прози в тому, що наука і філософія є пізнання і розробка ідеї безконечного в його космічних формах, а мистецтво є пізнання і розробка ідеї безконечного в його людському вираженні.

Д. Овсянико-Куликовський розрізняв теорію творчості і психологію творчості. Сам учений працював тільки в галузі психології творчості, оскільки саме психологія слугувала методологічною базою його праці. Основою для класифікації продуктів творчої діяльності стала думка про існування двох основних форм творчості у вигляді образу і поняття. Образ, на думку автора «Психології художньої творчості», є маленька картина. З часом конкретність даного образу блідне під впливом того, що економічна природа душі прагне стиснути його, щоб він забирив у неї якомога менше енергії. Так, конкретний образ поступово перетворюється у відмежоване поняття. Образи – це сфера поезії, поняття – це сфера науки. Саме тому психологія творчості стає теорією поезії і прози. Виходячи з того, що творча діяльність в поезії і прозі одна і та ж, психологія творчості прагне зблизити ці сфери, утверджуючи ідею спільності експерименту і спостереження для науки і мистецтва. Виходячи із творчої діяльності і її законів, психологія творчості, на думку Д. Овсянико-Куликовського, буде прослідковувати, в яких формах проявляється ця діяльність.

Звернення до творчого процесу як засобу виховання у концепції Д. Овсянико-Куликовського зумовило багато в чому і зростання інтересу до проблеми емоцій, емоційного зараження у процесі сприйняття мистецтва.

Д. М. Овсянико-Куликовський висунув власну класифікацію поетичної творчості, в якій виділив ліричну та образну творчість. В основі цієї класифікації лежить психологічне поняття ліричної емо-

ції. Ці види творчості створюють гармонію духу, вносять лад у психічне життя людини, зміцнюють її волю. Тому образна творчість розвивається у напрямі досягнення ясності, точності, типовості, широти образу. Лірична творчість досягає своїх висот у музиці, сферах гармонії і мелодії. До видів лірики він відносив творчість музичну, живописну, архітектурну, які у своїй основі мають явище психологічного ритму.

Художня діяльність людини мотивується не ззовні, а зсередини, вважав Д. Овсяннико-Куликовський, і є породженням певної внутрішньої потреби, а саме – потреби вираження. Заперечуючи уявлення про зовнішні мотивації, учений поглиблює психологізм своєї концепції творчості, «замикаючи творчість у рамки особистості», в рамки індивідуальної свідомості, звертається до принципу «економії думки». Принцип «економії думки», розроблений вченим у працях «Психологія художнього процесу», «Питання психології творчості», «Лірика як особливий вид творчості» та ін., полягає в тому, що автор розглядає мову через призму збереження нею психічної енергії. У результаті цього збереження домінує над витрачанням, а надлишок психічної енергії йде на художню і наукову творчість. Він зупиняється на методах науки і мистецтва (спостереження, експеримент), показує їх специфіку й особливості, виводить різні види художньої творчості – експериментальну і спостережливу. Завдання спостережливої творчості – пізнання людини та її душі, розкриття психології взаємовідносин людей, зв'язків між людиною і суспільством. Експериментальна творчість ставить собі за мету створення так званих «психологічних отрут», які оновлюють душу, пробуджують бажання мислити і страждати.

Художнє і повсякденне мислення пов'язані через мову, в якій можна виділити дві сторони – поетичну і прозаїчну. Із прози мови виникає прозаїчне мислення, а з поезії – поетичне. Ці гілки мови постійно переплітаються, і тому вивчати їх необхідно разом. Між художньою творчістю і життєвим мисленням існує тісна психологічна спорідненість: основи художньої творчості лежать у повсякденному мисленні. Несвідоме розглядалось Д. Овсяннико-Куликовським як великий резервуар збереження і накопичення розумової сили, а логічна форма думки – як така, що виникає за рахунок сили, збереженої граматикою мови. Психічна робота думки може бути поєдна-

на або з витратою, або із збереженням розумової сили. Такими, що зберігають силу, мають бути визнані ті аспекти думки, перебіг яких відбувається у сфері несвідомого. Саме тут відбувається значна робота думки – від найпростіших асоціацій до умовиводів, а у великих умах тут здійснюється наукова, філософська і художня інтуїція, в геніїв – виробляються великі творчі ідеї. Водночас ця робота здійснюється несвідомо, без затрат розумової сили, автоматично. Мірилом витрат розумової сили є саме увага.

Творча діяльність для представників Харківської школи пов'язана з принципом економії думки, з «принципом доцільності», із законами, що керують Всесвітом і є проявом всесвітнього космічного ритму. Творчість розглядається ними як така діяльність людини, за якої здобувається максимум знань при мінімальній затраті пізнавальних зусиль. Дати якомога більше, писав Б. Лезін, за найменшої затрати розумових зусиль – таким є від початку до кінця характер діяльності наукової і художньої творчості («Художня творчість як особливий вид економії думки»).

«Питання теорії та психології творчості» – неперіодичне видання, що виходило за редакцією Б.А. Лезіна, налічувало вісім томів. У перших випусках розроблялась переважно психологічна поетика О.О. Потебні та історико-порівняльна поетика О.М. Веселовського. З часом тематика збірників розширювалась. Їхні автори ставили своїм завданням репрезентувати «сучасні наукові дослідження в цій галузі в Росії (включаючи й Україну) і на Заході». Тут було вміщено такі дослідження, як «В майстерні художника слова» О.І. Білецького, «Єврилогія, або Всезагальна теорія творчості» П. Енгельмаера, «Народно-епічна творчість і поет-художник» К. Тиандера, «Основи поетики О.О. Потебні» В. Харцієва, «Мова як творчість» А.Л. Погодіна, «Вступ до феноменології творчості» Т. Райнова та ін.

Б.А. Лезін, виражаючи загальний задум усіх випусків «Питань теорії та психології творчості», формулюючи програму (завдання, предмет і метод) вивчення поезії, вказує на образ як на її основу. Правильне розуміння законів поетичної творчості не лише сприяє вмілому тлумаченню сучасного мистецтва, а й дає можливість заглянути в глибоку далечінь минулого і передбачати майбутнє мистецтва. І наукова, і художня творчість дають людству такий скарб, як самопізнання. Цікавими також є його думки щодо якостей осо-

бистості творця і процесу творчості, давати оцінку яким можна лише спираючись на власні самоспостереження. Особливу цінність становлять самоспостереження відомих письменників, поетів, учених, зафіксовані у різного роду висловлюваннях, щоденниках, записниках тощо. Це давало підстави Б. Лезіну для узагальнень, які він робив, досліджуючи творчу людину. Саме тому він був одним із перших, хто наполягав на необхідності детального вивчення таких самозвітів видатних діячів науки і мистецтва.

І.І. Лапшин був одним із перших, хто проаналізував історію філософії (і психології) у зв'язку з психологією творчості. Історію психології було також розглянуто як творчий процес самих психологів. Він виходить з позиції не тільки описово-психологічної, а й загальнофілософської. Симпатії І. Лапшина на боці філософської психології з методом інтроспекції. Психологія, на його думку, була і завжди буде філософською наукою, адже окремі філософські явища не можна ізольовати від усієї особистості. Чуже внутрішнє життя людина досягає опосередкованим чином, порівнюючи зі своїм. І. Лапшин вважає, що важливою здатністю психологічної творчості є вміння ставати на різні людські позиції, перевтілюватись у них. Один із провідних мотивів творчості І. Лапшина – подолання трагедії в житті людства, окремої людини. Звідси проблема свободи волі, безсмертя. За ним, психологія творчості є програванням всезагального творчого процесу, в якому загострюються здібності, жвавішає обдарованість.

Т. Райнов вийшов у своїх дослідженнях за рамки психології, вважаючи, що наука про творчість не може бути виключно психологічною. Індивідуально-психологічний процес свідомості він розглядає як предмет вивчення психології творчості. У своїй концепції Т. Райнов дав чітку диференціацію між теорією і психологією творчості, накресливши чіткі межі між ними і визначивши предмет, цілі і завдання кожної. Творчість, на думку вченого, необхідно розглядати як процес, що приносить результат. Тому психологія творчості, як наука про душевні прояви, повинна зосередитись на вивченні актів усвідомлення цінностей та предметів і на з'ясуванні їх корисності для споживача. У її компетенції виявлення законів, за якими «можливе» перетворюється у «дійсне». При цьому психологія творчості обмежує свою діяльність тільки вивченням мовленнєвих про-

цесів, пов'язаних з образно-граматичним і логічним мисленням. Предметом феноменології творчості є вивчення цінностей, тих форм, образів, які є кінцевим результатом творчої діяльності людини.

Феноменологія творчості Т. Райнова відродила втрачений у працях Д. Овсянико-Куликовського історико-діалектичний підхід до вивчення психічних і культурних явищ. Стверджуючи, що природа і культура є поняттями історично незавершеними, учений відмічав культурно-історичний характер і самої людини.

Постійною величиною у світі культури і творчості залишаються прагнення людини до самовираження через слово і наявність особливого роду совісті, яка спрямовує розвиток культури, визначаючи міру і глибину висловлювань і допомагаючи побачити недоліки і достоїнства продуктів творчості.

Наслідуючи традиції вітчизняної і зарубіжної психології свого часу, феноменологія творчості торкається проблеми внутрішньої форми, модифікуючи її в поняття «особистісний смисл».

Т. Райнов відмічає, що будь-який художній твір має для людини цінну постільку, поскільки цінні ті переживання, які він у людині пробуджує; утверджує ідею доречності творчості, її спрямованості на користь, красу, істину та добро. Таким чином, пов'язуючи поняття внутрішньої форми не тільки зі словом, але й з культурою як сукупністю цінностей, Т. Райнов визначив психологічні поняття значення і смислу.

Кожна із вищеподаних теорій розробляла поняття про внутрішню форму слова чи художнього твору як про суб'єктивний елемент творчості, що виступає своєрідним механізмом не тільки створення творчого продукту, але також і його розуміння.

Динаміка поглядів на процес творчості проявилась і у зміні методів дослідження цього процесу. Так, лінгвістична поетика О. Потебні кидає виклик узаконеному у всьому науковому світі методу інтроспекції, заявляючи, що самопізнання за допомогою самоспоглядання неможливе. Таке категоричне заперечення суб'єктивного методу дослідження і заміна його об'єктивним аналізом художніх творів пояснюється характерними особливостями соціальної ситуації 80-х років XIX століття, коли ученим доводилось відстоювати за психологією статус об'єктивної науки.

Психологія творчості Д. Овсянико-Куликовського і теорія цінностей Т. Райнова вже схиляються до думки про те, що при збере-

женні пріоритету за об'єктивними методами дослідження психіки і механізмів творчості не можна повністю відмовитися від інтроспекції. Так, при активному використанні методів спостереження і експерименту, Д. Овсяннико-Куликовський більше значення надає рефлексії, а Т. Райнов вводить у свій феноменологічний метод дослідження продуктів творчості.

Створюючи свої теорії як інтелектуальні в широкому розумінні цього слова, згадані вище вчені неодноразово повертались до думки про те, що внутрішня форма слова і художнього твору розкриває не тільки розуміння, але й ставлення індивіда до різного роду фактів.

Визначаючи шлях розвитку особистості і характер рушійних сил, вітчизняні вчені розглядають творчість як процес присвоєння (а на відповідному етапі розвиток особистості і створення) культурних цінностей. Так, звичайне прагнення до самовираження з допомогою слова поступово приводить до появи «людини моральної», основним структурним елементом психіки якої стає Совесть. Вона спочатку «розквітає» у душах вибраних індивідів, а потім, оволодівши душею нації і людства, набуває здатності передаватись у спадок, нагадуючи тим самим функцію юнгівського архетипу. Тому мова йде не про несвідомі, а про надсвідомі компоненти творчості, які також можуть не усвідомлюватись автором у момент творчості. Для їх розуміння необхідне не стільки дослідження дитячих переживань і травм художника (психоаналітичний підхід), скільки застосування категоріального апарату науки (психології творчості).

Не заперечуючи, що творче мислення не можна обмежити роботою розуму, а творчість невід'ємна від самобутньої особистості і від невпинного прагнення людини до самовизначення через прояв своєї екзистенції, Д. Овсяннико-Куликовський, Т. Райнов, О. Потебня неодноразово підкреслювали, що людям властиво, прагнучи до самовизначення і до пізнання інтелектуально-моральної істини, вносити як у процес, так і в результат творчого мислення елемент самобутності, елемент свого розуміння і переосмислення природи. Розглядаючи творчість не як проекцію власне індивідуальних проблем і переживань, а як самореалізацію внутрішнього світу художника, змістом якого є соціально-культурні факти, переосмислені людиною з позицій її індивідуальних особливостей, вітчизняні психологи суттєво підвищують роль культури у творчому процесі і тим самим

роблять помітний крок у галузі вивчення психології творчості даного періоду, на відміну від зарубіжних вчених. Багато положень, висунутих ними, і досі не втратили свого значення. Це думки про природу евристичного акту в усіх видах людської діяльності; особливості художньої і наукової творчості; диференціація типів художнього мислення і творчості відповідно до різноманітних творчих методів; сутність мистецтва (співвідношення «поетичність – художність – образність»); стадіальність творчості; соціально-психологічна детермінація творчих актів та ін.

Продовження вивчення психології творчості як наукового напрямку, започаткованого О. Потебнею та ін. дослідниками, відбулося у створеній 1921 року Державній академії художніх наук (Москва). У першій чверті ХХ ст. завдяки зусиллям представників Харківської школи психології творчості та під її впливом було створено оригінальні праці, присвячені найважливішим проблемам творчої діяльності людини.

Розвідки у царині психології творчості здійснювалися і в Західній Україні.

Услід за І. Франком С. Балей, Г. Костельник, Я. Ярема та ін. вчені, використавши найновіші досягнення асоціативної експериментальної психології (В. Вундта, Г. Мюллера, Г. Штейнталя), психоаналізу (З. Фрейда), структурної психології (В. Дільтея, Є. Шпрангера, Й. Гейзінги), виявили специфічні закономірності психології творчості та розкрили головні компоненти творчого процесу (інтуїцію, фантазію, мислення, натхнення).

Психологічні проблеми творчості знайшли своє віддзеркалення у дослідженні сучасних українських вчених. Аналіз літературних джерел, присвячених психології творчості, показує, що в останні роки намічається тенденція повороту від операційних та когнітивних підходів у вивченні цієї проблеми до особистісних. У працях В.А. Роменця висвітлюється вчення про природу й механізми творчості людини, досліджується психологічна теорія вчинку, моральна творчість. Вчення охоплює три складові: загальну, генетичну, прикладну психологію творчості.

У загальній частині вчений виступає проти інтелектуалізації творчості, її отождення з мисленням. Дослідник вирішує питання про психологічний механізм творчості, яким вважає трансдукцію – пе-

рехід із суб'єктивно-психічної системи (від задуму) до матеріально-речової (втіленого у певному предметі задуму). Цей перехід автор розкриває як вчинок особистості.

Свою теорію В.А. Роменець назвав трансдуктивною і визначив головним завданням психології творчості розкриття умов, за яких здійснюється подолання протилежностей теоретичної та практичної діяльності на засадах оригінальності та комунікації.

У генетичній психології творчості В.А. Роменець розробляє модель розгортання творчих можливостей людини від раннього дитинства до переходу у стан зрілої особистості.

Прикладна психологія творчості покликана вирішувати проблеми конкретної людини, надавати допомогу щодо того, як слід діяти, щоб виявити свій творчий потенціал найповніше, як розвинути свої творчі здібності.

Вчений вважав, що саме у творчості відбувається формування людини і саме через творчість стає можливим вияв її неповторної індивідуальності. Тільки в акті творення людина отримує здатність осягнути безмежжя власного «Я» і втілити його в реальних продуктах своєї життєтворчості.

В.О. Моляко розробляє проблеми психології творчості, прямо пов'язані з педагогічною практикою, працює в галузі технічної творчості. Вчений досліджує творчість насамперед як процес розв'язання творчих задач (методика навчання школярів розв'язанню творчих задач (КАРУС).

О.І. Кульчицька зробила вагомий внесок у розробку теорії і практики проблеми психології обдарованості.

Теорія творчості В.В. Клименка розкриває механізм творчості в єдності основних функцій психіки: відображувальної, проектувальної та матеріалізуючої (опредметнюючої). Виступаючи в єдності, вони обумовлюють появу відкриттів, винаходів, художніх образів. Досліджується структура механізму творчості та його онтогенетичний розвиток.

У всіх дослідженнях вітчизняної школи психології творчості фіксується увага на внутрішній детермінації процесу творчості. Творчість розглядається через функціонування свідомості людини, що виступає інтегратором як біологічних і соціальних компонентів у структурі особистості, так і її власної активності.

Сучасне психологічне дослідження творчості має у своїй основі системний підхід, об'єднує тим самим різні рівні творчої діяльності в цілісну систему і, відповідно, дає змогу забезпечити успішне розв'язання конкретних психологічних проблем.

2.4. Зарубіжні теорії творчості

3

Психометричний підхід

Головними ідеологами «психометричного» підходу до дослідження креативності стали Дж. Гілфорд і Е.П. Торренс.

У своєму зверненні до Американської Психологічної Асоціації її президент Гілфорд (1950 р.) відмічав, що унікальність вивчення видатних постатей типу Мікеланджело, Ейнштейна та ін. (які асоціюються в умах людей із творчістю) обмежила вивчення творчості як психологічної проблеми. Він запропонував вивчати творчість, залучаючи у психологічну лабораторію звичайних піддослідних і застосовуючи при цьому психометричні тести.

Концепція креативності як універсальної пізнавальної творчої здібності набула популярності після публікації праць Дж. Гілфорда. Він виокремлює два типи мисленнєвих операцій: конвергенцію і дивергенцію. Конвергентне мислення актуалізується у тому випадку, коли людині, яка вирішує задачу, необхідно на основі багатьох умов знайти єдино правильне рішення.

Дивергентне мислення визначається ним як «тип мислення, що йде в різних напрямках». Такий тип мислення приводить до неочікуваних висновків і результатів. Гілфорд вважав операцію дивергенції, поряд з операціями перетворення й імплікації, основою креативності як загальної творчої здібності.

Гілфорд виокремив шість параметрів креативності:

- 1) здатність до виявлення і постановки проблем;
- 2) здатність до генерування великої кількості ідей;
- 3) гнучкість – здатність продукувати різнопланові ідеї;
- 4) оригінальність – здатність продукувати окремі асоціації, незвичайні відповіді;
- 5) здатність вдосконалювати об'єкт, додаючи деталі;
- 6) здатність вирішувати проблеми, тобто здатність до аналізу і синтезу.

На основі даних положень Гілфорд розробив тести програми дослідження здібностей (ARP), які тестують в основному дивергентну продуктивність. Зокрема, деякі з них:

1. Тест легкості слововжитку: «Напишіть слова, що містять вказану букву» (наприклад, «о»).

2. Тест на використання предмета: «Перерахуйте якомога більше способів використання кожного предмета» (наприклад, консервної банки).

3. Складання зображень: «Намалюйте задані об'єкти, користуючись наступним набором фігур: коло, прямокутник, трикутник, трапеція. Кожну фігуру можна змінювати багато разів, змінюючи її розміри, але не можна додавати інші фігури або зайві» і т.д.

Всього в батареї тестів Гілфорда 14 субтестів, із них 10 – на вербальну креативність і 4 – на невербальну креативність. Тести розраховані на старшокласників і людей з більш високим рівнем освіти. Час виконання тестів обмежений.

Подальший розвиток ця програма отримала у дослідженнях Торренса. Торренс розробляв свої тести в ході навчально-методичної роботи з розвитку творчих здібностей дітей. Його програма включала в себе декілька етапів. На першому етапі піддослідному пропонували вербальні задачі на рішення анаграм. Він повинен був виокремити єдино вірну гіпотезу і сформулювати правило, що веде до рішення проблеми. Тим самим тренувалось конвергентне мислення (за Гілфордом).

На наступному етапі піддослідному пропонували картинки. Він повинен був розвинути всі вірогідні і невірогідні обставини, що привели до ситуації, яка зображена на картинці, і спрогнозувати її можливі наслідки.

Потім піддослідному пропонували різні предмети. Його просили перерахувати можливі способи їх застосування.

Під креативністю Торренс розуміє здатність до загостреного сприйняття недоліків, прогалин у знаннях та ін. За ним, творчий акт поділяється на сприйняття проблеми, пошук рішення, виникнення і формулювання гіпотез, перевірку гіпотез, їх модифікацію і знаходження результату.

До складу батареї тестів Торренса входять 12 тестів, згрупованих у три сесії: вербальну, зображувальну і звукову, що діагносту-

ють відповідно словесне творче мислення, зображувальне творче мислення і словесно-звукове творче мислення.

1. Словесна шкала містить сім завдань. У трьох перших завданнях піддослідний повинен задавати питання таким чином, щоб отримані відповіді допомогли йому відгадати зміст загадкових зображень. Піддослідний повинен записати всі питання, на які він би хотів отримати відповіді, перерахувати всі можливі причини і наслідки ситуацій, зображених на малюнку. У четвертому завданні фіксуються способи використання іграшки в грі. У п'ятому завданні перераховуються можливі способи незвичного застосування звичайних предметів. У шостому завданні ставляться питання щодо властивостей тих самих предметів, а в сьомому – піддослідний повинен розповісти про все, що може трапитись, якщо виникне певна неправдоподібна ситуація. Оцінюються легкість, гнучкість, оригінальність відповіді.

2. Зображувальна шкала складається із трьох завдань. Перше завдання полягає в тому, що піддослідний повинен на аркуші паперу намалювати картинку, використовуючи дану фігуру. У другому завданні піддослідному пропонують домалювати декілька ліній, щоб отримати осмислені зображення. У третьому завданні піддослідного просять скласти якомога більше зображень з допомогою пари паралельних ліній або кіл.

Оцінюються легкість, гнучкість, оригінальність, точність.

3. Словесно-звукова шкала складається із двох завдань, які пропонуються шляхом відтворення магнітофонного запису. У тесті «Звуки і образи» як стимули використовуються знайомі і незнайомі звуки. У другому завданні «Звуконаслідування і образи» використовуються звуконаслідувальні слова, що імітують звуки, притаманні певному об'єкту (тварині, механізму тощо). Піддослідний повинен написати, на що подібні ці звуки.

Оцінюється оригінальність відповіді.

На відміну від тестів Гілфорда тести Торренса розраховані для більш широкого вікового спектра: від дошкільників до дорослих.

Успішність виконання цих тестів визначається швидкісними якостями психіки, і критики справедливо вказують на вплив швидкісного інтелекту у рішенні тестів, що діагностують, на думку їх авторів, креативність (В.М. Дружинін).

Психометрична революція, що привела до створення стандартизованих інструментів, які вимірюють творчі здібності, здійснила як позитивний, так і негативний вплив на галузь дослідження креативності.

По-перше, позитивним був факт, що тести дозволили не тільки експериментально досліджувати творчість, але робити ці дослідження компактними, що не вимагало спеціального обладнання, і, в певному значенні, об'єктивованими.

По-друге, подібне психометричне бачення креативності зробило можливим проведення досліджень з урахуванням «простих» (не обов'язково видатних) людей.

Проте, як і будь-яке неоднозначне явище, психометризація досліджень творчості мала і негативні наслідки.

По-перше, психометричні тести креативності є банальним і неадекватним способом вимірювання творчих здібностей; було запропоновано, що більш вірогідним способом вимірювання креативності є використання творчих продуктів або результатів творчості (наприклад, малюнків, оповідань та ін.).

По-друге, вимірювальна модель творчості, що виходить з оцінки параметрів швидкості, різнобічності, оригінальності і скрупульозності, відображає феномен творчості неадекватно.

По-третє, всі роботи в рамках цього напрямку здійснюються при вибірці на «звичайних людях». Багато дослідників творчості стверджують, що робота з «не геніями» не є плідною і не здатна з'ясувати уявлення про закономірності розвитку і маніфестації видатних творчих здібностей.

Найбільш послідовну критику робіт Гілфорда, Торренса і їх послідовників дали М. Воллах і Н. Коган. У дослідженнях Торренса і Гілфорда виявлена висока позитивна кореляція рівня IQ і рівня креативності. Чим вищий рівень інтелекту, тим більша вірогідність того, що у піддослідного будуть високі показники за тестами креативності, хоча в осіб з високорозвиненим інтелектом можуть зустрічатись і низькі показники креативності. Між тим при низькому IQ ніколи не виявляється висока дивергентна продуктивність. Торренс навіть запропонував теорію інтелектуального порогу. Він вважає, що при IQ нижче 115-120 балів інтелект і креативність утворюють єдиний фактор (не відрізняються). При коефіцієнті інтелекту вище 120 балів творчі здібності й інтелект стають незалежними факторами.

М. Воллах і Н. Коган вважають, що перенесення Гілфордом, Торренсом і їх послідовниками тестових моделей вимірювання інтелекту на вимірювання креативності привело до того, що тести креативності просто діагностують IQ, як і звичайні тести інтелекту. Ці автори висловлюються проти жорстких лімітів часу, атмосфери змагання і єдиного критерію правильності відповіді, відкидають такий критерій креативності, як точність.



Психоаналітична теорія творчості

Психоаналітичний підхід можна вважати найбільш раннім із основних творчих підходів ХХ століття до вивчення креативності. З. Фройд визначив своє вчення як психічний процес створення нових цінностей, як «продовження і заміну дитячої гри». Розкриваючи роль несвідомого у психічному житті індивіда, З. Фройд називає його джерелом енергії творчості.

Основним змістом несвідомого, за Фройдом, є різні форми сексуального життя дитини. У дитячому віці статева поведінка має такі початкові форми, як автоеротизм, нарцисизм та ін. Лібідо не руйнується, воно тільки змінює форму, але завжди має своє первинне джерело. Людина усуває шляхом витіснення частину своїх душевних конфліктів, аналогічних конфліктам дитинства.

Несвідоме має свої засоби вираження. Це – заміщення, проекція, витіснення, раціоналізація, проекція, ідентифікація, символи та ін.

Символічні бажання слугують несвідомим потягам. Вони приводять у свідомість у замаскованій формі усе неприємне. Психоаналіз за предмет свого дослідження бере творчість художню і моральну.

Художня творчість, використовуючи символіку, дає людині насолоду.

Л.С. Виготський, досліджуючи психологію мистецтва, писав, що психоаналітики вважали, що мистецтво займає середнє місце між снобаченням і неврозом і що в основі його лежить конфлікт, який уже «перезрів для снобачення, але ще не став патогенним». Таким чином, художник у психологічному відношенні стоїть між сновидцем і невротиком; психологічний процес у них, по суті, однаковий.

Фройд вказує на дві форми прояву несвідомого і називає дитячу гру і фантазії наяву. Фройд пише, що поет робить те саме, що і дитя, яке грається. Він створює світ, до якого ставиться дуже серйозно,

вносячи багато розваг, у той же час різко відділяючи його від дійсності. Коли дитина перестає грати, вона не може, проте, відмовитись від цієї насолоди, яку їй приносила гра. Замість гри дитина тепер фантазує. Вона буде повітряні замки, творить те, що називають «снами наяву». Вже таке фантазування володіє двома суттєвими моментами, які відрізняють його від гри і наближають до мистецтва, а саме: у фантазіях можуть проявлятися і якість їх основного матеріалу, і переживання, які, тим не менше, дають задоволення, що нагадує подібний стан, який переживається у мистецтві. Ранк говорить, що в них даються «ситуації, які в дійсності були б надзвичайно болісні; вони малюються фантазією, тим не менше з тією ж насолодою. Найбільш частий тип таких фантазій – власна смерть, потім інші страждання і нещастя. Бідність, хвороба, тюрма представлені далеко не рідко, як і в таких снах представлене виконання жакливого злочину і його виявлення».

Фройд в аналізі дитячої гри показав, що в іграх дитина втілює часто болісні переживання, наприклад, коли грається у лікаря, який завдає їй болю, і повторює ті самі операції в грі, які в житті приносили їй тільки сльози і горе.

Другу суттєву відмінність від гри Фройд вбачав у тому, що дитина ніколи не соромиться своєї гри і не приховує своїх ігор від дорослих, «а дорослий соромиться своїх фантазій і приховує їх від інших, як свої найзаповітніші таємниці, і швидше зізнається у своїх вчинках, ніж відкрис свої фантазії».

Третє, найбільш суттєве для розуміння мистецтва у цих фантазіях полягає у тому джерелі, із якого вони походять. Фантазує не щаслива, а незадоволена людина. Незадоволені бажання – спонукальні стимули фантазії. Кожна фантазія – це здійснення бажання, коректив до дійсності, що не задовольняє. Тому Фройд вважає, що в основі поетичної творчості, так само, як і в основі сну і фантазій, лежать незадоволені бажання, часто такі, «яких ми соромимося, які ми повинні приховати від самих себе і які тому витісняються у несвідоме».

Механізм дії мистецтва у цьому відношенні повністю нагадує механізм дії фантазії. Так, пробудження фантазії спонукає дуже сильне переживання, яке «пробуджує у письменника старі спогади, що здебільшого стосуються дитячих переживань, вихідного пункту бажань, яке знаходить здійснення у творі... Творчість, як «сон наяву»,

є продовженням і заміною дитячої гри». Звідси, художній твір для самого поета є прямим засобом задовольнити не задоволені і не здійснені бажання, які в реальному житті не були реалізовані.

Ряд дослідників розвиває теорію поетичної творчості, в якій порівнює художника з невротиком (хоча і заперечує виведений Ломброзо взаємозв'язок між генієм і божевіллям). Поет є невротиком і «здійснює психоаналіз на своїх поетичних образах». Поет прирівнюється до параноїка, який схильний проектувати своє «Я» зовні, а читача уподібнює до істерика, який схильний суб'єктивувати чужі переживання. Ранк у художнику бачить істерика.

Звідси, поет у творчості звільняє свої несвідомі потяги за допомогою механізму перенесення або заміщення, з'єднуючи попередні афекти з новими уявленнями.

М. Гоголь писав, що позбувся власних недоліків, наділяючи ними героїв. В унісон цьому визнанню психоаналітики стверджують, що Шекспір і Достоевський тому не стали злочинцями, що зображали вбивць у своїх творах і, таким чином, позбавлялись своїх злочинних нахилів. При цьому мистецтво виявляється чимось на зразок терапевтичного лікування для художника і для глядача – засобом згладити конфлікт з несвідомим, не впадаючи у невроз. У психоаналітиків вся поезія зводиться до сексуальних переживань, і та психічна енергія, що має місце у мистецтві, є здебільшого сублімація статевої енергії, тобто відхилення її від безпосередньо сексуальних цілей і перетворення у творчість. В основі мистецтва лежать несвідомі і витіснені потяги і бажання (несумісні з моральними і культурними вимогами). Саме тому заборонені бажання за допомогою мистецтва досягають свого задоволення у насолоді художньою формою.

Для того, щоб дати задоволення своїм витісненим бажанням, художник повинен надати їм художньої форми, яка повинна як приносити задоволення чисто чуттєвого порядку і слугувати принадою, попередньою насолодою, що заманює читача у важку справу відреагування несвідомого, так і створювати штучне маскування, що дозволяє проявитись забороненим бажанням і обманути цензуру свідомості.

Таким чином, форма наче заманює читача і глядача і обманює їх, і обманутий цією формою читач отримує можливість позбутись своїх витіснених потягів.

Серед джерел задоволення від поетичної творчості психоаналітики (Ранк, Сакс) виокремлюють економію думки, яка, зберігаючи енергію у процесі сприйняття художнього твору, дає задоволення. Формальним джерелом чуттєвого задоволення ці автори називають риму, ритм, гру слів, яку зводять до дитячої радості.

Відмінність між окремими видами мистецтва зводиться психоаналізом до різних форм дитячої сексуальності. Образотворче мистецтво пояснюється і розуміється при цьому як сублімування інстинкту сексуального розглядання, а пейзаж виникає із витіснення цього бажання. Так психоаналітики трактують прагнення художників до зображення людського тіла заміною інтересу до материнського тіла. Саме інтенсивне витіснення цього бажання переносить інтерес художника з людського тіла на природу («витіснення жаги до розглядання»).

Інші види мистецтва пояснюються за аналогією іншим формам дитячої сексуальності, причому загальною основою будь-якого мистецтва є дитяче сексуальне бажання, відоме як комплекс Едіпа, що є «психологічною базою мистецтва».

Класичний психоаналіз, сформований працями З. Фрейда, виявив модерну психоаналітичну цінність тексту, звернув увагу на необхідність осмислення несвідомої творчої активності.

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко відмічав, що інтерес до проблематики несвідомого сягає найдавніших часів. «Відкривачами несвідомого» І. Франко називав поетів романтичної школи. Орієнтований на німецьку культуру, він помітив у ній епохальний поворот інтелектуального пізнання в напрямі несвідомого. На думку І. Франка, несвідоме стало модерним об'єктом пізнання завдяки романтизму, в якому несвідомий елемент став основою поетичної образності; філософії песимізму А. Шопенгауера, зокрема його основній праці «Світ як воля та уявлення», засновнику філософії несвідомого Е. Гартману («Філософія несвідомого»). Реальність несвідомих психічних процесів – це та сфера, що об'єднала літературу, філософію і психоаналіз.

Основні поняття класичного психоаналізу (едіпів комплекс, лібідо, метод вільних асоціацій та ін.) мали також міфологічне та літературне походження. Фрейд звертався до художньої літератури, щоб аргументувати свої гіпотези: психоаналітичний метод прирів-

нював до літературної діяльності, зауважуючи, що історії хвороб, які він записував, «читаються, як новели», а фантазування, до яких вдаються невротики, схожі на «сімейний роман» тощо. Письменник для автора психоаналізу був найцікавішим пацієнтом, оскільки майстерно інтерпретував свій невротичний симптом у вигляді художнього твору.

Призначення мистецтва у світлі психоаналізу – психокатарсис: завдяки високорозвиненій здатності до сублімації художник скеровує енергію нижчих потягів на художню діяльність і в такий спосіб пов'язує світ своїх фантазій і бажань з реальним світом, зцілюючись від невротичних симптомів і допомагаючи зцілитися (очиститися) своїм читачам від подібних невротичних внутрішніх напруг. Завдяки цьому письменник виступає несвідомим психотерапевтом для своїх читачів.

Психоаналіз як аналіз зв'язку між переживаннями раннього дитинства та особливостями творчої діяльності письменника, його внутрішніх психічних конфліктів і тлумачення мови несвідомого, що виявляється у творчості, став нетрадиційним герменевтичним методом дослідження літератури. Виробивши аналітичну методіку тлумачення сновидного тексту, Фрейд зорієнтував психоаналітичне літературознавство на розчленування явних смислів. Художній твір розглядали як спосіб маскування несвідомого: митець вдається до естетичного обману, подаючи свої приховані бажання в образній формі. Викрити цей обман – інтерпретаційне завдання психоаналітика.

Фрейдівський психоаналіз художньої творчості приділив однакову увагу аналізу особистості, що проводиться за зразком психотерапевтичного аналізу, та аналізу твору, за якого збігаються позиції автора і психоаналітика: автор несвідомо «інтерпретує» власну невротичну ситуацію, займає психотерапевтичну позицію щодо своєї психіки; психоаналітик, ідучи за голосом «душі» автора, виводить цю інтерпретацію на поверхню свідомості.

Виходячи з того, що творчість виникає внаслідок напруги між усвідомленою реальністю і неусвідомленими спонуканими, З. Фрейд запропонував, що творчість письменників і художників є відгомін їх неусвідомлених бажань, виражених у суспільно прийнятній формі. Ці неусвідомлені бажання можуть стосуватись влади, багатства, слави, пошани або любові. Підтвердження цим ідеям було знайдено у творчості видатних творців, зокрема Леонардо да Вінчі.

Фройд зауважує, що наша культура в цілому побудована на витісненні потягів, пристрастей. Кожна людина поступається частиною свого надбання, своєю владою, агресивними схильностями своєї особи. Але витіснені потяги постійно вимагають своєї реалізації. За її неможливості людина використовує заміщення. Здатність заміщувати вихідну сексуальну мету іншою, несексуальною, але спорідненою психічно називається сублімацією, завдяки якій сексуальний потяг забезпечує культурну працю великою кількістю енергії (Н.В. Зборовська).

Сублімація – десексуалізація, тобто перетворення сексуальної енергії на духовно-творчу. У психоаналізі Фрейда сублімація пов'язана з первинним (сексуальним) інстинктом, вона є результатом здатності сексуального потягу змінювати свою первинну мету на іншу, несексуальну, але психологічно з нею споріднену. Отже, суть сублімації виявляється у спрямуванні сексуальної енергії з нижчих егоїстичних цілей та об'єктів на вищі – культурні. Сублімація сили статевого інстинкту, відвертання його в бік вищої культурної мети стають можливими лише для мізерної меншості людей та й то тимчасово, і менш за все – в пору юності. Більшість людей через це стають невротиками. Основними формами сублімації, за Фрейдом, є художня творчість та інтелектуальна діяльність. Утримання для митця майже неможливе, утримання для молодого вченого – нерідке явище. Вчений завдяки утриманню може набути сил для своїх занять. У митця художня працездатність, на думку Фрейда, буде сильно підвищеною завдяки статевим переживанням.

Сублімація допомагає спрямувати інстинктивні прагнення так, щоб вони не були фрустровані, пригнічені оточенням.

Психоаналіз спонукає до сублімації, до перенесення сексуальної енергії в інтелектуальне самопізнання. Водночас висока здатність до сублімації свідчила про елітарність людини, була ознакою і мірою її талановитості. Ідеальним зразком для Фрейда був італійський вчений та художник епохи Відродження Леонардо да Вінчі, який продуктивно перетворив низьку пристрасть на наукове та художнє пізнання. У своїй праці «Леонардо да Вінчі і його спогад про дитинство» Фройд писав: «Пластичність, або нічим не скута рухливість лібідо аж ніяк не притаманна повною мірою кожному з нас, а сублімація може розрядити тільки певну частку лібідо, не кажучи вже про те, що чимало людей має вкрай мізерну здатність до сублімації».

Перетворення сексуального бажання на сублімовану діяльність вимагає переміщення лібідо з об'єкта на творче Я. Не розряджене на об'єкті, десексуалізоване лібідо, переключившись на творчий суб'єкт, зберігає головну мету Еросу – об'єднання і зв'язування, отже сприяє цілісності або тенденції до неї, що характерно для Я. Повертаючись назад, до Я, воно сприяє його досотворінню, тобто утворенню цілісного Я, яке далі проектується в об'єкт сублімованої діяльності – художній твір.

Ефект цілісності, що вражає у феномені художнього твору, є, очевидно, результатом набутої «нарцисичним» шляхом енергетичної цілісності творця. Завдяки цьому можна збагнути не лише психологічну аргументацію цілісності художнього твору, а й творчий екстаз – незрівнянне задоволення, яке переживається у такій «подвійній» творчості: «я» могутніше, стає великим «Я», відчуючи себе причетним до вічності Творцем, що володіє неймовірною силою та невичерпністю творчої потенції.

Енергетична психоаналітична теорія дає змогу збагнути суть цього феномену: Я наснажилося енергією з первинного джерела Воно і використало так звану енергію потягів у вигляді «десексуалізованої і сублімованої енергії», тобто перетворило «низьке» на «високе», чуттєве на духовне. Коли десексуалізована і сублімована енергія не застоюється в Я, вона народжує об'єкт, твір. Йдеться про особливий спосіб розрядження нарцисизму – цілющий вихід із ситуації, яка за несприятливих умов (коли не відбувається психічне розрядження) може завести у нарцисичний невроз, психоз (манію величі). Проте сублімація не забезпечує повного захисту від психічних страждань, як вважають психоаналітики. Цей захист вразливий, доступний для нападів.

З поняттям сублімації психоаналітики тісно пов'язують поняття ідентифікації та розкривають роль цього явища у художній творчості.

За неможливості прямо виявити статеву енергію вона перетворюється на енергію другого порядку, стає джерелом творчої уяви. Саме в цій сублімації енергії статі важлива роль належить ототожненню. У творчості митець позбувається комплексів, які могли б привести його до неврозу. В ідентифікації зі своїми героями він відреагує на свої незадоволені афекти, які не можуть знайти застосування в житті.

Щодо аналізу літературної творчості, то тут психоаналітична школа зосередилась не на очевидному в біографії письменника, а на випадковому та прихованому, на незначних з погляду біографічного та психологічного методу, але дуже вагомих для психоаналітичного тлумачення подіях (Н.В. Зборовська).

Основу психоаналітичного літературознавства становлять:

1) психоаналітичне тлумачення біографії письменника (психобіографічний метод). Сформульований він у працях Фрейда «Достоевський і батьковбивство», «Леонардо да Вінчі і його спогад про дитинство»;

2) психоаналітичне тлумачення тексту. Методика його розроблена в аналізі сновидінь, фантазувань, здійснених Фрейдом у працях «Тлумачення сновидінь», «Галюцинації і сни у «Градіві» Енсена», «Поет і фантазування», «Дотеп і його відношення до неусвідомленого».

В основу психобіографічного методу Фрейд поклав аналіз розвитку і подолання едіпового комплексу. Прикладом такого дослідження особистості письменника є його праця «Достоевський і батьковбивство». Мотиви едіпового комплексу домінують у фрейдівському тлумаченні художніх творів Вільяма Шекспіра.

У складній особистості Достоевського Фрейд виокремив чотири образи: художника, невротика, мораліста і грішника. На його думку, найбільш вразливий Достоевський в образі мораліста, що привертає увагу до ситуації особливого переживання едіпового комплексу. Фрейд зосереджувався на неусвідомленому смислі творчості Достоевського: вибір специфічного літературного матеріалу (весь він побудований на злочині), а саме жорстоких, егоцентричних, схильних до вбивства характерів, вказує на такі самі схильності у внутрішньому світі письменника. Тема батьковбивства у «Братах Карамазових» також тісно пов'язана із вбивством батька Достоевського. Психоаналітичне тлумачення віднаходить у літературній події батьковбивства проекцію авторської психічної травми – неврозу Достоевського-сина. Він несвідомо хотів у дитинстві вбити батька і до кінця свого життя остаточно не переконався у несправедливості такого злочинного бажання, отже, й не позбувся пов'язаних із цим мук совісті. Фрейд співвідносив це бажання Достоевського з його невротичними нападами епілепсії, що стали своєрідним самопокаранням (Н.В. Зборовська).

У психології Достоевського Фрейд простежував яскраві мазохістські та садистські нахили. Дуже сильний внутрішній руйнівний потяг міг легко перетворити письменника на злочинця, а тому переважно був спрямований проти нього самого, виражаючись через почуття провини як мазохізм. «Садо-мазохістська» психологія тісно пов'язується із манерою художньо-психологічного мислення Достоевського. З одного боку, він засуджує вбивство, а з іншого – його виправдовує («у дрібницях він – садист щодо зовнішніх об'єктів, в головному – садист щодо себе, в результаті мазохіст, тобто лагідна, добродушна, завжди готова допомогти людина»).

Ще одним об'єктом психоаналітичного тлумачення у теорії Фрейда стало фантазування.

Фантазування – психічна діяльність, спричинена внутрішнім потягом до задоволення несвідомого бажання шляхом створення образних уявлень.

Кожна людина, на думку З. Фрейда, живе подвійним життям – життям у фантазії та життям у реальності. Типовим змістом людських фантазій є задоволення честолюбних, владолюбних бажань (переважно в чоловіків) та еротичних (головним чином у жінок). Отже, у фантазіях кожна людина знаходить свій Едем.

У мистецтві фантазії з внутрішнього світу повертаються до реальності, у світ зовнішній. Тому мистецтво Фрейд розглядав як «зворотний шлях від фантазування до реальності». Митець вдається до світу фантазій, не вдовольняючись дійсністю, способами і об'єктами задоволення, які вона може надати. Цю тезу З. Фрейд аргументував тим, що за своїми схильностями митець – інтроверт, якому недалеко до неврозу. На нього тиснуть могутні інстинктивні потреби (честі, влади, слави й жіночого кохання), але бракує засобів досягти цих насолод. Тому, вважав Фрейд, він відвертається від дійсності й переносить усі свої інтереси, а також своє лібідо на розбудову тих бажань у світі власної фантазії. Отже, митець потрапляє у кризову психічну ситуацію, яку він може розв'язати, створивши твір, або не розв'язати і стати невротиком. Тому творчість знімає психічні збудження і накопичення невдоволених бажань автора.

Фрейд вважав, що всі твори мистецтва за своєю суттю егоцентричні, тобто мають героя, що перебуває в центрі уваги і є проекцією самого митця.

У статті «Поет і фантазія» Фройд порівнює письменника з мрійником, а поетичний твір зі «сном наяву». «Сни наяву», – наголошував Фройд, – це сировина поетичної творчості, бо зі своїх марень письменник, переробляючи, перевдягаючи і просіюючи їх, вибудовує ситуації, які відтворює у своїх оповіданнях, романах і п'єсах. Героєм «снів наяву» завжди є власна особа – або безпосередньо, або досить прозоро ідентифікована з кимсь іншим». Психологічний роман своїми характерними рисами зобов'язаний схильності сучасного письменника шляхом самоспостереження роздрібнювати своє «Я» на частини і внаслідок цього персоніфікувати в кількох героях свої душевні конфлікти. Фантазує аж ніяк не щасливий, а тільки невдоволений. Незадоволені бажання – збуджувальні стимули фантазії: кожна фантазія – це здійснення бажань (збуджувальних або еротичних). Фантазування піддаються специфічному згущенню та зсуву, оскільки прагнуть стати придатними для колективного споживання. Тому митець змушений вдатися до своєрідного творчого обману, через що нелегко буває здогадатися, що ці фантазування походять з авторових таємних, інтимних джерел. Коли фантазування втрачають явне особистісне, яке б відштовхувало людей, і набувають культурного вияву, придатного для інших, вони стають затребувані ними. Йдеться про здатність митця до художнього формотворення – вміння переробляти матеріал, маскувати різними художніми техніками егоцентричні бажання тощо. Задоволення від художнього твору, вважав Фройд, виникає внаслідок того, що читачі впізнають у відтворених бажаннях власні напруження та звільняються від них за допомогою фантазування самого автора: митець спрямовує читача у той стан, де він може отримати максимальну розрядку, звільнення (зняти напругу) від своїх непристойних фантазій без будь-якого сорому та страху.

Художня творчість із психоаналітичного погляду є фантастичним задоволенням неусвідомлених бажань. Завдяки витонченому мистецтву реальні конфлікти в житті митця та його прихильників усуваються, психічна система досягає стану рівноваги.

Л.С. Виготський критикує психоаналіз за бажання звести всі прояви людської психіки до одного сексуального потягу. «Там, де художник малює прекрасний портрет своєї матері або в постичному образі втілює любов до своєї матері, приховане переповнене страхом інце-

стуозне бажання (комплекс Едіпа). Коли скульптор створює фігури хлопчиків або поет оспівує гарячу юнацьку дружбу, психоаналітик вбачає в цьому гомосексуалізм у найбільш крайніх формах...»

Дослідник психоаналізу В.В. Іванов зауважує, що на запитання, яке він поставив перед відомою російською поетесою А. Ахматовою щодо її ставлення до психоаналізу, та відповіла, що якби вона пройшла курс психоаналізу, мистецтво для неї стало б неможливим.

Конфлікт між стереотипною психоаналітичною терапією і поетичною творчістю лежить в основі фабули циклу повістей і оповідань Селінджера про поета Симура. Його герой, пройшовши курс психоаналізу, закінчує життя самовбивством.

Герман Гессе декілька років страждав тяжкою депресією, потім почав проходити курс психоаналізу. Його життєва ситуація погіршувалась, полегшення не наступало, невроз посилювався. У трагічній і художньо викристалізованій формі це коло депресивних переживань виражене у Гессе у пізніше опублікованій поезії «Степовий вовк». Але тільки художня сублимація у чудовому однойменному романі принесла Гессе звільнення від страждань. Тоді і виникає той просвітлений погляд на світ, який притаманний уже зрілому Гессе. Творчість виявилась завершенням процесу лікування, розпочатого психоаналізом.

Чітка побудова всього твору як опис проведених автором над самим собою дослідів вербалізації минулого, частково подібних до психоаналітичних, лежить в основі книги Зощенка «Перед сходом сонця». Після її написання Зощенко у 1943 р. говорив, що йому вдалось позбавитись туги, яка все життя його мучила.

Своєрідне тлумачення ролі несвідомого у художній творчості запропонував К. Юнг – засновник аналітичної психології. Аналітична психологія Юнга критично проаналізувала «медичний» підхід Фрейда, який надихнув істориків літератури на те, щоб особливості твору виводити з інтимного, сексуального життя митця, розглядати творчу особистість як клінічний випадок, зразок сексуальної психопатології.

Художній твір аналітична психологія тлумачить не лише як вияв індивідуальної психіки, але і як «дещо надособистісне».

За К. Юнгом, митець пов'язується з архетипною реальністю, що сприяє «алхімічному» процесу перетворення індивідуальної психі-

ки, тобто підняттю її на вищий духовний щабель. Тому й творчі досягнення мають двосторонню цінність: вони важливі для колективного духовного розвитку і є суб'єктивними фазами індивідуального розвитку. Оскільки джерелом розвитку творчої особистості є її власна Тінь, власна недосконалість, то митець може існувати лише у творчих досягненнях, що виражають його постійне становлення: на кожному новому етапі особистість досягає цілісності, єдності світу (Н.В. Зборовська).

К. Юнг особливу увагу приділив фантазуванню як репродуктивній діяльності, що здійснюється в усіх основних формах психічного життя (мисленні, почутті, відчутті та інтуїції). Поділяючи фантазії на активні і пасивні, активній фантазії надає першочергове місце у художній діяльності. Згідно з аналітичною психологією неусвідомлені елементи вишлюють до поверхні свідомості, де лібідо оточує їх і наділяє видимістю. Шляхом асоціювання допоміжних матеріалів їх невидима і неясна сутність доводиться до ясної і наочної форми – через асоціацію оформляються неусвідомлені змісти. Вона не протистоїть неусвідомленому, на відміну від пасивних фантазій, що виникають з процесу в неусвідомленому і протистоять свідомості. Пасивна фантазія дуже часто може бути хворобливою. Активна – може стати вищим виявом людського духу, оскільки в ній свідомо і неусвідомлена особистість творчого суб'єкта зливаються в один об'єднуючий процес. Живий символ, на думку К. Юнга, не зміг би народитись в інертній і нерозвиненій свідомості. Активне фантазування прямує до символічного вираження, аналогічного створенню єдиної індивідуальності за допомогою досконалого вираження її цілісності.

Художній твір у психологічній теорії К. Юнга – це естетичний вияв психічної цілісності – свідомого Я, тобто Его митця; індивідуального несвідомого (комплексів); колективного несвідомого (архетипної психології). Залежно від комбінації цих складових Юнг розрізняв естетичну та психологічну цінність художнього твору.

Юнг критикував фрейдівський психоаналітичний підхід до мистецтва за те, що там в основі творчості було розглянуто лише індивідуальне неусвідомлене, змістом якого є комплекси. Він не заперечував, що комплекси пробуджують творчу енергію. Залежно від ситуації особистий комплекс може зумовити або невротичне захворювання, або творче досягнення.

Творчий процес в аналітичній психології має такий механізм: навколо індивідуальних комплексів розвиваються фантазії, які блокують психіку особистості. Саме породжені комплексами фантазії змушують творчу особистість продукувати, шукати виходу з даного стану. Невротик, навпаки, замикається у світі власних фантазій. Міра вияву соціального значення символів залежить від міри життєздатності творчої індивідуальності.

Якщо психоаналіз знаходить у всіх творчих людей передусім едіпів комплекс, то аналітична психологія наголошує на єдності різних комплексів з їх архетипними відповідниками.

Митець завжди відчуває свої комплекси, його страждання від початку є значною мірою несвідомим екзистенційним стражданням від фундаментальних людських проблем, які групуються в кожному архетипі.

Тому, з позиції аналітичної психології, суть творчого процесу полягає у компенсації індивідуального комплексу архетипом, у неусвідомленій активації (збудженні) архетипного образу, його опрацюванні й оформленні у завершений твір. Завданням художника є надання первинному образу форми, яка відповідає духу часу.

В аналітичній психології К.-Г. Юнг виокремлює психологічний і провіденційний види художньої творчості.

Психологічний вид художньої творчості (грец. – душа, учення, слово) – вид творчості, за якого опрацьовується матеріал із свідомого життя, а результат творчості належить до сфери цілком зрозумілої психології.

Провіденційний вид художньої творчості (лат. – провидіння, передбачення) – вид творчості, що передбачає в основі твору містичне провидіння як первинний та реальний досвід автора.

Із психологічного погляду важливо відрізнити об'єктивний творчий процес і художній твір як суб'єктивізацію об'єктивного, тобто індивідуальний продукт творчого процесу. Художньому твору передують цілісна течія творчого процесу, для якої характерна абсолютна туманність, синкретичність психічних процесів; вона має завершитись оформленням, прозрінням. Акт просвітлення несвідомого творчого процесу стає набуттям мови, форми – художнім твором. Тому творчий процес має жіночу властивість, а твір – чоловічу. У праці «Психологія і література» Юнг пише: «Творчий про-

цес має жіночі особливості, і творча праця бере початок у неусвідомлених глибинах – ми можемо з певністю сказати у Материнській сфері». Отже, материнська ознака неусвідомленої творчої сфери виявляється в життєдайному джерелі і єдиній сутності: інстинкти життя і смерті ще не встановлені у своїх межах, статєва ідентичність ще не оформлена, немає розходження протилежностей, звідси лише й може визріти унікальна цілісність художнього твору. Занурення в глибини Материнської сфери, яка творить, аналітична психологія розглядає як таємницю художньої творчості (Н.В. Зборовська).

Аналітична психологія зміцнила зв'язок з мистецтвом. Г. Гессе у статті «Художник і психоаналіз» писав: «З того часу, як «психоаналіз» Фрейда привернув увагу вузького кола невропатологів, з того часу, як учень Фрейда Юнг створив і частково оприлюднив свою психологію несвідомого і своє вчення про типи, з того часу, як аналітична психологія звернулася безпосередньо до народного міфу, саги та поезії, між мистецтвом і психоаналізом виник близький і плідний зв'язок».

Аналітична психологія утверджувала класичну естетику як єдність чуттєвого та духовного. Цьому сприяло те, що Юнг орієнтувався на ірраціоналістичну традицію, що виходила з розуміння людської історії як розвитку індивідуального духу в усвідомленні власної свободи та відповідальності перед абсолютними цінностями.

4

Гуманістичний напрям

З точки зору гуманістичної психології, сама сутність людини постійно рухає її у напрямку особистісного росту, творчості і самодостатності. Гуманістичні персонологи розглядають людей як активних творців власного життя, які володіють свободою вибору і розвивають власний стиль життя. Визнання пріоритету творчої сторони в людині є, можливо, найбільш значущою концепцією гуманістичної психології. Вчення гуманістів про творчість – це гімн творчості, гімн творчій особистості. Саме за ними, здорова людина є творча людина, а тому навчати треба творчості і через творчість. І це потрібно не стільки для мистецтва і продукування в майбутньому творів мистецького плану, скільки для розвитку самої людини у її кращих характеристиках (якісних).

Одним із вихідних положень гуманістичної психології А. Маслоу виступає проблема творчості як складова процесу самоактуалізації особистості. А. Маслоу першим наголосив, що творчість є найбільш універсальна функція людини, яка веде до всіх форм самовираження. Це не ортодоксальний, традиційний погляд на творчу особистість під кутом зору її «творчої продукції», але, в першу чергу, на саму особистість, здатну до творчого акту; вид діяльності; процес; установка. Мова йде про творчість як спонтанну креативність, притаманну кожному індивіду. За А. Маслоу, варто подивитись на креативну особистість, і тут перед нами постануть проблеми трансформації людської природи, трансформації характеру, повного розкриття всього людського у людині, які, в свою чергу, підводять нас до необхідності шукати і знайти відповіді на питання про світогляд, життєву філософію, життєвий шлях, суспільні цінності та ін.

Беручи до уваги соціокультурний запит на тлі сучасності, вчений звертає увагу на важливість формування людини, здатної жити в безперервно змінюваному світі, долати труднощі, приймати рішення, здійснювати вибір. Суспільство, яке, на думку А. Маслоу, виховує таку «Гераклітову людину», матиме перспективу. Сьогодні освіту ні в якому випадку не можна розглядати тільки як процес засвоєння знань, час визначити її як процес становлення характеру, як процес особистісного розвитку.

Стає все більш важливою здібність людини повністю сконцентруватися на тому, що відбувається «тут і тепер», її вміння чути, бачити і розуміти, що диктує їй конкретна ситуація. З'являється потреба у людині, яка відрізняється від звичайного, поширеного нині типу людини, яка сприймає теперішнє як варіацію минулого, розтрачує теперішнє, щоб зробити майбутнє менш небезпечним і більш передбачуваним, яка настільки не впевнена у своїх силах, що боїться майбутнього. Існує гостра потреба у появі людини нового типу, яка б відповідала новому світу. Творчість розглядається вченим як глибоко індивідуальний процес, в якому особистість творця перебуває сам на сам із процесом творення. Групова робота часто перешкоджає акту творення як глибинному особистісному процесу.

А. Маслоу виокремлює первинну і вторинну креативність. Первинна креативність, або етап натхненної творчості, обов'язково повинна бути відокремлена від вторинної – від процесу деталізації тво-

рчого продукту і надання йому конкретної предметної форми. Первинна креативність відповідає фазі натхнення, а вторинна – фазі розробки. На його думку, натхнення може охоплювати людину у будь-який проміжок її життя, проте не кожне натхнення знаходить свій кінцевий продукт. Саме на рівні вторинної креативності розкриваються такі чесноти творця як наполегливість, терпіння, важка праця. Ця друга стадія включає в себе не тільки і не стільки творчість, скільки тяжку рутинну працю, успіх якої значною мірою залежить від самодисципліни художника, який часом витрачає все життя на те, щоб освоїти конкретні знаряддя праці творчості, проникнути в сутність матеріалу, розвинути інструментальні вміння і навички, перш ніж, нарешті, буде готовий повною мірою виразити те, що він бачить чи чує.

Первинна креативність бере початок із несвідомого як джерела нових відкриттів, ідей. Вона є ірраціональною складовою творчого процесу, тоді як вторинна – раціональною. Первинні процеси він відносить до ряду пізнавальних. Чим багатше суспільство, тим менший спротив первинним психічним процесам. «Первинну творчість» А. Маслоу пов'язує зі станом спонтанності, свободи, що можливе тільки у випадку прийняття особистістю власного внутрішнього «Я» (сутності). Творчість, заснована на вторинних процесах, охоплена значною частиною світських справ, породжена груповим процесом (науково-технічна, літературна творчість та ін.), як «консолідація» і «розвиток ідей» інших людей. Використання двох типів процесів дає, за А. Маслоу, «інтегровану творчість», продукт якої – великі твори митців.

Креативність самоактуалізованої людини, за А. Маслоу, близька до креативності дитини, ще не зіпсутої впливом культури. Креативність – фундаментальна характеристика людської природи, це потенціал, іманентно присутній у кожній людині. Вона не шукає собі підтверджень, не обов'язково проявляється у складанні віршів, заняттях живописом. Це особливий спосіб світосприйняття, особливий спосіб взаємодії з реальністю. Креативність, на думку А. Маслоу, – аспект будь-якої поведінки, діяльності, що включає в себе: перцептивну, вольову, когнітивну, афективну сторони. Вона допомагає особистості виразити себе в будь-якій діяльності. Чим би не займалась творча людина, що б вона не робила, кожний її акт стає

актом творчості. Самоактуалізовані люди відрізняються більш точним і правдивим баченням світу, і власне тому вони креативні. Творчість розглядається А. Маслоу як умова самоактуалізації особистості, здатної до спонтанності, експресії. «Ідеально функціонуюча особистість» (К. Роджерс) часто виступає нонконформістом по відношенню до суспільства з його чіткою нормативною системою. Крім того, така особистість меншою мірою піддається впливу культури, заборони якої не стають для неї абсолютними, не переходять у розряд внутрішніх заборон і обмежень. Позбутися стереотипів і суспільних кліше для середньостатистичної людини не легко. Саме тут, на думку А. Маслоу, і виникає розмежування між поняттями «норма» і «патологія» (здоров'я і хвороба). Творчі особистості, як інтегратори, долають бар'єр дихотомії. Мова йде про здатність взаємодіяти між інтеграцією всередині індивіда і його здібністю інтегрувати те, до чого він покликаний. Творчість стає синтезуючим, конструктивним, об'єднуючим процесом завдяки внутрішній інтеграції особистості. Саме на цій основі і даються «пікові переживання», пізнаються глибини творчості. Вчений наголошує, що необхідно навчати людей бути креативними, власне в тому розумінні, щоб вони були готові прийняти усе нове, уміли імпровізувати.

Феноменологічний напрям теорії особистості, який в науці представляє К. Роджерс, постулює, що в своєму розвитку люди природно і неминуче рухаються у напрямку диференціації, автономності і зрілості; всі вони прагнуть досконалості. Концепція росту, сконцентрована на процесі реалізації внутрішніх можливостей і особистісного потенціалу людини, відображає і розроблену вченим концепцію творчості. К. Роджерс наголошує на необхідності творчої адаптації особистості до нових соціальних умов (науково-технічний прогрес), що, на його думку, стане вирішальним фактором у проблемі самого виживання людства. «Коли наукові відкриття і винаходи зростають, пасивна і культурно обмежена людина не може справитись із зростаючим потоком питань і проблем. Якщо окремі індивіди, групи людей і цілі нації не зможуть уявити, придумати і творчо переглянути, як по-новому підійти до цих складних змін, то ми загинемо. Якщо людина не зможе по-новому, оригінально адаптуватись до навколишнього світу так само швидко, як його змінює наука, наша культура загине. Розплатаю за відсутність творчості буде не тільки погане пристосу-

вання індивіда і групова напруга, але й повне знищення всіх народів». Як і А. Маслоу, К. Роджерс творчість розглядає в більш широкому спектрі, не просто як вузькоспеціалізований аспект мистецького плану, але і як природну даність, іманентно притаманну людині. «Творчість, на мій погляд, не залежить від якогось певного змісту. Я вважаю, що немає суттєвої різниці у творчості при створенні картини, літературного твору, симфонії, винаходу, розвитку наукової теорії, пошуку нових особливостей у людських стосунках чи створенні нових граней власної особистості, як у психотерапії». Творчий процес, за К. Роджерсом, полягає у створенні з допомогою дії нового продукту, з одного боку, з унікальності індивіда; з іншого – зумовлений матеріалом, подіями, людьми і обставинами життя.

За К. Роджерсом творчість поділяється на продуктивну і руйнівну. За ним, коли індивід «відкритий» своєму досвіду, всі різні почуття і відчуття організму доступні його усвідомленню, а поведінка є творчою, можна сподіватись, що ця творчість носить продуктивний характер. І навпаки, у тій мірі, в якій індивід відмовляється усвідомити значну частину свого досвіду, його творіння може бути патологічним чи соціально небезпечним або тим та іншим одночасно.

К. Роджерс солідарний із А. Маслоу і в поглядах на творчість як необхідний і обов'язковий елемент самого процесу самоактуалізації особистості. Вчений постулює, що відкритість індивіда власному досвіду є перманентною основою продуктивної творчості (на відміну від руйнівної). «У тій самій мірі, в якій індивід відмовляється усвідомити значну частину свого досвіду, продукти його творчості можуть бути соціально шкідливі (патологічні). І, відповідно, якщо індивід відкритий власному досвіду, а всі різні почуття і відчуття його організму доступні його усвідомленню, нові продукти його взаємодії з навколишнім світом будуть швидше продуктивними і для нього самого, і для оточення».

К. Роджерс наголошує на соціальній значущості творчості.

К. Роджерс виокремлює умови, найбільш пов'язані з потенційно творчими діями особистості, зокрема:

1. Відкритість досвіду: екстенціональність (відсутність ригідності; відкритість всьому, що існує в ситуації «тут-і-тепер»);

2. Внутрішній локус оцінювання (самооцінка як власний критерій оцінювання продуктів власної творчості, що домінує в загальній канві оцінок інших);

3. Здатність до незвичних поєднань елементів і понять (спонтанна гра – дослідження як основа інтуїції, творчого бачення нового і суттєвого в житті).

На думку К. Роджерса, тільки при досягненні цих умов можна вести мову про продуктивну творчість. Творчий акт вчений подає через характеристику таких його сторін, як: вибірковість, впорядкованість, намагання виявити найбільш суттєве.

Художник зображує поверхню чи текстуру у спрощеному вигляді, нехтуючи дрібними відхиленнями, які існують в дійсності. Письменник підбирає такі слова і фрази, які роблять його висловлювання цілісними. Організована особиста вибірковість надає продуктам творчості їх естетичні властивості.

Свобода творчості, за К. Роджерсом, не знімає відповідальності перед індивідом за його вчинки. Саме тип «вільної відповідальності», на думку вченого, сприяє розвитку надійного внутрішнього джерела оцінок, формуванню внутрішніх умов для продуктивної творчості.

Особистість, за Г. Олпортом, – це реальна, конкретна частина психічного життя, що існує у виключно індивідуальних формах. Своє ставлення до творчості вчений репрезентує через постановку питання щодо прерогативи у сфері дослідження особистості з боку як мистецтва (художня література), так і науки (психологія). І це вже не просто дихотомія науки і художньої літератури у погляді на саму людину, а творчий симбіоз, взаємодоповнення.

Досліджуючи природу благополуччя, Е. Фромм розглядає його як здатність особистості до творчості. В основі такої здатності вчений ставить творчий акт, який полягає в «істинному реагуванні», баченні світу таким, яким він є, і переживання його як «власного світу», світу, створеного «власною творчістю». Необхідність трансценденції з'являється в людини внаслідок її здатності любити, тобто у прагненні стати творчо спроможною.

На думку Е. Фромма, особистість є продуктом динамічної взаємодії між вродженими потребами, з одного боку, і тиском соціальних норм та приписів – з іншого. Виділивши п'ять соціальних типів характерів, домінуючих у сучасних спільнотах, вчений поділив їх на два великі класи: непродуктивні (нездорові) і продуктивні (здорові) типи. На протигагу непродуктивній орієнтації продуктивний характер яв-

ляє собою кінцеву мету у розвитку людини. Саме до цього типу вчений і відносить творчу особистість і характеризує її як незалежну, чесну, спокійну, люблячу, яка вершить соціально корисні вчинки.

Людина, за Е. Фроммом, не тільки раціональна і соціальна істота, але й істота творча, здатна трансформувати доступну їй матерію за допомогою розуму й уяви. «Плідна орієнтація» особистості передбачає відповідну установку, спосіб відносин у всіх сферах людського буття. Під плідною творчістю вчений розуміє здатність людини використовувати свої сили і реалізовувати закладені в ній потенційні можливості. Е. Фромм вважає, що ознакою такої творчості є спонтанність, творче самосприйняття, відкритість, доступні кожній людині, в якій не порушені ментальний й емоційний рівні. Це реалізація людиною закладених в ній можливостей, використання потенційних сил. Наявність у людини репродуктивних і творчих функцій є вихідною умовою плідної творчості, яка і сприяє розвитку власного «Я». На думку Е. Фромма, тільки ті якості, які є результатом нашої творчої активності, що базуються на спонтанних проявах, надають особистості сили і тим самим створюють основу її цілісності. Нездатність діяти спонтанно, висловлювати свої істинні думки і почуття і, відповідно, необхідність виступати перед іншими і перед самим собою в певній ролі – під маскою псевдоособистості – в цьому джерело почуття слабкості і неповноцінності. Е. Фромм висловлює думку, співзвучну іншим представникам гуманістичного напрямку (А. Маслоу, К. Роджерс та ін.): важливий не кінцевий результат, а сам процес діяльності людини. У всіх видах продуктивної творчості людина і предмет її праці об'єднуються; вона досягає злиття зі світом, знаходить власний смисл життя.

Проблема творчості особистості розвивалась і екзистенціальним напрямом у гуманістичній психології. У числі найбільш яскравих представників її були В. Франкл, Р. Мей, І. Ялом та ін.

Процес творчості, на думку Р. Мея, необхідно розглядати не як результат хвороби, а як ознаку повного емоційного здоров'я, як прояв самореалізації нормальних людей. Творчі здібності повинні однаковою мірою проявлятися у діяльності як художника, так і ученого, ними повинен володіти як мислитель, так і естет, їх не можна обмежувати будь-якою сферою.

Називаючи творчість «мужністю», Р. Мей звертає увагу на те, що сприйняття музики, живопису чи інших творів мистецтва

– такий самий творчий акт, як і їх створення. Так, сприймаючи твір мистецтва, люди стають його співтворцями. При цьому людина створює свій образ і відчуває нові емоції. Контакт з кожним новим образом викликає нові враження, спонукає до народження нового. Вчений виокремлює діонісійський і аполонійський аспекти творчості як чітко виражену дихотомію. Якщо перший аспект характеризують такі процеси як вітальність, стихійність, то другий – гармонія, раціональний порядок. Важливим аспектом діонісійського принципу є екстаз як вершина творчої активності, в якій гармонійно поєдналися форма і жага, порядок і вітальність. Учений наголошує на необхідності розгляду цих двох аспектів у взаємозв'язку.

Зустріч з «реальним досвідом» є основою кожного акту творчості. Зустріч – це завжди зіткнення двох полюсів. Суб'єктивним полюсом є сама людина у процесі творчості. Роль об'єктивного полюса виконує зустріч художника чи вченого зі світом (сукупність суттєвих зв'язків, в яких знаходиться і живе людина).

Те, що проявляється як творчість, на думку Р. Мея, – це завжди процес, діяння, в якому здійснюється взаємозв'язок особистості і світу. Творчість – це не тільки безгрішна спонтанність дитинства і юності, але жагуче бажання зрілої людини продовжити життя після власної смерті. Вчений постулює: творчість – це зустріч глибоко свідомої людини з її світом. На думку ученого, творчість і свобода – це нероздільні поняття. «Ми не можемо позбутися страху, що будь-яка творча особистість може зруйнувати наш добре впорядкований світ. Адже творчі імпульси є проявом тієї сили, яка сама за своєю природою загрожує зовнішньому контролю. Тому догматики намагаються підпорядкувати собі художників. Капіталізм намагався підпорядкувати собі художників, купуючи їх, а радянський реалізм робив те саме, піддаючи їх суворій критиці. Такий утиск творчих імпульсів небезпечний для мистецтва. Якби повний контроль над творчими людьми був можливим, це означало б смерть для мистецтва».

Таким чином, з позиції гуманістичного підходу можна виокремити головні його постулати: креативність пов'язується із здоровим прагненням особистості до самоактуалізації, у якій творчість займає визначальне місце. Саме завдяки їй людина розбудовує своє життя, розвиває себе, свій творчий потенціал.

Міждисциплінарний підхід

Згідно з цим підходом, процес творчості є предметом вивчення не однієї, а багатьох дисциплін. З цієї точки зору креативність досліджується на рівні когнітивної та соціально-особистісної психології.

Підхід до проблеми творчості з позицій пізнання означає намагання зрозуміти розумові механізми, процеси, що лежать в основі творчої думки. У пізнавальній сфері творчість включалась у вивчення інтелекту.

Творчий процес розглядається як такий, що виходить із великої кількості різних когнітивних складових. Вивчаючи окремі випадки із життя великих людей, а також ряд експериментальних робіт, де, зокрема, від респондентів вимагалось прикріпити свічку до стіни, використовуючи при цьому тільки підручні засоби на картинці (свічка, коробка кнопок і коробка сірників), Вейсберг намагався довести, що «включення» творчої інтуїції залежить від того, як підслідні використовують пізнавальні процеси стосовно тих знань, що зафіксовані у пам'яті.

Прибічники цього підходу вважають, що вивчення творчості є основним для психології, тому що воно, як і будь-який пізнавальний процес, розкриває механізми пізнання загалом і мислення зокрема. Тобто вивчення творчості для психології не менш важливе за вивчення пам'яті чи сприйняття.

Такий точці зору протиставляється інша, згідно з якою творчість є похідною від інших явищ, не несе ніяких ознак унікальності і тому не заслуговує на самостійну увагу.

Фінке запропонував модель, згідно з якою творча думка проходить у своєму розвитку через дві фази: генеративну і дослідницьку. У генеративній фазі індивід створює мисленнєві уявлення у вигляді структур, що передують новому винаходу і володіють властивостями, що сприяють творчим відкриттям. У дослідницькій фазі ці властивості використовуються з метою розробки творчих ідей. Серед мисленнєвих процесів, задіяних на цих фазах творчого винахідництва, називаються згадування, асоціації, синтез, трансформація, заміщення за аналогією і категоріальна редукція.

Робота в галузі соціально-психологічного підходу, що проводиться паралельно з когнітивними дослідниками творчості, концентрується на індивідуальній різниці, різносторонності мотивацій і

соціально-культурному оточенні як джерелах творчості. Такі дослідники, як Амабайл, Баррон, Айзенк, Гоу, Мак Кіннон й інші неодноразово відмічали, що творчих людей часто характеризують відповідні особистісні риси. Серед рис, обов'язково притаманних творчим людям, виокремлюються: самостійність суджень, впевненість у собі, здатність знаходити привабливість у труднощах, естетична орієнтація і здатність йти на ризик.

2) Прагматичний (комерційний) підхід до вивчення творчості

Виразником ідей прагматичного підходу був Едуард де Боно, роботи якого з латерального мислення мали значний комерційний успіх.

Основна увага була зосереджена не на теорії, а на практиці. Так, наприклад, де Боно запропонував методіку ПМІ (плюси, мінуси, інтерес). Кожна запропонована ідея оцінювалась за трьома категоріями: плюси, мінуси і те, що робить цю ідею цікавою.

Інший метод – «думаючі капелюхи» – провокував людей демонструвати різні типи мислення. При цьому завчасно домовлялося, що який капелюх означає. Наприклад, білий капелюх використовувався для мислення, що базується на емпіричних даних, червоний – для інтуїтивного мислення, чорний – для критичного мислення, зелений – для звичайної мисленнєвої діяльності, спрямованої на оцінювання предметів з різних точок зору. Інакше кажучи, коли на людину одягався той чи інший капелюх, їй доводилось намагатись демонструвати той тип мислення, до якого зобов'язував певний капелюх.

Де Боно у своїх пошуках був не самотній. Осборн (1953 р.), виходячи з власного досвіду роботи у рекламних агентствах, розвинув техніку «безумних ідей», щоб стимулювати людей розв'язувати проблеми творчо, шляхом пошуку можливих рішень в обстановці швидше конструктивній, ніж критичній. Гордон (1961 р.) також намагався стимулювати творчу думку методом «синектики», що базується на здатності побачити аналогії і зв'язки між різними об'єктами, ідеями і задачами.

Пізніше Адамс (1974/1986) і фон Ек (1983) запропонували ідею, згідно з якою люди часто і з незрозумілих причин обмежують свій творчий потенціал. Наприклад, деякі люди вважають, що при розв'язанні проблеми існує тільки одна «правильна» відповідь, опи-

суючи її, слід, по можливості, уникати двозначності. Ці вчені стверджували, що люди можуть почати творчо мислити, якщо виявлять і ліквідують мисленнєву перешкоду уникнення двозначності. Фон Ек також вважав, що для розвитку творчої думки людина повинна вміти «перевтілюватись» у першовідкривача, художника, суддю або воїна.

Прагматичний підхід до розвитку творчості отримав значний відгук у широкого загалу, хоча і зазнав критики щодо відсутності верифікуючих доказів його підходів.

5

Інвестиційна теорія креативності

Однією із сучасних (у часі виникнення) концепцій креативності є «теорія інвестування», запропонована Р. Стернбергом і Д. Лавертом. Ці автори вважають креативною таку людину, яка прагне і здатна «купувати ідеї за низькими цінами і продавати за високими».

«Купувати за низькими цінами» – значить займатися невідомими, невизнаними або непопулярними ідеями. Це означає розвивати ідеї, які поки що невідомі, і хоча не користуються на даний час популярністю, все ж мають потенційну можливість вирости в ціні. Творча людина, всупереч середовищу (яке часто при цьому чинить спротив), нерозумінню і неприйняттю, наполягає на певних ідеях і «продає їх за високою ціною». При цьому особистість рухається далі, до наступної нової чи непопулярної ідеї.

Стернберг вважає, що людина не може реалізувати свій творчий потенціал у двох випадках:

- 1) якщо вона висловлює ідеї передчасно;
- 2) якщо вона не виносить ідею на обговорення надто довго і тоді вона стає очевидною, «старіє». Тут, на думку В.М. Дружиніна, прояв творчості підмінюється її соціальним прийняттям і оцінкою.

Згідно з інвестиційною теорією, для творчості необхідна наявність шести специфічних, але взаємопов'язаних факторів:

- 1) інтелектуальні здібності;
- 2) знання;
- 3) стилі мислення;
- 4) особистісні характеристики;
- 5) мотивація;
- 6) зовнішнє середовище.

Інтелектуальну здібність автори теорії інвестування вважають основною, а саме такі складові інтелекту: а) синтетична здібність – нове бачення проблеми, уникнення звичного способу мислення; б) аналітична здібність, яка дозволяє оцінити, за які ідеї варто братись і надалі розробляти, а за які – ні; в) практичні здібності – вміння переконувати інших в цінності ідеї, її вартості, тобто продати творчу ідею іншим.

Аналітична здібність, що використовується при відсутності двох інших, приводить до розвинутого критичного, але не творчого мислення. Синтетична здібність при відсутності двох інших приводить до появи двох ідей, але не обґрунтованих дослідженнями, а тому мало затребуваних. Практична здібність при відсутності двох інших може привести до ситуації купівлі – продажу відповідних ідей на основі не їх реальної вартості, а вміння переконати кого-небудь купити або продати що завгодно.

Для того, щоб розвинути галузь, в якій працює творча людина, вона повинна мати достатньо знань про своє поле діяльності. Вийти за межі поля можливостей і проявити креативність не можна, якщо не знаєш меж цього поля. З іншого боку, часто знання про поле діяльності ведуть до закритої і глухої перспективи, приводячи до того, що особистість не просувається далі тієї точки, де в минулому їй бачились проблеми і де, на її думку, раніше проходила межа знань.

Якщо вести мову про стилі мислення, то для творчості особливо важливими є законодавчий стиль, незалежність мислення від стереотипів і зовнішнього впливу. Особистість повинна думати по-новому, створюючи свої власні принципи і закони руху думки. Творча людина самостійно ставить проблеми і автономно їх вирішує.

Для функціонування творчого процесу необхідні відповідні особистісні якості. Ці якості включають в себе (але не обмежуються ними) готовність долати перешкоди, брати на себе розумний ризик; самоефективність.

Креативність передбачає, з точки зору Стернберга, готовність долати перешкоди, внутрішню мотивацію, толерантність до невизначеності, вміння протистояти думці оточуючих. Люди можуть здійснювати істинно творчу роботу у своїй галузі за умови, що вони люблять те, чим займаються, і зосереджені на роботі, а не на можливій винагороді.

Прояв креативності неможливий, якщо відсутнє творче середовище, що стимулює творчі ідеї. Можна мати всі необхідні внутрішні ресурси для творчого мислення, проте без підтримки середовища творчі здібності всередині індивіда ніколи не проявляються.

Відносно поєднання компонентів висловлюється гіпотеза, що творчість – це дещо більше, ніж просто сукупність особистісних рівнів, що досягаються при функціонуванні кожного компонента.

По-перше, для деяких компонентів може існувати пороговий ефект (наприклад, у знаннях); цей поріг є межею відповідного роду, оскільки – незалежно від рівнів, що досягаються іншими компонентами – творчість у галузі, про яку індивід знає дуже мало або не знає нічого, просто неможлива.

По-друге, серед компонентів можлива відповідного роду компенсація, коли сила якогось одного компонента (наприклад, мотивації) компенсує слабкість іншого (наприклад, середовища).

По-третє, компоненти можуть почати взаємодіяти (наприклад, інтелект і мотивація).

Як методи вимірювання креативності використовувались такі завдання: а) написати коротку розповідь з незвичайною назвою; б) намалювати малюнок на незвичайну тему; в) придумати рекламу для товарів; г) розв'язати незвичну наукову проблему.

Рівень креативності за усіма творами оцінювався за критеріями новизни, відповідності твору темі, естетичної цінності, техніки виконання, якості результату.

Згідно з результатами дослідження, у найбільшому ступені корелювали з творчою продуктивністю інтелектуальні здібності, в найменшому – особистісні якості.

Результати дослідження дозволили Стернбергу стверджувати, що існує «синдром креативності».

Дослідження показали також, що творчі здібності відносно незалежні від аналітичних. Тобто люди з високими IQ зовсім не обов'язково мають високі творчі здібності. Висловлюється думка, що значення спадковості для творчості істотно нижче, ніж для більш стандартних аналітичних здібностей, тому що творчість вимагає наявності зовнішнього середовища, яке сприяло б її реалізації.

Згідно з дослідженнями Стернберга щодо «вікової» характеристики творчості, індивіди середнього віку виглядають як більш творчі, а люди молодші та старші за них – як менш творчі.

В експериментальній роботі ставилось завдання дослідити, як навчання у школі (традиційне) впливає на творче мислення школярів. На початковій стадії роботи у різних школах США і деяких інших країн з допомогою тесту на аналітичні, творчі і практичні здібності були виділені ті учні, які володіли або традиційними аналітичними, або творчими здібностями. Потім їх навчали з використанням методів, які або відповідали, або не відповідали типу їх здібностей. Наприклад, творчих учнів могли навчати методами, які стимулювали творчі здібності, або методами, що стимулювали тільки аналітичні здібності. Ті з учнів, які хоча б протягом деякого часу навчались методами, що відповідали типу їх здібностей (наприклад, творчі учні оцінювались згідно з показниками розвитку творчості і аналітичності, а не тільки аналітичності, як це відбувається у більшості шкіл), добивались більших успіхів і використовували свої здібності з більшою продуктивністю, ніж ті, яких навчали методами, що не відповідали їх здібностям (наприклад, учні, які володіють творчими здібностями, навчались методами, що спрямовані на розвиток аналітичного мислення). Відповідно був зроблений висновок: традиційне навчання може нанести шкоду творчим студентам, не надаючи їм можливості виразити їх творчий потенціал і неадекватно оцінюючи їх успіхи.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Постановка проблеми творчості у філогенезі.
2. Розвиток психологічних ідей в ХХ столітті.
3. Постановка проблеми творчості у вітчизняній психологічній науці.
4. Психологія поетичної творчості І. Франка (за матеріалами праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості»).
5. Вчення про «творчу сутність мови» О. Потебні.
6. Феноменологія творчості у науковому доробку Харківської психологічної школи.
7. Психометричний підхід до дослідження креативності.
8. Психоаналітична теорія творчості.
9. Творчість у контексті гуманістичної парадигми.

10. Інвестиційна теорія креативності.
11. Прагматичний підхід до вивчення творчості.
12. Креативність у контексті міждисциплінарного підходу.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Яке місце у античній філософії займає творчість?
2. Яким було трактування творчості у середні віки?
3. Яке розуміння творчості існувало в епоху Відродження?
4. Дайте аналіз постановці проблеми творчості у філософії XVII-XIX ст.
5. Яка історія становлення терміна «творчість»?
6. Які напрямки психології творчості розвивались у XX столітті?
7. У чому полягають секрети «поетичної краси» у праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості»?
8. Назвіть дослідників, які зробили внесок у розвиток психології творчості в Україні.
9. Яка роль представників Харківської психологічної школи у розвитку питань теорії творчості?
10. У чому полягає суть лінгвістичної поетики О. Потебні?
11. У чому полягає зміст концепції психології творчості О.М. Веселовського?
12. Дайте визначення творчості у працях Д. Овсянико-Куликовського.
13. Як у психології творчості знайшли своє відображення вчення Б. Лезіна, І. Лапшина, Т. Райнова?
14. Назвіть сучасних українських дослідників, які працюють у галузі психології творчості.
15. Назвіть основні психологічні теорії творчості.
16. У чому суть психометричного підходу до трактування творчості?
17. Назвіть основні характеристики креативності за Гілфордом і Торренсом.
18. Який позитивний та негативний вплив здійснила психометрична революція на галузь дослідження креативності?
19. Яку роль несвідомому відводить З. Фройд у творчості?
20. Як Ви вважаєте, творить задоволена людина чи незадоволена?

21. Порівняйте ідеї З. Фрейда та Ч. Ломброзо. Що істотніше вносить автор психоаналізу у розуміння творчої людини?

22. Поміркуйте над тим, чому художній твір аналогічний сновидінню.

23. Знайдіть в історії української літератури випадки впливу фрейдівських ідей на творчість відомих Вам письменників. Зверніть увагу: де письменник втрачає майстерність, автоматично переносячи техніку психоаналізу на власну творчість, а де він чинить творчо?

24. Порівняйте аналіз творчої особистості з погляду фрейдизму та юнгіанства.

25. У чому суть гуманістичного напрямку творчості?

26. Хто така «Гераклітова людина» за А. Маслоу?

27. За яких умов, на думку К. Роджерса, актуалізуються творчі дії особистості?

28. Що лежить в основі «плідної творчості» за Е. Фроммом?

29. Як Ви розумієте вислів «мужність творити» у трактуванні Р. Мея?

30. У чому полягає заслуга психологів екзистенціального напрямку у трактуванні творчості?

31. У чому суть міждисциплінарного підходу до трактування творчості?

32. У чому полягає зміст прагматичного (комерційного) підходу до вивчення творчості?

33. Обґрунтуйте зміст інвестиційної теорії творчості.

Рекомендована література

Алдер Г. С.К., или Мускулы творческого интеллекта. – М.: Фаир-Пресс, 2004.

Выготский Л.С. Психология искусства. – Мн.: Современное Слово, 1998.

Горальський Анджей. Теорія творчості. – Львів: Каменяр, 2002.

Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – СПб.: Издательство «Питер», 2000.

Дуткевич Т.В. Психология творчості: навчальний посібник для студентів ВНЗ психолого-педагогічних спеціальностей. – Кам'янець-Подільський, 2003.

Зборовська Н.В. Психоданаліз і літературознавство. Посібник. – К.: Академвидав, 2003.

Іванова О.Ф. Психологічні погляди Д.М. Овсяніко-Куликовського//Українська психологія: сучасний потенціал. Матеріали Четвертих Костюківських читань. – В 3-х томах. – К., 1996. – Т.І. – С.355-362.

Іванов В.В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество //Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999. – С.44-54.

Колесникова Е.А. Творчество как предмет исследования в русской психологической науке (конец 19 – начало 20 века). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. психолог. наук. – М., 1977.

Левченко О.А., Деревянко К.В., Левченко А.Е.. Творчество и креатотерапия: Монография. – Луганск: Изд-во Восточноукраинского госуниверситета, 1998.

Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы/Пер. с англ. – М.: Смысл, 1999.

Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб: Евразия, 1999.

Маслоу А. Психология бытия. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997.

Мацейків М.А. До історії зародження психології творчості в Україні//Обдарована дитина. – 2000. – №5. – С.2-7.

Морозов А.В., Чернилевский Д.В. Креативная педагогика и психология. – М.: Академический Проект, 2004.

Мэй Р. Мужество творить: очерк психологии творчества. – Львов: Инициатива; Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001.

Овсянецька Л.П. Творчість як «екстенціональна орієнтація» особистості: гуманістична парадигма // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Вид-во «Плай» Прикарпатського університету, 2000. – Вип.6. – Ч.1 – С.12-19.

Овсянецька Л.П. До проблеми філогенезу психології творчості в українстиці// Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Вид-во «Плай» Прикарпатського університету, 2006. – Вип.11. – Ч.1 – С.19-30.

Олпорт Г. Личность: проблема науки или искусства//Психология личности. Тексты /Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, А.А. Пузырева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.

Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.

Роджерс К.Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: Прогресс, 1994.

Роменець В.А. Історія психології ХІХ – початку ХХ століття: Навч. посібник. – К.: Вища шк., 1995.

Роменець В.А. Психологія творчості: Навч.посібник. – К.: Либідь, 2001.

Стернберг Р., Григоренко Е. Инвестиционная теория креативности// Психологический журнал, 1998. – №2 – С.144-159.

Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості// Твори в двадцяти томах. – К., 1955. – Т.ХVІ.

Фрейд З. Достоевский и отцеубийство//Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995.

Фройд З. Поет і фантазування//Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 1996.

Фромм Э. Природа благополучия//Психотерапия и духовные практики. – Мн., 1998.

Фромм Э. Бегство от свободы; Человек для себя. – Мн.: ООО «Попурри», 1998.

Фромм Э. Психоданаліз и етика. – М.: ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998.

Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992.

Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности (Основные положения, исследования и применение). – СПб.: Питер-Пресс, 1997.

Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М., 1991.

Юнг К.-Г. Психологія і поезія// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.

РОЗДІЛ III. СТРУКТУРА КРЕАТИВНОСТІ

3.1. Креативність як особистісна здатність до творчості

Самим собою бути

Це бути гідним задуму Творця.

Ібсен «Пер Гюнт»

На сьогоднішній день у психологічній науці немає одностайного ставлення до понять: «творчість» – «креативність». В одних випадках їх розглядають як синонімічний ряд, ототожнюють, розуміючи як синоніми одного поняття. В іншому випадку – як поняття споріднені, але не тотожні за змістом, у третьому варіанті – диференціюють, визначаючи специфіку кожного з них (Л.Б. Єрмолаєва-Томина, П.П. Горностай, Л.А. Лепихова та ін.). Проти поняття «креативність» виступають дослідники, які вважають, що не особлива здібність до творчості, а особистісна позиція визначає можливість творчих досягнень людини (Д.Б. Богоявленська). Творчість у даному випадку виглядає як характеристика особистості, її стиль життя, спосіб ставлення до світу, оскільки вимагає не тільки незвичного бачення, але й втілення задуманого. У цьому випадку гнучкість мислення проявляється у доцільному варіюванні способів дії, в легкості перебудови уже наявних знань і переходу від однієї дії до іншої, у зміні інтерпретації властивостей об'єкта з якісним його перетворенням при рішенні мисленнєвої задачі.

Без сумніву, звернення до цієї наукової парадигми є досить актуальним, оскільки нечіткість визначень породжує плутанину у самому розумінні таких понять як креативна особистість, творча особистість та інших похідних від цих понять.

Креативність (лат. creatio – творення, створення) – поняття, що включає в себе минулі, супутні і наступні характеристики процесу, у результаті якого людина (група людей) створює щось, що не існувало раніше.

Згідно з психологічним словником, під креативністю слід розуміти творчі можливості (здібності) людини, які можуть проявлятися у мисленні, почуттях, окремих видах діяльності. Вони характеризують особистість в цілому або її окремі сторони, продукти діяльності, процес їх створення.

До появи цього терміна психологи намагались різним способом позначити цю здібність. Так, В. Джеймс виокремив психологічну властивість, яку назвав проникливістю, коли досліджував рішення творчих задач. Він вважав, що в основі проникливості лежить асоціативний процес і, перш за все, асоціація подібності. Роль асоціативного процесу у творчості підкреслював і німецький психолог Г. Мюллер. Одночасна активація багатьох елементів мозку на основі такої асоціації породжує «сузір'я» активних елементів мозку, у результаті чого виникає рішення.

Асоціацію як механізм творчого процесу розглядав і В. Бехтерев. Він запропонував наступний її гіпотетичний механізм: деякий подразник активізує рефлекс зосередження, який породжує міміко-соматичний рефлекс. Наслідком цього рефлексу є підвищення енергетичного рівня за рахунок гормонів внутрішньої секреції і змін стану судин, що в сукупності здійснює вплив на характер нервової діяльності. Утворюється домінанта, що притягає збудження з інших ділянок мозку, і, відповідно, активізуються процеси, що стосуються рішення проблеми.

Допоміжними умовами творчості виступають обдарованість і особливості середовища, в якому розвивається людина. Пошук асоціативних механізмів творчості продовжили учні І. Павлова. Це уявлення має тільки історичне значення, оскільки зараз очевидно, що асоціативних процесів недостатньо для опису механізму творчості.

Креативність розглядається, як правило, з трьох сторін: як процес творчості, як його продукт і як властивість особистості. Л.І. Шрагіна, М.І. Меєрович доповнюють – креативне середовище. Цей термін тісно пов'язаний з теорією Д. Гілфорда, який виокремлював у ній оригінальність, швидкість, гнучкість.

Використання терміна «креативність» викликане можливістю його оцінки з допомогою спеціально розроблених тестів. У понятті «креативність» закладена двозначність.

На креативність впливають ряд чинників, зокрема: індивідуальні риси; мотивація; зовнішнє середовище; стиль мислення; система; знання; культура; інтелект (див. рис. 2).

Дослідження, проведені В. Дружиніним і Н. Хазратовою, показали, що розвиток креативності проходить щонайменше дві фази.



Рис. 2. Чинники, що детермінують креативність

Перша фаза. Розвиток «первинної креативності» як загальної творчої здібності, неспеціалізованої щодо відповідної галузі людської життєдіяльності. Сензитивний період цього етапу настає у 3-5 років. У цей час наслідування дитини значущому дорослому, як креативному взірцю, є основним механізмом формування креативності. Можливо також, що на якийсь період креативність переходить у латентний стан (феномен «дитячої творчості»).

Друга фаза. Підлітковий і юнацький вік (від 13 до 20 років). У цей період на основі «первинної креативності» формується «спеціалізована креативність»: здібність до творчості, пов'язана з відповідною сферою людської діяльності, як її «зворотна сторона» – доповнення й альтернатива. На цьому етапі особливу, значущу роль відіграє «професійний» взірець, підтримка сім'ї і ровесників.

Головне, юнаки визначають для себе «ідеальний взірець» творця, якого прагнуть наслідувати (аж до ототожнення).

Друга фаза завершується запереченням власної наслідувальної продукції і негативним ставленням до колишнього «ідеалу».

Індивід або затримується на фазі наслідування назавжди, або переходить до оригінальної творчості (В. Дружинін).

На думку Гнатко, можна допустити існування двох рівнів креативності: потенційної й актуальної.

Якщо застосувати «фотографічну» метафору, можна сказати, що потенційна креативність є світлочуттєва емульсія, наслідування взірця виступає як процес експозиції; середовище сприяє прояву і закріпленню зображення – актуальної креативності.

Протиставлення двох форм креативності відображає зв'язок адаптивної і неадаптивної активності: неадаптивна активність може проявлятися тільки щодо середовища і вимагає адаптації до себе і дотримання регламенту.

Наслідування наче піднімає індивіда на останню сходинку розвитку соціокультурного середовища, досягненого людьми: далі тільки невідоме. Індивід повинен і може зробити крок у невідоме, тільки відштовхнувшись від попередньої сходинки розвитку культури.

Як сказав Ян Парацельський: «Абсолютна творча самобутність – міф і нагадує грецькі сказання про людей, які не мали батьків і вирости з-під землі».

Робляться спроби зрозуміти, чи є креативність самостійною здібністю, чи вона тільки складова частина когнітивних (пізнавальних) здібностей.

Нині у рамках креативності виокремлюють оригінальність, або здібність давати незвичні відповіді; семантичну гнучкість, тобто вміння виявляти різні способи використання предмета; образну гнучкість, тобто здібність бачити нові властивості об'єкта; семантичну спонтанність, тобто легкість виникнення різноманітних ідей (В.Д. Шадріков).

Творчість розглядається як основа і механізм розвитку психіки (Н.В. Кіпіані, О.М. Матюшкін, Я.О. Пономарьов, В.О. Моляко, В.А. Роменець та ін.); дослідження творчості пов'язується із закономірностями мислення (В.Н. Пушкін, С.М. Бернштейн, О.К. Тихомиров, Д.Б. Богоявленська та ін.).

Дослідження «креативності» належать таким ученим, як Дж. Гілфорд, С. Медник, К. Тейлор, Е. Торренс, В. Сміт та ін.

Аналізуючи і узагальнюючи існуючі поняття і визначення креативності, Р. Холлмен пише: «Креативність – це сплав сприйняття, здійсненого новим способом (Маккеллар), здатність знаходити нові зв'язки (Кюбі), виникнення нових відносин (Роджерс), поява нових творів (Меррей), схильність здійснювати і впізнавати новизну (Лассуель), діяльність розуму, що приводить до нових прозрінь (Жерар), трансформація досвіду в нову організацію (Тейлор), уявлення нових констеляцій значень (Гізелін).

До основних ментальних якостей, які виступають механізмами креативності людини, належать: інтелектуальна оригінальність, се-

мантична гнучкість, образна адаптивна гнучкість, семантична спонтанна гнучкість.

Більшість дослідників розглядає креативність як особистісну характеристику індивіда (якість, особливість, здібність).

В цілому експериментальні підходи до вивчення природи креативності можна об'єднати у дві групи.

До першої групи належать дослідження загальнопсихологічного і концептуального спрямування (С.Л. Рубінштейн, К. Дункер, Д.Б. Богоявленська, Я.О. Пономарьов, О.К. Тихомиров та ін.). Тут мають місце дослідження методологічних засад психології творчості, її закономірностей і механізми творчої діяльності.

Другу групу складають експериментально-емпіричні дослідження творчості диференціально-психологічного типу, орієнтовані на виявлення і опис особистісних характеристик і здібностей до творчої діяльності.

Е. Торренс визначає креативність як виникнення чуттєвості до проблем, пов'язаних із дефіцитом знань, ідентифікацією труднощів, формуванням гіпотез.

Проводяться дослідження на соціально-психологічному і соціально-управлінському рівнях – детермінантах творчості (В.П. Карцев, М.Г. Ярошевський, В.Л. Худаков, Л.Е. Орбан-Лембрик, В.П. Казміренко та ін.). Досліджується акмеологія творчості на рівні досягнення людиною своєї творчої вершини «акме» (Н.Ф. Вишнякова, Н.В. Кузьміна, А.О. Деркач, В.Г. Зазикін, Л.Е. Орбан-Лембрик та ін.).

Мають місце дослідження на предмет організації, управління колективною творчістю (В.П. Карцев, М.Г. Ярошевський та ін.), психологічних особливостей творчості в навчанні і вихованні (В.В. Давидов, Н.В. Кузьміна, О.М. Матюшкін, Я.О. Пономарьов, Д.І. Фельдштейн та ін.).

Терміном «креативність» у психологічних дослідженнях позначається комплекс інтелектуальних й особистісних особливостей індивіда, що сприяють самостійному висуванню проблем, генеруванню великої кількості оригінальних ідей і нешаблонному їх рішенню.

Творчість – людська діяльність, яка має на меті створення чогось нового. Може розглядатись з позиції об'єктивного аналізу (соціологічного, аксіологічного) як створення нових цінностей, примноження об'єктів культури. З психологічної точки зору під творчі-

стю розуміється не тільки процес створення принципово нового, але й діяльність, яка передбачає відкриття нового для даного індивіда, розв'язання задачі, що постала перед ним вперше.

Одне з найпоширеніших визначень творчості – визначення за продуктом чи результатом. Під творчістю у даному випадку розуміється усе, що приводить до створення нового. «Творчість – це здатність генерувати щось таке, що ніколи раніше не було відоме, не зустрічалось і не спостерігалось» (Дзіккікі).

Тут виникає наступне питання: що розуміти під «новим»? Фактор новизни є досить суб'єктивна характеристика того чи іншого процесу, особливо якщо це стосується ідеї, задуму, втілення, об'єкта.

Питання можна поставити і під іншим кутом зору: що вважаєти «об'єктивно новим»? Тут можна виокремити два фактори: 1) фактор «абсолютної новизни» – як першої ідеї загалом, що кладе початок першоелементу, винаходу (напр., літак у його первісних примітивних формах); 2) фактор «вторинної» новизни, або «новизни другого плану» – як такої, що містить в основі базу першоелемента, але з наступним нашаруванням-удосконаленням, новизною своїх конструкцій, граней, як нове поєднання уже давно відомого. Проте це поєднання зустрічається вперше і носить нові якості та нові характеристики (наприклад, літак в його сучасній конструкції).

Якщо розглядати творчість під іншим кутом зору, то її слід оцінювати за ступенем алгоритмізації діяльності. Якщо процес діяльності чітко розписаний або жорстко алгоритмізований, то творчості у ньому місця немає. Такий процес призводить до завідомо відомого результату.

Креативність розглядають як характеристику творчого потенціалу особистості.

При оцінці креативності враховуються такі її характеристики (А.І. Савенков):

– продуктивність – здатність до продукування максимально великої кількості ідей. Цей показник не є специфічним для творчості, але зрозуміло: чим більше ідей, тим більше можливостей для вибору з них найбільш оригінальних;

– гнучкість – здатність переходити від одного класу явищ до іншого, часто дуже далекого за змістом. Творча людина, безумовно,

повинна вміти гнучко змінювати і стратегію, і тактику дослідницького пошуку;

– оригінальність – здатність висувати нові, неочікувані ідеї, що відрізняються від широкого загалу;

– рівень «розробки» ідеї. Творчі особистості умовно можуть бути поділені на дві категорії: одні вміють краще продукувати оригінальні ідеї, інші – детально, творчо розробляти існуючі.

Креативність можна досліджувати як продукт, процес, здібність і рису особистості. Креативність як продукт творчості характеризується кількістю, якістю і значущістю (Дж. Мак-Ферсон, К. Тейлор, Д. Тейлор).

При розгляді креативності як процесу виокремлюють стадії, рівні і типи творчого мислення (У. Воллес, П. Енгельмасер та ін.) З погляду психодіагностики креативність трактується як вектор інтенсивної творчої тенденції особистості, що включає можливість її виміру, знаходження зв'язків з іншими проявами особистості (А. Анастасі, Є. Артем'єва, С. Бешелев, В. Бітінас, Е. Браверман, Ф. Гуревич, Є. Мартинова, В. Мельников, М. Мучник, Я. Окунь, Г. Суходольський, Л. Ямпольський та ін.).

Для виміру креативності як здібності застосовуються тести Дж. Гілфорда, Є. Торранса.

Прихильники підходу до креативності як властивості особистості (К. Гольдштейн, К. Роджерс, А. Маслоу) пов'язують творчий процес із «самоактуалізацією» (Т.М. Титаренко).

Л.Б. Єрмолаєва-Томіна виокремлює основні критерії різниці між творчістю і креативністю.

1. Творчість – це процес, який може включатись у всі види діяльності і, разом з тим, бути відсутнім навіть у такому виді діяльності, який потребує такого включення.

Креативність – особистісна якість, що базується на розвитку вищих психічних функцій, коли творчість, як автоматизована навичка, включається у всі види діяльності, поведінки, спілкування, контакту із середовищем.

2. Творчий процес базується на роботі свідомої і несвідомої складових психіки. У підсвідомості для творчості існують найбільш сприятливі умови, за рахунок урівноваження за силою і значущістю всіх об'єктів і подій, що фіксуються, зміщення часових інтервалів, що не може відбуватись у свідомості. Тому розв'язання проблем, відкрит-

тя закономірностей, народження замислу найчастіше відбуваються на рівні несвідомого. Результати такої роботи відкриваються у свідомості людини несподівано, раптово, у вигляді готового рішення як осяяння, інсайту.

У процесі формування креативності відбувається злиття свідомості і підсвідомості у деяку нову форму – надсвідомість. Надсвідомість інтегрує в собі найбільш узагальнені механізми протікання творчого процесу у згорнутому вигляді, коли в самому акті сприйняття відбувається трансформація об'єкта в художній образ, відкриття закономірності або рішення проблеми.

3. Процес творчості проходить у трьох основних фазах – підготовчій, пошуковій, виконавській. Кожна із фаз звернена до різних психічних процесів і особистісних утворень і має свій «продукт». Перша фаза (див. вище) пов'язана з контактом із середовищем і вмінням висувати проблеми і теми. Третя – із втіленням знайденого рішення в конкретний продукт. Здібність до кожної фази може бути виражена по-різному. Звідси, існує категорія людей – яскравих «генераторів ідей», як здібних висувати їх, але не вирішувати, других – «розробників» стратегії рішення готових ідей, третіх – «виконавців» – здатних творчо втілювати ідеї в конкретний продукт.

Креативність проявляється в успішному здійсненні всіх трьох фаз – вмінні самостійно бачити і ставити проблеми, знаходити їх рішення і творчо втілювати їх у конкретному продукті.

4. Творчість може проявляти тільки в одному виді діяльності, що збігається зі спеціальними здібностями до неї. Кожний вид творчості: науковий, організаторський, конструктивно-технічний, художній має свій специфічний об'єкт пошуку, процес і продукт. Оволодіння творчими навичками у конкретній професії не робить їх такими, що переносяться на інші види діяльності.

Креативність, як особистісна характеристика, проявляється, головним чином, у тому, що людина вкладає творче начало у всі види діяльності.

Таким чином, креативність – це особистісна якість, яка базується на потенційних можливостях кожної людини, актуалізації неусвідомленої потреби бути неповторною індивідуальністю, вільною, але такою, яка приєднується до всезагального через продукти своєї творчості, гармонійно поєднує індивідуальні і соціально значущі інтереси.

Структуру креативності можна визначити як оптимальний розвиток всіх потенційних можливостей індивідуальності й особистості.

А.В. Морозов, Д.В. Чернилевський виокремлюють тривимірність креативної категоризації, що включає:

1) креативний процес як пошуково-операційну і комунікативно-співтворчу діяльність з метою креативного розвитку, що регулюється її евристичним змістом, а також втілену ідею у верифікованому креативному результаті;

2) творчий процес, який актуалізується в креативному результаті, що є не тільки створенням об'єктивно чи суб'єктивно нового продукту, нової речі як матеріальної цінності, нового результату в духовній сфері, а й одночасно розвитком творчого потенціалу особистості;

3) креативність як особистісну категорію, яка включає потенційну, рефлексивну і актуалізовану креативність і реалізує динаміку її розвитку на основі самоактуалізації особистості в креативному процесі і результаті.

Таким чином, виокремлюючи творчість як особливий вид людської активності нерегламентованого, продуктивного, перетворювального характеру, ми розуміємо креативність як одну із загальних здібностей людини – загальну здібність до творчості.

В цілому креативність, її рівень, структура і особливості тісно пов'язані з такими аспектами як специфіка пізнавальних процесів і особистісних рис. Виявлення характеру цих взаємозв'язків бачиться нам одним із перспективних напрямів у дослідженні природи креативності.



Рис. 3. Структура креативності

У структурі творчої діяльності виокремлюють такі компоненти: креативну особистість, креативне середовище, креативний процес, креативний продукт (див. рис. 3).

3.2. Креативна особистість

*Є творчість – є особистість,
немає творчості – немає особистості.*

В.О. Моляко

Творча особистість – особистість, яка характеризується високим рівнем розвитку творчих здібностей, незвичайним творчим потенціалом і схильністю до творчої діяльності.

Відомий український дослідник психології творчості В.О. Моляко постулює: «Особистість – це людина, яка створює нові ідеї, конструює машини і прилади, творить добрі справи і гармонію людських стосунків. Інакше кажучи, стати особистістю можна тільки одним способом: розкрити і усвідомити сутність своєї натури – свій творчий потенціал». Учений розглядає творчу людину як таку, що має вищий ступінь розвитку, підготовленості до конкретних видів діяльності, до життя в цілому, до зміни стилів поведінки, до пошуку виходів з кризових станів, до найбільш конструктивної, раціональної поведінки у так званих межових станах, часом навіть в умовах катастрофи.

Як відмічає Фергюсон, «творчі здібності не створюються, а вивільняються». Тому для того, щоб зрозуміти, як розвинулась творча діяльність, необхідно оцінити не тільки і навіть не стільки необхідний для цієї діяльності базовий рівень інтелекту, скільки особистість людини і шляхи її формування.

Творець, новатор – це перш за все особистість зі сформованою ціннісно-сисловою сферою, яка може орієнтуватись і діяти в соціальному просторі між полюсами добра і зла. Але як пізнати істинне значення Добра і Зла? Моральною основою істинного розуміння цього є Християнство. Таким чином, творча особистість обов'язково повинна сформувати свою духовну вертикаль, щоб через неї не тільки розумом, але й серцем і совістю спрямовувати інноваційні діяння у бік істинного добра.

Творець – це людина вільна. Вона вільно повинна не тільки орієнтуватись у доступному їй ціннісному спектрі духовної культури, але й виокремлювати для себе особистісно значущі цінності, створювати з них діалектично суперечливі системи.

В особистості накопичується духовна культура, духовна енергія. І коли вона долає деяку «критичну масу», відбувається творчий перехід у нову якість. Тому творча особистість виступає як індивідуально виражене всезагальне.

Творчій людині нерідко важко проявити себе у суспільстві. Кожна система виховання, створена суспільством, базується на конформізмі. Це найнадійніший спосіб до забезпечення єдності всіх членів соціальної групи, але одночасно і найвірогідніший спосіб придушити розвиток творчого мислення, оскільки для творчої особистості конформізм неприйнятний, їй притаманні незалежність суджень та свобода дій. Творчій людині нелегко ввійти в соціальну групу, оскільки вона завжди має своє, особистісне ставлення до всього, що відбувається, а значить власну думку. І, відповідно, вона тільки тоді приймає загальноновизнане, коли воно не розходиться з її поглядами і переконаннями.

Виокремлюють такі основні риси творчої особистості:

– творчій особистості не властивий конформізм, їй досить складно «проживати» у соціумі;

– творча людина еkleктична, у неї високий рівень зацікавленості у навколишньому, всьому тому, до чого вона причетна і прагне бути причетною, постійно прагне об'єднати дані із різних галузей знань;

– творча особистість зберігає дитячу здатність дивуватись та захоплюватись;

– творчі люди віддають перевагу більш складним речам, ніж звичним і простим. Їх сприйняття світу безперервно оновлюється (Ж. Годфруа).

Творчі індивідуальності виражають саме життя (Платон). Тобто це ті особистості, які розширюють людську свідомість. Гаррі Алдер, беручи за основу дослідження Дж. Гілфорда, виокремлює такі риси креативної особистості:

1. *Швидкість мислення*, яке протікає без видимих зусиль для особистості і характеризується:

– швидкістю на рівні ізольованого слова, коли особа легко відшукує слова, що містять ту чи іншу букву або поєднання букв;

– швидкістю асоціювання: особа з легкістю підбирає синоніми до заданого слова;

– швидкістю мови: особа пише відшліфованими фразами в рамках заданої теми;

– ідіомоторною швидкістю: довільне продукування ідей, рішень.

2. *Гнучкість мислення* сприяє легкому засвоєнню нових підходів і характеризується:

– спонтанною гнучкістю: здатність бачити декілька ідей, що мають прикладне значення (наприклад, знайти якомога більше прикладів застосування певному предмету);

– адаптивна гнучкість: здатність виходити за рамки, долати інерційність мислення, підніматись на вищий рівень аналізу умов задачі і знаходити рішення.

3. *Оригінальність*, що проявляється у неординарних ідеях (наприклад, мислення за асоціаціями, аналогіями).

4. *Проникливість* як уміння особи визначати «вузькі» місця у більшому масштабі, об'єктивно оцінювати, наскільки успішно виявилась певна стратегія.

5. *Винахідливість, реактивність розуму, дотепність*, що проявляються у здатності особи до спостережливості, парадоксальності мислення.

6. *Переформування, введення у новий «формат»* – відмова від старих схем, звичних способів, коли добре знайоме перетворюється у добре відоме (наприклад, дається завдання на вибір предмета, що найбільше підходить до виготовлення якоїсь речі).

7. *Вміння добудовувати* як уміння відновлювати ланки, яких не вистачає, деталі, за умови, що особі відомий загальний принцип, ідея або замисел. Наприклад, людина відновлює алгоритм розв'язання задачі, яка формулюється досить узагальнено, або за двома лініями добудовує більш складну фігуру.

8. *Принциповий допуск відомої невизначеності* проявляється як готовність не наполягати на абсолютності висновків, відмовитись від надто жорстких концептуальних схем і класифікаційних рамок.

9. *Прагнення до конвергентного мислення* спрямоване на пошук єдиної правильної відповіді. Мова йде про мислення, що передбачає кон'юнкцію (з двох або більше висловлювань утворюють одне), а не диз'юнкцію (принцип «або-або» як протиставлення).

10. *Здатність до дивергентного мислення*, нічим не обмеженого, коли єдиної правильної відповіді не існує. За цією характеристикою закріплений статус іманентної (внутрішньо присутньої) ознаки тво-

рчого мислення. Саме на неї опираються психометричні методи вимірювання творчих здібностей.

11. *Бажання не бути схожим, усвідомлений виклик традиції.* Креативним особистостям властива гостра неприязнь до всього, в чому втілений дух офіційного авторитету – від об'єктивних наукових законів, принципів до інституціоналізованої, ієрархічної системи.

12. *Висока самодисципліна* як прояв усвідомлення творчого мислення. Проте навіть самодисципліна підкріплюється інтересом, захопленням, повним зануренням у роботу.

13. *Прагнення до досконалості.* Чим складніші перепони, тим більше піднімається «шланка» можливого. Прагнення до вдосконалення, росту – важлива складова мотивації креативної особистості.

14. *Готовність до ризику*, що проявляється у розв'язанні найважчих задач з невідомим прогнозом.

Ці характеристики, почерпнуті із різних досліджень, і дають середньостатистичний когнітивний образ творчої особистості.

На думку А. Маслоу, творча особистість проживає тільки в даному моменті буття, або в ситуації «тут-і-тепер». Це здатність бути у теперішньому, коли особистість знаходиться у стані пікових переживань; це і відмова від минулого та майбутнього, що сприяє якнайповнішому саморозкриттю особистості в творчому процесі; це і стан звуження свідомості (зосередження виключно на предметі уваги), що сприяє набуттю власної ідентичності; і стан самозабуття; позбавлення будь-яких страхів (невротичних проявів) шляхом заглиблення у предмет діяльності; зняття захистів (можливість вільного протікання творчої енергії); сила і мужність (вміння працювати з натхненням, незважаючи на перешкоди); позитивна установка на прийняття; віра у власні сили та можливості; довіра (вміння довіряти своєму естwu, довіра до світу); емоційно-позитивний фон сприйняття дійсності; інтеграція суб'єкта в пізнання буття (цілеспрямованість у творчому процесі); естетичне сприйняття (багатству образу віддається перевага перед схематизацією); максимально повна експресивність (унікальність, спонтанність); злиття особистості зі світом (ізоморфізм, взаємоприспосовування, взаємодоповнення).

Л.Я. Дорфман, Г.В. Ковальова виокремлюють (умовно) чотири галузі дослідження креативних особистостей. Першу галузь складають дослідження їх рис і мотивів. Другу – дослідження «Я» у його

зв'язку з креативністю. Третю галузь становлять праці з креативності у контексті самоактуалізації. Четверта галузь досліджень креативності особистості межує з психіатрією і має справу з психопатологічними чи близькими до патології феноменами.

Л.Б. Єрмолаєва-Томіна, узагальнюючи досвід зарубіжних дослідників творчості, визначає креативність як сукупність різносторонніх здібностей, кожна з яких може бути представлена тією чи іншою мірою у тій чи іншій індивідуальності, і виокремлює такі її наступні ознаки:

- а) відкритість досвіду (чуттєвість до нових проблем);
- б) ширина категоризації (віддаленість асоціацій, ширина асоціативного ряду);
- в) швидкість мислення (здатність переходити досить швидко від однієї категорії до іншої, від одного способу рішення до іншого);
- г) оригінальність мислення (самостійність, незвичність, дотепність рішення).

А.Н. Лук, О.М. Матюшкін виокремлюють такі риси креативної особистості:

- інтерес до парадоксів;
- схильність до сумнівів;
- почуття новизни;
- гострота думки;
- творча уява;
- інтуїція;
- естетичне почуття краси;
- дотепність;
- здатність відкривати аналогії;
- сміливість і незалежність суджень;
- самокритичність;
- логічна строгість;
- здатність користуватись різними формами доказів та ін.

К. Мартиндейл стверджує, що креативність є швидше генеральною рисою особистості, ніж когнітивною навичкою. З іншого боку, креативність є загальна риса особистості, а не множинність пов'язаних між собою особистісних рис.

Проте більшість авторів схильна виокремлювати множинність рис, що притаманні креативним особистостям. Зокрема, є думка,

що креативні люди ввібрали в себе взаємовиключні показники (риса характеру та поведінки): а) креативні особистості володіють достатньо потужною фізичною енергією, але в той самий час часто знаходяться у стані спокою і відпочинку; б) водночас вони суворі і наївні; в) в їх особистості поєднуються грайливість і дисципліна, відповідальність і безвідповідальність; г) у креативних особистостей перемешуються уявлення, фантазії, почуття реальності; д) креативні люди проявляють особливості як екстравертів, так й інтровертів; е) креативні люди одночасно скромні і горді; є) вони уникають стереотипів щодо гендерних ролей; ж) вони проявляють одночасно бунтарський дух і консерватизм; з) креативи демонструють жагу до своєї праці. Разом з тим вони можуть у вищій мірі об'єктивно оцінювати свою працю; и) відкритість і чуттєвість креативних людей часто приводять до переживання ними страждання і болю. Разом з тим вони люблять задоволення (М. Чикжентмихалій).

Т. Амабайл і М. Колліндз виокремлюють такі основні риси креативних особистостей: самодисципліна у роботі, незалежність суджень, високий ступінь автономності, відсутність гендерних стереотипів, інтернальний локус контролю, схильність до ризику, високий рівень самоініціативи і прагнення виконувати завдання якнайкраще.

Згідно з Р. Кеттелом, креативи характеризуються такими рисами як шизотомія, радикалізм, інтроверсія, домінування та ін.

На думку К. Мартиндейла, креативи відкриті новому досвіду, у них внутрішня мотивація домінує над зовнішньою. Вони демонструють здатність до широкої категоризації й ідіосинкразії.

Попри багатоваріантність підходів до виокремлення певних психологічних особливостей особистості, усі вчені одноставно визнають високу силу «Я» у креативів. Так, Р. Кеттел відмічає високу силу «Я» у креативних особистостей в науці і мистецтві. Ф. Беррон виявив, що креативні письменники і архітектори мали найвищу силу «Я». Г. Айзенк показав, що висока сила «Я» корелює з високим рівнем психопатології, в той час як висока самоактуалізація, навпаки, – з низькою психопатологією. Люди, які мають низький рівень сили «Я» і низький рівень психопатології, є некреативними.

Основоположник методу ТРВЗ (технологія розв'язання винахідницьких задач) Г. Альтшуллер виокремлює такі шість якостей тво-

рчої особистості: вміння ставити перед собою мету, вміння планувати, здійснювати контроль за виконанням планів; висока працездатність і виконання накреслених планів; добра техніка розв'язку задач; здатність відстоювати власні ідеї, «вміння тримати удар», результативність.

Основним компонентом розвитку творчої особистості може бути тільки самовдосконалення, коли і «прямі», і «зворотні» зв'язки працюють всередині системи, тобто особистості.

Творчим людям притаманні такі особистісні риси:

1) незалежність – особистісні стандарти важливіші за стандарти групи, неконформність оцінок і суджень;

2) відкритість розуму – готовність повірити своїм і чужим фантазіям, сприйнятливість до нового і незвичного;

3) висока толерантність до невизначених і невіршених ситуацій, конструктивна активність у цих ситуаціях;

4) розвинуте естетичне почуття, прагнення до краси (А. Олах).

Психоаналітики і генетики наголошують на особливості «Я-концепції» креативів, яка характеризується впевненістю у своїх здібностях і силою характеру, а також змішаними рисами фемінності і маскулітності у їх поведінці.

К. Тейлор і Р. Кеттел у ході свого дослідження з виявлення особистісних рис творчих людей (порівняння креативів і некреативів) прийшли до висновку, що креативи, у порівнянні з некреативами, є більш відмежованими або стриманими, вони більш інтелектуальні і здатні до абстрактного мислення, схильні до лідерства, більш серйозні, соціально сміливі, чуттєві, володіють дуже багатою уявою, ліберальні і відкриті досвіду.

Ці дані і лягли в основу гіпотези, що креативну поведінку можна розмістити у просторі двох факторів. Перший фактор включає образотворче мистецтво, науку, інженерію, бізнес, відео- і фотодизайн. Другий фактор включає музику, літературу і дизайн одягу.

Відповідно виявлено чіткий поділ особистісних проявів творчої поведінки у мистецтві і науці. Крім того, діяльність бізнесмена більш подібна до діяльності ученого (за своїми творчими проявами), потім до діяльності художника, артиста, літератора і т.д. Був зроблений ще один висновок: особистісні прояви креативності поширюються на багато галузей людської активності. Як правило, творча

продуктивність в одній основній для особистості галузі супроводжується продуктивністю в інших галузях. Піднімаючи питання психологічних передумов розвитку і становлення творчої особистості, О.М. Матюшкін диференціює її наступні структурні компоненти:

1. Домінуюча роль пізнавальної мотивації;
2. Дослідницька творча активність, що проявляється у здібності до виявлення нового, у постановці і рішенні проблем;
3. Можливості досягнення оригінальних рішень;
4. Можливості прогнозування і передбачення;
5. Здібності до створення ідеальних еталонів, що забезпечують високі естетичні, моральні й інтелектуальні оцінки.

Ці структурні компоненти – детермінанти творчої свідомості особистості (див. рис. 4).

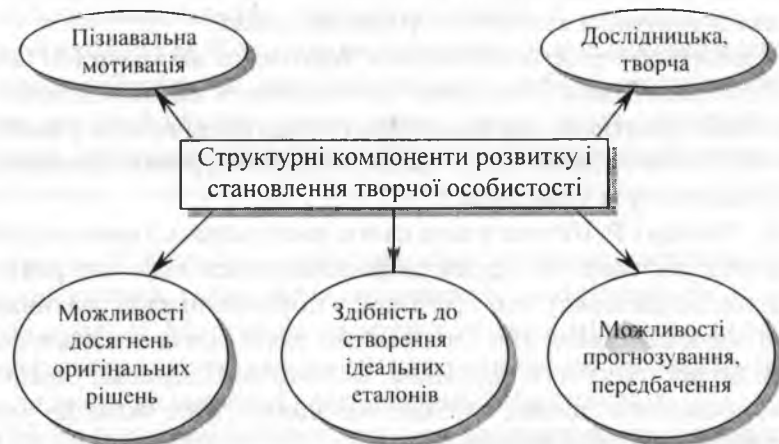


Рис. 4. Детермінанти творчої свідомості особистості (за О.М. Матюшкіним)

І.С. Сумбаєв виокремлює такі риси творчого індивіда: любов до істини, вміння трудитись; спостережливість; вміння розмірковувати; критичність розуму і самокритичність. На думку М.І. Месрович, Л.І. Шрагіної, творча особистість характеризується такими рисами, як самостійність суджень, впевненість у собі, здатність знаходити привабливість у труднощах, естетична орієнтація і здатність до ризику. Такі особистісні риси, як самовпевненість, сміливість, свобода, дові-

льність, визнання самої себе, не тільки властиві творчим людям, але й підвищують вірогідність реалізації їх творчого потенціалу.

Разом з тим К. Тейлор вважає, що творчі особистості надто незалежні у судженнях, у них немає пошанівку до авторитетів, вони не залежать від умовностей, у них розвинене почуття гумору і вміння знайти комічне в незвичних ситуаціях, вони менш схвильовані, ніж інші люди, порядком і організацією роботи, у них більш темпераментна натура.

Б. Лезін виокремлює такі основні якості індивіда, які дозволяють йому стати творчою особистістю: незвичайна здатність уваги і сприйняття; здатність до фантазії, вигадки; спостережливість; відхилення від шаблону, оригінальність, широта знань, дар інтуїції, передчуття.

Найбільш суттєва риса творчої особистості – наявність творчої обдарованості, що включає високий рівень креативності, багату уяву, інтелект, розвинене дивергентне мислення, творчі здібності до різних видів діяльності та ін. Творча особистість спрямована на творчу діяльність, що проявляється у високій потребі до творчості, невгасимому високому інтересі, що домінує над іншими формами спрямованості. Творча особистість відрізняється високою життєвою енергією, працездатністю, домінантністю уваги (здатність протягом тривалого часу втримувати свою увагу на якомусь об'єкті чи проблемі), критичністю мислення, незалежністю думок і оцінок; впевненістю в собі, почуттям власної гідності, високою самооцінкою, сміливістю, відсутністю боязні здатись смішною, готовністю до ризику, внутрішнім розкряпанням, почуттям гумору, дотепністю.

3.3. Креативне середовище

Сама природа внутрішніх умов творчості така, що їх появу не можна спровокувати, але їм можна сприяти. Неможливо змусити паросток розвиватися і проростати із насіння, але можна створити такі умови для його росту, які дозволять насінню проявити свої власні приховані можливості (К. Роджерс).

Креативність проявляється тільки у відповідному середовищі, яке проявляє себе на макро- і мікрорівнях. Якщо в першому випадку маємо справу із етнокультурним оточенням індивіда: прихильного чи не дуже до творчих потягів своїх громадян виходячи з полі-

тичних, економічних, культурних, релігійних та ін. суспільних конвенцій, то на рівні мікросередовища маємо справу із порівняно «вужчою» сферою соціального впливу, але особливо значущою для особистості – зоною її найближчого формування – сім'єю, до якої долучаються такі соціальні інститути як дошкільний заклад, школа, вуз та ін. Будь-яка творча діяльність розвивається у відповідному середовищі і «віддзеркалює» потреби, цінності, спосіб життя тієї групи, що входить у зону її найближчого оточення і становить мікросоціум. Це та зона дій особистості, з якої вона не тільки черпає знання, досвід, але й вбирає систему смислів, пошуків, прагнень та ін. чинників, які формують її творче кредо. Взірєць цього середовища – сім'я, особливо на первинному етапі становлення особистості, відображатиме не тільки «генетичну програму» її творчості, але й соціалізуючу, яка проявить себе у системі можливостей сприяння розвитку творчих здібностей дитини. Онтогенетично це проявляється у перших дитячих продуктах творчості (малюнок, ліпка та ін.), які з віком ускладнюються і сягають не тільки рівня відтворення, але й продукування (перші спроби пера, літературна творчість, драматургія та ін.). Усе це сприяє не тільки розвитку мистецьких граней і обдарувань особистості, але й творчому мисленню в цілому.

Мікросередовище може здійснювати суттєвий вплив на такі стори креативності, як мотиваційну, когнітивну й поведінкову.

Дослідники психології творчості відмічають одним із головних критеріїв творчого мислення сприятливе мікросередовище. Так, зокрема, представники інвестиційної теорії креативності Стернберг, Любарт вважають, що для творчого процесу необхідне навколишнє середовище, яке б підтримувало і нагороджувало творчі ідеї. На їх думку, можна мати всі необхідні внутрішні ресурси для творчого мислення, проте без підтримки середовища творчі здібності індивіда можуть так ніколи і не проявитися. К. Роджерс наголошує на тому, що створюючи умови психологічної захищеності і свободи, ми максимально збільшуємо вірогідність прояву продуктивної творчості. А звідси виокремлює умови, що сприяють продуктивній творчості особистості, позначивши їх як X і Y:

X. Психологічна безпека, яку можна отримати за рахунок наступних процесів:

1. Визнання безумовної цінності індивіда.

Учитель, батьки, інші люди, які створюють умови для розвитку дитини, завжди сприяють творчості, якщо відчувають, що цей індивід вартісний сам по собі у всіх своїх проявах і поведінці, вірять у нього, його потенційні можливості, поза будь-яких умов, незалежно від його стану в даний момент. Це все сприяє саморозкриттю особистості; долається ригідність, пробуджується почуття бути самим собою, проявити себе по-новому, нестандартно. А це все є не що інше, як шлях до творчості.

2. Створення обстановки, в якій відсутнє зовнішнє оцінювання.

Це, перш за все, відсутність оцінки іншого через призму власної системи цінностей і установок, що звільняє індивіда від постійного відчуття тиску з боку інших. Зазвичай оцінювання носить зовнішній характер, підлягаючи зовнішнім стандартам, шаблонам у підході до загального, порушуючи індивідуальне начало і всі його прояви. На цьому шляху варто розвивати в особистості своє джерело оцінювання – самооцінювання як шлях до творчості.

3. Розуміти, співпереживаючи.

Тут мається на увазі прийняття іншого через співпереживання, як вміння ввійти у внутрішній світ людини, не заперечуючи, а розуміючи її. Саме у такій обстановці, на думку К. Роджерса, особистість може проявити своє справжнє «Я» і виразити його в різних нових творіннях. Цей фактор К. Роджерс називає основним як такий, що сприяє творчості.

У. Психологічна свобода.

Мова йде про надання особистості повної свободи символічного вираження. Тут слід розуміти максимальну свободу у вираженні найсокровеннішого у своїх думках, почуттях і станах. Це сприяє відкритості, неочікуваному поєднанню образів, понять і значень, що є частиною творчості.

В. Дружинін виокремлює такі фактори зовнішнього впливу, необхідні для формування креативності:

1) відсутність регламентації предметної активності, тобто відсутність взірця регламентованої поведінки;

2) наявність позитивного взірця творчої поведінки;

3) створення умов для наслідування творчої поведінки і блокування проявів агресивної і деструктивної поведінки;

4) соціальне підкріплення творчої поведінки.

Аналізуючи вплив соціального середовища як фактора сприяння творчій особистості, М.І. Меєрович, Л.І. Шрагіна наголошують на необхідності саме креативного середовища. При його описі на передній план виходять такі процеси, як спонтанність, свобода, підтримка особистості, яка творить, та ін.

На думку Е. Фромма, найголовнішою з психологічних потреб людини виступає потреба внутрішнього росту, розвитку, реалізації творчих здібностей. Якщо ж намагатися придушити подібні прагнення, то в кінцевому результаті це призведе до нових реакцій, зокрема до появи руйнівних і симбіотичних тенденцій з боку особистості. Глобальне прагнення до росту приводить до появи таких специфічних аспектів людського життя, як прагнення до свободи і неприйняття підпорядкування, оскільки свобода є одна із найважливіших умов росту.

Креативне середовище пов'язане із соціальною системою управління і може стосуватись тільки демократичних засад розвитку суспільства. Прийняття і стимулювання творчої особистості є вагомим кроком вперед як для великої соціальної групи, яка потребує реформ, інновацій (інакше відбудеться стагнація), так і для самореалізації особистості, яка презентує себе у творчому продукті. Крім того, розвитку характеристик творчого мислення сприяє деяка екстраординарність ситуації, в якій знаходиться індивід, необхідність ризику; при цьому повинен бути забезпечений сам психологічний захист суб'єкта, щоб запобігти його актуалізації.

Взаємодія дитини зі світом вимагає активності, винахідливості, спостережливості, допитливості. Достатньо дитині побачити щось когнітивно складне для її розуміння, як вона звертається до дорослого, щоб зрозуміти для себе, відкрити те нове, незвідане. Так формуються когнітивні структури, якими дитина буде користуватись у нових ситуаціях, здобуваючи при цьому досвід. Творчі «відкриття» залежать від того, наскільки дорослі організують цей досвід, розширяють його діапазон, а також якою мірою стимулюватимуть сам інтерес дітей до нового, незвіданого, будуть мотивувати до творчого процесу (іграшки, малюнки та ін.).

Когнітивний аспект креативності передбачає реалізацію креативних властивостей на поведінковому рівні: вироблення відповідних поведінкових автоматизмів, способів дій. Вони виробляються за ра-

хунок наuczіння: наслідування деяких дій, повторення і закріплення їх. Тому мікросередовище, сприяючи формуванню креативності на поведінковому рівні, повинно вмещувати взірці креативної поведінки і відповідні способи їх подачі. Важливо, проте, щоб подібні взірці тільки були присутні в мікросередовищі, а не нав'язувались.

Можна виокремити фактори мікросередовища, які здійснюють формуючий вплив на креативність:

- а) нерегламентованість поведінки;
- б) предметно-інформаційна насиченість;
- в) наявність взірців креативної поведінки.

Під нерегламентованістю поведінки розуміється відсутність жорстких схем, еталонів поведінки, санкцій на предмет їх порушення; будь-яка внутрішньомотивована конструктивна поведінка отримує соціальну підтримку. Предметно-інформаційна насиченість передбачає наявність наступних параметрів: фізичну і соціальну доступність (предмета чи інформації); складність і різноплановість, наявність зворотного зв'язку. Креативні взірці – це моделі креативної поведінки, що продукуються ким-небудь із членів групи, які утворюють певне соціальне мікросередовище. Вираженість креативних властивостей індивіда підвищується при наявності у мікросередовищі цих характеристик. Креативність проявляється через особистісні відчуття, роздуми, знання, дії. Вона характеризується як поведінка індивіда у відносній відсутності загрози йому і примусу від навколишніх. На думку М. Воллах, М. Коган, мотивація досягнень, змагальна мотивація, а також мотивація соціальної підтримки блокують самоактуалізацію особистості, перешкоджають прояву її творчих можливостей. Коли особистість відчуває загрозу від оточення, вона стає скованою і боїться вільно висловлювати свої ідеї. Гармонійне оточення має дві необхідні характеристики: прийняття і стимулювання.

Торренс виокремлює п'ять принципів, якими повинен керуватись педагог, щоб стимулювати творче мислення:

1. Уважне ставлення до незвичних питань.
2. Тактовне ставлення до незвичних ідей.
3. Вміння ставитись до ідей дітей як цінних і формувати у них належне ставлення до продуктів власної діяльності.
4. Надавати час для самостійного навчання дітей і забезпечувати їм підтримку (похвала).

5. Надавати час для практики, яка не оцінюється.

Мова йде про те, що зовнішня оцінка створює загрозу, актуалізуючи з боку особистості захист. Тому дітям необхідний проміжок часу, протягом якого вони не оцінюються.

Щоб дитина могла у навколишньому середовищі самостійно знаходити і виділяти проблемні ситуації і задачі, її діяльність повинна бути відповідно організована. Але будь-яке, навіть найкраще налагоджене, предметне середовище залишається мертвим без головної дійової особи у процесі виховання творчої особистості – вихователя. На думку К. Юнга, тільки особистість здатна виховати особистість. Педагог із заниженою самооцінкою буде проектувати на вихованців власні проблеми, комплекси, культивує у них негативне самосприйняття (Р. Бернс). Мікросередовище, як фактор розвитку творчої особистості, презентує певною мірою і вихователя. Творча людина продукує навколо себе творчу атмосферу, а значить вірогідність того, що вихованці матимуть ширше поле можливостей для розгортання власних планів і задумів, ніж у педагога зі стандартним, шаблонним стилем мислення.

Велику роль у розвитку творчості дитини відіграє спільна творчість дитини і дорослого. Дорослий уже здобув досвід, який досить обмежує творчу активність, оскільки суспільство, стимулюючи творчість дитини, підтримує варіативну поведінку у дитинстві, часто перешкоджає їй у дорослому віці. Звідси спільний контакт у парі «дорослий-дитина» має свою специфіку. Якщо у парі ведучим буде дорослий, то, найімовірніше, дитина, яка розпочинає досить інтенсивний розвиток, проявляючи при цьому не властиву віку творчу активність (спровоковану дорослим баченням), швидко вбирає особливості сприйняття і уявлення дорослого і буде створювати те, що подобається дорослому, оскільки любить його і генетично запрограмована відчувати його настрій. Так часто буває з вундеркіндами, які вражають своїми унікальними можливостями у ранньому дитинстві, проте пізніше нічим не виділяються із основної маси представників мистецтва. У парі з такою дитиною звичайно знаходиться сильний талановитий батько або учитель.

Якщо у парі буде головувати дитина, то, навіть у ранньому дитинстві не виявивши чогось особливого, дуже швидко вона зупиниться у розвитку як особистість творча. Дитина надзвичайно лю-

бить те, що вона робить. Не отримавши адекватного зворотного зв'язку від дорослого, вона буде відтворювати одні і ті самі малюнки, казки, музичні п'єси, які поступово перестануть відповідати її зростаючим вимогам до себе й інших, втратять свіжість і безпосередність, набудуть примітивізму. Її власний внутрішній критик подасть дорослого як некомпетентного в оцінці її творінь, а тому і сама вона буде надто сувора до них. Оскільки в цій парі дорослий не зміг навчити дитину інтенсивно працювати, щоб досягати результатів, творча активність з приходом підліткового віку різко припиниться.

І, нарешті, можливе унікальне поєднання кращих якостей кожного віку, коли лідерство дорослого буде проявлятися тільки у тому напрямі, який буде захоплювати дитину, але й не обмежувати її у захопленні світом (Є.І. Ніколаєва).

Дитина, створюючи свій твір, наприклад, малюнок, малює те, що знає, а не те, що бачить. Дорослий прагне від дитини максимальної подібності зображення оригіналу. Тим самим збіднює малюнок дитини, позбавляє його високої, «світорозбудовчої» функції, а дитячу творчість – внутрішньої самостійності (М.В. Осорина).

Дорослий повинен працювати не з технікою малюнка, яка зміниться, як тільки дитина перейде на інший інтелектуальний рівень, а з особистістю дитини, можливостями її сприйняття і узагальнення результатів цього сприйняття.

Саме майбутня унікальна картина світу, створена власними зусиллями малюка, ляже в основу уже дорослої його творчої активності. Бажаючи полегшити дитині цей нелегкий шлях першого творчого досягнення – створення власної картини світу, дорослий припиняє її ріст як творця.

Подібні помилки дорослі здійснюють регулярно. Йдучи з дитиною додому (з дитячого садка, школи), дорослі запитують її про новини дня, події, які переживала дитина. У цей час поряд, у ситуації «тут-і-тепер», минають картини осені чи зими, проїжджають різнокольорові машини, життя вирує. Малюк не може не бути захоплений цим процесом, бо це інший досвід дня у порівнянні з тим, що вже був. Він, як губка, вбирає у себе ці звуки, кольори, картинки і хоче, щоб дорослий підтримав його у світі цих захоплень. Проте у дорослого на перший план виходять його інтелектуальні «розкладки», пошуки, він намагається повернути дитину до «більш вартіс-

ного», як він думає, досвіду школи чи садка. Дитина, зрештою, навчається відповідати на питання, спочатку неуважно, а потім все більш цілеспрямовано, і навколишня дійсність стає тільки фоном, якого навіть уже не просто вивчати, досліджувати не потрібно, але й помічати взагалі.

Такі самі труднощі у роботі дорослого з дитиною зустрічаємо при навчінні дитини розповіді згідно із зображеннями у книзі. Дитина має максимально передати той досвід, який зафіксований у підручнику чи який пережив дорослий, але не свій. Вона вивчає слова, за якими не буде почуття.

Дуже раннє зацікавлення дітей з боку дорослих складними завданнями створює не «правильну» картину світу, як думають дорослі, а, швидше, «спотворену». Для побудови «правильної» картини світу необхідна самостійна праця дитини з відкриття законів цього світу: всі речі падають на землю, хоча повітряна кулька чомусь летить вверх. Тільки тоді, коли дитина задасть дорослому питання «Чому?»: «Чому у воді одні предмети тонуть, а інші – ні?», «Чому наступає ніч і день?», «Чому потрібно спати?», «Чому кицю і песика неможливо навчити розмовляти?», вона буде готова почути, а дорослий дасть не готову відповідь, а запропонує знайти її, розпочати пошук.

У спільній творчості дорослий теж відкриває у собі «Я-дитину», світ знову починає розкриватись якимось особливо, руйнуючи стереотипи і кліше досвіду. Дорослий, працюючи з дітьми в кращому розумінні цього слова (усвідомлюючи цей процес), не може не бути творчим, адже у ньому оживає його світ дитинства, так швидко забутий у бігу часу.

Приймаючи створене дитиною – не оцінюючи з точки зору якості, але стимулюючи внесений вклад, він може надати їй вибір рухатись далі, підкреслюючи зацікавленість у самому процесі, а не тільки у продукті. Адже результатом дитячої творчості є не конкретний твір, малюнок, танець, а ті зміни, які відбулись з особистістю дитини у процесі творення. Коли дитина бачить інтерес дорослого до справи, небайдужість, «горіння», вона і сама запалюється цим животворним вогником, і, навпаки, апатія, байдужість, з якою можуть працювати педагоги і ставитись батьки, передаються аналогічними станами у вихованців.

У спільній творчості дорослий може отримати нове бачення, а дитина – особистість. Зміцнюючи особистість дитини, дорослий надасть їй стійкості у майбутній дорослій творчості.

Виходячи із розуміння впливу мікросередовища на формування креативності особистості, завдання, яке стоїть сьогодні перед психолого-педагогічною службою (на рівні інститутів соціалізації), полягає у створенні креативного середовища як одного із чинників розвитку та стаювання творчої особистості.

3.4. Креативний процес

І неповторність кожної хвилини

Шукає шлях від болю до перлини.

Ліна Костенко

Творчий процес – це створення з допомогою дії нового продукту, що виростає, з одного боку, із унікальності індивіда, а з іншого – зумовлений матеріалом, подіями, людьми і обставинами життя (К. Роджерс).

Творча ідея може визначатись як оригінальна ідея, як ідея, що відповідає ситуації, у якій вона виникає. Творча продукція завжди складається із нових комбінацій психічних елементів, що передують, – образів і уявлень. На думку Пуанкаре, «процес творення полягає у створенні нових комбінацій елементів, що приносять користь».

Творчий продукт як вершина, результат креативних «потягів» особистості народжується у творчому процесі, який можна назвати дорогою до фінішу. Проте для когось в уяві, може, це тільки самоціль – продукт творчості, але не для творчої людини. Стратегічно накреслюючи одну лінію роботи, вона включається в такий шалений динамічний процес, що уже наявний продукт стає тільки відгомном того, що зачинав у своїх планах творець. «Муки творчості», – ще так характеризують цей стан митці. Заради них і бере початок ця титанічна робота, яка в стократ приносить більше насолоди, ніж просте бажання негайного продукту. Між натхненням і кінцевим продуктом, наприклад «Війна і мир» Л. Толстого, лежить величезна кількість важкої праці, дисципліни, тренування, вправ, практики, повторів, викидань чернеток і т.д. Великий художник І. Репін свої картини малював роками, не тільки пензлем, але й власним до-

свідом проживав кожен штрих, лінію картини, що давало художнику можливість максимально наблизити свої полотна до реалізму. Творчий процес неможливо ні передбачити, ні відчутти часом. Він може бути досить тривалим (Леся Українка, «Кассандра»), з великими перервами (Р. Бах, «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон») або ж швидким, миттєвим (Леся Українка, «Одержима», яку вона написала протягом однієї ночі). У творчому процесі митець «розчиняється», перестає відчувати навколишнє, живе в якомусь особливому вимірі, часі, що дає муки і насолоду, охоплює митця, який в повному розумінні «згорає», щоб, як птаха Фенікс, відродитись із попелу.

Л.Б. Єрмолаєва-Томіна у структурі творчого процесу виокремлює такі його складові:

– уміння контактувати, взаємодіяти зі світом; самостійно бачити і ставити проблеми і теми (наука, мистецтво), інтелектуальної ініціативи;

– оволодіння необхідними якостями інтелекту і творчими операціями для здійснення пошуку способів передачі того нового, що митець прагне передати;

– опори на свої індивідуальні особливості знаходити способи втілення задуманого в конкретній діяльності.

Р. Стернберг виокремив два найбільш загальних підходи до процесу креативності: як до процесу, що протікає в окремої особистості в окремий момент часу (цієї точки зору дотримується більшість вчених), або як до процесу, що залежить від системи соціальних зв'язків, проблемних сфер, критеріїв оцінок креативного продукту і т. д. в широкому соціальному й історичному контексті; при цьому процес креативності не втрачає свого зв'язку з індивідуальністю творця, не вимагає іншого підходу до аналізу процесу і його дозрівання.

Досліджуючи сам процес творчості, Р. Мей у творчому акті виокремлює такі його складові як: «зустріч», «інтенсивність зустрічі». Якщо мову вести про зустріч, то тут Р. Мей наголошує на важливості моменту «дотику» до ідеї, внутрішнього образу, що несуть в собі зародки майбутнього продукту. Це глибокий «інтим» творця зі світом, із внутрішньою картиною власного буття. На основі цього дотику здійснюється матеріалізація самого задуму. Друга складова творчого акту – «інтенсивність зустрічі» – характеризується вченим як одержимість, повне занурення, поглинання, переживання. У про-

цесі інтенсивної зустрічі художники, як і всі індивіди, відчувають певні психофізіологічні зміни в організмі, а саме: прискорене серцебиття; у них піднімається тиск, загострюється зір при одночасному звуженні поля зору таким чином, щоб вони могли більш детально розглянути сцену, яку зображують; вони забувають про все на світі. Домінуючою емоцією тут стає радість.

Л. Фелдман пропонує модель креативного процесу, що вміщує в собі три складові:

1) рефлексивність як основний процес, що відрізняє людину від тварини, дозволяє формувати самосвідомість, самооцінку, за допомогою мови планувати, відобразити й аналізувати світ;

2) цілеспрямованість, або інтенціональність, що дозволяє організувати досвід «всередині і назовні організму»; разом з вірою у можливість змін до кращого дозволяє реально змінювати середовище;

3) володіння способами трансформації і реорганізації, які пропонуються культурою і обумовлюють індивідуальні відмінності.

Беручи до уваги думку більшості дослідників про те, що процес креативності специфічний для різних сфер діяльності і знань, все ж загальні вимоги до нього можна виокремити:

1. Зміна структури зовнішньої інформації і внутрішніх уявлень з допомогою формування аналогій і з'єднання концептуальних прогалін.

2. Постійне переформулювання проблеми.

3. Застосування існуючих знань, спогадів і образів для створення нового.

4. Використання невербальної моделі мислення.

5. Процес креативності вимагає внутрішньої напруги, яка може виникати трьома шляхами: у конфлікті між традиційним і новим; в самих ідеях, в різних шляхах рішення. Творчість як процес відбувається на різних рівнях: несвідомому, підсвідомому, свідомому і надсвідомому. Вищим рівнем розвитку творчості є взаємодія між ними, коли «креативне поле» захоплює всі ділянки мозку в момент виникнення. Несвідоме психічне базується на глибинних законах життя, стапах еволюційного процесу і генетичної пам'яті, в якій зберігається попередній досвід. Цей досвід лежить в основі формування багатьох навичок, потреб у різних видах діяльності. Крім колективного несвідомого, зумовленого філогенетичним досвідом людства, існує

індивідуальне несвідоме прагнення до певних видів діяльності на основі вроджених задатків.

Свідома форма творчості має свій, особливий інструмент – логічні операції. Ці операції – аналіз, синтез, абстракції, узагальнення, умовиводи – спрямовані на пізнання реальності, підводять суб'єкта діяльності до створення нового продукту.

В основі вищих проявів творчості лежить надсвідомість. Вона вмщає всі рівні роботи мозку до рівня інтуїції, у тому числі одночасного пізнання цілого і суцього. На думку вчених, надсвідомість інтегрує в собі роботу несвідомого, підсвідомого, що дозволяє свідомості підключитися до ноосфери як форми існування розуму і отримати звідти необхідну інформацію. Саме цим пояснюються численні відкриття в науці, техніці, які інколи називають іменами одразу двох винахідників.

Неусвідомлені компоненти, що базуються на біологічно детермінованій необхідності у творчості, трансформуються у потреби у відповідній формі діяльності, перетворюються для людини в усвідомлену мету, яка сприяє включенню надсвідомості.

В.О. Моляко у творчому процесі виокремлює такі три основні цикли:

1. Розуміння умов задачі (оцінка умов);
2. Формування гіпотези (замислу);
3. Попереднє рішення і перевірка гіпотези (див. рис. 5).



Рис. 5. Основні цикли творчого процесу (за В.О. Моляко)

Парадигма стратегіальної організації творчих процесів (В.О. Моляко), конкретних процесів творчої діяльності передбачає такі цілеспрямовані дії, що дають змогу:

- актуалізувати наявні знання, які потрібні для розуміння нової задачі;
- спрямувати пошук проєкту розв'язання;
- винайти поточні «технології» розв'язання;
- застосувати ці технології в умовах нової задачі;
- оцінити досягнуте розв'язання.

Характеризуючи перший цикл – розуміння умов задачі (оцінка умов), В.О. Моляко робить акцент на вибірковості в ньому психічних процесів: домінування пам'яті або мислення. Роль мислення на першому етапі є домінуючою. Коли розуміння розгортається в достатньо насичений мисленнєвий процес, він, у свою чергу, опосередковується складністю умови задачі. Але мислення на цьому етапі не може носити повністю творчий характер, оскільки психологічна сутність першого етапу зводиться автором до процесу зіставлення нової інформації з наявними у суб'єкта еталонами. Хоча превалювання на цьому етапі, на відміну від наступних, образів-понять і зорових образів передбачає функціонування уяви, яка традиційно розглядається як визначальний компонент творчого процесу.

Другий етап – формування гіпотези (замислу) передбачає креативний рівень функціонування мисленнєвих операцій. На думку В.О. Моляко, тут відбувається процес трансформації первинних образів і понять у замисел (гіпотезу), а потім у реалізуючу стадію стратегії розв'язання задачі. Ці операції представлені: аналізом, синтезом, абстрагуванням. Проте далі робота мислення і уяви розгортається за наявності відповідних констант у пам'яті суб'єкта (знань, умінь, навичок), які повинні утворювати дуже міцні смислові зв'язки. Вони і будуть зумовлювати зародження замислу.

У результаті такого процесу психологічний механізм побудови гіпотези вибудовується у відповідні структурні ланки:

1. Виокремлення орієнтирів в умові;
2. Пошук прийнятних до орієнтирів ознак;
3. Порівняння ознак конструкції з ознаками, що містяться в орієнтирах;
4. Прийняття рішення про допустимість чи ні конкретної структури або функції.

Третім циклом у структурній характеристиці процесу рішення творчих задач є перевірка гіпотези (замислу, проєкту).

Психологічно найбільш важливим моментом у процесі перевірки гіпотези є момент суб'єктивної впевненості в її правильності. Ступінь впевненості суб'єкта опосередковується знаннями, його умінням інтерпретувати вихідні задачі.

У вивченні головних характеристик креативного процесу слід відмітити чималу роль часу в процесі креативності: наскільки довго він триває. Одні дослідники підкреслюють тривалий період дозрівання ідей (Ф. Баррон, Д. Фелдман та ін.). Інші визнають центральним моментом креативного процесу спалах інсайту (Дж. Девідсон, Х. Грубер та ін.).

Більшість дослідників вважає, що креативний процес – це форма активності в проблемному пошуку, свідоме і цілеспрямоване намагання розширити існуючі межі знань, зруйнувати існуючі обмеження. Загальними мисленнєвими процесами для всіх видів творчості є комбінування і аналогізування. Досить часто новий продукт є новою комбінацією елементів, що належали раніше іншим системам. Руйнація старих систем і створення з їх елементів нових, тобто комбінування є фундаментальним механізмом творчості і базовою «технікою» уяви.

Головною операцією, яка «працює» в ході творчого процесу, є операція порівняння.

Креативний процес можна оцінювати за такими критеріями: чутливість до проблеми; здатність до синтезу, до відтворення деталей, яких не вистачає; дивергентність мислення; швидкість думки і т.д.

Разом з тим творчий процес треба розглядати як набагато ширше поняття, кінцевим покликанням якого є продукт (у безпосередньому значенні). Зокрема, мову можна вести не тільки про художнє полотно чи поетичний (музичний) твір; творчий процес може презентувати взаємодію між людьми. Саме спілкування, як і взаємодія, носять творчий характер, оскільки реалізують потребу особистості у пізнанні іншого і самопізнанні (перцептивна сторона спілкування), що є складовою частиною творчості (її мотивацією), у пізнанні справи, яку людина звершує – різні види діяльності, і професійної зокрема (інтерактивна сторона спілкування); на рівні реалізації афіліативної потреби особистості та ін.

3.5. Стадії творчого процесу

Є десятеро людей, упевнених, що цього бути не може. І напевно знають це.

Потім приходить один, хто цього не знає... Ось він і робить відкриття.

А. Ейнштейн

Одна із перших спроб розкрити етапи творчого процесу належить російському інженерові П. Енгельмаєру. У 1910 р. вийшла в світ книга П. Енгельмаєра «Теорія творчості», у якій автор торкається проблеми природи творчості, її проявів, шукає суттєві ознаки поняття «творчість людини», розглядає стадіальність творчого процесу, класифікує людські обдарування. За ним, творчість людини є продовженням творчості природи. Творчість є життя, а життя є творчість. Творчість людини визначається рівнем розвитку суспільства. Учений зближує психологічну структуру творчості технічної, наукової та художньої, хоча перевагу віддає технічній творчості, де матеріальне втілення має практичне значення.

У появі кожного винаходу спостерігається триакт, що складається з бажання, знання та вміння (мета, план досягнення мети, матеріальне виконання). Однак до психології творчості П. Енгельмаєр відносить тільки виникнення задуму, а не його втілення. Вчений пропонує замінити психологію творчості, яка розкриває суб'єктивний аспект діяльності, на термін «еврилогія», який охоплює цілісний процес творчості – від задуму до його втілення (В.А. Роменець).

П. Енгельмаєр виокремлює такі ступені творчого процесу:

- 1) зародження задуму (інтуїтивне мислення, пов'язане з певним бажанням, стимулом);
- 2) дискурсивне мислення (логіка, міркування, емпіричне дослідження);
- 3) виконання плану.

П. Енгельмаєр зауважує: «Ми розглядаємо будь-який винахід як тричлен: принцип, схема (система, план) і конструкція». Вчений висуває класифікацію людських обдарувань, виокремлюючи три класи людей відповідно до їхнього обдарування – геній, талант, «рутина». Геній прокладає нові шляхи, таланти їх торують, а маса ними користується.

П. Енгельмаєр виокремлює такі ознаки людської творчості:

- 1) штучність (створення культури);
- 2) доцільність (певна мета, завдання);
- 3) раптовість;
- 4) цілісність (наявність ідеї щодо творчого продукту).

Г. Гельмгольц – фізик, фізіолог і психолог – так розкрив методи своєї творчої роботи: «Я можу себе порівняти із мандрівником, який поставив собі за мету піднятися на гору, не знаючи дороги; довго і з трудом піднімається він, часто змушений повертатись назад, оскільки далі немає проходу. То роздуми, то випадок відкривають йому нові стежки, вони ведуть його дещо далі, і, нарешті, коли ціль досягнута, він знаходить широку дорогу, якою міг би піднятися, якби умів правильно відшукати початок. Для мене завжди були приємні ті галузі діяльності, в яких робота не залежала від вдаливих випадковостей і «щасливих» думок. Але оскільки мені дуже часто доводилося потрапляти в неприємне становище – треба було чекати щасливих думок, то я накопичив деякий досвід, який, мабуть, буде корисним і для інших щодо того, де і коли вони приходили до мене. Досить часто вони вкрадалися у моє мислення так, що спочатку їхня важливість не усвідомлювалась, і потім часто не можна було відтворити, за яких умов вони прийшли. Вони просто з'явилися, і це все, що я можу сказати. Але в інших випадках вони приходили раптом, без будь-яких зусиль з мого боку, як натхнення... Вони ніколи не приходили за письмовим столом і тоді, коли мозок був утомлений. Завжди треба було насамперед вивчити цю проблему до такої міри, щоб тримати всі гострі кути і складні сторони «в умі», щоб можна було вільно їх осягнути, без нотаток. Довести справу до такого стану без довгої попередньої праці у звичайних умовах неможливо. Потім, коли втома від цієї роботи минає, можна прийти у стан повної фізичної свіжості і хорошого самопочуття, перед тим як прийдуть хороші ідеї. Часто вони приходять вранці, коли я прокидаюся. Про це говорили Гете, а також Гаусс. Ці думки здебільшого з'являються під час легких прогулянок по лісистих горах у сонячну погоду».

Відомий французький математик Ж.А. Пуанкаре в автобіографії розповідає, як приходило до нього осяяння і як народжувались нові теорії.

«Спочатку найбільше дивує поява неочікуваного осяяння – яскрава ознака тривалої несвідомої роботи, що попередньо мала місце.

Значення цієї несвідомої роботи для відкриття в математиці незаперечне. Сліди цієї роботи можна виявити і в інших випадках, хоча і з меншою вірогідністю. Дуже часто виявляється, що в роботі над складною проблемою перший підхід не зовсім вдалий. Потім я починаю більш чи менш тривалий прорив, після чого повертаюся до роботи. Протягом першої півгодини нічого не можна придумати, доки, нарешті, в голові не з'являється концепція, що дає відповідь. Можна сказати, що свідомою робота була результативною тому, що переривалась моментами відпочинку, який повертав розуму його силу і свіжість».

Чи значить це, що осяяння з'являється завдяки зняттю напруги, тобто відпочинку? Пуанкаре це заперечує: «Більш правдоподібно те, що цей відпочинок був наповнений несвідомою роботою, проте саме відкриття, замість того, щоб прийти на час прогулянки чи мандрівки, виникло на час свідомої, хоча і прихованої праці, яка виконувала роль подразника, була чимось на зразок батога, стимулом результатів, отриманих раніше на час відпочинку, але як таких, що залишаються у несвідомому до моменту, коли вони набули свідомого вигляду». Пуанкаре відмічає, що несвідомою робота ефективна тільки тоді, коли їй передувє і за нею йде свідомою робота. Неочікуване натхнення приходить тільки тоді, коли перед ним було багатоденне добровільне зусилля, яке здавалось зовсім безрезультатним і не передбачало ніяких цінних відкриттів, а вибраний шлях гіпотетично «заводив у кут». Проте ці зусилля не були настільки безплідні, наскільки можна було судити: вони запускали машину несвідомого, яка б інакше не почала працювати і нічого не змогла б створити.

Вивчаючи досвід А. Пуанкаре, Р. Мей зіставляв його із власними відкриттями, досліджуючи феномен несвідомого у творчому процесі.

Несвідоме проривається через бар'єри свідомих установок. Карл Юнг звертав увагу на те, що існує полярність, деяка опозиція між несвідомим досвідом і свідомістю. Він вважав, що цей зв'язок має компенсаторний характер: свідомість домінує над хаотичністю несвідомого, у той час як несвідоме не дає свідомості опуститись до рівня банальності, раціональності. В середині особистості відбувається різке зіткнення свідомого мислення і осяяння, тобто перспективи, яка бореться за те, щоб прийти у світ. Цей процес супрово-

джує не тільки страх, почуття провини, але і радість, задоволення, які нерозривно пов'язані з появою нової ідеї чи нового бачення. Щоразу, коли з'являється якась значна ідея в науці чи нова форма у мистецтві, знищується дещо, що багато вважають невід'ємною частиною їх інтелектуального і духовного світу. Саме це є джерелом почуття провини, яке присутнє у творчій роботі. На думку Пікассо, кожний акт творення – це перш за все акт знищення. Поруч зі страхом і почуттям провини людина переживає почуття задоволення, радість відкриття. Одним із аспектів екстазу є об'єднання несвідомого досвіду із свідомістю, виникнення зв'язку, який є динамічним неочікуваним злиттям. Сприйняття при цьому загострюється. З одного боку, це чимось нагадує сон, в якому «Я» і світ виглядають як у калейдоскопі; проте, з іншого боку, цьому досвіду притаманне загострене сприйняття, виразність образу, почуття близькості з навколишнім. Світ стає живим, оскільки звільнення несвідомого матеріалу несе у собі загострене почуття досвіду. Цей досвід Р. Мей визначає як більш високий рівень свідомості. Несвідоме є глибоким рівнем свідомості, і коли несподівано, в результаті боротьби протилежностей, воно проникає у свідомість, наступає інтенсифікація свідомості. Несвідоме не тільки посилює інтелектуальні здібності, але й активізує процеси сприйняття. Розуміння приходить не саме по собі, а за відповідним правилом, суттєвим елементом якого є захоплення. Щоб наступив перелом, недостатньо тільки «розслабитись» і «дозволити несвідомому робити свою справу». Народжуючись на рівні несвідомого, розуміння стосується тільки тих галузей, в які людина свідомо включена. Раптова поява нової ідеї, нової форми повинна була доповнити гештальт. Наступною характерною рисою цього досвіду є те, що осяяння приходить у момент переходу від праці до відпочинку. Свідомі зусилля, спрямовані на вирішення проблеми, роздуми про неї, боротьба ініціювали і підтримували роботу над цією проблемою, проте певна частина образу, що відрізнялася від тієї, яку творець намагається виробити, боролась за те, щоб проявитись. Звідси виникає стан напруги, присутній у творчій діяльності. Якщо особа надто інертна, догматична чи прив'язана до своїх установок, то ніколи не дозволить новому елементу ввійти у свідомість, ніколи не допустить до нього того знання, яке весь час присутнє, хоча і на іншому рівні. Проте часто трапляється, що розуміння

не може проявитись, доки напруга свідомості, її «включення» не будуть знижені. А звідси: для свідомого перелому необхідне чергування двох станів: свідомої праці і відпочинку. Значить, свідомість потребує послаблення внутрішнього контролю, відпочинку, занурення у фантазії і мрії.

Виходячи із вищенаведеного підходу до трактування творчого процесу, можна скласти таке уявлення про етапи творчої роботи:

- 1) інтенсивне ознайомлення з проблемою;
- 2) відпочинок або, радше, несвідома робота, що відповідає визріванню думки;
- 3) перевірка і розробка нової ідеї.

На сьогодні уже відомі факти відкриття таблиці елементів Менделєєва (у сні), такого ж результату досягнув і Рене Декарт, знайшовши оригінальне рішення на кінцевому етапі своєї роботи над основними законами аналітичної геометрії. Тут ми маємо активність правої півкулі (у сні). «Мій мозок працює, коли я сплю», – говорив Бальзак. Бехтерев теж зізнався, що процес творчості у нього інколи продовжується у сні. О. Леві у сні прийшла ідея про передачу збудження з однієї нервової клітини на іншу. Через п'ятнадцять років він отримав за це відкриття Нобелівську премію. Нільсу Бору наснився сон: він на сонці і бачить планети, прикріплені до світила нитками, на яких вони обертаються. Цей образ і спонукав його створити планетарну модель атома.

У напівсонному стані багато мелодій являлись Гайдну, Моцарту. Глінка в «Записках» свідчить, що йому прийшов цілий план роботи. Менделєєв три доби не лягав спати, бився над складанням своєї знаменитої таблиці. Потім ліг і раптово заснув. Сам Менделєєв про це згадує так: «Бачу у сні таблицю, де елементи розташовані так, як потрібно, прокинувся, записав на клаптику паперу, – тільки в одному місці виявилась необхідною правка».

І якщо про мадонн Рафаеля можна сказати, що такі красиві обличчя можуть тільки наснитись, то це не буде перебільшенням. Образ однієї з них він зміг зафіксувати тільки тоді, коли вона «прийшла» до нього в сні, і вранці він переніс на полотно образ таким, яким носив у душі. Відомий естетик Н. Гартман вважав, що процес творчості генія – «животворне дихання несвідомого». Свідомі, вольові акти художника можуть тільки зіпсувати стихійний, несвідомий акт

творчого процесу. Гартман допускає «інстанцію свідомості», але тільки як доповнюючу уже процес творчості.

Сучасний американський письменник Норман Мейлер писав: «Для мене творчий процес завжди загадка... Є щось надприродне в тому, коли у процесі роботи народжуються ідеї, про які і не думав напочатку. Я до цього часу не знаю, звідки виникли в моїй уяві всі ці образи».

Використовуючи дані самоспостережень відомих учених (Г. Гельмгольц, А. Пуанкаре), Г. Воллес розмежував чотири «стадії творчого мислення», що отримало назву чотиристадійна теорія «творчого мислення», за якою творчий процес охоплює такі стадії:

- 1) підготовка наукового відкриття;
- 2) визрівання;
- 3) натхнення (осіяння);
- 4) перевірка істинності (усвідомлення) (див. рис. 6).

Перша фаза: свідомі роботи думки ще не встигли в усіх своїх наслідках перейти до сфери несвідомого, що являє собою справжнє осереддя творчості. На цьому етапі переважають «судження», тобто свідомі побудови майбутнього продукту творчості, розробка положень тощо. На другому етапі наслідки свідомої роботи над матеріалом «передаються» до сфери несвідомого, де розпочинається безпосередньо творчий процес, тобто не що інше, як «інкубація». На третій стадії («натхнення») з'являється продукт творчих зусиль. Натхнення дає про себе знати відчуттям інтелектуальної насолоди, радості думки. Четверта стадія – це перевірка створеного з погляду його значущості.

Воллес вважає, проте, що «у повсякденному потоці мислення ці чотири стадії мислення постійно перекривають одна одну, коли ми досліджуємо різні проблеми... Навіть у дослідженні однієї і тієї ж проблеми мозок може несвідомо виношувати який-небудь один її аспект, будучи в той самий час свідомо поглиненим підготовкою або перевіркою іншого аспекту цієї ж проблеми».

Слово «визрівання» (incubation) передбачає, насамперед, несвідому роботу над проблемою в період спрямованості уваги на інші питання, але ми можемо залишити осторонь таке припущення і використовувати це слово просто для позначення того факту, що після періоду підготовки і перед періодом натхнення вклинюється пе-

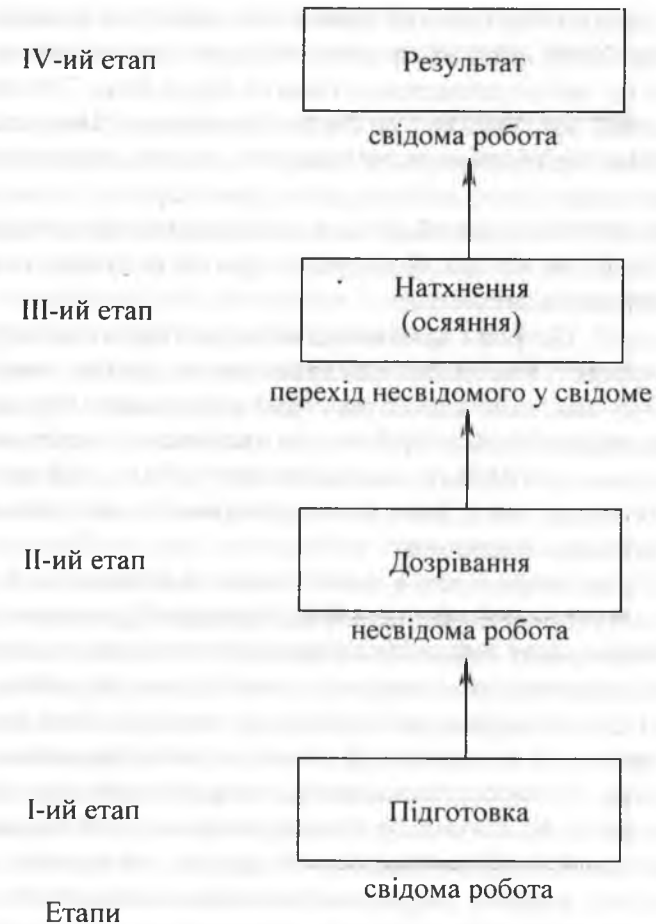


Рис. 6. Етапи творчого процесу

ріод відсутності уваги до проблеми. Є деяка схожість між визріванням і «плато» у кривій навчання. І перше, і друге вказують на відсутність очевидного поступу між стадіями швидкого прогресу. «Натхнення – це нагорода за каторжну працю», – писав І. Репін.

К. Патрик на основі інтерв'ю, а також експериментальних досліджень, які вона провела серед 55 поетів, виявила, що чотириста-

дійний процес був типовий для них: те саме вона виявила і у 50 живописців. Хоча деякі мали звичку писати вірші експромтом чи малювати те, що їм доводилось бачити перед цим, 72% поетів і 76% художників повідомили про стадію дозрівання. Наприклад: «Я бачив місяць, що піднімався над хмарою, яка нагадала мені білу сову. Я ходив з цією ідеєю декілька днів, доки нарешті не написав поему про неї». «У мене ідея зберігається довгий час десь у підсвідомості, інколи тиждень чи два. Я не думаю про неї постійно, але вона продовжує повертатись» і т.д.

Хоча К. Патрик і приймає ці чотири стадії як дійсну схему творчого процесу, вона додає важливий пункт. Ідеї не зовсім відсутні у свідомому мисленні протягом стадії визрівання. Виношувана ідея або відповідний стан духу повертаються час від часу протягом періоду визрівання. Щоразу, коли ідея повертається, стає можливою певна робота над нею. Дослідження творчості винахідників привело до аналогічних висновків.

Слід зауважити, що в одній з перших вітчизняних стадіальних концепцій творчості – концепції Д. Овсянико-Куликовського, до якої вчений приходив самостійно в результаті копійного аналізу культурно-історичного, природничо-наукового, біографічного і епістолярного матеріалу, керуючись при цьому теоретичними положеннями О. Потебні, є колосальна співзвучність із стадіальною концепцією Г. Воллеса. Тут теж мають місце всі чотири стадії творчого процесу.

Психолог Е. Гетчинсон провів інтерв'ю з 250 знаменитими сучасними мислителями Англії та Америки, чий наукові досягнення, без сумніву, визнано творчими. Аналізуючи ці інтерв'ю, Е. Гетчинсон розрізняє «систематичне» мислення і «творчий інсайт». У той час як систематичне мислення характеризується об'єктивністю, логічністю своїх доводів і має місце тоді, коли проблема чітко окреслена, процес обдуманий, повільний, інсайт трапляється в рішеннях складних і заплутаних проблем і супроводжується явищами непередбаченості, фрустрації тощо.

Е. Гетчинсон виокремлює чотири стадії творчого інсайту:

- 1) стадія підготовки, або орієнтації, яка характеризується тривалним зосередженням на проблемі з оживленням минулого досвіду;
- 2) стадія фрустрації, яка характеризується емоційною напруженістю, неспокоєм, чуттям приниженості. Це приводить до виснажен-

ня і прагнення відпочинку, що завершується отриманням певних сигналів до праці як нагадування про несподіване народження чогось нового;

3) інсайт, що супроводжується «потокотом ідей», альтернативними навіюваннями рішень та швидким успіхом, результатом творчих зусиль;

4) стадія перевірки (розробки, оцінки), що характеризується критичністю у ставленні до отриманого матеріалу з попередньої стадії (інсайту) із застосуванням технічних та експліцитних правил практики. Під час цього періоду спостерігаються інсайти.

Зауважимо, що із представників вітчизняної психологічної школи (Харківської) стадіальну концепцію творчості поділяли Б. Лезін («Художественное творчество как особый вид экономии мысли», 1911), А. Горнфельд («Пути творчества», 1921) та ін.

Так, Б. Лезін на основі детального аналізу культурно-історичних даних розробляє таку тристадійну схему творчості, котра нагадує схему Д. Овсянико-Куликовського. Окремі стадії Б. Лезін позначає так: «праця», «несвідома робота», «натхнення».

Я.О. Пономарьов творчий процес розглядає через виокремлення таких стадій: свідомою робота (підготовка), несвідома робота (генерація провідної ідеї), перехід несвідомого у свідоме (ідея усвідомлюється), свідомою робота (розвиток, формалізація й перевірка ідеї). Перша фаза – це логічний аналіз. Використовуються наявні знання, ті, які можна відтворити в конкретній обстановці даної ситуації. Гіпотези, що виникають, щоразу заперечуються. Здійснюється логічний контроль над цілеспрямованими діями.

Друга фаза – це інтуїтивне розв'язання (розв'язання неусвідомлюваним чином). Таке розв'язання стає можливим, якщо ключ до нього існує в неусвідомленому досвіді. Усвідомлення факту розв'язання відбувається несподівано і завдяки тому, що виявляється задоволена потреба.

Третя фаза – фаза вербалізації інтуїтивного розв'язку. Усвідомлюється не лише результат, але і процес (спосіб розв'язання).

Четверта стадія – формалізується вербалізований розв'язок (знайденому розв'язку надають викінченої логічної форми).

Звертаючи увагу на специфіку взаємодії логіки і творчості (як перехід свідомого у несвідоме і навпаки), учений відмічає, що «...будь-

яке рішення творчої проблеми завжди виходить за межі логіки. Проте, щойно це рішення отримане, воно, звичайно, може за відповідних умов бути логічно осмисленим. І якщо воно принципово нове, то неминуче повинно збагатити логіку. Евристичною логікою може бути названа та логіка, яка постійно збагачується в результаті аналізу нових відкриттів. На основі такої логіки ті задачі, які до цього були творчими, перестають бути такими, вони стають задачами логічними. Це і створює одну із необхідних умов розвитку творчих можливостей. Опираючись на досягнення логіки, сфера творчості переміщується і знову виявляється за межами можливостей логіки».

Л.Б. Єрмолаєва-Томіна виокремлює три найбільш загальні фази творчого процесу: пускову (спонукальну і підготовчу), пошукову і виконавську.

Пускова фаза

Перша фаза – пускова, характеризується інтелектуальною ініціативою або вмінням самостійно бачити і ставити проблеми. Тут також проявляється індивідуальна готовність до творчості, розвиненість пізнавальних процесів, емоційна і раціональна здатність до контакту зі світом, потреба у напруженій діяльності.

Перша фаза є найскладнішою, оскільки пусковим механізмом для неї завжди є бачення нового чи мисленнєве відкриття нового, необхідного, що вимагає перетворення, творчого пошуку. Для цього вимагається розвиток пізнавальних й інтелектуальних процесів, особливий контакт із середовищем, включення свідомості в загальний інноваційний процес, що постійно відбувається у природі і суспільстві. Всі вимоги цієї фази є програмою розвитку творчих здібностей, цільовою матрицею цього процесу. Пусковим механізмом до побудови програми слугують внутрішні і зовнішні фактори, залежно від яких протікає підготовчий процес, продуктом якого є народження ідеї, замислу.

Першим природним поштовхом для включення у творчий процес є поява нового в навколишньому середовищі, що викликає емоційну реакцію подиву, цікавості, нерозуміння. Особливо це стосується соціальних перетворень, зміни однієї суспільної формації на іншу, які зачіпають усіх людей і вимагають глобальної перебудови всіх аспектів життя, починаючи із сфери свідомості, відмови від складених у ній стереотипів і ціннісних орієнтацій.

Виникаючи при цьому критичні ситуації на різних рівнях, від індивідуальних до державних, не можуть бути вирішені стандартним шляхом і вимагають пошуку нових способів їх вирішення. Такий пошук починається тоді, коли людина усвідомлює і уявляє собі оптимальні умови, які необхідні як для неї, так і для реалізації потенційних можливостей і задоволення потреб кожного і суспільства в цілому.

Якщо соціальні перебудови породжують багато проблем, що вимагають творчості, то в мирний («застійний») час відсутність зовнішніх перемін також є спонукальним механізмом до творчості.

Другим пусковим механізмом до творчості є чітко поставлена перед людиною конкретна пошукова задача. Наприклад, у мистецтві – замовлений портрет, реклама, плакат та ін. роботи, що мають точних адресатів.

Третім спонукальним механізмом є внутрішньо детермінована потреба у творчій діяльності, яка визначається спеціальними здібностями до творчого виду діяльності, а також потребою у напруженій мисленнєвій праці і творчій свідомості.

Продуктом підготовчої фази є входження і бачення головних проблем конкретного часу, знаходження власної теми і проблеми.

Вміння бачити «свою проблему» опирається на тверду оцінку власних можливостей, а також на розуміння головної спрямованості діяльності, якою займається людина, і її функції в соціумі з часу виникнення. Для цього необхідні ширина і глибина мислення.

Пошукова фаза творчості

Починається з гострого бажання втілити задумане, протікає в пошуку засобів здійснення і завершується їх знаходженням, прийняттям рішення відносно конкретних способів втілення.

Включає в себе роботу свідомості, підсвідомості, надсвідомості. Кожна з них виконує свою функцію. Функція свідомості – чітка постановка питання, ясна мета, ідея, концепція, які включають підсвідомість і надсвідомість. Свідомість бачить необхідність, затребуване майбутнє, головну ціль задуманого, але сам пошуковий процес, спрямований на те, щоб віднайти кращий спосіб для втілення ідеї, повинен відбуватись згідно з законами роботи підсвідомості і надсвідомості.

У чому ж проявляються особливості роботи підсвідомості у пошуковій фазі?

Це перш за все – абсолютна сміливість у поєднанні того, що, здавалось, поєднати неможливо, і всіх інших творчих операцій з матеріалом, на які «не піде» сама свідомість, що звикла до стереотипів мислення й істин в останній інстанції. Цій сміливості і операціям повинна вчитись свідомість на час пошукової фази. До особливостей роботи підсвідомості також належить вирівнювання за силою і значущістю всіх об'єктів, що були зафіксовані.

Підсвідомість починає «допомагати свідомості», якщо свідомість сама включена у творчий пошук.

Надсвідомість як «магічний синтез», як інтеграція в нову цілісну картину проявляється у періоди інсайту, осяяння, може відбуватись раптово, як, наприклад, на час прийняття ванни, як у Архімеда.

Саме на спільному розвитку свідомості і підсвідомості формується надсвідомість як інтуїтивне і раптове включення творчого рішення у будь-який вид діяльності.

Продуктом пошукової фази є конкретне бачення втілення замислу.

Виконавська фаза творчості

Полягає у реалізації задуманого у діях, контролі за проміжними результатами і корекції способів виконання, критичної оцінки продукту.

Саме на виконавській («автокорекційній») фазі відбувається формування основних компонентів творчості на рівні не тільки несвідомого, але і свідомості. Наприклад, якщо художник не ставить перед собою нові конкретні задачі, спрямовані на вдосконалення всіх компонентів творчих здібностей, починається його перетворення на ремісника, репродукуючого самого себе.

Така діяльність потребує створення «творчого інструменту», що відповідав би конкретному виду виконання і створення творчого продукту (наприклад, у мистецтві – «творча рука» і т.д.).

Важливим компонентом творчого процесу на виконавській фазі є вміння вільно експериментувати та імпровізувати у процесі реалізації замислу. Відсутність такого вміння часто є перешкодою до творчості.

Ведучи мову про фази творчості, важливо знати, що сам факт постановки завдання говорить на користь того, що для її розв'язання умови вже дозріли і чекають на результати. Американський соціолог Мертон показав, що одночасно однакові відкриття – швидше правило, ніж виняток. Проаналізувавши 264 відкриття, він відмітив, що в двох третинах із них одна і та сама думка виникла не-

залежно у двох вчених і в одному із кожних п'яти випадків – у трьох. Така синхронність у виникненні однакових ідей пояснюється тим, що вони дійсно з'являються тільки тоді, коли дозрівають умови. Феномен одночасно зроблених відкриттів А. Кестлер пояснює настанням «зрілості проблеми», коли для її рішення вимагається мінімум зусиль, оскільки усі передумови підготовлені. Твердження про фатальну неминучість наукового відкриття ще в кінці XIX століття сформулював Ф. Гальтон: «Коли яблука дозріли, вони готові впасти». Прайс підрахував, що тільки 55% відкриттів унікальні. Звідси: якщо проблема виникла, то, найімовірніше, настав час її вирішення.

3.6. Творча уява. Фантазія у структурі творчого процесу

*Идилія? Кажіть. Архайка? Не треба.
У закутку душі хай буде трохи сад.
Вже дожились – забули колір неба,
Воно буває кольору досад.*

Ліна Костенко

Уява, як писав С.Л. Рубінштейн, є в типологічному й індивідуально-диференційованому відношенні надзвичайно суттєвим проявом особистості. Уявляти – це перетворювати.

Уяву називають «королівською дорогою у несвідоме», а також «центральною ланкою творчого процесу». Відповідно уява є головним об'єктом формування і розвитку творчих здібностей.

Уява інтегрує в собі емоційне й раціональне начала, всі пізнавальні процеси, вона поєднує образно-зорове сприйняття реальності із відтворенням і трансформацією її в пам'яті, побудову моделі бажаного майбутнього. Творчість немислима без уяви.

Л.Б. Єрмолаєва-Томіна виокремлює такі функції уяви:

Перша функція – емпатійне бачення. Ця функція включається тоді, коли людина завдяки уяві «входить» у стан іншої і починає їй співпереживати. Відбувається злиття індивідуального й загального.

Друга функція – збереження досвіду в емоційно-образній формі. Таке передбачення тих чи інших емоційних переживань сприяє «вибору шляху» і слугує основою виховання. Це вибір, який кожна людина робить між добром і злом. У цьому креативному полі ми-

тець завдяки уяві формує реальність, пробуджує уяву усіх, хто стає причетним до прекрасного (читач, глядач і т.д.).

Третя функція уяви – творча. Уява виконує роль головного інструмента мисленнєвого пошуку. Всі фази творчості базуються на роботі уяви.

Види уяви визначаються їх відношенням до даного часу і включають:

1. Здатність до мисленнєвої зміни, перетворення конкретно сприймаючих об'єктів і ситуацій у теперішньому, коли події, за якою спостерігають, надається нового змісту і емоційного забарвлення. Цей вид уяви з'являється в стані страху, який переживає певна людина («у страху очі великі»). У митців вона з'являється у творчому пошуку і починає носити спрямований характер, включений у процес сприйняття.

Здатність вживатись з об'єктом до мисленнєвого перетворення його в новий образ є першою і дуже вагомою стадією в розвитку уяви. Уміння бачити у хмарах різні образи, у шматку дерева – човен є одним із показників творчого мислення.

2. Відтворення конкретних об'єктів, вражень, динаміки подій, що мали місце у минулому досвіді людини, має назву репродуктивної уяви.

Найбільш повно репродукуються емоційно значущі події або яскраві враження від побаченого. У процесі збереження в пам'яті зафіксовані образи інтегруються, узагальнюються, трансформуються на рівні підсвідомості. На основі репродуктивної уяви працювало багато художників. Наприклад, Айвазовський всі свої полотна писав згідно з уявою репродукції й інтеграції великої кількості вражень від морської стихії, динамічні характеристики якої неможливо писати з натури.

3. Творча уява, яка притаманна у різних варіантах за змістом усім людям, спрямована на створення нових моделей бажаного майбутнього. Побудова таких моделей у людини завжди базується на емоціях, що малюють бажані картини для свого існування. Ці картини, як правило, спрямовані на задоволення або пробудження духовних потреб людини і залучення особистості до всезагального.

У митця при побудові картини майбутнього твору включається в уяві і реакція всіх тих, хто торкатиметься його творчості (читач,

глядач, слухач і т.д.), і відповідь на питання: «Які емоції вона викличе і для чого?», «Які нові смисли буття відкриє і які стосунки сформує?»

Уява – це перетворення даного і породження на цій основі нових образів, що є продуктами творчої діяльності людини і праобразами для неї (С.Л. Рубінштейн).

Сила творчої уяви та її рівень визначаються співвідношенням двох показників:

1) тим, наскільки уява притримується обмежених умов, від яких залежить осмисленість і об'єктивна значущість її творінь;

2) тим, наскільки ці творіння нові й оригінальні і відрізняються від безпосередньо даного їй витвору.

В уяві проявляються всі види і рівні спрямованості особистості; вони породжують і різні рівні уяви.

У найнижчих примітивних своїх формах уява проявляється у мимовільній трансформації образів, яка здійснюється під впливом малоусвідомлених потреб, потягів, тенденцій незалежно від будь-якого свідомого втручання суб'єкта. Образи уяви наче самодовільно трансформуються, випливаючи перед уявою, а не формуються нею; тут немає ще власне оперування образами (у дрімотних станах, сні).

У вищих формах уяви, в творчості образи свідомо формуються і перетворюються у відповідності з цілями, які ставить собі свідомо творча діяльність людини.

У першому випадку говорять про пасивну, а в іншому – про активну уяву. Пасивна, у свою чергу, поділяється на довільну (мрійливість) і мимовільну (гіпнотичний стан). Активна уява включає в себе артистичну, творчу, критичну, відтворюючу та ін.

Активна уява завжди спрямована на розв'язання творчого або особистісного завдання, спрямована в майбутнє і оперує часом як цілком відповідною категорією (людина не втрачає почуття реальності). Активна уява більше спрямована назовні, людина більше зайнята суспільством, діяльністю і менше – внутрішніми суб'єктивними проблемами. Вона піддається вольовому контролю.

Відтворююча уява – один із видів активної уяви, при якій відбувається конструювання нових образів. Попри те, що продуктами відтворюючої уяви є цілком нові образи, які людина раніше не сприймала, цей вид уяви базується на попередньому досвіді. Відтворююча

уява – це процес, в ході якого відбувається рекомбінація, реконструкція попереднього сприйняття в новій його комбінації.

Уява, в основі якої лежить антиципація, дає можливість людині передбачати майбутні події. Завдяки цій її здатності людина організує свою діяльність не тільки виходячи зі свого особистого досвіду, але й використовуючи досвід інших людей і всього людства. Успіх прогнозування, відповідність результатів передбачення буде залежати від того, наскільки матеріал уяви об'єктивний і відповідає дійсності.

Творча уява – це такий вид уяви, в ході якої людина самостійно створює нові образи й ідеї, які втілюються у конкретні оригінальні продукти її діяльності.

Сильна творча уява впізнається не тільки завдяки тому, що людина може придумати, не рахуючись з реальними вимогами дійсності й ідеальними вимогами художнього замислу, а, швидше, завдяки тому, як вона вміє перетворювати дійсність повсякденного сприйняття, обтяжену випадковими, позбавленими виразності штрихами, у відповідності з вимогами дійсності і художнього замислу. Саме тому, коли читаємо опис портрета героя у творі, переживаємо той стан, наче він нам не просто знайома, але й близька людина, яку завжди знали.

Творча уява звертається у художньому творі до фантастики, до відхилення деяких сторін дійсності з тим, щоб надати образної наочності дійсності, основному замислу або ідеї, що відображає безпосередньо якусь суттєву сторону дійсності.

Відійти від дійсності, щоб проникнути у неї, – така логіка творчої уяви (С.Л. Рубінштейн).

Образи творчої уяви створюються за допомогою різних прийомів, інтелектуальних операцій. В структурі творчої уяви розрізняють два типи таких інтелектуальних операцій. Перший – операції, за допомогою яких формуються ідеальні образи, і другий – операції, на основі яких переробляється готова продукція.

Т. Рібо виокремлює дві основні операції: дисоціацію і асоціацію. Дисоціація – негативна і підготовча операція, в ході якої роздвібується чуттєво даний досвід. У результаті такої попередньої обробки досвіду елементи його здатні входити у нове поєднання.

Дисоціація – самодовільна операція, яка проявляється уже в сприйнятті. Як пише Т. Рібо, на одного і того самого коня худож-

ник, спортсмен і глядач дивляться по-різному: «якість, що цікавить одного, не помічається іншим». Таким чином, виокремлюються окремі одиниці із цілісної, образної структури. Образ «піддається метаморфозі і обробці по частинах усунення одного, додавання іншого, розкладання на частини і втрати частин»; без попередньої дисоціації творча уява неможлива.

Асоціація – створення цілісного образу із елементів виокремлених одиниць образів. Вона дає початок новим поєднанням, новим образам.

Пасивна уява підпорядкована внутрішнім, суб'єктивним факторам, зокрема бажанням, про які фантазує особа. В образах пасивної уяви «задовольняються» не задоволені, здебільшого неусвідомлені потреби особистості. Матеріалами пасивної, як і активної уяви, є образи, елементи понять й інша інформація, почерпнута з допомогою досвіду.

Розрізняють уяву, яка лежить в основі заданих (наприклад, у художньому тексті) образів і таких, які виражаються у самостійному створенні нових (творча діяльність художника).

Залежно від характеру образів, якими оперує уява, розрізняють конкретну й абстрактну уяву. Образи, якими оперує уява, можуть бути різні; це можуть бути образи одиничні, образи типізовані, узагальнені схеми, символи. Різниця між конкретною і абстрактною уявою є різницею тих образів, якими оперує уява. Абстрактна уява користується образами високого ступеня узагальнення, генералізованими образами – схемами, символами.

Уява формується у процесі творчої діяльності. Спеціалізація різних видів уяви є не стільки передумовою, скільки результатом розвитку різних видів творчої діяльності. Тому існує стільки специфічних видів уяви, скільки є в наявності видів людської діяльності – конструктивна, технічна, наукова, художня, музична і т.д.

Не менш важлива роль уяви у науковій творчості. Дж. Прістлі (англійський хімік, який відкрив кисень) писав, що всі великі відкриття, до яких «ніколи не додумався повільний і боягузливий розум, здатні робити тільки учені, які дають повний простір своїй уяві».

Беручи участь разом з мисленням у процесі наукової творчості, уява виконує в ній специфічну функцію, що відрізняється від тієї,

яку виконує в ній мислення. Специфічна роль уяви полягає в тому, що вона перетворює образний, наочний зміст проблеми і цим сприяє її вирішенню. І тільки тому, що творчість, відкриття нового здійснюється завдяки перетворенню наочно-образного змісту, вона може бути віднесена на рахунок уяви (Л.С. Рубінштейн).

На думку Т. Рібо, творча уява у своєму повному розвитку проходить два періоди, віддалені критичною фазою: період самобутності або приготування, критичний момент і період завершального укладання, що представляє себе у різних видах.

Перший період – це вік, з якого починається прояв уяви. Він розпочинається з трьох років, охоплює дитинство, підлітковий вік, юність і продовжується то більше, то менше. Ігри, казки, міфічні і фантастичні поняття про світ – це всі ті складові, що вміщують поняття про неї. Пізніше вона проявляється на рівні емоційної й почуттєвої сфери (статеве кохання). Довгий час залишається вільною від будь-якого раціонального елемента.

Проте мало-помалу займає своє місце і цей останній. Роздуми народжуються досить пізно, ростуть повільно і в міру свого зміцнення впливають на роботу уяви, прагнучи її зменшити. Цей виникаючий антагонізм представлений на рисунку 7.

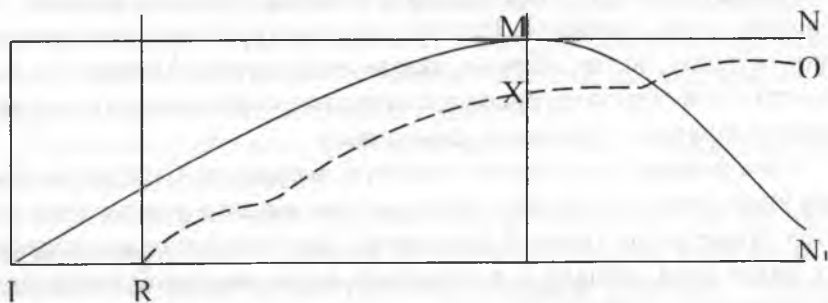


Рис. 7. Крива розвитку уяви (за Рібо)

Крива IM являє собою хід уяви в цей перший період. Спочатку вона піднімається досить повільно, потім піднімається швидко і тримається на висоті, що відповідає апогею уяви у цій першій формі. Позначена точками лінія RO представляє розвиток розуму, що починається пізніше; ця лінія піднімається набагато повільніше, тому що вимагає набагато більшого накопичення досвіду і складнішої його переробки.

Другий період – критична фаза невизначеної тривалості, проте достатньо короткої порівняно з іншими. Цей момент кризи можна характеризувати тільки його причинами і наслідками. У фізіологічному порядку її причини – утворення дорослого організму і дорослого мозку, а в порядку психологічному – антагонізм між чистою суб'єктивністю уяви і об'єктивністю розумових процесів, або між нестійкістю і стійкістю розуму.

Третій період кінцевий. Уява перейшла на рівень розсудливості, підпорядкувалась розуму.

1. Творча уява приходить у занепад. Це показано на рисунку швидким опусканням кривої уяви MN_1 до лінії абсцис. Тільки особливо обдаровані уявою становлять виняток. Проте це тільки регрес, а не знищення, оскільки творча уява не зникає зовсім ні у кого, вона переходить тільки на рівень випадковості.

2. Уява триває, але попередньо перетворившись; вона пристосовується до раціональних умов; це вже не чиста уява, а змішана. Це показано на рисунку: паралельні лінії уяви MN і лінії розуму XO . Так буває у людей, які мають багату уяву і у яких здібність до винахідництва залишається довго живучою. Це період продовження і завершального влаштування духовного життя з допомогою розумного перетворення уяви представляє декілька випадків (Т. Рібо).

По-перше, найпростіший варіант: перетворення проходить під логічною формою. Творча здібність, що проявилася у перший період, залишається на тому ж рівні. Сюди відносяться винахідники, покликання яких проявилось досить рано і розвивалось у напрямі вдосконалення. Відповідно винаходи позбавляються дитячих і юнацьких рис і стають співзвучними порі мужності.

Другим випадком буде метаморфоза або відхилення творчої здібності. Сюди відносяться люди, які залишили після себе великий слід у науці, політиці, механічних винаходах або в промисловості; починали з посередніх дослідів у музиці, поезії і т.д.

Потреба творити йшла спочатку по лінії найменшого спротиву, де вона знаходила уже деякий приготовлений матеріал; але щоб досягнути повної самосвідомості, для неї потрібно було більше часу, більше знань, більшого запасу досвіду.

Разом з тим мають місце випадки, відмічає Т. Рібо, коли фіксується регресивна метаморфоза у розвитку уяви. Наприклад, після

короткого заняття літературою людина присвячує своє життя якійсь науці (напр. біології), після чого, розчарувавшись, знову повертається до літератури, а згодом до мистецтва, де і знаходить точку своєї реалізації.

І нарешті, у деяких людей уява, хоча і сильна, не переходить за перший період і зберігає завжди свою юнацьку, майже дитячу форму. Ця виключна форма сумісна тільки з художньою творчістю (Т. Рібо).

Дитина може уявити собі набагато менше, ніж доросла людина, але вона більше довіряє продуктам своєї уяви і менше їх контролює, а тому уява тут, можна сказати, є несправжня, вигадана у дитини більше, ніж у дорослого. Разом з тим тут і характер комбінацій, які приєднуються до цього матеріалу, їх якість і різноплановість значно поступаються комбінаціям дорослого. Перетворення дійсності в уяві базується на таких прийомах (за С.Л. Рубінштейном):

1. Комбінування, поєднання даних у досвіді елементів у нові, більш чи менш незвичні комбінації.

Цей прийом широко застосовується у різних видах наукової творчості, художній, у технічному винахідництві.

Комбінування – це звичайно не випадковий набір, а підбір відповідних рис. У результаті перетворюючої діяльності уяви отримуємо не просто нове поєднання чи комбінацію певних елементів або рис, а єдиний новий образ, в якому окремі риси не просто сумовані, а перетворені і узагальнені. Одна із форм комбінування елементів – аглютинація – передбачає «склеювання» різних, у повсякденному житті не поєднаних якостей, властивостей, частин. Шляхом аглютинації будуються багато казкових образів (русалка, хатинка на курчячих ніжках, пегас, кентавр і т.д.).

2. Акцентування деяких сторін зображуваного явища, яке перетворює загальний його вигляд.

Акцентування – це підкреслення рис. Воно досягається часто за допомогою зсуву, зміни пропорцій. Цим прийомом користується карикатура. Йдеться про гіперболізацію, яка характеризується не тільки збільшенням, але й зменшенням предмета (вельень, як гора, хлопчик-мізинчик), зміною кількості частин предмета і їх зміщенням (дракони з головами і т.д.). Ці перебільшення чи применшення, зміни у розмірах і величинах у фантастичному

зображенні дійсності завжди мотивовані якоюсь смисловою тенденцією. Так, величина змія Горинича, його сім голів підкреслюються для зображення образу як сильного, злого, що викликає страх, «непереможного» з вигляду, підступного. Герой, який перемагає такого великого негативного персонажа, набирає якостей мудрої, дотепної, відважної, доброї (повна антитеза злу) людини, яка внутрішньою силою перемагає зовнішню (сила внутрішня формує зовнішню).

3. Типізація – виокремлення суттєвого, що повторюється в однорідних фактах, і втілення їх в конкретному образі. Типізація – специфічне узагальнення.

Акцентування одних рис чи сторін образу поєднується з рядом інших перетворень: одні риси зовсім опускаються, наче випадають, інші спрощуються, звільняються від ряду деталей, їх ускладнюючих моментів. У результаті весь образ в цілому перетворюється.

Ще одна форма прояву уяви – реконструкція – прийом створення образів уяви. Коли за певною частиною, ознакою, властивістю «домислюється» цілісний образ.

Більш розвинуті форми фантазії досліджував І.М. Розет, котрий відзначив її найважливіший механізм – відсторонення – можливість спостерігати створювані образи ніби збоку.

У дослідженнях О.М. Дьяченко показано, що високий рівень розвитку уяви проявляється як варіантність створюваних дитиною образів.

При постановці питання, наскільки певний суб'єкт схильний до перетворення чогось певного в уяві, суттєвого значення набуває питання про характер того перетворення дійсності, яке характерне для його уяви.

З огляду на це вирішальне значення має співвідношення між роллю, яку в уяві індивіда відіграє, з одного боку, емоційність, а з іншого – критичний контроль інтелекту. Залежно від домінування одних чи інших моментів виокремлюються різні типи уяви: з одного боку, суб'єктивна уява, слабо підпорядкована критичному контролю мислення, що мало рахується з реальністю, яку «перекриває» фантастикою; з іншого боку – критична, реалістична уява, яка не безконтрольно підпорядковується суб'єктивності почуття і, перетворюючи дане, враховує закономірності і тенденції розвитку об'єктивної дійсності.

Чим відрізняється уява від фантазії? Якщо уява – це вміння мисленнєво створювати нові ідеї і образи можливих і неможливих об'єктів на основі реальних знань, то фантазія – це створення теж нових, але нереальних, казкових, поки що неможливих ситуацій і об'єктів, але також на основі реальних знань. Класичним носієм фантазії є казка.

Слід відмітити, що граничної межі між фантастичними і реальними рішеннями немає. Добра науково-фантастична ідея відрізняється від звичайної науково-технічної ідеї тільки тим, що дещо випереджує свій час, вважає Г.С. Альтшуллер. Наприклад, те, що вважалось у часи Жуля Верна фантазією, сьогодні сприймається як реальність. Ось дані, які наводить Г.С. Альтшуллер:

- із 108 ідей-прогнозів Ж. Верна реалізовано на сьогодні 99 (90%);
- із 86 ідей Герберта Уеллса реалізовано 77;
- із 50 ідей Олександра Беляєва реалізовано 47.

Реалізм фантазії в мисленнєвому експерименті, як пише В.А. Роменець, полягає в тому, що людина свідомо застосовує такі методи дослідження, як гіперболізацію, аналогію, ідеалізацію, мрію і т.д. Активне оволодіння цими методами робить їх могутніми знаряддями пізнання.

Люди успішні, творчі – це люди з активною уявою. Плануючи свої дії на якийсь період, людина тим самим створює образ мети, якої хоче досягнути, і спосіб її досягнення. При цьому фактичні дії замінюються на мисленнєві: відбувається процес моделювання – оперування образами. І тільки після цього в роботу вступає мислення – воно буде логічно обґрунтований ланцюг послідовних дій, які повинні привести до успішного результату.

Сьогодні саме на здатності до візуалізації (уявлення) побудовано багато психотехнік у психотерапії, які дають вагомий результат.

Саме тому, коли дитина щиро ділиться своїми «вигадками», дорослим не слід сприймати це за брехню. Дитина творить, уявляє, фантазує. І в цьому процесі прослідковуються перші початки до генерування ідей, конструктивного мислення, імпровізації, пошуку альтернативних рішень, робота з аналогіями, метафоричність мислення. Це ще важливо й тому, що у постійних повторах, образах дитина проявляє і свою психологічну проблему шляхом перенесення ґештальту (проекції), коли внутрішня проблема виноситься назовні через образну мову.

А. Ейнштейн вважав, що без уяви не може бути відкриття. К. Цюлковський вважав, що холодному математичному розрахунку передують уява. Добре розвинена, смілива, управляюча уява – безцінна властивість оригінального нестандартного мислення.

Л. Виготський сформулював три закони розвитку творчої уяви.

1. Творча діяльність уяви знаходиться в прямій залежності від багатства і різноманітності попереднього особистого досвіду людини.

Дійсно, будь-яка уява будується з реальних елементів, більший досвід – більша уява. Звідси наслідок: необхідно допомагати дитині накопичувати досвід, образи і знання (срудіцію), якщо ми хочемо, щоб вона була творчою людиною.

2. Можна уявити те, що сам не бачив, але про що чув або читав, тобто можна фантазувати на основі чужого досвіду.

3. Зміст предметів чи явищ, які уявляються індивідом, залежить від його почуттів на момент фантазування. І навпаки, предмет фантазії впливає на наші почуття. Наприклад, можна так нафантазувати, що боятись зайти до темної кімнати.

Цінність уяви в тому, що вона дозволяє прийняти рішення при відсутності потрібної повноти знань, необхідних для виконання завдання. Причому, якщо вихідні дані відомі, то хід розв'язання задачі підпорядковується, головним чином, законам мислення; якщо ж невизначеність ситуації значна і вихідні дані важко проаналізувати, то спрацьовують механізми уяви (З.С. Карпенко).

3.7. Мислення і творчість.

Поняття інтуїції. Інтуїтивне мислення

Якщо бути абсолютно логічним, нічого не можна відкрити.

А. Ейнштейн

Людина володіє не тільки відчуттями і розумом, але й особливою здібністю внутрішнього пізнання істини, яке нерідко розкриває перед нею глибинну сутність буття. Ця унікальна властивість – інтуїція. Найбільш яскраво інтуїція проявляється у мистецтві і художній діяльності. Разом з тим вона активно використовується і в галузі точних наук. Із історії науки, із біографій видатних учених відомо, що багато наукових відкриттів далися їх тво-

рцям як інтуїтивне прозріння. Тільки опісля були обґрунтовані логікою та фактами.

В історії наукової думки проблема інтуїції пов'язувалась з розглядом двох форм знань: безпосереднього і опосередкованого. Під безпосереднім розуміли таке знання, яке не опирається на докази і не вимагає логічного обґрунтування (наприклад, біле – це біле, а чорне – це чорне). Істинність у даному випадку розкривається прямо, безпосередньо. Звідси народилось і саме поняття «інтуїція» – пряме бачення без обґрунтувань і доказів.

Є й інше його розуміння як здібності виходити за межі наявного досвіду шляхом мисленнєвого осяяння (інсайту), або узагальнення в образній формі непізнаваних зв'язків і закономірностей. Ідею безпосереднього пізнання істини, яка виникає у вигляді раптового надчуттєвого осяяння, ввів ще Платон. Творча особистість спочатку швидше відчуває свою ідею, ніж мислить нею чи концептуалізує її. Творчий процес починається з інтуїтивного відчуття цілого. Артур Кестлер відмічав, зокрема, що наукове відкриття було б неможливе, якби випадковості, що сприяють справі, не знаходили інтуїтивного відчуття того, що шукається.

Саме інтуїтивне рішення народжується при прихованому від свідомості конструюванні образів в галузі підсвідомості і в результаті приводить до інсайту. Там, де розум робить послідовні, логічні кроки, повільно наближаючись до мети, інтуїція діє блискавично, подібно до спалаху. Їй не потрібні докази, вона не опирається на роздуми, вона моментально формує і подає картину реальності у вигляді образів (метафор, символів, архетипів).

Виокремлюються декілька форм інтуїції:

- інтуїція містична, що розуміється як натхнення (Н. Лоський, С. Франк, В. Соловйов та ін.);
- чуттєва форма інтуїції (синтезування органами відчуття інформації у єдиний образ-схему);
- інтелектуальна інтуїція (працює з чуттєвим образом).

У дослідженнях виявлено, що в ситуаціях, коли людина працює у добре усвідомлюваному логічному режимі, вона позбавляється доступу до власного інтуїтивного досвіду. І, навпаки, якщо людина у своїх діях опирається на інтуїтивний досвід, вона не може здійснювати свідомий контроль і рефлексію своїх дій.

Інтуїтивний досвід людини може бути віднесений до сфери не-свідомого. Це стає можливим за двох причин:

- досвід формується за межами уваги і всупереч волі суб'єкта;
- досвід не може бути довільно актуалізований людиною.

Те, що перші етапи творчої мисленнєвої діяльності звичайно проходять на інтуїтивному рівні і не усвідомлюються самим творцем, може розглядатися як особливий механізм, покликаний стати на захисті ідеї, що тільки народилась від консерватизму свідомості, від чітко засвоєних норм. В результаті, коли ідея зміцніє, вона буде здатна протистояти догмам, що живуть у свідомості, за умови, що будуть знайдені докази, які її підтверджують.

Вищою формою всіх видів пізнання є інтуїтивне мислення, при якому відбувається згортання всіх мисленнєвих операцій, а звідси швидке і точне пізнання сутності нових об'єктів і явищ при їх сприйнятті, зіткненні з ними.

Інтуїція визначається як специфічний пізнавальний процес, в ході якого над знанням, що є в наявності, здійснюються операції, що приводять до появи нового знання. Її розглядають як здатність досягнення істини шляхом її прямого бачення без обґрунтувань і доказів. Як вихідну передумову розуміють те, що відображення дійсності у свідомості здійснюється у двох формах: наочно-чуттєвій і абстрактно-понятійній. Знання, що народжується з допомогою інтуїції, так чи інакше виходить на рівень свідомості, оскільки воно, в кінцевому результаті, виражається у чуттєвих образах або поняттях.

А.С. Кармін виокремлює такі шляхи формування чуттєвих образів/понять у свідомості:

- сенсорно-перцептивний процес приводить до формування чуттєвих образів; у цьому процесі інтуїція не бере участі;
- чуттєво-асоціативний процес, в якому відбувається перехід від одних чуттєвих образів до інших; у цьому процесі інтуїція теж не бере участі;
- інтуїтивний процес переходу від чуттєвих образів до понять;
- інтуїтивний процес переходу від понять до чуттєвих образів;
- процес логічного умовиводу, з допомогою якого відбувається перехід від одних понять до інших; у цьому процесі інтуїція не бере участі.

Процеси переходу від чуттєвих образів до понять і зворотно – це якісно особливі способи утворення чуттєвих образів/понять. Їх

відмінність полягає в тому, що вони пов'язані з трансформацією чуттєво-наочного в абстрактно-понятійне і навпаки. Між наочними образами і поняттями немає певних проміжних ступенів, що відрізняються від них. Тому така трансформація носить стрибкоподібний характер. Це означає, що механізми переходу від образів до понять і навпаки дуже специфічні: вони не можуть бути представлені у вигляді системи усвідомлених пізнавальних дій. Разом з тим ця стрибкоподібність пояснює відчуття безпосередності отриманого знання: тут виникають поняття, що не виводяться логічно з інших понять, і образи, що не породжуються іншими образами згідно із законами асоціації.

Цим процесам переходу від образу до поняття і навпаки властиві:

- 1) неусвідомлюваність механізмів отримання нового знання;
- 2) відчуття безпосередності цього знання.

У цих двох типах пізнавальних процесів і полягає суть інтуїції.

За В.О. Моляко, в основі інтуїтивного мислення лежать механізми порівняння, встановлення аналогій і наступного переносу.

Сучасна людина, попри визнання наукою факту існування інтуїції, ставиться до неї скептично (або з підозрою) і схильна більше довіряти логічному мисленню, хоча обмеженість логіки стає все більш очевидною. Це виключне довір'я до «лінійного», логічного мислення характерне, в першу чергу, для класичної науки, проте світ (у широкому розумінні цього значення) все більше звертається до способів сприйняття і розуміння, які знаходяться за межами наших органів відчуттів і не піддаються суворій логічній оцінці.

Парадокс у тому, що мислити раціонально, логічно повною мірою неможливо. Логіка – це тільки інструмент мислення, а не саме мислення. Вона обробляє інформацію, але не створює нового знання. Інтуїтивним мисленням людина користується мільйони років. Тим часом, логіка і логічне мислення – відносно недавні винаходи людства. Історики вважають, що родовід логіки і основ наукового методу бере свій початок у Древній Греції. При цьому самі родоначальники цього підходу, древньогрецькі філософи, визнавали, що логічне, раціональне мислення не може вважатись самодостатнім, його обов'язково повинна доповнювати інтуїція. І сама Древня Греція була не тільки праматір'ю логіки, але й батьківщиною Дельфійського оракула.

Г. Клекстон виокремлює такі види інтуїції: а) експертиза (нерефлексивне виконання складних, висококваліфікованих дій); б) імпліцитне навчіння (способи застосування знань з допомогою неусвідомлених, неконцептуальних засобів); в) судження (прийняття точного рішення і здійснення категоризації при неможливості пояснити чи довести їх); г) чуттєвість (підвищена уважність, як свідомо, так і неусвідомлена, до деталей ситуації); д) креативність (свідомо діяльність зі знаходження рішення призупиняється, і людина займається не пов'язаними з проблемою справами); е) роздуми.

Інтуїцію можна розглядати як параметр індивідуальних різниць (інтуїтивність) і як дещо ситуативно виникаюче.

Індивідуальна різниця в інтуїтивності розглядається або як параметр особистості, або як параметр когнітивного стилю.

Ф. Вауган запропонувала виокремлювати такі рівні інтуїції: а) фізичному рівню відповідають усвідомлювані тілесні відчуття, що зустрічаються в ситуації, в якій наче б немає причини думати про щось незвичне; б) на емоційному рівні інтуїція досягає свідомості за допомогою почуттів (наприклад, кохання з першого погляду або нелюбов до чогось без видимої на те причини); в) на ментальному рівні інтуїція проявляється через образи; з допомогою інтуїції даного рівня людина здатна робити точні висновки на основі несуттєвої інформації.

Інтуїція як знання відповідає ментальному рівню у поданій класифікації. Її функціями є оцінка ситуації, вибору, альтернатив, дій, гіпотез і т.д.; передбачення розвитку даної ситуації, наслідків прийняття того чи іншого рішення.

Для психологічної думки часто характерне пов'язування інтуїції з креативністю. Багато видатних творців повідомили про те, що під час своєї праці вони йшли за передчуттями. Це дозволяє допустити, що креативні ідеї спочатку погано визначені і можуть зароджуватись як інтуїтивні передчуття.

Психологи, що досліджують інтуїцію, пов'язують її з різними фазами креативного процесу (див. фази творчості). Наприклад, М. Чепман, Д. Майєрс розглядають інтуїцію як інсайт, що виникає у ході креативного процесу.

Якщо брати до уваги такі два взаємопов'язані у творчому процесі явища як інтуїція й інсайт, то можна прослідкувати факти, що

свідчать як про подібність, так і про відмінність цих понять. Деякі автори вживають термін «інтуїція» як синонім інсайту. Інші, наприклад П. Голдберг, розглядають інсайт (інтуїтивне відкриття) як один із видів інтуїції, який слугує для виявлення верифікуючих фактів.

Е. Бейлор вважає, що інтуїція й інсайт мають два загальних компоненти: безпосередність, відсутність свідомого контролю за виникненням інсайту або інтуїтивного рішення (неусвідомлення процесу виникнення); відчуття відносин. Інтуїція відрізняється від інсайту тим, що включає в себе ще третій компонент – роздуми неаналітичного типу.

Можна виокремити наступні загальні властивості інсайту й інтуїції: по-перше, інсайт й інтуїтивне знання виступають як відповідь на питання, рішення проблеми. Це деяке усвідомлене знання, що супроводжується відчуттям його правильності до того, як можуть бути знайдені докази, які підтверджують це відчуття. По-друге, інтуїція й інсайт не виникають за допомогою аналізу і роздумів, а є результатом іншого процесу, який не усвідомлюється.

Разом з тим, як пише М. Ліберман, хоча інсайт зовнішньо подібний на інтуїцію, це різні явища. Інсайт – процес, за допомогою якого людина раптово усвідомлює логічні зв'язки між проблемою і відповіддю. У випадку інтуїції немає ніякого проникнення в логічні відносини, а є судження, передчуття або поведінкова відповідь. Р. Хенлей пише про те, що інсайт може бути верифікований з допомогою роздумів. В цьому він відрізняється від інтуїції, що є безпосереднім знанням іншого типу, природа якого не пов'язана з роздумами. Р. Хенлей вважає, що інтуїція й інсайт відповідають різним типам суб'єктивного досвіду. Інсайт виникає раптово, інтуїція суб'єктивно включає в себе підготовчу фазу, метою якої є приготування свідомості для виникнення інтуїтивної здогадки. Р. Хенлей наголошує на тому, що інсайт можна верифікувати, на відміну від інтуїції. Тобто, якщо рішення, що виникає при інсайті, можна довести і підтвердити, то інтуїтивне знання містить момент бездоказовості.

Інтуїція, на думку О.В. Степаносової, може виступати як спосіб взаємодії з невизначеністю креативної задачі, дозволяючи вибрати найбільш перспективний напрям для створення нового продукту і дати оцінку правильності, значущості нових ідей та гіпотез.

3.8. Креативний продукт

*Ні одного бездумного рядка,
Ні однієї мислі неживої,
Ні одного невистражданого слова...*
Любов Забашта

Творчість, на думку К. Роджерса, завжди залишає слід індивіда на своєму продукті, але цей продукт – не сам індивід чи його матеріали, а результат відносин між ними.

Результати творчої діяльності людини можуть знаходитись у дуже широкому діапазоні: від відкриття в науці, техніці, створення шедеврів до вміння прикрасити кімнату, змодельовати щось, оформити букет квітів і т. д.

Разом з тим не всі продукти творчості є «рівноцінними» для самого автора. В одних випадках – це потреба у самовираженні, в спілкуванні зі своїм другим «Я» (Каган), а в інших – актуалізація таких захисних механізмів психіки як катарсис, сублимація, ідентифікація, перенесення і т. д., коли сам продукт, як і процес, є психотерапевтичним засобом для автора. Це і бажання «польоту», радості, внутрішньої окриленості, коли набирає сили прагнення розкритись, максимально повно виразитись. Саме тут приходиться на допомогу метафора, яка долає «вузькі» комунікативні обмеження у пориві сплеску емоцій, коли почуттєвий стан автора в стократ сильніший за мовні можливості. Так народжується поетична, музична і ін. творчість та її продукти.

Продукт творчості може бути суспільно визнаний, схвалений та прийнятий відповідним соціумом і «особистісний», який має значення виключно для автора.

Найголовніший критерій оцінки продукту творчості, за К. Роджерсом, це його новизна. Разом з тим вчений зазначає, що «в реальності історія свідчить про те, що чим оригінальніший продукт творчості і чим ширші можливості його застосування, тим більш вірогідно, що він буде оцінений сучасниками як зло. По-справжньому значне творіння – чи то ідея, твір мистецтва, чи наукове відкриття, – найімовірніше, буде вважатись помилковим. Пізніше воно може здаватись оточуючим як само собою зрозуміле. Тільки через певний проміжок часу, а часто досить великий, воно отри-

мус кінцеву оцінку як творчий внесок. Жоден із сучасників не може правильно оцінити продукт творчості в той час, коли він створювався, і це твердження тим справедливіше, чим більша новизна цього творіння».

Кожен із видів творчості характеризується своєрідними результатами. Розглянемо серед них ті, що отримали визнання (Т.В. Дуткевич).

Винахід – нове з притаманними йому суттєвими відмінностями технічне рішення задачі у будь-якій сфері господарської, соціально-культурної, оборонної, суспільної практики, що дає позитивний ефект. Є результатом технічної творчості.

Раціоналізаторська пропозиція – технічне рішення, що передбачає зміни конструкції виробів, технології виробництва чи використання техніки або складу матеріалу. Для його визнання потрібно підтвердження новизни і корисності в межах окремого виробництва.

Конструкторська розробка – процес випуску комплексу технічної документації до пристроїв, за яким відповідне підприємство спроможне виготовити сконструйований прилад, а споживач може правильно його використовувати, знаходити і ліквідувати помилки.

Умовно всі види продуктів можна поділити, у відповідності з основною спрямованістю мисленнєвого творчого пошуку, на пізнання прихованих закономірностей, знаходження способів кращої адаптації до середовища, створення нових матеріальних і духовних об'єктів.

Звідси основними продуктами творчості є:

- відкриття на всіх рівнях, від всезагальних закономірностей існування матерії до відкриття прояву всезагального в конкретному;

- винаходи, спрямовані на вдосконалення способів адаптації до середовища як через знаряддя праці, так і шляхом знаходження оптимальних способів організації діяльності, взаємодії між людьми, впливу на них;

- створення нової форми матерії, починаючи з матеріалів (тип металів) і закінчуючи творами мистецтва.

По суті, без відкриттів нового і репродукції старого суспільство не могло би рухатись вперед. Стагнація без розвитку, динаміки є приреченою для людства на рівні як макро-, так і мікропроцесів. Кожна епоха, кожний життєвий цикл, який проживає людина, ставить перед нею нові завдання, нові вимоги і потребу змін. Саме на

цьому етапі відкриття, інновації сприяють розвитку особистості на всіх рівнях її буття, допомагають в адаптації до умов життя, полегшують та оптимізують фізичну, розумову діяльність, максимально сприяють потребі у комунікації, переміщенні в просторі і часі, вступають вагомим чинником самозбереження (житло, одяга).

Другим продуктом винаходів є самі способи дій: організація навчальної і трудової діяльності, знаходження способів розв'язання проблемних задач та ін.

Створення конкретного продукту – це завжди певна матеріалізована ідея, наприклад, створення літака є матеріалізованою ідеєю «залізного птаха» – машини, яка б могла літати, засобу переміщення людей. Основним показником реалізації певної ідеї є робота певного винаходу. І доки літак не підніметься в небо, не пройде відповідні випробовування на готовність до роботи, він не є «продуктом творчості», як і будь-який пристрій. Показником продукту мистецької творчості слугує реакція глядачів у театрі (сценічна творчість), зацікавленість у читанні художніх творів, художніх полотен (художня творчість) і т.д. Головне, що очікує людина, яка «торкається» творів мистецтва, – неповторний індивідуальний стиль, власне бачення, новий штрих. Навіть виконання однієї і тієї ж ролі різними акторами вимагає від них свого стилю і власної гри.

Продукт творчого мислення можна оцінювати за такими критеріями: оригінальність, значущість, новизна, затребуваність і т.д.

Р. Лірі розглядає креативні продукти як «комбінацію елементів, які не комбінувались раніше».

С. Медник вважає, що чим більше результат відповідає вимогам, тим більш він креативний. Звідси, продукти (ідеї, гіпотези, поведінкові акти) можна розділити на стереотипні, креативні і девіантні.

Творчі люди досягають свого безсмертя тільки через відкриття, винаходи, ідеї, створення творів мистецтва, які неочікувано і точно відображають всезагальне через конкретне, завойовуючи простір і час своїх впливів на людей тільки у прагненні проникнути в суть фундаментальних закономірностей світу.

Проте це зовсім не означає, що творча людина завжди повинна бути задоволена плодами власної творчості. Вона щаслива відчуттям внутрішньої сили, а результати її діяльності, навпаки, нерідко викликають розчарування. Воно буває настільки сильним, що ви-

никає прагнення перекреслити все те, що було створено, і тільки захоплення іншими продуктами творчості є слабким дотиком до того, щоб пом'якшити це розчарування.

Яким би не був прекрасним продукт творчості (наукова ідея, втілена у статтю, музична композиція, картина чи поетичний шедевр), це завжди тільки бліда копія того живого образу ідеального втілення, який сформувався у просторі образного, правопівкулевого мислення. Перевести його без втрат на нотну лінійку, папір, полотно не вдається нікому і ніколи уже тому хоча б, що цей образ зітканий із надто великої кількості зв'язків, що перетинаються, надто багатозначний, щоб бути зафіксованим до свого «матеріального носія». Чимось завжди доводиться жертвувати, і це завжди жертва якості. Від цієї жертви у виграші виявляються культура і людство (інакше жоден образ так і не перетворився би із «речі в собі» у «річ для нас»), але нерідко у програші залишається сам творець. Адже доки образ не втілений, є ілюзія, що він ще більше наблизиться до ідеального взірця, більш повного і гармонійного, що має тільки один недолік, який існує для його автора.

А коли уже відбулось відторгнення образу від духовного життя творця, він може переконатись, наскільки є недосконалим цей зліпок.

В. Ротенберг запропонував критерій, згідно з яким можна кваліфікувати творче досягнення як істинне (у науці і мистецтві) чи як майстерну його імітацію.

Цей критерій – почуття здивованого впізнання. Коли людина зіштовхується з чимось новим і незвичним, особливо у тій сфері, у якій має власний досвід (у всіх є досвід спілкування з мистецтвом, в учених – з відповідною галуззю знань), то першою реакцією повинно бути заперечення, протест. Нове або не збігається з тими уявленнями, що мають місце, ставить їх під сумнів (що і викликає захисну реакцію), або взагалі не сприймається як нове. І якщо раптом, неочікувано для самої людини, виникає третій варіант – сприйняте сприймається як нове, але спротиву не викликає, то це означає тільки, що в глибині підсвідомості (на рівні образу) ці знання уже сформувались, хоча і не дійшли до свідомості. Найкраще це рефлексується фразою: «Як це правильно, як точно, як я раніше цього не помічав?» Цей ефект і є, за В. Ротенбергом, ефектом здивованого впізнання.

Саме це почуття, на думку вченого, мають на увазі представники точних наук, коли ведуть мову про красу нової ідеї. Її сприйняття як гармонійної тісно пов'язане з почуттям здивованого впізнання – саме гармонія і пізнається. Ніяка наймайстерніша імітація творчості ні в науці, ні у мистецтві цього почуття не викликає – буде враження нового, незвичного, дивовижного, але чужого.

Для почуття здивованого впізнання необхідний збіг образу твору з приховано сформованим образом у мозку сприймаючого, і величезною заслугою творця є здібність вивести цей образ на світ із темряви несвідомого.

Виходячи із визначення креативного продукту як такого, що задовольняє такі критерії творчого мислення як новизна і корисність, можна побачити дискусійність цього твердження. Так, на практиці новизна зустрічається частіше, причому межі цієї якості досить широкі – аж до повної беззмістовної фантазії. Але щодо самої новизни, то тут слід допустити, що про яке б «нове» не йшла мова, більшою чи меншою мірою воно вторинне або в прямому розумінні (кимсь раніше висловлені ідеї, пізніше використані іншою особою), або опосередковано будь-який творець створює нове в атмосфері, наповненій «системними» впливами.

За обсягом принципової новизни результату (продукту) розрізняють чотири рівні творчості.

Перший, найвищий рівень характеризує процес творчості, який приводить до принципово нового результату (для всього людства) з масштабом виходу за межі певної країни. Це твори геніальних письменників, художників, композиторів (Дюма, Драйзер, Шопенгауер, Шевченко, Пушкін, Бах, Реліґ, Айвазовський, Рафаель та ін.), винаходи та відкриття, які перетворюють життя людини й людства в цілому в найрізноманітніших напрямках (відкриття пеніциліну, магнітофона, телебачення і т.д.). Зрозуміло, що творчість такого рівня (абсолютна, об'єктивна новизна продукту творчості) властива досить вузькому колу творців – геніїв, є прерогативою еліти людства.

Другий рівень творчості стосується продукту, який є новим для великого кола людей, скажімо, для певних країн світу. Деякі винаходи з'являються одночасно або з певним інтервалом у різних країнах, однак відповідний рівень творчості, безумовно, досить високий.

Третій рівень характеризує новизну творчого продукту для значно меншого, обмеженого кола людей. Найочевиднішим прикладом творчості цього рівня є раціоналізаторська пропозиція, що реалізується, як правило, в межах якогось підрозділу підприємства, в найкращому випадку – галузі.

Четвертий рівень стосується творчості, новизна продукту якої є суб'єктивною, відносною, значущою тільки для самої людини, яка творить. Однак такий обмежений обсяг цього рівня не заважає йому бути чи не найважливішим для людини, початковим етапом в оволодінні вищими рівнями творчості, формуванні вмінь і навичок загальної креативності.

Щодо критерію корисності, то під нею розуміється цінність, значущість. Питання стоїть: «Для кого?» Адже є ще своя шкала цінностей, власні критерії оцінки, які далеко можуть не збігатися з оцінкою загалом. Звідси, креативний продукт – це не обов'язково геніальна праця, відкриття, твір мистецтва. Креативний продукт для кожної особи – це те, чого вона хоче, до чого прагне, її життєва програма на коротко-, середньо- і довготривалу перспективу. Ця програма передбачає реалізацію цілей, що знаходяться у трьох вимірах: мати, що хочеться, робити, що хочеться, і, нарешті, найважливіше – бути таким, яким хочеться.

Оцінка креативності продуктів художньої, літературної, наукової творчості може бути дана тільки у контексті існуючих у певній культурі у певний час критеріїв, оскільки винахід велосипеда може бути креативним актом, але продукт навряд чи буде оцінений сучасниками гідно.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Співвідношення понять «творчість» – «креативність».
2. Психологічний портрет креативної особистості.
3. Вплив мікросередовища на формування творчих здібностей особистості.
4. Креативний процес особистості.
5. Креативний продукт як апогей креативного процесу.
6. Фази творчого процесу.
7. «Триахт» П. Енгельмаєра у стадійній концепції творчості.
8. Творчий процес у контексті вчень Г. Гельмгольца, А. Пуанкаре.

9. Стадійна концепція творчого процесу Г. Воллеса.
10. «Творчий інсайт» у концепції Е. Гетчинсона.
11. Сучасні стадійні концепції творчості.
12. Творча уява і її функції у креативному процесі особистості.
13. Фантазія у структурі творчого процесу.
14. Інтуїтивне мислення та його складові.
15. Інтуїція та логіка: співвідношення понять.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Чи вбачаєте Ви у співвідношенні понять: «креативність» – «творчість» дихотомію, чи це тотожні поняття? Обірунтуйте свою відповідь.
2. Які компоненти складають структуру креативності?
3. Дайте своє розуміння креативної особистості.
4. Чи вважаєте себе креативною особистістю? Чи є у Вашому оточенні такі люди? Що дає Вам підстави відносити їх (себе) до креативів?
5. Назвіть риси креативної особистості.
6. Творчі особистості – це норма чи патологія?
7. Що спонукає людей займатися творчістю?
8. Чи є, на Вашу думку, пряма залежність творчого процесу від середовища?
9. Чи може особистість творити у некреативному середовищі (позбавленому умов)?
10. Опишіть за допомогою метафори креативний процес особистості.
11. Назвіть головні підходи до стадійної концепції творчості.
12. У чому суть «триахту» П. Енгельмаєра?
13. Хто із вчених, які розробляли стадійну концепцію творчості, розкрив роль несвідомого у творчому процесі?
14. У чому суть чотирістадійної теорії «творчого мислення» Г. Воллеса?
15. Який зміст вкладав Е. Гетчинсон у «творчий інсайт»?
16. Назвіть функції, які виконує уява.
17. Охарактеризуйте стадії розвитку уяви за Рібо.
18. Назвіть закони розвитку творчої уяви (за Л. Виготським).
19. Що таке інтуїція? Назвіть її форми.

20. Що Ви розумієте під інтуїтивним мисленням?
21. Як, на Вашу думку, співвідносяться у мисленні інтуїція і логіка?
22. Чим відрізняється інтуїтивне мислення від логічного?
23. Назвіть основні продукти творчості.
24. Який останній продукт творчості Вами був створений? Що Вами рухало у цей час?
25. Яке місце, на Вашу думку, у творчому процесі особистості займає процес, а яке – продукт? Чи рівноцінні вони за своєю значущістю? Які фактори на це впливають?
26. Чим близькі за своїм значенням і в чому полягає відмінність між поняттями: «інтуїція» – «інсайт»?

Рекомендована література

- Алдер Г. СҚ, или Мускулы творческого интеллекта. – М.: Фаир-Пресс, 2004.
- Абульханова-Славская К.А. Стратегия жизни. – М.: Мысль, 1991.
- Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк. – М.: Просвещение, 1991.
- Вудвортс Р. Этапы творческого мышления// Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, В.В. Петухова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – С.255-257.
- Гельмгольц Г. Как приходят новые идеи//Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, В.В. Петухова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – С.366-367.
- Годфруа Ж. Что такое психология: В 2-х т. Т.1. – М.: Мир, 1992.
- Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке//Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999.
- Дзикаки А. Творчество в науке. – М., 2001.
- Дорфман Л.Я., Ковалева Г.В. Основные направления исследования креативности в науке и искусстве//Вопросы психологи, 1999. – №2. – С.101-107.
- Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – Санкт-Петербург, 2000.
- Дьяченко О.И. Развитие воображения в дошкольном возрасте: Автореф. докт. дис. – М., 1990.
- Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества. – М.: Академический Проект, 2003.

Кармин А.С. Интуиция и бессознательное. Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. – Тбилиси, 1978.

Карпенко З.С., Савчин З.Я. Вивчення і розвиток уяви в дитячому віці. – Коломия, 1996.

Короленко Ц.П., Фролова Г.В. Вселенная внутри тебя //Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999.

Леонтьев Д. Пути развития творчества: личность как определяющий фактор// Воображение и творчество в образовании и профессиональной деятельности. Материалы чтений памяти Л.С. Выготского: Четвертая Международная конференция. – М.: РГГУ, 2004. – С.214-223.

Моляко В.О. Психологічна теорія творчості. // Обдарована дитина, 2004. – №6. – С.2-9.

Моляко В.А. Психология творческой деятельности. – К.: Знание, 1978.

Морозов А.В., Чернилевский Д.В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие. – М.: Академический Проект, 2004.

Мойсеєнко Л.А. Психологія творчого математичного мислення. – Івано-Франківськ: Факел, 2003.

Морозов А.В. Креативность преподавателя высшей школы. – М., 2002.

Мэй Р. Мужество творить: Очерк психологии творчества. – Львов: Инициатива; Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001.

Овсянецька Л.П. Креативність як фактор самореалізації особистості//Актуальні проблеми психології. Том 1. Соціальна психологія. Психологія управління. Організаційна психологія. – К.: Інститут психології ім. Г.С. Костюка АПН України, 2002, частина 4. – С.121-126.

Овсянецька Л.П. Психологічний аналіз впливу мікросоціуму на розвиток креативності особистості// Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2002. – Вип.3. – С.150-158.

Овсянецька Л.П. Креативний процес особистості в контексті стадіальної концепції творчості// Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2006. – Вип.8. – С.176-184.

Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб.: Речь, 2004.

Петровский В.А. Личность в психологии: парадигма субъектности. Ростов-на-Дону, изд-во «Феникс», 1996.

- Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976.
- Психология личности: Словник-довідник / За ред. П.П. Горностая, Т.М. Титаренко. – К.: Рута, 2001.
- Психологический словарь/Под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – М.: Наука, 1998.
- Пуанкаре А. Математическое творчество //Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, В.В. Петухова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981, – С.356-365.
- Рибо Т. Закон развития воображения //Творческое воображение. – СПб., 1901.
- Роджерс К.К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: Прогресс, 1997.
- Розет И.М. Психология фантазии. – Минск, 1977.
- Роменец В.А. Психология творчества: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2001.
- Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер Ком, 1998.
- Савенков А.И. Путь к одаренности: исследовательское поведение дошкольников. – СПб.: Питер, 2004.
- Семенов И.Н. Проблемы рефлексивной психологии решения творческих задач. – М., 1990.
- Степаносова О.В. Современные представления об интуиции// Вопросы психологии. – 2003. – № 4. – С.133-143.
- Словарь практического психолога/Сост. С.Ю. Головин. – Минск: Харвест, 1998.
- Тамберг Ю.Г. Развитие творческого мышления ребенка. – СПб.: Речь, 2002.
- Торшина К.А. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии //Вопросы психологии, 1998. – №4. – С.123-132.
- Трофимов Ю.Л. Техническое творчество в САПР. – К., 1989.

РОЗДІЛ IV. СОЦІАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ ТВОРЧОСТІ

4.1. Творчість як діяльнiсний спiсiб життя людини

*В останніх коників, що завтра загинуть,
Вчуся ставленню до життя.*

Леонід Кисельов

Психічне життя – це процес зміни двох форм внутрішньої і зовнішньої активності: творчості і діяльності. Але для того, щоб творити, людина повинна включитись у свідому діяльність, засвоїти її нормативну систему.

Найчастіше творчу діяльність визначають через новизну, що є емпіричним узагальненням, яке не залежить від специфіки різних форм творчості і констатує спільне в них. Однак визначення творчості як діяльності, що спрямована на утворення чогось нового, не є чітким. З одного боку, його можна застосувати до будь-якого процесу діяльності, крім вузького кола вкрай автоматизованих дій, а з іншого боку, як вказує Я.О. Пономарьов, таке означення не позбавляє смислу вираз «творчість природи», отже потребує конкретизації. Я.О. Пономарьов бачить відмінність між звичайною діяльністю і творчістю в тому, що перша завжди цілеспрямована, а творчий продукт може бути побічним продуктом діяльності й чуттєвість до нього є одним із проявів здібностей людини.

Творча діяльність є одним із найбільш складних і найменш досліджених психічних явищ (І.П. Калошина). У науковій літературі синонімами поняття «творча діяльність» виступають: творчість, продуктивна діяльність, евристична діяльність, творче (продуктивне) мислення. Разом з тим ці поняття недоцільно ототожнювати, оскільки між ними існує різниця.

У відповідність діяльнiсному підходу до психічних явищ творче мислення слід розуміти як компонент творчої діяльності, що виконує у ній відповідні функції. Крім мислення, творча діяльність включає і такі психічні явища як мотиви, емоції, пам'ять, волю.

І.П. Калошина пропонує такий критерій творчої діяльності: розробка суб'єктом на усвідомлюваному чи неусвідомлюваному рівнях нових для себе знань як орієнтовану основу для наступного пошуку способу рішення задачі.

Звернення до вказаного критерію спонукає дослідника при аналізі умов, що приводять суб'єкта до розв'язку задачі, враховувати не тільки знання, які входять у спосіб її розв'язку, але, передусім, ті нові знання, які суб'єкт сконструював для себе, перш ніж прийшов до відповідного її рішення.

Дослідниця виокремлює такі ознаки творчої діяльності:

1. Творча діяльність спрямована на розв'язання задач, для яких характерна відсутність у предметній галузі (або тільки у суб'єкта) необхідних для її розробки постулатів, теорем, законів й інших положень.

2. Творча діяльність пов'язана із створенням суб'єктом на усвідомлюваному чи неусвідомлюваному рівнях нових для нього знань як орієнтувальної основи для наступної розробки способу розв'язання задачі.

3. Творча діяльність характеризується для суб'єкта невизначеною можливістю розробки нових знань і на їх основі способу розв'язання задачі.

Невизначеність зумовлена відсутністю яких-небудь знань, суворо детермінуючих вказану розробку.

Творча діяльність в ідеалі однозначно передбачає отримання унікального результату, який може зайняти відповідне місце в ціннісно-смысловому просторі культури або цивілізації. Але реально отриманий результат необхідно порівняти з ідеально поставленою метою й ідентифікувати його за комплексом заданих критеріїв. Це допомагає визначити ефективність як усїєї діяльності, так і її окремих етапів. Вона пов'язана з максимальною чесністю суб'єкта діяльності, оскільки при непотраплянні результату в рамки вибраних критеріїв діяльність необхідно визнати неефективною. А для цього необхідно володіти ще й мужністю. Така ситуація включає процес, що називається зворотним зв'язком. Новатор повинен знайти причину, яка запустила механізми отримання неадекватного результату. Збій міг відбутись при постановці мети, виборі засобів чи їх комплексу, в самому процесі діяльності.

Таким чином, особистість проживає всі етапи діяльності. Усі вони творчі, оскільки унікальні і неповторні від вияву ціннісних елементів при складанні діалектичної системи з виходом на мету і змісли до процедури, пов'язаної з реалізацією зворотних зв'язків.

Кожний етап і вся діяльність в цілому формують психологічні і духовні якості особистості: моральність, волю, чесність, віру, муж-

ність, стиль мислення, почуття власної гідності, впевненості у своїх силах, адекватну самооцінку, гаму почуттів і емоцій, витримку, наполегливість, терпіння, катарсис і задоволення (чи розчарування) результатом. Цикли творчої діяльності приводять до розширення ціннісно-смысловой сфери, а значить, до посилення інноваційних потенцій особистості.

Дослідник, який торкається цієї теми і вивчає природу відносин творчості і діяльності, не може не помітити, що вони є принципово протилежними формами людської активності. На цій різниці наголошували і наголошують ряд вчених (Г.С. Батіщев, В.М. Вільчек, В.М. Пушкін, Я.О. Пономарьов, В.М. Дружинін і ін.). Якщо виходити з того, що активність виступає найбільш загальною категорією, а поведінкова активність є зовнішнім проявом активності психіки у взаємодії суб'єкта з об'єктом, то можна постулювати наявність двох форм взаємодії – адаптивної і перетворюючої (В.М. Дружинін).

Перетворюючими можна вважати два підтипи (див. табл. 4):

а) творчу поведінку (конструктивна активність);

б) дезадаптивну поведінку (руйнування).

Адаптивна поведінка поділяється на:

а) реактивну (реакція на зміну середовища);

б) цілеспрямовану.

Таблиця 4
Класифікація типів активності



В.О. Моляко виокремлює такі типи творчої діяльності:

а) науково-логічний;

б) техніко-конструктивний;

- в) вербально-поетичний;
- г) музично-руховий;
- д) практико-технологічний;
- е) ситуативний (спонтанний і розсудливий).

Всі типи людської поведінки однаковою мірою є спеціалізованими і опосередкованими або зовнішніми, або внутрішніми засобами. К.А. Абульханова-Славська під діяльністю розуміє суспільно необхідний, суспільно організований, соціально регулюючий, нормуючий процес. Вимоги до діяльності, її характеристики й умови – часові, просторові, технічні – співвідносяться з певними психічними якостями особистості через саму особистість, яка і надає їм цілісності. З одного боку, людина виробляє комплекс психологічних режимів діяльності залежно від свого стану, здібностей, ставлення до задачі, з іншого – визначає свою стратегію і тактику, з третього – виявляє динаміку вимог і фрагментів діяльності. Суб'єкт діяльності прагне досягнути відповідності результату цілі. На єдності і цілеспрямованості діяльності наголошував С.Л. Рубінштейн, який вважав, що у кожній дії людини слід вбачати загальну мету – одночасно узагальнену й особистісно значущу, заради якої особистість і діє.

Діяльність – це свідомий процес, при якому усвідомлюються мотиви, засоби і цілі, результатом якого виступає продукт діяльності. Хід людської діяльності зумовлений перш за все об'єктивною логікою задач, у вирішення яких включається людина, а її будова – співвідношенням цих задач. Вирішальне місце у процесі діяльності належить мотивам. Крім мотиву, діяльність має ще мету – усвідомлений образ передбачуваного результату зусиль, яких докладає людина, щоб чогось досягти. Мотив спонукає діяльність, мета надає їй цілеспрямованості. Дія виступає складником діяльності, що підпорядковується меті (П.А. М'ясоїд).

Цілісний процес діяльності постає у своїх численних динамічних проекціях: у зовнішній динаміці індивіда, у його фізичних рухах, у внутрішній динаміці – еволюції свідомості, постійних змінах оточуючих індивіда речей і людей. Кожен із цих параметрів у відповідний момент часу характеризується раптовим предметним «наповненням» – конкретною формою єдності наявного і цільового, даного і заданого. Оскільки діяльність спонукає відповідна мотивація, то і функціонує вона за типом «негативного зворот-

ного зв'язку»: досягнення мети вичерпує цикл діяльності (В.Д. Шадріков).

Творчість – довільна, ірраціональна і не піддається (у момент творчого акту) регуляції з боку свідомості. Вона має у своїй основі ірраціональну мотивацію – відчуження людини від світу і спрямовується прагненням до подолання цього відчуження. Творчість реалізується з допомогою «позитивного зворотного зв'язку». Механізмом творчості виступає взаємодія активного домінуючого несвідомого з пасивною (рецептивною) субдомінантною свідомістю. Творчий акт, як складова творчого процесу, є «зустрічню творця зі світом» (Р. Мей).

У процесі діяльності теж відбувається «зустріч», але вже потреби з її предметом – фіксація на предметі, який може її задовольнити. З моменту «зустрічі» активність стає спрямованою, потреба опредмечується – як потреба у чомусь конкретному, а не «взагалі», – і стає мотивом, який може і усвідомлюватись. Одиниця аналізу діяльності – дія. Успіх діяльності залежить від взаємодії трьох компонентів: знань, умінь і мотивації. Основними характеристиками діяльності є предметність і суб'єктність. Специфіка предметної визначеності діяльності в тому, що об'єкти зовнішнього світу не впливають на суб'єкта безпосередньо, але тільки будучи перетвореними у процесі діяльності, завдяки чому досягається велика адекватність їх відображення у свідомості. Предметність проявляється у соціальній зумовленості діяльності особистості, у її зв'язку зі значеннями, фіксованими у схемах дії, у поняттях мови, цінностях, у соціальних формах та ролях. Суб'єктність діяльності виражається у таких аспектах активності суб'єкта, як зумовленість психічного образу минулим досвідом, потребами, установками, емоціями, цілями, мотивами, які визначають спрямування і вибірковість діяльності, в особистісному змісті – «значенні для себе».

Діяльність є життя свідомості. Психологічний механізм діяльності зводиться до взаємодії активної, домінуючої свідомості з рецептивним, пасивним, субдомінантним несвідомим.

Для творчості ж, навпаки, осяяння приходить у момент переходу від роботи до відпочинку. Свідомість потребує послаблення внутрішнього контролю, заглиблення у світ фантазій та мрій.

Для творчого процесу характерні такі поняття як: творчий інсайт (Е. Гетчинсон), осяяння, визрівання (Г. Воллес), інтуїтивне мислення (П. Енгельмаер), дивергентне мислення (Дж. Гілфорд) та ін.

У процесі діяльності важко допустити, щоб осяяння із глибин несвідомого прорвалось у свідоме. У ході конкретної діяльності перед суб'єктом постає задача композиції і принципу дії, її конкретних задач і цілей та їх підпорядкування, послідовності, стратегії і тактики діяльності. Простими прикладами можливих стратегій є вироблення цілей, попереднє формулювання плану дій і перспектив його реалізації. Особистості, як суб'єкту діяльності, притаманні і такі особливі індивідуальні здібності, як здібність до організації часу, антиципації діяльності, її програмування, визначення її ритмів. Суб'єкт прогнозує свою діяльність, підпорядковує і встановлює послідовність трудових операцій. Програмування дозволяє особистості, по-перше, типовим і зручним з точки зору її психологічних можливостей способом пов'язати послідовність задач, що вимагаються на початку, в кульмінаційний момент і на її завершення; по-друге, визначити точно момент і форму максимальної напруги активності, перерозподіляти суб'єктивний час, що сприяє його економії. На відміну від діяльності, яка є плановою, творчий акт характеризується своєю раптовістю, що відрізняє його від методичного мислення. На роль несвідомого у творчому процесі звертали увагу вчені, які вивчали його етапи (див. Стадії творчого процесу).

На принциповій відмінності творчості і предметної діяльності наголошує Я.О. Пономарьов, який вважає основною ознакою діяльності як форми активності потенційну відповідність цілі діяльності її результату, тоді як для творчого акту характерне протилежне: невідповідність цілі (замислу, програми) результату. Творча активність, на відміну від діяльності, може виникати у процесі здійснення останньої і пов'язана з породженням «побічного продукту», який і є творчим результатом. Суть креативності як психологічної властивості зводиться, за Я.О. Пономарьовим, до інтелектуальної активності і чуттєвості (сензитивності), до побічних продуктів власної діяльності. Для творчої особистості найбільшу цінність мають побічні результати діяльності, дещо нове і незвичне, для нетворчої – важливі результати з досягнення мети (доцільний результат), а не новизна.

М.В. Вільчек підкреслює глобальну різницю між діяльністю і творчістю. «Людина ніколи не бореться за право трудитись – навіть якщо і виступає під гаслом за право на працю. Насправді вона бореться за право мати засоби для існування і за свій соціальний статус. Проте за право на творчість, за створені нею ідеї, образи людини йшла на вогнище. Будь-які сурогати, підробки створюються за гроші, і тільки шедеври – задарма... Великі творіння духу – наукові, художні – створюються і тоді, коли за них розраховуються не з автором: часом бідністю, втратами; часом свободою, життям, тому що творчість, будучи діяльністю, абсолютно необхідною для існування суспільства, це водночас і самоцільна, споживацька діяльність, заміна втраченого інстинкту».

Творчість, на відміну від різних форм адаптивної поведінки, відбувається не за принципом «тому що» або «для того щоб» (каузального і теологічного), а «незважаючи ні на що», тобто творчий процес є реальністю, яка спонтанно виникає і завершується.

На думку В.М. Дружиніна, для творчості необхідні особистісні пізнавальні зусилля. Проте якщо взірці адаптивної поведінки дискредитовані, а до творчості людина не підготовлена (відсутність взірців творчості), вона зривається у прірву руйнації. Творчість, як і руйнування, емотивна, спонтанна, безкорислива і самодостатня. Це не цілеспрямована діяльність, а спонтанний прояв людської сутності. К. Роджерс наголошував: «Тією самою мірою, якою індивід відмовляється усвідомити значну частину свого досвіду, продукти його творчості можуть бути соціально шкідливі (патологічні). І, відповідно, якщо індивід відкритий власному досвіду, а всі почуття і відчуття його організму доступні його усвідомленню, нові продукти взаємодії індивіда з навколишнім світом будуть швидше продуктивними і для нього самого, і для оточення».

Головною у творчості є не зовнішня активність, а внутрішня – акт створення «ідеалу», образ світу, де проблема відчуження людини і середовища вирішена. Творець переживає особливий стан, який характеризується зміною стану свідомості (розширення свідомості).

У процесі творчості, при задіяній роботі несвідомого, виникає ефект «безсилля волі», коли творець під впливом натхнення перебуває у стані піднесення, коли «народжується» те, що сильніше за саму людину, і «невідомою силою» скеровує цей процес у «вільний» політ

думки, продукуючи результат. Це стан самозречення, коли відсутнє відчуття особистісної ініціативи і особистісної заслуги у створенні творчого продукту.

При виконанні діяльності присутній протилежний ефект – «ефект вкладеної діяльності». Чим більше індивід затратив зусиль на досягнення мети, виробництво продукту, тим більшої емоційної значущості цей продукт для нього набуває. Творчий акт супроводжується збудженням і нервовою напругою, а вже розум надає закінченій, соціально прийнятній формі продуктам творчості, відкидаючи зайве.

Свідомість (свідомий суб'єкт) пасивно сприймає творчий продукт, тоді як несвідоме (несвідомий творчий продукт) активно породжує творчий продукт і надає його свідомості.

При здійсненні раціонально і свідомо управляючої діяльності, яка завжди є цілеспрямованою, реалізується інше відношення: активність свідомості і рецептивна роль несвідомого, яке «обслуговує» свідомість, надаючи їй інформацію (В.М. Дружинін).

Діяльність чітко регламентована, вона визначається і чіткими нормативними вимогами праці, які жорстко фіксовані у системі «людина-машина», «людина-людина», «людина-природа» та ін. Говорячи про активність особистості в діяльності, К.А. Абульханова-Славська виокремлює її форми: працездатність особи, її дієздатність і ін. Рівень активності особистості в діяльності залежить як від погодженості і оптимальних поєднань різних компонентів (емоційного, мотиваційного і ін.), так і від способу, з допомогою якого особистість як суб'єкт включається у рішення задач діяльності, від позиції, яку вона займає в цій діяльності. Так, людина може приступити до діяльності на основі високого рівня своїх домагань, переоцінюючи при цьому свої можливості і складність справи. Проте, якщо в індивіда виражена недостатня мотивація досягнень, наполегливість (здатність до ризику), він відносно просту справу виконує гірше, ніж людина, яка реально оцінює свої можливості.

Творчість, на думку А. Маслоу, є глибоко індивідуальний процес, в якому особистість творця перебуває сам на сам із процесом творення. Групова робота (колективна праця) часто перешкоджає акту творення як глибинному особистісному процесу.

З креативністю пов'язані дві особистісні якості: інтенсивність пошукової мотивації і чуттєвість до побічних утворень, які виника-

ють у процесі мислення (Я.О. Пономарьов). Виокремлюючи специфіку психічної регуляції процесу творчості, К.С. Станіславський висунув думку про надсвідомість як вищу концентрацію духовних сил особистості (момент творення).

У процесі діяльності відбувається передача досвіду; суспільна організація діяльності (норми, умови, часові режими) не виключає її індивідуальної регуляції людиною (саморегуляції). Особистість прагне до оптимального погодження зовнішніх і внутрішніх умов своєї діяльності, показником оптимальності якої є її продуктивність: при оптимальному погодженні відбувається зростання, примноження психічної й особистісної активності. Це залежить від того, якою мірою особистість стає істинним суб'єктом діяльності. Міра відповідності задач можливостям суб'єкта (важкість, пропорційність, своєчасність) виступає критерієм якості здійснення діяльності (К.А. Абульханова-Славська).

Локально у житті людини домінує процес діяльності, індивід ставить перед собою цілі і прагне досягти їх. Проте епізодично у людині пробуджуються особливі пориви, які стимулюють її до творчих актів, дають вихід чомусь новому, що прагне ввійти у її життя і стати особистісним досвідом.

Постановка питання про співвідношення понять «діяльність» – «творчість» висвітлює діаметрально протилежний підхід у трактуванні і баченні цих феноменів. Проте це не означає такої «синхронності» у науковому баченні проблеми, а навпаки, дає можливість існування й інших точок зору. Так, на думку В.А. Петровського, зовсім по-іншому розгортається діяльність, коли розглядати її у діахронічному аспекті. Тут вона трактується через призму породження нових, ідеально не передбачених індивідом «сторін»: нової телеології, яка розкривається з розвитком діяльності, що виходить за межі заданої речі. Таким чином, діяльність можна розглядати з двох діапазонів. На одному з них контури діяльності чітко окреслені, виокремлюються суб'єкт і об'єкт, діяльність тут виступає як усвідомлюваний процес, відкритий для спостерігача. Це – портрет діяльності, яка виступає зі сторони реалізації індивідом наявної у нього цілі, тобто процесу цілеспрямованої активності. На іншому полюсі – контури діяльності втрачають чіткість, оскільки зливаються риси суб'єктності, об'єктності діяльності, що перебуває у динаміці.

Характеризуючи діяльність людини, О.М. Леонтьєв вказував на те, що діяльність є багатша, більш істинна, ніж випереджуюча її свідомість. Це положення узагальнило і разом з тим стимулювало особливе бачення діяльності, яке проявило себе у предметно-пізнавальній сфері як «побічний продукт». Ця закономірність може бути простежена і на прикладі аналізу предметно-перетворюючої діяльності, результат якої виявляє свою несумісність із початковим замислом (може бути як бідніше, так і багатше його) і таким чином вміщує в собі несподіваний ресурс, що стимулює продовження і розвиток діяльності.

На думку А.І. Савенкова, вже сам по собі неалгоритмізований процес неминуче приводить до створення оригінального продукту, що не існував раніше. Проте чи завжди неалгоритмізований процес у кінцевому результаті дає оригінальний продукт і наскільки висока об'єктивна цінність цього продукту?

Звідси – не слід вважати, що будь-яке нанесення ліній чи яскравих плям на папір, картон, будь-яке відтворення звуків власним голосом чи виконання їх на музичних інструментах – творчість.

Творчість характеризується новизною продукту, неалгоритмізованістю процесу, і вона «не прив'язана» до певного виду діяльності.

4.2. Мотиви творчої діяльності людини

Творчість – це складне соціально-психологічне явище. Щоб воно виявилось на особистісному рівні, його необхідно формувати, розвивати, стимулювати, а іноді і примушувати особу до творчої діяльності. На творчість особи справляють вплив не лише суб'єктивні, тобто планомірні, цілеспрямовані дії, а й об'єктивні умови її існування. Творчість завжди мотивована. Мотиваційна сфера як рушійна сила людської поведінки посідає провідне місце у структурі особи. Вона зумовлює її спрямованість, характер, емоції, діяльність, соціальні ролі й установки, впливає практично на всі психологічні процеси. Мотив – це не лише спонукання до діяльності, а й суб'єктивна підстава для її здійснення.

Структуру мотивації складають такі елементи (див. рис. 8).

З цього рисунка прослідковується рівень внутрішньої мотивації (процесуально-змістовні мотиви) – спонукання до активності процесом і змістом діяльності, а не зовнішніми факторами, а також зовнішньо.



Рис. 8. Структура мотивації

Зовнішні мотиви – мотиви, які не мають безпосереднього відношення до змісту і процесу діяльності, але є зовнішніми по відношенню до неї (С. Занюк).

Творчість, на думку В.С. Ротенберга, одна з найбільш природних форм реалізації потреби в пошуку (окрім інших мотивів творчості – потреби в самоствердженні, визнанні з боку інших та ін.).

Творча діяльність зумовлена, в основному, внутрішніми силами – бажанням, прагненням, пристрасним пориванням тощо. Безперечно і те, що у багатьох випадках творча діяльність людини визначається обов'язком – перед суспільством, сім'єю та ін. Мотивованість – одна з найважливіших соціальних спонук людської творчості, діяльності в цілому (І.Т. Кучерявий, О.І. Клепиков).

Є такі життєві ситуації, коли почуття обов'язку вимагає виконувати набагато менш привабливу роботу, ніж та, до якої прагне у даний час людина. Тоді, за образним висловом поета, треба себе приборкувати, «стаючи на горло власній пісні». Слід зазначити, що повиннісне виступає як мотив, коли перетворюється у переконання особи.

Творча активність особи, її формування та ще більшою мірою реалізація залежать від розвиненості мотиваційної структури. Такі соціальні явища, з одного боку, як знання, навички, вміння, звички, з іншого – ідеали, інтереси, установки, цінності, переконання, є основою творчої активності особи. Сила творчого потенціалу зумовлена не стільки наявністю у людини творчих здібностей, скільки мотивацією потреби у творчості. Людина може досягти значних результатів завдяки не стільки своїй обдарованості, скільки постійній наполегливій праці, що передбачає долання труднощів. Історія

знає багатьох музикантів з поганим слухом, художників і поетів з посереднім зором, а серед останніх ще й тих, які позбавлені можливості оперувати у творчому процесі руками.

Потреба у творчості ґрунтується на постійному оновленні й ускладненні мети і виробленні відповідного стилю функціонування мозкової діяльності, яка включає потребу в новизні, розширенні і ускладненні цілей, різноплановості в засобах і методах їх досягнення.

Головним спонукальним мотивом творчості, на думку К. Роджерса, виступає прагнення людини реалізувати себе, проявити свої можливості. Під цим прагненням слід розуміти спрямовуюче начало, що проявляє себе у всіх формах життя людини, – прагнення до розвитку, вдосконалення, зрілості, тенденції до вираження і прояву всіх здібностей організму і «Я». «Це прагнення може бути глибоко приховане під тиском психологічного захисту. Я впевнений, виходячи із власного досвіду, що це прагнення є в кожній людині і очікує тільки необхідних умов для звільнення і прояву. Саме воно і є головною мотивацією творчості, коли організм вступає у нові стосунки з навколишнім світом, намагаючись найбільш повно бути самим собою».

На думку одного із сучасних представників такого творчого напрямку як ТРВЗ, – Г.І. Іванова, людиною у творчому процесі рухають такі мотиви:

Внутрішні мотиви творчої діяльності людини

1. Реалізація генетично закладеної у людини пошукової потреби.

Кожний індивід з перших днів свого життя активно досліджує середовище, в яке він потрапив, і намагається його пристосувати для свого існування. Реалізація природної пошукової потреби (цікавість) змушує аналізувати ситуацію, робити висновки, приймати творчі рішення.

2. Інстинкт самозбереження, продовження роду і виживання.

В екстремальних умовах життя людини спостерігається спалах творчих дій і вчинків, спрямованих на збереження життя і його продовження.

3. Задоволення первинних матеріальних потреб (їжа, одяг і т.д.).

Значна частина світового патентного фонду містить у собі творчі рішення, спрямовані на задоволення власне цих потреб людини (винахід молотка, телевізора та ін.).

4. Задоволення первинних духовно-соціальних потреб (самоповага, визнання, любов, самореалізація, саморозвиток).

Це потреба в емоційному контакті з іншими людьми, знаходження своєї ролі й індивідуального смислу свого існування в соціумі, а також свого статусу, який визначається кількістю впливів, що здійснюються на інших. Людина починає самоутверджуватись, оцінювати себе і очікує такого ж визнання з боку оточуючих. Ця постійно зростаюча потреба є одним із сильних мотивів проявів творчості.

При задоволенні первинних матеріальних потреб проявляються духовні потреби як ідеальна форма життя, до якої прагне кожна людина в глибині душі. Це відчуття інтересу до життя, краси і радості буття, доброти і взаєморозуміння між людьми, почуття власної необхідності для інших, виконання своєї місії.

Творчість завжди включає діяння для інших, а тому розглядається як головна духовна потреба, яку необхідно розвивати.

5. Користолюбство, кар'єризм.

Прагнення бути владним і багатим для деяких людей є сильним мотивом розвитку своїх творчих здібностей. Вірогідно, це пов'язано із задоволенням особистісної потреби у безпеці і виживанні.

6. Лінь, небажання тратити свою енергію, паразитизм.

Існує думка, що лінь і бажання людини паразитувати на навколишньому середовищі є однією із рушійних сил розвитку людства, особливо на його ранніх стадіях.

Втомилась первісна людина шукати корінці для свого проживання і зайнялась землеробством, лінь було полювати на мамонта – придумала ловчу яму, втомилась ходити пішки – з'явилися кінна упряжка, автомобіль, паровоз та ін.

Зовнішні мотиви творчої діяльності людини

1. Задоволення потреби сім'ї, країни, людства у своєму збереженні і розвитку.

Тут можна навести широкий ряд прикладів прояву творчості для задоволення цієї потреби – від загальних винаходів (сімейних зокрема) до супутникового зв'язку, системи Internet.

2. Наслідкування ідеології, культури і міфів суспільства.

Кожна особистість тією чи іншою мірою піддана впливу культивованої у певній спільноті ідеології, а також загальноновизнаним міфам і забобонам. Ці елементи стимулюють і спонукають прояв

творчої активності людини, спрямованої на задоволення потреби у підтриманні і збереженні тієї спільності, в якій вона знаходиться.

3. Почуття моди (стадності). Бажання бути не гірше за інших.

Цей мотив особливо розвинений у тих спільностях, де поняття «бути не таким, як усі» означає порушення загальноприйнятих правил і норм, а значить відчувати неприйняття суспільством. Якщо середовище, в яке потрапила людина, є творче, то ця людина прагне розвивати свої здібності.

Зазвичай перераховані мотиви діють одночасно, кожний тією чи іншою мірою, проте один із них все ж є домінуючим. Це визначається історичними і соціальними умовами, в яких знаходиться людина, її вихованням, освітою і світоглядом.

На думку Г. Алдера, найбільш визнана теорія, в якій мотивація, супутня творчому процесу, викликана тією енергією, що знаходиться у самому предметі занять (конкретному завданні, при виконанні якого необхідно вийти за межі звичайного). Саме те, чим митець займається, є самодостатнє джерело задоволення («чисте задоволення»). Звідси, на креативність, реалізацію творчих здібностей мотиви зовнішнього порядку можуть здійснювати пригнічуючий вплив з тієї причини, що вони заважають людині, не дають їй повною мірою відчути задоволення від натхненного заняття.

Високу креативність можна пояснити, з одного боку, як феномен інтенсивності, а з іншого – як феномен частоти чого-небудь, що для індивіда має найбільшу мотивуючу силу. Відповідно, щоб розвивати творчий інтелект, необхідно: прагнути досягнути росту як інтенсивності, так і частоти найбільш мотиваційно значущого фактора, але ні в якому випадку не намагатись забезпечити ріст одного параметра за рахунок іншого.

В основі мотиваційної основи творчості лежить дотримання таких постулатів:

- творчість можлива там і тоді, де і коли є відсутність зовнішнього контролю і регуляції цього процесу;
- для особистості мають бути створені усі можливості для самоактуалізації (А. Маслоу), а не тоді, коли митцю треба думати про «хліб насущний» (коли не задоволені потреби нижчого рівня, за А. Маслоу);
- сприятливий ґрунт для творчості створюють самомотивація і дотримання особою встановлених критеріїв оцінки; бажання випра-

вдати будь-які очікування, догодити чужому смаку, тим паче очікування матеріальної винагороди згубні для творчості;

- для творчості необхідна свобода;
- творчість передбачає свободу фантазій, які не контролюються суворим вартювим – свідомістю;
- творчість неможлива без захоплення, занурення у справу, відданості їй;
- потреба творчих людей в усамітненні (Г. Алдер).

Таким чином, для творчої особистості первинна саме внутрішня мотивація, самомотивація. У відповідності з «правилом Парето» 20% зусиль забезпечують 80% приросту продуктивності праці, самомотивація – це те, що гарантує шанси на успіх при мінімальних затратах сил і часу.

Щодо зовнішньої мотивації, нестандартне рішення виступає як самодостатня ціль, а головним чином як допоміжний засіб досягнення іншої, стратегічної цілі. Деколи зовнішні фактори відіграють позитивну роль, сприяючи пробудженню у людини інтересу до задачі, над якою необхідно буде працювати.

Проте першочерговий імпульс швидко згасне, якщо на наступному етапі не буде підкріплено появою дослідницького азарту – відчуттям глибинного порядку, вірним супутником творчості. На зміну творчій праці («чистій творчості») знову приходять зовнішня мотивація: її роль суттєва на завершальному етапі оцінки результатів праці і матеріалізації замислу. Людині хочеться сягнути результату, до якого вона так прагнула у творчому процесі. Разом з тим, не останнє місце тут займає і оцінка роботи з боку інших (хоча б значущих осіб чи груп), а також матеріальна винагорода, яка, як і визнання, хоча і не здатна забезпечити механічний «приріст» творчості, проте слугує своєрідною її «підзарядкою». У результаті більш ефективно виконується трудомістка, чисто технічна робота і т.д. Стимули зовнішнього порядку найкраще працюють саме на завершальному етапі.

Як досягнути оптимуму мотивації у творчості?

Існує думка, що якщо людина довго не може справитись із завданням, то це означає, що воно їй не під силу і вона повинна від нього відмовитись. Тут не береться до уваги, що тривалі невдачі самі по собі можуть тільки знизити мотивацію, що людина втрачає вну-

трішню підтримку для рішення задачі. Зберегти мотивацію на належному рівні можна або поступовим нарощуванням складності вирішуваних завдань, або поділом великої задачі на складові. Рухаючись від успіху до успіху, людина зміцнює впевненість у собі, стає здатною долати все більші труднощі. Звідси – мотивація на рішення задачі важливіша, ніж сама задача.

Практика показує, що велике значення має те, наскільки особистісного характеру ставиться завдання перед людиною – «своє» чи «чуже» (нав'язане ззовні). Мотивація першого плану («своя»), безумовно, сильніша, триваліша у роботі особистості над проблемою. Мотивація другого плану («чужа») слабша, короткотривала. Звідси впливає важливість надання максимальної свободи вченим, науковцям та ін. І тоді їхня творчість стане ефективнішою.

Дослідник В.І. Чирков на основі узагальнення результатів багатьох досліджень з питань мотивації поведінки проводить порівняльний аналіз особливостей внутрішньої та зовнішньої мотивації. Виявляється, що за допомогою внутрішньої мотивації бажання працювати є стійким і тривалим; діти обирають для себе складні завдання, краще виконують творчі завдання, які вимагають нестандартного підходу. Внутрішньо мотивована діяльність дітей характеризується високою креативністю та супроводжується емоціями радості і задоволення. Діти успішно засвоюють навчальну програму, краще розуміють теоретичний матеріал, у них поліпшується пам'ять, зростає рівень самоповаги. Натомість від зовнішньої мотивації поведінка є нестійкою і зникає разом із підкріпленням. Під час діяльності, яка мотивована зовнішньо, діти обирають найпростіші завдання для швидкого отримання винагород, знижується якість і швидкість виконання ними творчих завдань. Діти краще виконують стандартні завдання, через що знижується рівень креативності, з'являються негативні емоції.

Під час діяльності, яка мотивована внутрішньо, людина відчуває задоволення, залишається тільки робота (зайве при цьому відходить) – з'являється відчуття потоку (М. Чікзентміхалі).

Кожен з типів мотивації має свої переваги та недоліки (В.О. Климчук).

З одного боку, зовнішньо мотивувати дитину, здавалось би, простіше. Достатньо пообіцяти нагороду (щось значуще для дитини) чи покарати, і можна досягнути «результату». Для внутріш-

нього мотивування необхідно мати велике терпіння і винахідливість. Щоб дитина могла виконати якусь «корисну» дію (з боку дорослого), необхідно її стимулювати внутрішньо. Це може бути ситуація гри, відчуття власного вибору та забезпечення позитивного зворотного зв'язку.

Одними з перших, хто досліджував зв'язок між внутрішньою мотивацією та творчістю у дошкільному віці, були М. Ліппер, Д. Грін, Р. Нісбетт. В експерименті брали участь дошкільнята, які виявили інтерес до малювання. Одним дітям за малювання заздалегідь пообіцяли винагороду, інші нагороджувались несподівано, після завершення малювання, а третім не давалося ні обіцянок, ні винагород. Результати експерименту засвідчили, що зниження тривалості занять малюванням спостерігалось у тих дітей, котрі очікували винагороду і отримали її. Такого зниження не спостерігалось ні в контрольній групі, ні у тих, хто одержав винагороду без попередження. Так було доведено, що зовнішня стимуляція підриває внутрішній інтерес дітей до творчої діяльності.

На думку О.М. Матюшкіна, найбільш загальною характеристикою і розвиваючим механізмом творчості є яскраво виражена пізнавальна активність дитини, яка складає основу пізнавальної мотивації. Саме у процесі взаємодії дитини з дорослим відбувається перетворення дитячих питань з необхідного засобу мовного спілкування, пізнання світу у необхідну ланку самостійного мислення.

Пізнавальна потреба, будучи підтримана і спрямована дорослим, з'являється у потребі нових вражень і соціальних контактів, у прагненні активно експериментувати, перетворювати. Емоційно пізнавальна потреба проявляється в інтересі. Для розвитку творчого потенціалу дитини важливе формування різнопланових інтересів.

Роль пізнавальної мотивації у творчому процесі полягає в тому, що вона не просто активізує і підтримує останній, але і створює основу для формування життєвого досвіду. Адже чим багатший досвід дитини, тим яскравіше він проявляється у різних видах творчої діяльності.

Творча мотивація (бажання творити заради самого процесу творчості) домінує над іншими (матеріальні інтереси, честолюбство та ін.), хоча і вони можуть бути значними, особливо прагнення до самоствердження, потреба в самоактуалізації. Особливості мотива-

ції творчої людини полягають у тому, що вона не зупиняється після рішення сформульованої задачі, а формулює нові, що витікають із попередньої, залучається до понаднормативної активності, володіє яскраво вираженою інтелектуальною ініціативою.

4.3. Творчість у контексті крос-культурного простору

Народ шукає в геніях себе.

Ліна Костенко

Митцю не треба нагород,

Його судьба нагородила.

Коли в людині є народ,

Тоді вона уже людина.

Ліна Костенко

Предметом активного вивчення психологічної науки є взаємодія соціального середовища з творчою діяльністю. Творчий потенціал нації – продукт історії, культурного розвитку впродовж віків. Саме тому резерви творчості слід шукати не лише в освіті, індустріальному розвитку, а й в соціально-культурних чинниках народу.

Мистецтво становить органічну частину суспільства і, отже, несе в собі і на собі всі найхарактерніші його соціально-культурні ознаки та етнонаціональні особливості.

Найважливішою основою піднесення людського духу в науковій творчості нерідко виступає культурне, соціальне й історичне коріння того чи іншого народу.

«Материнська» культура може пробуджувати імпульси дремаючої творчої енергії, що починає набирати характеристики потоку, а може, навпаки, «підрізати крила», виявляти деформуючий вплив, спротив творчості, «гасити» її у зародку. Культура може сприяти розквіту творчого самовираження митця, але й може накладати суцільні обмеження.

Ряд дослідників, зокрема Симонтон, провели численні дослідження на соціальному рівні, де творчість великих людей у різних культурах і впродовж великого відрізка часу вивчалась у зв'язку зі статистичними змінами в навколишній дійсності. Зокрема вивчались: різноплановість культури, відсутність/присутність воєн, наявність

прикладів для наслідування («ідолів мас»), засобів (фінансова підтримка) і кількості конкурентів у відповідній галузі. Порівняльний аналіз культур і антропологічні дослідження окремих творчих особистостей продемонстрували культурну різноплановість у засобах вираження творчості. Більше того, вони показали, що культури відрізняються і тим, якою мірою поціновується творча винахідливість.

Поняття «культура» є багатогранним і, відповідно, розглядається в широкому і вузькому розумінні. У широкому плані, як зазначає Л.Е. Орбан-Лембрик, під культурою розуміють всі властиві людині, набуті вихованням і суспільно санкціоновані способи діяльності та поведінки. Змістом культури стає історична зміна природних і соціальних умов життя, розвиток соціальних сил та здібностей, тобто становлення і розкриття як сутності самої людини, так і усього багатства та розмаїття створюваної нею дійсності. Так, К. Обуховський трактує поняття «культура» як повний комплекс інструментів, привілеїв соціальних груп, людських ідей, вірувань і звичаїв.

Ще Л.С. Виготський поставив завдання розгляду психічного розвитку як культурного процесу, зокрема, наголошуючи: «Ми можемо сформулювати основний закон... культурного розвитку дитини таким чином. Будь-яка функція в культурному розвитку дитини з'являється на сцені двічі, у двох планах, спочатку – соціальному, потім – у психологічному».

Більш конкретний рівень культури пов'язують із способом людської діяльності, з її організацією, «технологією», з виявленням того ґрунту, котрий дає можливість організувати діяльність суспільства та особи в цілому.

У міжкультурному просторі трактування креативності містить у собі не тільки новизну і практичну значущість, але й творчі продукти, стосунки, умонастрої людей. Так, щодо західного способу мислення для цінностей світу західної культури характерне наступне:

– у центрі ставиться успіх, робиться акцент на особистісний розвиток, самоактуалізацію (ключовим моментом усіх позицій є особистість); колективним зусиллям відводиться другорядна роль (індивідуалістичне бачення);

– стимулюється висока продуктивність праці, широкий асортимент товарів на споживчому ринку;

– у системі цінностей – працелюбність, добросовісність й інші якості, від яких залежить висока ефективність праці;

– створення сприятливих передумов для свободи самовираження, сприяння усвідомленню самоцінності особистості;

– орієнтація на майбутнє, зміцнення матеріального добробуту, підвищення якості життя.

Із того, що соціальною групою проголошується як її основні цінності, можна вивести загальнокультурні установки, шкалу етнокультурних пріоритетів, що стосуються креативності. Оригінальність, швидкість і гнучкість мислення прямо співвідносяться з ідеями свободи, самоцінності особистості, матеріального прогресу і становлять кредо західної культури.

Зміст нових продуктів, процесів, відкриттів, винаходів у тому, що вони не тільки підвищують якість життя, але і виступають запорукою стійкості і гарантії для майбутніх поколінь. Друга їх важлива функція – підтримувати дух конкуренції (змагання), як рушія матеріальної цивілізації, матеріального прогресу. Особливістю креативності західного взірця є і те, що вона вписується у логіку науково-дослідницького пошуку, вершинні досягнення якого – революційне оновлення або заміна домінуючої парадигми.

Східне бачення креативності як наслідування вищому, божественному, духовному взірцю, за визначенням замкнене у межах заданих позачасових меж, слугує опорою для традиційного погляду на світ. Коли вибирається «розімкнена», нециклічна (лінійна, що має початок і кінець) перспектива, про майбутнє нічого не відомо, і тому його можна вивчати, і ці дослідження несуть неочікувані відкриття. Звідси дух новизни, що збагачує ідеологію західного світу іудео-християнською традицією. Креативність, «по-східному», кардинально переосмислюється: домінуюча роль відводиться реінтерпретації реально існуючого знання і мудрості. З точки зору західної культури це недопустима недооцінка «проривів», ломки парадигм, що розширюють межі уявлень про світ, які слугують запорукою прогресу.

Креативність у західному варіанті як оригінальність і гнучкість мислення локально може бути присутня і у східній культурі, але в силу цієї східної особливості будь-які порівняння, що претендують на ширину охоплення явища, ускладнені. Наприклад, зображення

якогось символу, що несе архетипічне навантаження. Тут митець дотримується відповідних канонів.

Багато культур схильні високо оцінювати здатність до творчості і її великі плоди, хоча апологія творчості характеризує перш за все західний світ.

Звернувшись до процесу творчості, теж можна констатувати прояви різниць загальнокультурного плану. У західній моделі процес творчості розпадається на декілька етапів: підготовчий етап, інкубація (виношування ідей), осяяння (щасливий здогад) і, нарешті, перевірка, або верифікація. В інших культурах типізувати процес творчості не вдається. Проте виявляються цікаві аналогії (західної «моделі») з висновками дослідження творчості індійських живописців, які представляють національне мистецтво. У цьому випадку констатується така структура процесу творчості, а саме:

– безпосереднє зіткнення з «ділянкою» свідомості митця, в якій зберігається інформація про символічні і релігійні ритуали (наприклад, викурювання пахощів);

– глибинна ідентифікація з вибраним предметом зображення;

– осяяння;

– трансляція у зовнішній світ того, що народилось у душі художника.

Третій етап – осяяння – аналогічний тому, що є у західній моделі, проте джерело осяяння для носія незахідної культурної традиції має іманентний, незалежний від актуального змісту (теми, предмета зображення) характер, – зворотне тому, що визначає контекст творчості для західної людини.

Останній етап – трансляція зовні – приблизно відповідає етапу верифікації західної моделі творчості. У визначенні творчості, таким чином, включається компонент суспільного визнання і резонансу, соціальної значущості продукту творчості. Але й тут акцент у порівнянні з тим тлумаченням, яке пропонує західна модель, зміщений. Митець ділиться з іншими дивом, пережитим у момент осяяння, а не виносить – з відтінком деякої формальності – плід своєї оригінальної думки на суд публіки або вузького кола істинних цінителів.

Процес творчості і ставлення до нього митця як до священнодійства – феномен східної культури нарівні з йогою, бойовими мистецтвами чи традиційними танцями. Різниця у порівнянні зі стадією

верифікації західного взірця полягає в тому, що роль культурного середовища з його функцією оцінки і відбору проявляється як інтуїтивний імпліцитний критерій відповідності вимогам канону.

Медитація – вагомий компонент творчості Сходу, де у центрі творчого процесу знаходиться емоційне переживання, повноцінність особистісного духовного досвіду. Особливої ваги набирають фактори релігійного порядку.

Д. Пригов пише, що «у японців збереглося ще архаїчне почуття і звичка візуального споглядання, коли тривалість спостереження входила до складу естетики виробництва краси і її сприйняття». Як пише Ф.Є. Василюк, «...в критичних ситуаціях споглядання, як і переживання, являє собою роботу, спрямовану на створення життєвих смислів». Досвід споглядання – медитації створює спільність контекстів поета і читача, художника і глядача. Поет і художник задають японській душі теми для медитації, досвід якої вона вже має. Сучасний японський дослідник Н. Сейроку говорив: «На перший погляд, невелика кількість туші на листі білого паперу здається простою, але в міру пильного розглядання вона трансформується в образ природи – маленьку частинку цього світу, яку побачити наче нелегко, але частинку, яка може повести дух глядача до величного цілого».

Друга половина ХХ століття відмічена активними контактами між культурами, каталізатором яких стала криза суспільної свідомості 60-х років і пов'язане з нею переосмислення меж автономності особистості. Безумовно, що прослідковується вплив тенденцій зі Сходу. Про це свідчить інтерес, що прокинувся сьогодні до йоги, медитації, різних видів бойових мистецтв.

Водночас прослідковується вплив Заходу на Схід. Провідниками його виступили телебачення, кінематограф, типово західне явище – поп-культура.

Осягнення світу чужих культур – це завжди «крок за горизонт», подолання обмеженості мислення завдяки ресурсній базі, збагачення новими вимірами своєї креативності.

Сьогодні вплив інформаційного простору на свідомість людей настільки потужний, що йде розширення культурних горизонтів. Особистість виступає у ролі пасивного приймача системних і культурних впливів, при цьому не усвідомлюючи цього. Проте культур-

ний спадок, який вона отримала у своє розпорядження, надзвичайно багатий, це потенційне джерело творчості. Тому обгрунтовано видається точка зору, згідно з якою більш повне усвідомлення культурних впливів і вільний вибір творчого самовираження означає, що людина піднялася на вищий ступінь самосвідомості.

Престиж творчості у європейській культурі дуже високий. Слово «творчість», за даними контент-аналізу, входить до десятки найбільш вживаних слів у психології, соціології, філософії, політиці.

Перше місце за кількістю наукових відкриттів у світі (за даними ЮНЕСКО) займає США. І це не тільки через ввіз «інтелектуалів», але й через престиж творчості. Вся система освіти тут будується на цьому.

Німці, зокрема, завжди віддавали і віддають перевагу удосконаленню систем знань, що засновані на старанній організації та практичному використанні теорій. Їм притаманні якості до аналізу, класифікацій і побудови систем. Ці риси національного духу переважають у розвитку філософії й хімії. До речі, більшість Нобелівських премій за досягнення в хімії за період до Другої світової війни отримали німецькі вчені (16).

Англіцям притаманний дух аматорства, що породжує потребу в досягненні результату без найменшої думки про винагороду. Він пов'язаний із культурою і вихованням англійського джентльмена, який може присвятити себе дослідженням і розробкам з метою реалізації себе як особистості. Великобританія – країна фізики та винаходів. За даними досліджень американського Національного наукового фонду, з 500 найважливіших технологічних нововведень, здійснених за 21 рік (1952-1973 рр.), на частку Великобританії припадає 17%; за цим показником вона опинилася на другому місці після США і більш ніж удвоє випередила Японію та Німеччину. Творчий потенціал нації виявляється в геніальності окремих осіб, з іменами яких пов'язані революції в науці, техніці, політиці, релігії та ін. Так, для української національної культури гордістю став Т.Г. Шевченко, російської – О.С. Пушкін, німецької – Й.-В. Гете, англійської – В. Шекспір, італійської – Данте, іспанської – М. де Сервантес.

Символом гордості України є масові художні здібності, які передаються із покоління в покоління і є проявом етнопсихологічних особливостей народу. Це – вишивання, різьблення, побутове деко-

ративне мистецтво, пісенна творчість. Так, дослідники встановили, що українських народних пісень налічується понад 400 тисяч, причому переважна більшість із них наповнені глибоким внутрішнім змістом, який характеризує велику силу духу нації, її здатність на самопожертву заради торжества свободи і справедливості.

Геній, писав німецький філософ І. Кант, залежно від національності і того ґрунту, на якому він зріс, має в собі різні первісні зачатки і розвиває їх по-різному: у німців ця геніальність більше йде в корінь, в італійців – у крону, у французів – у квітку, в англійців – у плід.

Разом з тим існують сотні народів, які протягом тисячоліть не дали людству жодного визначного відкриття. Як кажуть: геній народжується віками, великий талант – десятиліттями, талант – роками.

Етнокультура є сьогодні багатим джерелом «постачання» етнопсихологів матеріалом мовознавчого, етнографічного, фольклорного характеру. У народних джерелах прослідковується характер, звичаї, традиції народу, його національний ідеал. За допомогою засобів художнього слова (метафоризація) можна досліджувати особливості національного характеру. Так, Є.Л. Носенко порівняла національно-психологічні особливості в ідіоматиці англійської і української мов.

Так, індивідуалізм американців (і англійців) дуже яскраво відбивається у такій відомій ідіомі «my house is my castle», згідно з перекладом – «мій дім – моя фортеця», не характерній на синонімічному ряді для українців і росіян (ті не мешкали у фортецях). Це свідчить про глибокий індивідуалізм американців та англійців. Щодо індивідуалізму, то в українців є своя ідіома: «моя хата скраю, я нічого не знаю», що говорить про наявність у них такої риси.

Орієнтація лише на власні сили, суперництво, мотивація досягнень, які психологи вважають важливими рисами національного характеру американців, відображена в англійській мові у таких ідіоматичних висловах, як: «If you don't look out for yourself nobody else will» і «Look out for number» («Якщо ти не потурбуєшся про себе, ніхто інший цього не зробить») і «Турбуйся про самого себе»), «The big fish eats the small one» («Велика риба поїдає маленьку»), «Time's money» («Час – це гроші»). У росіян типове відчуття себе членом колективу, яке створює почуття безпеки і впевненості, відображене в ідіомі: «Не имей сто рублей, а имей сто друзей».

В українській мові немає аналогії англійському метафоричному словосполученню «small talk» («маленька розмова»), що свідчить про надмірну емоційність, балакучість українців. Звідси ідіоми і у російській мові: «рубаша-парень», «душа нараспашку», «поплакаться в жилетку», «излить душу», «что на уме, то и на языке».

Однією з типових особливостей стилю спілкування американців і англійців є притаманна їм «повага до фактів», конкретність у висловленні своєї точки зору. Це відображене у багатьох висловах, в яких вживається слово «point» (зміст; точка зору; те, заради чого ведеться розмова). Наприклад, «Let's get right to the point» («Перейдімо одразу до справи»), «What's the point of all this?» («Я не бачу суті справи», «У чому суть справи?»).

Американці, які спеціально навчаються умінню рішуче і впевнено вести розмову, закликають своїх співбесідників: «Let's put our cards on the table» («розкриймо наші карти»). Як відомо, росіяни та українці інколи «переливають з пустого в порожнє», або говорять щось не дуже конкретне («На городі бузина, а в Києві дядько»).

Урахування етнопсихологічної природи творчості дає можливість досліднику простежити природу творчості у філо- і онтогенезі, з'ясувати глибинні процеси, що відбуваються у соціальній психіці певного конкретного етносу, прослідкувати крос-культурні зв'язки, виявити специфіку, самобутність, архетипи та культурні надбання народів, їхню психологію та особливості розвитку.

4.4. Стереотипи і їх вплив на творчий процес

Криши, ламай, троци стереотипи!

Вони кричать, пручаються, – ламай!

Ліна Костенко

Креативність як ціннісно-особистісна категорія, яка, будучи невід'ємною стороною духовності особистості, є умовою її творчого саморозвитку, істотним резервом її самоактуалізації, виражається не стільки багатогранністю не притаманних їй знань (як соціально закріплених стереотипів, виражених у правилах і законах), скільки сприйнятливістю, чутливістю до проблем, відкритістю до нових ідей і схильністю руйнувати або змінювати складені стереотипи з метою

створення нового, отримання нетривіальних, неочікуваних і незвичних рішень життєвих проблем.

Одним з важливих чинників трансформації соціальних категорій в індивідуальні судження є механізм стереотипізації. У зв'язку з цим потребує належного наукового дослідження проблема вивчення механізмів впливу соціальних стереотипів на процес формування свідомості людини.

Ця проблема знайшла своє відображення у роботах В.С. Агеева, О.О. Бодальова, В.М. Куніциної, І.С. Кона, В.М. Панфьорова, Л.О. Кияшко, О.Ю. Семендяєва, Т. Теджфела, В.А. Ядова та ін. Аналіз соціально-психологічного феномену стереотипу будувався на загальнофілософському та психологічному розумінні його як форми соціальної та індивідуальної свідомості (В.С. Агеев, Т.Є. Васильєва, Д.І. Широков, В.А. Ядов та ін.). Значну увагу було приділено висвітленню соціального аспекту стереотипів (В.С. Агеев, У. Ліпман, В.Ф. Петренко, Т. Теджфел, Т. Шибутані та ін.). Дослідження механізмів стереотипізації дозволило встановити, що стереотипи проявляються у формі традицій, культурно-естетичних ідеалів суспільства, морально-етичних норм і правил поведінки, засвоюються через систему виховання, навчання і реалізуються через адаптаційні механізми у формах соціально-психологічних установок (І.Т. Бжалава, Р.Г. Натадзе, Д.М. Узнадзе та ін.).

Згідно з позиціями І.С. Кона, У. Ліпмана, О.Ю. Семендяєва, стереотип визначається як форма свідомості, що в загальних рисах відображає уявлення про об'єкт або клас об'єктів, формує відносно стійкі когнітивні структури індивіда, які зумовлюють схематизацію образу певних об'єктів або явищ. Визначення різних гносеологічних сфер функціонування стереотипів дозволяє класифікувати їх на етнічні, ідеологічні, політичні, професійні, моральні, вікові, статеві тощо.

Згідно з Новим тлумачним словником української мови, стереотип (від грецького stereos – твердий, відбиток, зразок) – слово, мовний зворот, те, що стало звичним, загальноприйнятим і чого дотримуються, що наслідують у своїй діяльності, що повторюється без змін, автоматично, як усталена форма, мовний шаблон, трафарет, стандарт, догма, норма, канон.

Стереотип є «скорочене», спрощене сприйняття дійсності, функціонує в суспільній свідомості. Стереотип виникає у свідомості

члена певної соціальної групи як результат багаторазового повторення зв'язку відповідних символів з відповідною категорією явищ. Стереотип функціонує на основі сприйняття, не пов'язаного з прямим досвідом: «Нам говорять про навколишній світ до того, як ми його побачимо і оцінимо». Багато стереотипів виникає стихійно і спонтанно через потребу економії уваги у процесі засвоєння досвіду інших людей і попередніх поколінь, досвіду, закріпленого у вигляді звичних уявлень. Вони формуються у результаті неодноразового смислового й емоційного акцентування свідомості людей на тих чи інших явищах і подіях, багаторазового їх сприйняття і фіксування в пам'яті.

У розумінні А. Шаффа, стереотип – це судження (негативні чи позитивні) у поєднанні з переконанням, судження, предметом яких є незалежні від особистого досвіду емоційні уявлення, цілковито або частково протиставлені фактам, які опираються на зміни, пов'язані зі словом-назвою. А. Шафф виокремлює п'ять основних проблем у вивченні стереотипу:

1. Стереотипам властива така функція реальності, яка керує нашою увагою, а в кінцевому результаті і нашим досвідом.
2. Стереотипам притаманна незмінність. Вони змінюються дуже повільно або не змінюються взагалі.
3. Стереотип виконує суспільну функцію, яка не погоджується з реальністю або охоплює лише якусь частинку правди.
4. Зв'язок стереотипу із носієм цього стереотипу в певних реаліях, до яких відноситься цей стереотип.
5. Зв'язок стереотипу з літературними творами.

Аналіз теоретизування з цієї проблеми у колі вчених викристалізовує погляд на стереотип як негативне явище, яке характеризується ригідністю і консервативністю; містить емоційне забарвлення і може провокувати упереджене ставлення, протистоїть інноваціям і не дає можливості для функціонування творчого мислення.

Альтернативний погляд на роль стереотипів пов'язаний з вивченням когнітивних процесів і виходить з того, що стереотипи спрощують етапи прийняття рішень та, відповідно, економлять час і зусилля індивіда, розширюють простір для безпосереднього сприймання і мислення за рахунок більш точних і вільних дій, забезпечують послідовність процесу передачі знань, виконують адаптивні функції і певним чином дозволяють передбачити поведінку.

З філософської точки зору стереотипи є структурною частиною свідомості, яка несе нормотворчий характер і проявляється у формі моральних імперативів, норм, традицій, вірувань.

Із соціологічної точки зору стереотип є схематизованою, спрощеною характеристикою соціальних об'єктів або явищ, надзвичайно стійким образом або уявленням про певний об'єкт, клас об'єктів або соціальну групу.

З психологічної точки зору стереотип є структурною частиною свідомості індивіда, що відображається у формі оцінних суджень та уявлень про соціальні об'єкти або явища та реалізується шляхом відповідних вчинкових або дійових актів суб'єкта.

Чому подолання будь-якої усталеної позиції, ломка мисленневих стереотипів переживаються людиною негативно? Причини цього емоційного настрою знаходяться у впливі психологічних і соціальних бар'єрів. Їх вплив проявляється, з одного боку, у страху перед соціальною ізоляцією (так мислять і роблять інші люди, навіщо бути «білою вороною»). З іншого – їх причини знаходять себе у страху перед втотою, адже звичні прийоми і штампи «безпечніші», простіші, значно економлять сили в інтелектуальній праці. Набута легкість у розв'язуванні задач теж блокує бажання щось вдосконалити, а значить ускладнювати.

Стереотипне сприйняття, стереотипне мислення і стереотипні вчинки – основа щоденного життя. Якби кожної миті людині доводилось приймати творчі, нетривіальні рішення, навряд чи була би можлива творчість як така, оскільки на неї не залишалось би часу. Стереотипність дій у звичайних ситуаціях дозволяє скоротити час на стандартні вчинки і звільнити час для творчості. Парадоксальним чином стереотипне мислення складає основу і робить можливим нестереотипне. Проблема тільки в тому, що надто мало людей користується цим звільненим часом для творчості.

Важливим фактором прийняття нових підходів і бачень слугує рівень самооцінки, самоприйняття людини. Нерідко доводиться чути з уст людей: «Я не маю здібностей до мов», «Я це не зможу» і т.д. Часто ці хибні установки закладаються ще з дитинства у сім'ях як підтвердження програми школи і «педагогів».

Як подолати стереотипи і звичні способи рішення цих проблем? Вони звичні тому, що протягом певного проміжку часу слугували нам

джерелом підтримки, впевненості у власних діях, безапеляційності щодо правоти застосування. Таке твердження вступає у конфлікт з нашим досвідом і підриває уявлення про себе, порушуючи самооцінку. Така конфліктна ситуація задіює механізми психологічного захисту, щоб травмуючу ситуацію або витіснити, або заперечити, або раціоналізувати на свою користь. Все це буде спротивом на шляху до нових дій та рішень, обмежує наші можливості, розвиток.

По-іншому складається ситуація, коли без авторитарних декларацій, що принижують наш власний досвід, у процесі рішення конкретних завдань ми переконуємося, що старі стратегії не дієві у нових умовах розвитку, і вчимося використовувати нові. Тоді новим прийомам не потрібно пробиватися через психологічний захист, актуальні дані звичним порядком включаються в ієрархію установок людини, коректуючи усю систему. Ця змінена система буде і надалі управляти наступними вчинками людини у відповідності з модернізованими стратегіями.

Стереотипи в загальних рисах відображають уявлення про об'єкт або клас об'єктів, формують відповідні когнітивні структури індивіда, що зумовлює схематизацію образу певних об'єктів або явищ. Вони виступають відносно стійкими формами реагування особистості на конкретну ситуацію, впливають на її ставлення до об'єкта, що проявляється як на свідомому, так і на неусвідомленому рівні, частіше в умовах обмеженого часу або браку інформації. Стереотипи є обов'язковими компонентами когнітивної сфери людини, мають психофізіологічне підґрунтя і впливають на формування оцінних суджень та уявлень про об'єкти.

На рівні індивідуальної свідомості стереотипність часто обумовлена відсутністю в особистості творчого імпульсу і здатна проявлятися у формі упереджень, посилюючи залежність особистості від зовнішніх чинників. Стереотипним формам оцінки характерна висока стійкість та спротив до засвоєння нової інформації або стилю поведінки. Ступінь функціонування стереотипів залежить від рівня їх об'єктивного підтвердження.

Прикладом шкідливості стереотипного мислення є наступний реальний факт з досвіду вчителя малювання. На домашнє завдання (літні канікули) дітям початкової школи вчителька малювання дала намалювати малюнок на тему: «Як я провела (провів) літні каніку-

ли» і принести в школу восени на урок. Одна з дівчаток підійшла до виконання завдання особливо творчо. Дитина не тільки дочекалася можливості поїхати в гори, щоб зобразити літо в горах, але зробила це рано-вранці, коли сонце піднімалося і «вкривало золотом» гори. У результаті побаченого малюнок виявився дійсно казковим: золото-багряне листя від доторків проміння сонця; залита таким же золотом полонина і верхів'я смерек. Це був не просто продукт, а справжній процес пізнання нового у природі, за який вчителька поставила «задовільно», оскільки малюнок був не по темі. Слід було малювати літо, а дівчинка намалювала «осінь». Так загальний стереотип у підході до «середніх даних» спотворив творчий підхід і завдав великої шкоди дитині.

Сьогодні люди живуть у вищій мірі механізованому світі. Іраціональні явища, пов'язані із несвідомим, завжди є загрозою для цієї механізації. Вона ж вимагає одноманітності, передбачуваності, впорядкованості; сам факт, що явища, які відбуваються у несвідомому, за своєю природою нетипові й ірраціональні, визначає їх небезпеку для одноманітності. Необхідність пристосування до навколишнього породжує стандартизацію поведінки і мислення. Переходячи у стереотипи, стандартизація спрощує взаємодію людей у звичних ситуаціях, підвищуючи її однозначність і визначеність. Стереотипи – вдалий спосіб класифікації і систематизації матеріалу, спосіб зробити навколишній світ більш доступним для розуміння. Кількість і якість стереотипів залежать від особистого досвіду; вони проявляються у процесі взаємодії людей різних за статтю, віком, національністю, релігією, культурним рівнем. Безперечно, стереотипи полегшують сприйняття стабільних структур навколишнього світу. І тільки у динамічних за своєю природою процесах творчості стереотипи стають перешкодою: вони закріпачують мислення, змушують його рухатись звичним, пройденим шляхом, що, зрозуміло, не веде до пошуку нового.

Водночас було б нелогічним заперечувати значення стереотипів для суспільства. Шаблон – основа соціальної системи. Стереотипи забезпечують стабільність, визначеність і швидкість реакції. Якщо шаблон достатньо досконалий, то у більшості конкретних ситуацій, не виходячи за рамки звичного, творче мислення виявляється зайвим – достатньо застосування готових схем. Шаплони – результат досвіду і

розвитку, а стабільність (в тому числі і соціальна) – продукт системи шаблонів. Повсякденне життя людини «замкнене» в одну систему: освіта, навчання, система взаємин, форми і способи передачі інформації та ін. Суспільство прищеплює нам свої правила поведінки в ординарних ситуаціях, орієнтує на відповідні цілі та завдання. В силу цього духовне життя кожної окремої людини мало відрізняється від уявлень про неї оточуючих, що дає міцну основу для взаєморозуміння у суспільстві. Стереотипи – частина минулого досвіду, що сформувався у процесі діяльності людини, закріпився у мисленні і постійно використовується при розв'язанні задач, що виникають у звичних ситуаціях. Це спрощує і полегшує систему налагодження контактів. Складність полягає в тому, що вони створюють тенденційність, консерватизм у розв'язанні нових завдань.

Разом з тим прогрес у наукових поглядах залежить від існуючої на даний момент моделі Всесвіту. Саме ця модель піддається перевірці, розвивається і трансформується. Здатність перевіряти і перебудовувати її в кожен епоху обмежена і залежить від рівня розвитку людського мислення, накопиченого досвіду і вміння передавати цей досвід новим поколінням. Тому, розглядаючи негативні сторони стереотипів, не можна забувати, що вони дають необхідну базу для творчості, яка формується у процесі навчання. Вони звільняють простір для творчості, беручи на себе рутинні операції і дозволяючи не витратити щоразу зусилля на вирішення однотипних завдань.

Виокремлюючи творчість як одну з головних ключових позицій власної наукової парадигми, А. Маслоу водночас піднімає питання: у яких випадках креативність стає на заваді? Креативність може вносити безлад і плутанину у справи, навіть виявитись небезпечною. А. Маслоу прийшов до цієї думки після того, як йому довелося мати справу з однією «креативною» асистенткою, яка не змогла стримати свій «творчий запал» і в найбільший момент розгортання роботи над їхнім спільним дослідженням вирішила «виправити» його програму, навіть не повідомивши про це. Таким чином, всі дані виявились переплутаними, і результати річної роботи звелись нанівець. Без сумніву, якщо не дотримуватись певних планів, якоїсь структури, що дає виокремити поле діяльності, життя людини занаватиме хаосу, ентропії. Поїзди повинні ходити за розкладом, чи-

тко витримуючи місце і час прибуття, заняття у навчальних закладах теж вписуються у відповідні часові рамки, програмові вимоги та ін., тобто у всьому є певна сталість, яку не потрібно доводити чи щось у ній вигадувати. Як вважає А. Маслоу, це важливо не тільки для суспільства в цілому, де існує певний розподіл праці і кожен член суспільства повинен вміти виконувати розпорядження, працювати на благо загальної справи і бути передбачуваним. Це не менш важливо і для самої людини, яка повинна бачити в собі не тільки творчого працівника, але й виконавця, при цьому не переоцінюючи тільки одну сторону творчого процесу, возвеличуючи момент інсайту, прозріння, осяяння і недооцінюючи роль багатьох років посиленої клопіткої праці, спрямованої на те, щоб отримати з цієї ідеї хоча б якусь користь.

Беручи до уваги позитивну сторону стереотипів у суспільному житті, проаналізуємо їх «мінусову» сторону для творчості.

З віком людина все менш схильна до корекції своїх уявлень про світ, зростає загальна інертність, що залежить від досвіду; знижується рівень емоційності (на відміну від дітей, які емоційні і безпосередні). З'являється тенденція до стереотипізації мислення, поведінки, викривляється реакція на нове. Внаслідок цього психіка костеніє, обмежуючи здатність до пізнання, перекриваючи йому шлях за рахунок домінування звичних схем. Але незалежно від віку людини світ не зупиняється у своєму розвитку, а, навпаки, продовжує змінюватись, і поступово попередні уявлення про нього стають неадекватними оновленому середовищу. Тоді у людини з'являються конфлікти із середовищем, а значить із самою собою. Тим самим людина сама перекриває власні можливості, оскільки живе виключно за вказівками: «не логічно», «не правильно», «неможливо», «так інші не роблять», «думати як усі» і т.д.

Рутина звичного мислення приводить до того, що явища, які йдуть всупереч усталеним у людини уявленням про належне, просто не беруться до уваги, ігноруються. Людина закривається, перестає бути сприйнятливою до несподіваного, втрачає здатність до творчості. Якби за таких умов індивід зміг зберегти психологічну гнучкість, тоді була б збережена і готовність до нових ідей, здатність до змін згідно з запитами змінного світу. Гнучка психіка дозволила б індивіду зрозуміти, що світ змінюється і не існує незмінно правиль-

них уявлень. Діюча парадигма визначає вирішене проблемне поле, встановлює допустимі методи і прийнятні рішення. При виході за межі певного поля, при зміні яких-небудь властивостей парадигми вона перестає існувати. Будь-які зміни можуть відбуватись тільки за рахунок тверджень, що лежать у «зовнішньому прошарку» концепції, які не зачіпають її ядра. У момент зміни парадигми висуваються нові гіпотези, які теж швидко костеніють, перетворюючись, у свою чергу, в парадигми і аксіоми.

Руїнація усталених уявлень, теорій виявляє нові прогалини у людських знаннях, які учені намагаються заповнити новими гіпотезами. Проте висувати їх не так просто, оскільки інертність мислення, що при цьому виникає, обертається бажанням якомога рідше змінювати свою точку зору. Саме інертність фатальним чином відображається на глибині гіпотез. Уніфікація поглядів, що з'являється, сковує свободу при висуненні нових ідей і самостійність у виборі напряму спрямування зусиль.

В очах більшості людей логічно і розумно, коли всі думають однаково, дії кожної людини відповідають очікуванням інших людей, що попереджувало б з'яву непередбачуваних ситуацій. Такі бар'єри мислення (і їм подібні) підтримуються груповими нормами: віковими, гендерними, сімейними, професійними, етнічними та ін.

Внутрішню схильність розуму до загальноприйнятої оцінки подій зовнішнього світу і через це до викривленого і тенденційного сприйняття Френсіс Бекон назвав проблемою «ідолів». Сутність цієї проблеми полягає в тому, що люди вірять у правильність освяченого традицією і намагаються по-всякому підтримувати і обґрунтовувати те, що вони одного разу прийняли, до чого звикли, в чому зацікавлені, – щоб не зруйнувати свою модель світу. Якщо людина не рахується з певними нормами, установками, «ідолами», цим вона протиставляє себе певній групі людей, які прийняли її, і в цьому суб'єктивна трудність подолання стереотипів як логічних бар'єрів.

Ці стереотипи – це помилки, що здійснюються під впливом суспільної думки. Вони впливають на життя особистості, виступають перешкодою на шляху до адекватного сприйняття інших людей, оскільки включають дуже обмежений набір стандартних підходів до оцінки їх поведінки. У рамках теорії атрибуції описані наступні штампи взаємодії.

1. Індивід упевнений, що інші люди у подібних ситуаціях будуть чинити так само, як і він, і на цьому будує свої прогнози. Точкою відліку виступає сама людина (персона). Тут ігноруються індивідуальні психологічні особливості людей, їм приписуються власні риси через подібність за статтю, віком, професією тощо.

2. Індивід допускає: якщо обставини надалі не зміняться, то і поведінка людини повинна залишитись такою ж. Тут ігнорується динамічність не тільки зовнішніх обставин, але й внутрішніх спонукань учасників в взаємодії: їх цілі, мотиви, наміри.

Людина схильна пояснювати свою поведінку більшою мірою зовнішніми ситуаційними факторами, а чужу – особистісними якостями.

Р. Грабовська, Ю. Крижанська виокремлюють такі стереотипи мислення як ефект ореолу (людину, видатну в одній галузі, починають вважати видатною у всіх); ефект порядку (велика вага надається даним, що надійшли раніше); ефект проєкції (прийнятному для себе партнеру людина приписує власні достоїнства, а неприйнятному – свої недоліки).

Особливу групу складають етнічні стереотипи (наявність відповідних якостей в окремих представників етнічної групи дає «право» вважати наявність цих якостей у всіх представників даної етнокультури). Наприклад, відома ситуація з гоголівським героєм, який вважав, що якщо є православні, які вечорами їдять галушки, то, відповідно, всі православні взагалі їх їдять, а хто не їсть – той не православний.

«Ідоли ринку» виникають під тиском окремих авторитетів. Вони виявляються у схиланні перед думкою великих людей минулого і теперішнього. Ще Пуанкаре вважав цю проблему як таку, яку неможливо вирішити. Найбільше на людину діють ті авторитети, праці яких вона не розуміє. Разом з тим, чим обмеженіші здібності і знання людини, тим більша кількість авторитетів має для неї значення.

«Ідоли теорії» виявляються у схильності людей некритично сприймати, неправомірно абсолютизувати наявні знання. При цьому, на думку Т. Куна, вони забувають, що керівна парадигма – не відображення дійсності, а деякий стереотип мислення колективу сучасних учених зумовлений, головним чином, діючими на певному часовому інтервалі психологічними і соціальними факторами. Звідси бере початок і такий стереотип: якщо дещо викладено просто і

доступно, то воно здається не науковим. Психологічний механізм цього кліше такий: сказане цією мовою зрозуміле, значить «воно» – примітивне. Якщо не зрозуміле – це висока наука.

На стереотипне мислення суттєвий вплив виявляє ступінь емоційного збудження. Так, А. Бен показав, що емоційне збудження провокує нетерпіння, а воно, у свою чергу, приводить до того, що після тривалого стану готовності виникають поспішні і необґрунтовані узагальнення.

Людина втрачає пильність не тільки від тривалої напруги, але й від задоволення, що викликане отриманням цікавого результату. Тоді можуть змінитись реакції індивіда на інші сторони та аспекти його діяльності, і він вирішує вже інші проблеми пройденим шляхом – від попередньої.

З іншого боку, досить низький рівень емоційного включення – відсутність зацікавлення у проблемі, яку необхідно розв'язати, сприймається індивідом як «сувора необхідність», «повинність», – а значить досить ймовірним буде те, що він не буде продукувати творчі рішення, а, швидше, скористається стереотипними рішеннями.

Тому завдання, які повинні ставитись перед людиною (у будь-якому періоді її життя), мають бути для неї значущі, мотивовані на певну потребу і, в першу чергу, особистісного характеру, що підвищить вірогідність пошуку різнопланових підходів до їх розв'язання.

Одне із найбільших упереджень людини – упередження проти нововведень і перемін. Це пояснюється тим, що кожна новизна потребує допоміжних затрат часу і сил на переучування і пристосування. Разом з тим нове змушує нерідко переглядати усталену систему знань, цінностей і співвідносити з вимогами часу, діяльності, якою людина займається. Переживши одного разу «емоційний спалах» щодо певного адекватного (бажаного) рішення, людина часто заперечує з'яву альтернативи як ігнорування інформації другого плану. Тут включається стереотип економії енергії, що «забезпечує» людину тією ж «стабільністю» і «спокоєм».

Окостеніння думки розвивається в основному з віком. Люди старшого покоління не завжди розуміють необхідність змін, все частіше більше схиляються до традиційного, «безпечного», перевіреного практикою їхнього життя досвіду, важко сприймають нове, у тому числі реформи. Звідси, мабуть, теж одна з основних причин дилеми «бать-

ки-діти». Водночас вчені, митці найменше схильні до такого консерватизму у поглядах на творчий процес. Багато з них (наприклад, Ейнштейн) до кінця життя зберігали дитячу безпосередність, допитливість, пізнавальний інтерес, які характеризували їхнє невміння приймати очевидне і загальноприйняте. Тож вік для творчості не перепо-на. Все залежить від особистості, її сприйняття світу, себе в ньому, від наявності системи прив'язок чи відсутності такої.

Молодим людям, безумовно, творити легше. Вони вільні від системи табу, соціальних кліше і стереотипів. Серйозне випробування постає і перед знаменитими людьми, які зробили певне відкриття, створили бестселер тощо. Адже вони вже знаходяться під тиском своїх позицій, які з часом переглядатимуться наступною плеядою вчених (нащадками). Тут важливо не втратити гнучкості, вміння бути лабільними і не застрявати на старому, вміння не зупинятись, а йти далі.

Психологічна наука сьогодні показує, що ніколи не пізно вдосконалюватись – немає вікових обмежень у досягненні нового. Навпаки, чим більший життєвий і професійний досвід, тим успішніше йде навчання новому.

Творче мислення для людини – це і певне випробування у соціумі. Так, творчого вченого завжди можуть звинуватити у дилетантизмі, що він опирається не на суворі доведені факти, а нехтує науковою традицією. Наука побудована не тільки на суворих наукових методах. Такі ключові поняття як атоми, матерія, енергія, інерція, безконечність, елементи, спадковість ввійшли в науку із релігії та філософії.

Творчі, духовні здібності, на думку Р. Мея, загрожують структурі і основам нашого раціонального, впорядкованого суспільства, а також нашому стилю життя. Несвідомі, ірраціональні потяги за своєю природою є загрозою раціонального, і тому страх, який люди відчувають, є неминучий. Якщо ж піддатись цьому страху, відмежуватись від «небезпечного» для свідомості нового досвіду, то суспільство виявиться банальним і спустошеним.

Домінування колективного над індивідуальним у людині призводить до витіснення індивідуального у несвідоме, де воно перетворюється у деструктивне, архаїчне, веде до деградації, яка проявляється у посиленні різних способів масового впливу: у неконтрольованому використанні чужих свідчень і відгуків або у безперес-

танній гонитві за модою, що підживлюється страхом якось відрізнитись від середньостатистичного члена суспільства. При цьому рівень стереотипного мислення актуалізується, особливо в екстремальних умовах. Тоді має місце апеляція до забобонів, традицій («Всі так чинять»), звернення до авторитетів («Відомі мені люди...так вважають») та ін. При цьому створюються оптимальні умови для формування образу ворога, злодія та ін.

«Отримавши освіту, – зазначає К. Роджерс, – ми звичайно стаємо конформістами зі стереотипним мисленням, людьми із «завершеною» освітою, а не вільними, творчими і оригінально мислячими людьми. Наш вільний час найбільше зайнятий пасивними розвагами, відпочинком в організованих групах, у той час як творча діяльність займає дуже мало місця. У природничих науках..., у промисловості творчість – справа небагатьох, в той час як життя більшості людей позбавлене оригінальності і прагнення до творчості. У сімейному і особистому житті спостерігається те саме. В одязі, який ми одягаємо, у стравах, які ми споживаємо, у книгах, які ми читаємо, в ідеях, які ми сповідуємо, – всюди прагнення до конформізму, до стереотипу. Бути оригінальним, бути не таким, як усі, здається «небезпечним».

Будь-який факт у момент його отримання опосередкований соціальними компонентами і зумовлений поглядами і теоріями, прийнятими в суспільстві. Тому факти піддаються змінам разом з появою нових теорій. Звідси – неправомірність загальноприйнятого стереотипу, що утверджує однозначність, міцність фактів як складових теорії. Подолання цього стереотипу – одна з умов для роботи уяви і творчої інтуїції.

Історія людства свідчить, що відкриття, які мали місце, відтягувались у часі на багато років, а то й півстоліття. Попри те, що вони були затребувані часом, стереотипи мислення покоління, вчених «не давали життя» новим ідеям, оскільки панували погляди, що стримували новаторські реакції. Треба було чекати зміни трьох поколінь для того, щоб ідеї Ньютона ввійшли у загальну свідомість. Так само ідеї Ейнштейна на початку століття сприймалися як абсолютно неправдоподібні, що стало серйозною перешкодою для проникнення його теорії у громадську свідомість.

Історія знає чимало прикладів того, коли за допомогою нестандартного підходу люди розв'язували дуже складні проблеми.

Так, узимку 333 року до н.е. Олександр Македонський зі своєю армією добрався до азіатського міста Гордіона, щоб залишитись зимувати. На час свого перебування в Гордіоні Олександр почув легенду про знаменитий у місті «Гордіїв вузол». Оракул стверджував, що той, хто розв'яже надзвичайно складний вузол, стане володарем Азії. Розмова настільки зацікавила Олександра, що він захотів розгадати цю загадку. Олександр деякий час розглядав вузол, а потім, після декількох безплідних намагань знайти кінець мотузки, у запалі спитав: «Як мені справитись з ним?» І тут його осяяла ідея: «Зараз я створю власні правила спілкування з вузлами». Він взяв меч і розрубав вузол. Доля Азії була вирішена: Олександр мав стати її володарем.

Польський астроном Микола Коперник постулював, що Земля обертається навколо Сонця, і своїм твердженням зруйнував існуюче до цього часу уявлення про антропоцентричність Всесвіту. Хвилюючими любовними віршами поетеса Сафо відкинула поширений стереотип, що лірична поезія є справою виключно чоловічою. Бетховен, ввівши двоголосну фугу в оркестр (використання у симфонії хору), порушив традиційні правила творення симфоній. Німецький генерал Ернст Роммель своїми летючими атаками на механізованих засобах порушив правила ведення війни. Прирівнявши масу і енергію як різні форми існування матерії, Ейнштейн знехтував правилами фізики Ньютона.

Звідси очевидний прогрес у мистецтві, медицині, техніці і т.д. пов'язаний з тим, що хтось кидав виклик встановленим правилам і намагався все зробити по-іншому.

У 1334 році герцогиня Тірольська взяла в облогу замок в Австрії. Вона знала, що облога триватиме декілька місяців, тому що замок був розташований на горі. Час йшов, захисники замку були близькі до відчаю: з їжі у них залишився тільки один бик і декілька мішків зерна. Проте становище герцогині було ще більш важким: війська вийшли із підпорядкування, облозі, здавалось, не буде кінця. У критичний момент начальник гарнізону замку запропонував план дій, який мав би ввести всіх у стан безумства. Він наказав вбити останнього бика, набити тушу зерном і скинути його зі скелі на луг перед табором противника. Герцогиня розтлумачила це як послання-знуцання, що у замку такий надмір продуктів, що їх вже

викидають. Начальник гарнізону зробив те, що герцогиня не очікувала, зламавши стереотип поведінки (поворот на 180 градусів), і тим самим нав'язав їй переконання про беззмістовність облоги замку. Здивована герцогиня зняла облогу замку і повела свою армію геть від його стін.

Одне із найбільш серйозних переживань людини – це успіх, особливо якщо він прийшов до неї на початку її професійного становлення. Тоді виникає тенденція і надалі діяти стереотипно, тобто використовувати ті самі прийоми і методи, теорії й експерименти, що сприяли успіху в перший раз. Все це формує кліше, яке надалі обмежує різноплановість стратегій і методів, що при цьому застосовуються.

У подоланні стереотипів значну роль відіграє новий ракурс розгляду проблеми. Деколи варто відпустити проблему і подивитись на неї під іншим кутом зору, «розірвавши» звичне коло. Важливо вміти зберігати самостійність думки незалежно від думки авторитетів і незважаючи на їхній «тиск». На здатність до самостійних суджень впливає самооцінка особистості. Так, індивіди із заниженою самооцінкою більше схильні потрапляти у «залежність» до чужої думки, ніж особи із високою самооцінкою. Чим вищий авторитет автора, на якого посилаються, тим більше виробляється залежність у даної людини від його позицій. Саме така позиція особливо завдає шкоди молодим людям (спеціалістам), які роблять перші кроки у професійній діяльності. Щоб цього не відбулось, академік А. Ухтомський рекомендував своїм учням «входити» у проблему із власною гіпотезою, починати з пошуку аргументів на її користь, і тільки тоді, коли вона зміцніє, можна відважитись на порівняння її з уявленнями інших дослідників.

Відомий психолог М. Вертгеймер показав, наскільки важлива раціональна реорганізація і переорієнтація матеріалу, з яким працюють. Перш за все, на його думку, матеріал необхідно схематично зобразити на одному листку паперу. Потім, міняючи місцями і рухаючи елементи один відносно іншого, можна виявити, що переміщення ведуть до зміни не тільки структури задачі, але і значущості окремих частин цієї структури.

Для неодноразової реорганізації даної задачі він використовував операцію «центрування». З цією метою із усіх елементів задачі

він виокремлював дещо головне на даний момент, а інші елементи розкладав так, щоб їхні позиції відображали рівень залежності частин від головного і всі частини зручно було спостерігати одночасно. Так виникала певна кількість альтернативних варіантів організації щодо самого «центру», порівняння яких суттєво допомагало знаходженню рішення.

Інший прийом у подоланні однобічності підходу – розвиток децентрації. Інертність суб'єктивної позиції у дорослого (складність у зміні точки зору) відображає незрілість, коли людині доступна одна точка зору – її власна. Децентрація має місце тоді, коли людина виходить за межі власного бачення проблеми, намагається подивитись на неї під кутом зору постановки питань, які б могли задати інші люди. Таким чином, спектр відповідей стає все більший, і людина усвідомлює, що до однієї проблеми є багато різних підходів. Це допомагає долати егоцентризм особистості, виробляє вміння ставити в центрі завдання, а не стосунки з іншими чи власне «Я».

Більшість людей йдуть на спротив не змінам взагалі, а методам, з допомогою яких ці зміни відбуваються.

Зміні поглядів на усталені поняття сприяє і більш радикальне ставлення до правила, оцінка його з позиції потрібності. У зв'язку з цим правила повинні зазнавати критики, оскільки часто неможливість знайти розв'язок задачі пов'язана з невмінням вийти за межі старих правил. Відомий авіаконструктор Бартіні закликав своїх працівників не обмежуватись звичним набором правил, не діяти механічно, не повторювати рабськи те, чому їх учили, не концентрувати уваги на обмеженій частині проблеми. Припустимо, говорив він, що ніяк не розв'язується шахова задача. Дехто, не рахуючись із правилами гри, дістає з кишені ще одну фігуру, і – у нього все вдається. Прийом недопустимий у шахах, але хто його заборонив у техніці? Карл Ліхтенберг писав про те, що багато можуть зашкодити правила, якщо тільки навести у всьому строгий порядок. Обов'язкове і постійне дотримання правил приховує в собі, щонайменше, дві потенційні небезпеки. По-перше, людина опиняється у полоні якоїсь точки зору, одного методу, однієї стратегії і не помічає, що інший погляд, підхід, стратегія можуть виявитись більш ефективними. У результаті людина прив'язується до певних упереджень, які дозволяють розв'язувати проблему тільки одним чином. Слепе дотримання

правил (тут не маються на увазі юридичні, моральні норми і т.д.) позбавляє людину бачення інших шляхів розв'язання проблеми. Так, людина формулює правила на основі чогось, що в даний момент у ситуації «тут-і-тепер» має значення, і намагається виконувати їх. Проте час іде, обставини змінюються. Умови, за яких з'явилися ті чи інші правила, можуть зникнути, проте «закони» уже прийняті, і людина продовжує їх дотримуватись.

Ще одним кроком вперед до подолання стереотипного мислення є звернення до фантастики. У фабулі фантастичного твору може знайти втілення експеримент, «вільний» від «здорового глузду». Цікавим є той факт, що коли уяву вченого тривожить деяка ідея, а ґрунтовних доказів, які підтверджували її, у нього немає, він нерідко звертається до фантастики. Для глибокого сприйняття фантастики, а тим більше для її створення вимагається парадоксальне мислення, аналіз суперечностей, що сприяє подоланню однобічності позиції.

Існує думка, що на шляху до подолання проблеми центральним стоїть питання про її характер як можливість чи неможливість справитися з нею. Однак зовсім мале місце цей стереотип «відводить» самому суб'єктивному ставленню людини до даної проблеми. Зрозуміло, що те, з чим людина пов'язана, вона переживає більш гостро, ніж те, що може спостерігати з боку інших. Проте існує небезпека «розчинення» у власній проблемі, коли наступає стан, що не дає переключитись, побачити проблему ширше, виходячи за рамки власного суб'єктивного переживання. Якщо у цій ситуації людина зможе стати спостерігачем власних станів, то у неї з'явиться особистісна свобода і розкриються широкі можливості бачення проблеми. Тут є спокуса власних прив'язок і вузько індивідуальних потреб. Р. Ассаджолі у концепції психосинтезу намагається розв'язати цю проблему шляхом постановки питання про субособистості і контролююче свідоме «Я», яке тут і виступає центром волі, спостереження над усіма психічними процесами.

Велику роль у розблокуванні творчих здібностей людини відіграє наявність у неї кола її інтересів, що представляють хобі особистості, зону її можливостей бути собою, максимально «вільною» від соціальних очікувань. Абсолютна концентрація тільки на одній ідеї робить людину менш гнучкою у поглядах на розв'язання життєвих

проблем. Водночас, захопленість особистості певними інтересами розширює поле її свідомості, долаючи «зашкарублість» психіки. У людини діапазон інтересів розкривається, вона стає більш терплячою до думки інших. Будь-яке захоплення є творчим, оскільки воно зберігає відкритість психіки для нових впливів і утворює противагу захисту.

Іронічне ставлення до себе і до значущості зайнятої позиції допомагає здоровому глузду вийти із свого закостеніння. Гумор дає людині можливість збільшити дистанцію по відношенню до чогось, в тому числі і до себе самої, полегшує самовідсторонення. Людина позбавляється страху перед проблемою, яка починає виглядати як така, яку можна здолати, а ситуація стає більш контрольованою. На думку З. Фрейда, сміх виникає тому, що жарти мають здатність обходити ті бар'єри (внутрішню цензуру), які культура сформувала у людині.

Важливо пам'ятати, що психічну інерцію не можна ліквідувати заборонами і наказами. Навпаки, в атмосфері напруги, нервозності, небезпеки упередження з'являються частіше, людина сильніше чіпляється за старе, уже випробуване. Тому критика і страх не створюють сприятливої обстановки для створення нового. А звідси, атмосфера має бути максимально вільною для особистості, розкріпаченою, а сама людина повинна бути зацікавлена, мотивована тією справою, якою займається як суб'єкт творчої діяльності.

На жаль, придушити творче начало у людині набагато легше, ніж сприяти його розквіту. Штампи, кліше, стереотипи соціального середовища, як і дріб'язковість, заздрісність, інтриганство, діють як постійний прес. Колективний розум, що накопичується у довготривалій семантичній пам'яті лівої півкулі, може не тільки навчати праву півкулю, але й пригнічувати активність й ініціативність, пов'язані з діяльністю правої півкулі. Сперрі писав: «Наша система освіти, так само, як і наша наука, в загальному має тенденцію ігнорувати невербальну форму інтелекту. Таким чином сучасне суспільство дискримінує праву півкулю».

Роджер ван Оіх зауважує, що система освіти спрямована на декларацію постулатів: «Дотримуйся прийнятих норм і правил». У дитинстві вчителі говорять: «Оранжевих слонів не буває», «Не

вилітай за лінію, коли розмальовуєш». Учні в основному стимулюють за добре «заучену» інформацію, а не за оригінальність мислення.

Постійне дотримання правил (вищеподаного характеру) несе в собі такі небезпеки:

По-перше, особа виявляється в полоні якоїсь однієї точки зору, одного методу, однієї стратегії і не помічає, що інший погляд, підхід, стратегія у даній ситуації можуть бути більш ефективними.

По-друге, правила формулюються на основі того, що в даний момент має смисл. Люди приймають правила, а час іде, обставини змінюються. Умови, за яких з'явилися ті чи інші правила, можуть зникнути, але «закони» вже прийняті і люди продовжують їх дотримуватись.

Творчий потенціал виступає могутнім важелем розвитку особистості, що визначає її готовність змінюватися, відмовлятися від стереотипів. Унаслідок цього стає очевидною необхідність пошуку засобів, що дозволяють розвивати творчий потенціал особистості, яким володіє людина.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Творчість як діяльнісний спосіб життя особи.
2. Співвідношення понять: «творчість» – «діяльність».
3. Мотивація творчості.
4. Аналіз впливу внутрішньої мотивації на творчий процес особистості.
5. Творчість в етнокультурній парадигмі.
6. Психологічні особливості етнокультури українців.
7. Творчість як подолання стереотипів.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Вкажіть спільні ознаки творчості і діяльності.
2. Вкажіть ознаки, що відрізняють творчість від діяльності.
3. Сформулюйте ознаки творчої діяльності особи.
4. Назвіть мотиви творчої діяльності людини.
5. Як впливає внутрішня мотивація на творчий процес особистості?
6. Чи може зовнішня мотивація стимулювати внутрішню у творчому процесі особистості? Обґрунтуйте свою відповідь.

7. Чи може зовнішня мотивація стимулювати творчий процес особистості?

8. Як етнокультурне середовище впливає на творчий процес особистості?

9. У чому Ви бачите різницю між східним і західним «баченням» креативності?

10. Назвіть психологічні особливості української етнокультури.

11. З допомогою ідіоматичних висловів порівняйте психологічні особливості різних етнічних культур.

12. Що таке стереотипи мислення?

13. Назвіть сильні і слабкі сторони стереотипного мислення.

14. Як впливають стереотипи на творчість особистості?

15. Як впливає творче мислення на подолання стереотипів?

Рекомендована література

Алдер Г. CQ, или Мускулы творческого интеллекта. – М.: Фаир-Пресс, 2004.

Ассаджоли Роберто. Психосинтез: теория и практика. – М.: REFL-book, 1994.

Василюк Ф.Е. Психология переживания. – М.: Изд-во МГУ, 1984.

✓ Грановская Р.М., Крижанская Ю.С. Творчество и преодоление стереотипов. – СПб.: OMS, 1994.

Грановская Р.М. Элементы практической психологии. – СПб.: Свет, 1997. – 606 с.

Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – Санкт-Петербург, 2000.

Дружинин В.Н. Деятельность, подражание, творчество // Школьный психолог, 2001. – №14. – С.13-19.

Етнопсихология: навчально-методичний посібник /за ред. Л.Е. Орбан, В.Д. Хруща. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В.Стефаника, 1994.

Завгородня Л.В. Природа стереотипу та стереотипні інновації у публіцистиці //Семантика мови і тексту: Міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С.197-2001.

✓ Занюк С. Психология мотивации. – К.: Эльга-Н; Ника-Центр, 2001.

Зинченко В.П. Таинство творческого озарения//Вопросы психологии, 2004. – №5.

Ермолаева М.В. Практическая психология детского творчества. – М.: Московский психолого-социальный институт, 2001.

✓ Калошина И.П. Психология творческой деятельности: Учеб. пособие для вузов. – М., 2003.

Климчук В.О., Шимченко О.А. Вплив внутрішньої мотивації на розвиток творчих здібностей у дошкільному віці/Обдарована дитина, 2004. – №10. – С.61-67.

Крысько В.Г. Социальная психология: словарь-справочник. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001.

✓ Кучерявий І.Т., Клепиков О.І. Творчість – основа розвитку потенційних джерел особистості: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 2000.

Кушнірова Т.В. Соціальні стереотипи як чинники формування професійної свідомості майбутніх юристів. Автореферат дис. канд. психол. наук. – К., 2000.

Мэй Р. Мужество творить: Почерк психологии творчества. – Львов: Инициатива; М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001.

Морозов А.В., Чернилевский Д.В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие. – М.: Академический Проект, 2004.

Носенко Е.Л. Погляд на особливості національного характеру крізь призму мови//Актуальні проблеми психології: традиції і сучасність. В трьох томах. – Т.ІІ. – К., 1993. – С.259-263.

Оих Р. Психологические отмычки. – СПб.: Питер Пабблишинг, 1997.

Овсянецка Л.П. Співвідношення понять «діяльність» – «творчість»: психологічний контекст// Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2003. – Вип.4. – С.179-185.

Орбан-Лембрик Л.Е. Психология управления: навчальний посібник. – Івано-Франківськ: «Плай», 2001.

Пригов Д.А. Только моя Япония. – М.: Новое лит. обозр., 2000.

✓ Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976.

Психология личности: Словник-довідник / За ред. П.П. Горностая, Т.М. Титаренко. – К.: Рута, 2001.

Психологический словарь /Под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – М.: Наука, 1998.

Словарь практического психолога/Сост. С.Ю. Головин. – Минск: Харвест, 1998.

Собкин В.С., Шмелев А.Г. Психосемантическое исследование актуализации социально-ролевых стереотипов // Вопросы психологии. – 1986. – №1. – С.124-136.

Стернберг Р., Григоренко Е. Инвестиционная теория креативности // Психологический журнал. – 1998. – С.144-159.

Чудновский В.Э., Юркевич В.С. Одаренность: дар или испытание. – М.: Знание, 1990.

Schaff A. Stereotyp a działanie ludzkie. – Warszawa, 1981.

Ван Оих Р. Психологические отмычки. – СПб: Питер Паблишинг, 1997.

РОЗДІЛ V. СТРУКТУРА І ПРИРОДА ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ

5.1. Поняття про здібності. Творчі здібності. Основні підходи до проблеми творчих здібностей

Хто сказав, що все уже відкрито?

Нащо ж ми народжені тоді?

Василь Симоненко

Під поняттям «здібності» слід розуміти те поєднання індивідуальних якостей, яке необхідне для оволодіння конкретними видами діяльності.

У формуванні здібностей беруть участь три складові індивідуальності: природні задатки, якості, які необхідні для адаптації до конкретного соціального середовища, і якості, що розвиваються у конкретних видах діяльності – ігрової, навчальної, професійної, творчої.

На думку Л. Фрідман, І. Кулагіної, рівень розвитку здібностей залежить від: 1) якості наявних знань та вмінь (правильні або хибні, досконалі або недосконалі та ін.), ступеня їх об'єднання в єдине ціле; 2) природних задатків людини, якості вроджених нервових механізмів елементарної психічної діяльності; 3) більшої або меншої «тренуваності» мозкових структур, які беруть участь у здійсненні пізнавальних і психомоторних процесів.

Потенційні здібності – це можливості розвитку індивіда, які виявляються тоді, коли перед ним виникають нові завдання для вирішення. Та, оскільки розвиток особистості залежить не лише від її психологічних особливостей, а й від тих соціальних умов, у яких можуть бути реалізовані (або не реалізовані) ці потенції, то говорять про актуальні здібності, які реалізуються і розвиваються залежно від вимог конкретного виду діяльності.

Об'єктивні умови життєдіяльності індивіда іноді бувають несприятливими, тому не кожен індивід може реалізувати свої потенційні здібності відповідно до своєї психологічної природи. Тому актуальні здібності охоплюють лише частину потенційних.

Виокремлюють такі компоненти творчих здібностей:

- мотиваційно-творча активність;
- інтелектуально-логічні здібності;

– інтелектуально-евристичні здібності, комунікативні, здібності до самоорганізації.

Інтелектуально-евристичні здібності називають творчими у вузькому значенні цього слова, креативними. Вони виявляються у здатності генерувати нові ідеї, здійснювати перенесення знань, умінь у нові ситуації, незалежності суджень, здатності висувати гіпотези, фантазувати, знаходити несподівані асоціації.

На думку В. Моргуна, суттєво підвищити ефективність розвитку інтелектуально-евристичних здібностей можна лише в тому разі, якщо постійно використовувати у процесі навчально-виховної діяльності творчі завдання: виготовлення оригінального виробу, написання казки, вірша, оповідання, музичної п'єси та ін.

Провідне значення у процесі розвитку здібностей відіграє особистісний фактор. Особистісні детермінанти можна виокремити в три групи (Л.Г. Чорна):

– вікові: сензитивні періоди, адекватність методів навчання та розвитку дитини сензитивним періодам, віковим можливостям;

– індивідуальні: продуктивне використання у процесі діяльності своїх особливостей відповідно до вимог цієї діяльності, зокрема, певні характеристики темпераменту, задатків, когнітивних стилів можуть бути передумовою високої продуктивності в певному виді діяльності (Б.М. Теплов, В.Д. Небиліцин, Е.О. Голубева, Є.О. Климов, М.О. Холодна та ін.);

– власне особистісні, що сприяють розвитку цілісної особистості: її спрямованість (В.Е. Чудновський); саморозвиток (А.Д. де Гроот), характер; саморегуляція (Н.С. Лейтес); рефлексія, свідоме ставлення до того, чим вона займається (В.М. М'ясищев, О.Б. Старовойтенко); ставлення до себе як до індивідуальності; формування в особистості знань, що мають суб'єктний, сповнений внутрішніх переживань зміст, консолідація нових розумінь предметів, явищ, думок (Х. Грубер).

У ракурсі проблеми творчих здібностей ряд вчених виокремлює дослідницькі здібності, що проявляють себе у процесі дослідницької діяльності (А. Поддяков, Дж. Рензулі, А. Савенков та ін.). Під дослідницькою діяльністю розуміється особливий вид інтелектуально-творчої діяльності, що породжується у результаті функціонування механізмів пошукової активності і будується на базі дослід-

ницької поведінки. Дослідницькі здібності є суб'єктивними умовами успішного здійснення дослідницької діяльності.

А.І. Савенков, розглядаючи дослідницькі здібності, виокремлює таку їхню структуру:

- пошукову активність;
- дивергентне мислення;
- конвергентне мислення.

Співвідношення між ними можна виразити за допомогою графічного прийому, застосованого американським психологом Дж. Рензулі при описі моделі «потенціалу особистості» (обдарованість).

Дослідницькі здібності слід розглядати як результат взаємодії трьох складових (див. рис. 9).



Рис. 9. Модель структури дослідницьких здібностей

Перший параметр, «пошукова активність», виступає в ролі першоджерела і головного рушія дослідницької поведінки. Він характеризує мотиваційну складову дослідницьких здібностей. Прагнення до пошукової активності значною мірою визначається біологічно. Разом з тим ця якість розвивається під впливом середовища. Висока мотивація, інтерес, емоційне включення – необхідні складові дослідницької поведінки, що вказують на наявність пошукової активності.

Дивергентна продуктивність, або здатність до дивергентного мислення є надзвичайно важливою у ситуаціях дослідницької поведінки. Це вимагається і на етапі виявлення проблем, і на етапі пошуку можливих варіантів рішення (гіпотез). Такі важливі характеристики дивергентного мислення як продуктивність, оригінальність, гнучкість мислення, здатність до розробки ідей виступають абсолютно необхідними умовами успішного здійснення дослідницької діяльності. Так, наприклад, здатність знаходити і формулювати проблеми, здатність генерувати максимально велику кількість ідей у відповідь на проблемну ситуацію, здатність реагувати на ситуацію нетривіально – все це невід'ємні складові дослідницької поведінки, і їх обов'язково слід розглядати як компонент дослідницьких здібностей.

У ситуаціях дослідницької поведінки пошукова активність і дивергентне мислення мало корисні без високорозвиненого конвергентного мислення. Воно тісно пов'язане не тільки з даром вирішувати проблему на основі логічних алгоритмів через здатність до аналізу і синтезу. Конвергентне мислення принципово важливе на етапах аналізу і оцінки ситуації, на етапах вироблення суджень і умовиводів. Воно виступає важливою умовою успішної розробки і вдосконалення об'єкта дослідження (або ситуації), оцінки знайденої інформації і рефлексії.

Виокремлюють такі основні підходи до проблеми творчих здібностей:

1. Як таких творчих здібностей немає. Інтелектуальна обдарованість виступає як необхідна, але недостатня умова творчої активності особистості. Головну роль у детермінації творчої поведінки відіграють мотивації, цінності, особистісні риси (А. Танненбаум, А. Олох, Д. Богоявленська, А. Маслоу та ін.). До основних рис творчої особистості відносять когнітивне обдарування, чуттєвість до проблем, незалежність у невизначених і складних ситуаціях.

Відмежовано стоїть концепція Д. Богоявленської, яка вводить поняття креативної активності особистості, вважаючи, що вона зумовлена відповідною психічною структурою, яка притаманна креативному типу особистості. Творчість, на її думку, є ситуативно нестимульованою активністю, яка проявляється у прагненні вийти за межі заданої проблеми. Креативний тип особистості властивий всім

новаторам незалежно від роду діяльності (художникам, музикантам, винахідникам).

2. Творча здібність (креативність) є самостійним фактором, незалежним від інтелекту (Дж. Гілфорд, К. Тейлор, Г. Грубер, Я. Пономарьов). Згідно з цією теорією, між рівнем інтелекту і рівнем креативності є незначна кореляція. Найбільш розвинутою концепцією є «теорія інтелектуального порогу» Е. Торренса: якщо IQ нижче 115-120, інтелект і креативність утворюють єдиний фактор, при IQ вище 120, творча здібність стає незалежною величиною, тобто немає креативів з низьким інтелектом, але є інтелектуали з низькою креативністю.

Дослідження Е. Торренса відповідають даним Д. Перкінса, згідно з якими для кожної професії існує нижній допустимий рівень розвитку інтелекту. Люди з IQ нижче відповідного рівня не можуть оволодіти даною професією, але якщо IQ вище цього рівня, то прямого зв'язку між інтелектом і рівнем досягнень немає. Головну роль у визначенні успішності роботи відіграють особистісні цінності і риси характеру.

Дані, які наводять у своєму дослідженні вчені В.Е. Чудновський, В.С. Юркевич, базуються на таких висновках:

1. Для високого рівня розвитку творчих здібностей необхідний такий рівень розумового розвитку, який був би вище середнього. Якщо, наприклад, середній рівень розумових здібностей взяти за 100 одиниць, то для високого рівня творчого розвитку необхідний інтелектуальний рівень не нижче 120 одиниць.

Без хорошої інтелектуальної основи високий рівень розвитку творчих здібностей неможливий. Творчі люди не завжди енциклопедисти, проте ніяка творчість не виникає на голому місці, без відповідного рівня розвитку інтелекту і рівня знань.

2. Після досягнення цього відповідного рівня інтелектуальності подальше її збільшення ніяк не позначається на розвитку творчих здібностей. Людина з IQ в 150 одиниць може бути менш творчою, ніж людина з коефіцієнтом в 125 од.

3. Відсутність зв'язку виявляється тільки до певного рівня. Якщо інтелект дуже високий (170-180 од.), то інколи знову, як і у випадку недостатнього його розвитку, створюється перешкода для нормального розвитку творчих здібностей (зв'язок знов стає негативним).

Енциклопедисти, інтелектуали рідко бувають творчими особистостями. Такий рівень інтелекту формується при яскраво вираженому спрямуванні на навчання, засвоєння.

Таким чином зв'язок між креативністю й інтелектуальністю є, але досить не простий.

4. Високий рівень розвитку інтелекту передбачає високий рівень творчих здібностей і навпаки. Творчого процесу як специфічної форми психічної активності немає. Цю точку зору поділяли і поділяють практично всі спеціалісти в галузі інтелекту (Д. Векслер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен, Р. Стернберг та ін.).

Айзенк, опираючись на значущі (хоча невисокі) кореляції між IQ і тестами Гілфорда на дивергентне мислення, висловив думку, що креативність є компонентом загальної розумової обдарованості.

Згідно зі Стернбергом, інтелект бере участь і в рішенні нових задач, і в автоматизації дій. По відношенню до зовнішнього світу інтелектуальна поведінка може виражатись в адаптації, виборі типу зовнішнього середовища або його перетворенні. Якщо людина реалізує третій тип стосунків, вона проявить творчу поведінку.

Незважаючи на дані результату Каліфорнійського лонгітюда, який провели у 1921 р. Л. Термен і К. Кокс, слід, однак, зауважити, що в ході оцінки досягнень враховувались не тільки інтелектуальні, але й творчі досягнення, що апіорно ставить питання про правильність висновків.

Всі піддослідні, відібрані Терменом, відрізнялись раннім розвитком. Всі інтелектуальні діти успішно закінчили школу, 2/3 отримали університетську освіту, а 200 чоловік стали докторами наук. Разом з тим було виявлено, що жоден ранній інтелектуал (із цієї вибірки) не проявив себе як виключно талановитий творець у галузі науки, літератури, мистецтва. Всі вони досягли високого соціального статусу, успішно адаптувались у соціумі.

Проте, як відмічає В.М. Дружинін, високий рівень інтелекту не гарантує творчих досягнень. Можна бути інтелектуалом і не стати творцем.

Відсутність однозначного зв'язку між інтелектом і креативністю лягла в основу двох дослідницьких підходів, альтернативних редукаціоністському – особистісно-мотиваційного і психометричного.

Таким чином, коли високий інтелект поєднується з високим рівнем креативності, творча людина найчастіше добре адаптована до середовища, активна, емоційно врівноважена, незалежна. І, навпаки, при поєднанні креативності з невисоким інтелектом людина зазвичай невротична, тривожна, погано адаптована до вимог соціального оточення. Саме поєднання інтелекту й креативності дає можливість вибору різних сфер соціальної активності (В.М. Дружинін).

Залежно від природних задатків відбувається різна за формою адаптація до середовища. В одному випадку середовище придушє індивідуальність і її творчі задатки, в іншому – людина зберігає свою творчу індивідуальність за сприятливих соціальних умов, а в третьому випадку людина проявляє творчість незалежно від середовища.

Фундаментом особистісних утворень є нейрофізіологічні задатки і специфіка активаційно-енергетичного, регуляторного й інформаційного блоку. Тільки при наявності відповідних нейрофізіологічних задатків середовище не блокує творчий потенціал, у більшості випадків вимагаються для цього сприятливі умови, які може знаходити сама людина, опираючись на свої особливості, знаючи і розуміючи їх.

С.Л. Рубінштейн наголошував, що здібності формуються у процесі взаємодії людини, яка володіє тими чи іншими природними якостями, зі світом. Здібності людини визначаються діапазоном її можливостей до освоєння нових знань, їх застосуванням у творчому розвитку. Розвиток будь-якої здібності здійснюється по спіралі: реалізація можливостей, які представляє здібність даного рівня, відкриває нові можливості для розвитку здібностей більш високого рівня. Вчений наголошував: «До складу здібностей людини входять суспільно вироблені операції, що історично складаються, засвоєння яких опирається на генералізацію суттєвих для даної галузі відносин. Разом з тим, здібності складаються не із набору операцій, які до них входять, вони задаються характером тих процесів (генералізація відносин і т.д.), які і є внутрішньою умовою перетворення даних операцій у здібності. Таким чином, тут співвіднесені: 1) властивості вищої нервової діяльності, характер (швидкість і т.д.) генералізації відносин; 2) способи діяльності; 3) основні для даної предметної галузі відносини, на генералізації яких засновуються відповідні операції» (С.Л. Рубінштейн).

Здібності поділяються на загальні, спеціальні і духовно-творчі.

Загальні здібності стосуються тих «способів дій і взаємодій», якими можуть оволодіти практично всі люди і які необхідні для адаптації до середовища і діяльності. Це здібності запам'ятовувати, мислити, навчатись, оволодівати навичками спілкування і діяльності, тобто реалізовувати всі закладені у людині в еволюційному процесі видові ознаки.

До загальних здібностей належать і творчі, які закладені у кожній людині. Вони стоять «над» спеціальними здібностями і можуть проявлятися у будь-якій діяльності з ініціативи людини.

Наявність спеціальних здібностей визначається по відношенню до тих видів діяльності, оволодіння якими доступне не кожному. Сама діяльність вимагає інтеграції таких якостей, які є провідними і поєднання яких необхідне для успішного її існування. Ці вимоги стосуються:

- а) структури навички, яка лежить в основі професійної діяльності;
- б) умов її протікання, до яких необхідно адаптуватись;
- в) особливості контакту з людьми (Л.Б. Єрмолаєва-Томіна).

Простими навичками є ті, які вимагають виконання однотипних стандартних рухів або дій і якими може оволодіти будь-яка людина. Такі навички легко автоматизуються і не вимагають особливої інтелектуальної і психічної напруги. Складнішими навичками є ті, які вимагають інтеграції фізичних, психічних, інтелектуальних спонук, що не піддаються стандарту й автоматизації. До них можна віднести образотворчу діяльність.

Тим часом, сам процес діяльності має різні умови протікання і вимагає адаптації до них. Це залежить від характеру діяльності (монотонна чи різнопланова), тривалості її протікання, напруженості і т.д., що не може не позначатись на типі нервової системи особи, її вмінні включатись у роботу.

Спеціальні здібності вимагають різного роду контактів з іншими. Такий контакт – «духовний», наприклад, художник у процесі своєї творчості звертається не просто до конкретної особи, а до збірного образу людства, пробуджує глибинні почуття у всіх, хто дотикається якимось чином до його продукту. Тому до структури спеціальних художніх здібностей входять духовно-творчі. Саме тому є потреба звернутись до контексту духовності як складової процесу творчості.

Духовність – індивідуальне вираження в системі мотивів особистості двох фундаментальних потреб: 1) ідеальної потреби пізнання; 2) соціальної потреби жити і діяти «для інших».

Духовність – термін, прийнятий для відображення вищих сторін внутрішнього світу людини, які проявляються у людяності, сердечності, доброті, щирості, теплоті, відкритості до інших людей. Втрата духовності рівнозначна втраті людяності.

З категорією «духовність» співвідноситься потреба у пізнанні – світу, себе, смислу і призначення власного життя. Людина настільки духовна, наскільки прагне піднімати питання власного буття, свого місця у розбудові життєвого простору, рефлексії «якості» стосунків з іншими, із собою (внутрішня гармонія) і співвіднести їх із власними потребами, бажаннями і розумінням того, що вона хоче і до чого прагне.

Від глибини занурення у внутрішній екзистенціальний простір особистість очікують і рівень складності завдань, що «висуваються на порядок денний»: крім поточних моментів життя, вступають у дію суперечності і колізії на шляху життєвої стратегії – вміння осмислювати і долати життєві кризи, з розумінням ставитись до труднощів життя не як до перешкод, а як до тих уроків, які покликана проходити особистість конгруентно своєму рівню розвитку.

Виокремлюючи серед складових особистості її фізичну, соціальну та духовну сторони, У. Джемс наголошує, що під духовною особистістю слід розуміти не певний конкретний перехідний стан свідомості, а, швидше, повне об'єднання окремих станів свідомості, конкретно взятих духовних здібностей і властивостей.

Тільки прагнення до спокути внутрішньої (гріховної) природи душі, до досягнення її безгрішної чистоти в цьому чи майбутньому житті можуть вважатися турботами про духовну особистість в її «чистому вигляді».

На думку Б.С. Братуся, на духовному ступені розвитку особистість усвідомлює і дивиться на себе й іншого не як на конечні і смертні істоти, але як на істоти особливого роду, пов'язані, схожі, співвіднесені з духовним світом. Це рівень, в рамках якого встановлюються суб'єктивні відносини людини з Богом, встановлюється особистісна формула зв'язку з Ним. Суб'єкт приходить тут до розуміння людини як образу і подоби Божої, тому інша людина набуває в

його очах не тільки гуманістичну, загальнолюдську, але й особливу сакральну, божественну цінність.

На думку В.Д. Шадрікова, під духовними здібностями слід розуміти єдність і взаємозалежність природних здібностей індивіда, перетворених у процесі діяльності і життєдіяльності, здібностей людини як суб'єкта діяльності і відносин, а також моральних якостей людини як особистості. Інакше кажучи, учений наголошує на духовних здібностях як здібностях учинку.

Духовні здібності зростають на основі загальних, які (останні) є основою для розвитку усіх здібностей, у тому числі спеціальних, затребуваних тим чи іншим видом діяльності. Водночас, духовні здібності – це вищий прояв розвитку здібностей. Духовні здібності – це здібності духовного стану, який формується на основі духовних цінностей особистості, які, з одного боку, паростками пробиваються у соціум, а з іншого – є постійно під загрозою самовтрати – відстоювання (зради перед «цінностями» чужими – у вигляді соціальних конвенцій, впливів). Тут, у площині цих випробовувань, духовні цінності теж зазнають трансформації, переосмислення, змін. Так формується духовний каркас особистості, її основа – аксіологічний простір власного буття.

Духовні здібності визначаються, перш за все, внутрішнім характером душевних станів, моральним почуттям, які репрезентують прагнення особистості до активності, до духовного прогресу – розумового, морального і діяльнісного (В.Д. Шадріков). Під активністю тут ми маємо на увазі, перш за все, ставлення до себе як до суб'єкта власної життєдіяльності, що визначає міру зрілості людини, систему її «координат», спрямовану не просто на рух (як активність заради дії), а на усвідомлене діяння у ставленні до себе (саморозвиток, самоздійснення), до оточуючих через призму відносин «Я-Я», «Я-Ти», «Я-Ми». Людина стає «Я» через «Ти» (М. Бубер), адже ізольований індивід не здатний до справжнього росту. Цей спектр стосунків відображає буття людини на різних етапах її соціалізації, починаючи з малої спільноти (сім'я, клас, студентська група та ін.) до більш широкої – етнічної, професійної, релігійної тощо. Тут перманентно відбувається самоідентифікація особистості відповідно до соціального впливу (за характером групи). Проте індивід «не розчиняється» у цьому просторі, володіючи власне йому

притаманною структурою психіки – її індивідуального начала (темперамент, характер, вроджені задатки, потенції), що загалом складає її індивідуальність.

Вивчаючи проблему життєвої самореалізації особистості, М. Бердяєв головну увагу акцентує на важливості збереження її самостійності, самодіяльності, висловлює побоювання щодо «розчинення в безособистісній стихії» (соціальної). Головне, на його думку, вміння людини «входити» в суспільство, не зрікаючись себе, не втрачаючи власного «Я», не розчиняючись у загалі, що несе в собі небезпеку «механізації» та «автоматизму». Знаходимо паралель у К. Юнга: «Особистість – результат найвищої життєвої стійкості, абсолютного прийняття індивідуально суцього і максимально успішного пристосування до загальнозначущого при великій свободі вибору». За умови, коли людина навчиться реалізовувати життєві задуми, перспективи, коли від самовизначення перейде до самореалізації, тільки тоді про неї можна буде сказати, що вона є зрілою особистістю. Зрілість – досить складне, інтегроване поняття, яке включає ставлення особистості до себе, своєї діяльності, власної життєтворчості і виступає координуючим началом активності людини у суспільстві.

Другий шлях – це «вихід із суб'єктивності через трансцендування», як перехід до «трансуб'єктивного». Це шлях екзистенціального спілкування (Бог, внутрішній світ особистості). Саме він, на думку М. Бердяєва, шлях самореалізації особистості і її свободи. «Особистість є цілісний образ людини, в якій духовне начало оволодіває всіма душевними і тілесними силами людини. Цінність особистості визначається морально-розумною природою, яка універсально загальна». Духовні здібності – це здібності відповідного стану, що спонукає до пізнання істини. Перемога духовного начала, за М. Бердяєвим, означає не підпорядкування людини універсуму, а розкриття універсуму в особистості, яка пізнається тільки як суб'єкт, в «безконечній суб'єктивності».

Розкриваючи внутрішній потенціал, особистість актуалізується шляхом пізнання і любові, «що в кінцевому результаті робить її універсальною». Егоцентрична замкненість і зосередженість на собі, неможливість вийти із себе заважають реалізувати повноту життя особистості, актуалізувати її сили. Тільки «виходячи із себе», вступаючи у відносини любові і жертви, спілкуючись на цій основі з іншими, вона

знаходить себе. Тут ми прослідковуємо співзвучність із позиціями М. Бубера, В. Соловйова, Л. Толстого, Е. Фромма, К. Юнга та ін.

«Психічне життя» людини вміщує в собі активне начало, синтезуюче особистість; це активність духу в людині, що пронизує не тільки душевне, а й тілесне життя.

Дух, за М. Бердяєвим, виступає актом творення особистості, її характеру. Особистість розглядається через призму її покликання, що визначає можливість її творчої самореалізації, самоздійснення. Духовні здібності – це здібності цілісного розуміння і осягнення.

Одна з найскладніших сфер пізнання – людина і її відносини. Пізнаючи людину, ми вчимося її розуміти. Проте це не так просто, оскільки мова йде про пізнання на рівні духовного світу людини. Безумовно, що «простіше» пізнавати світ людини, аксіологічно близький тим, хто у спілкуванні з нею, і значно складніше зрозуміти світ людини, побудований на протилежній іншим людям життєвій концепції.

Людина пізнає себе, свій духовний світ через іншу людину. Оскільки інший – це «відображення власних проблем», проєкцій, а точніше, взаємопроєкцій, то, безумовно, стає зрозумілою значущість постановки питання про такі механізми перцепції у процесі спілкування і пізнання людьми один одного як емпатія, атракція, ідентифікація, рефлексія, а також робота на рівні усвідомлення власного егоцентризму, каузальної атрибуції, ряду ефектів, що мають місце у випадку неадекватності, порушення у процесі налагодження і встановлення взаємодії. Вершиною гріхопадіння є використання людиною іншої людини як засобу для досягнення власної мети (маніпуляція).

Тому погоджуючись із думкою про те, що вищим проявом духовних здібностей є геніальність (В.Д. Шадріков), все ж зауважимо: не кожний акт творчості є продуктивним (що веде до прогресу), він може носити і руйнівний характер (на рівні самої особистості, продуктів її творчості і тих впливів, які здійснює ця творчість на оточуючих). Тільки одухотворена творчість, яка проявляється на рівні ставлення до інших як самоцінності, як до творіння Бога, природи, діяльності, стосунків, на нашу думку, має право бути презентована як сфера високої духовності, духовного начала творця, що пензлем художника не спотворює світ, а творить гармонію, розкриваючи і доповнюючи його новими гранями, можливостями, потенціями.

Духовні здібності особистості слід розглядати у спектрі проблеми її духовних станів. Духовний стан характеризується розширенням свідомості, активним включенням у процес осягнення істини, встановленням комунікативного зв'язку свідомості і підсвідомості і тим самим розширенням зони розуміння, енергетичною активізацією. Це стан творчих інсайтів, самовідкриттів і відкриттів явищ, речей, навколишнього, стан польоту і сягання за межі власного буття (прогностичні здібності). Це стан гармонізації особистості, долання суперечностей із навколишнім середовищем або блокування цих суперечностей, зосередження на проблемі, що пізнається, на пізнанні істини, внутрішньої рівноваги, позитивне сприйняття життя, висока концентрація устремлінь. Оскільки духовний стан сприяє розширенню інформаційної бази, підключає інформаційні ресурси підсвідомості, то він сприяє продуктивності мислення особистості, її творчості.

Згідно з С.Л. Рубінштейном, особистість визначається за трьома основними параметрами: що хоче, що може і що є в реальності.

Саме виходячи з того, що хоче людина, яка її система цінностей, що породжує відповідні запити, інтереси, ідеали, визначається її сутність.

У своєрідній боротьбі творчого й адаптивного начал у людині беруть участь всі структурні утворення індивідуальності, одні з яких необхідно враховувати, інші – виховувати, а треті – розвивати у спрямованій діяльності. Всі ці структури мають значення у формуванні креативного чи адаптивного начал в людині.

СУЧАСНА МІФОЛОГІЯ ЗДІБНОСТЕЙ

Міф 1. «Немає нездібних дітей, є нездібні учителі».

Мову можна вести тільки про задатки як анатомо-фізіологічні передумови, які можуть перейти у здібності (враховуючи наявність необхідних для цього умов). У багатьох дітей задатки так і не перейшли у здібності.

Задатки необхідно розвивати, щоб вони перейшли у здібності. Якщо час прогавлено (сензитивний період розвитку), здібності важко розвивати.

Міф 2. «Для розвитку здібностей необхідна посилена діяльність».

Звідси безконечні репетитори, тисячі дітей, які тягнуть ноту «ля», але від цього здібнішими не стають.

Не будь-яка діяльність розвиває задатки, а діяльність, у процесі якої виникають позитивні емоції у дитини. Можна добитись від неї кращих успіхів у навчанні, але щоб розвивалась її обдарованість, необхідно, щоб вона це робила (працювала) із задоволенням.

Міф 3. «Було у матері три сини: двоє розумних, третій – футболіст». У цьому прислів'ї відображається міф про спортсменів як «розумово відсталих».

Неможливо мати будь-які спеціальні здібності, не маючи розвинутих загальних здібностей. Досить згадати таких славних спортсменів як Віталій та Володимир Клички, Юрій Власов, Ольга Корбут, Людмила Турищева, Ірина Дерюгіна та ін., які ввійшли в історію спорту не тільки як переможці, але і як розумні люди, особистості. Багато із тих спортсменів, хто досягнув великих вершин у спорті, згадують про рівень вимог їхніх тренерів щодо успішності навчання, адже спорт – це не проста моторика, але й складна комбінація рухів (наприклад, у гімнастиці), де має бути прораховано, як у математичній задачі, все до точності. Це і чіткість рухів, і уважність, і концентрованість, і прорахунок відстані, висоти польоту та ін. Все це тільки говорить про включення усіх психічних структур, де інтелект відіграє не останню роль.

Всі спеціальні здібності виростають із загальних, не можуть існувати без них. Тому видатний футболіст не може бути зовсім нерозумною людиною, найімовірніше, буде розумніший за менш талановитих колег.

Міф 4. «Обдаровані діти – це ті, які схоплюють на льоту, швидко думають, хто може краще вчитись».

Це найнебезпечніший міф. Школярі, які найшвидше розв'язують задачі, беруть участь в олімпіадах, на думку учителів, є обдарованими.

Так, А. Ейнштейна виключили за академічну неуспішність. Пізніше він двічі вступав до Вищої політехнічної школи в Цюриху. Всі вражав своєю повільністю; у нього «не було» того, що називають учителі «обдарованість».

Ч. Дарвіна у дитинстві всі вчителі вважали «нерозумним» і передбачали «сумне» майбутнє. О. Пушкін не був особливо «розумним», ще й до того був неповоротким. І навіть в лицейські роки у Олександра деколи траплялись високі бали тільки з французької мови. Не були особливими учні Лобачевський, Чехов, Булгаков та ін.

Обдарованість різна за своїм змістом. У даному випадку ми маємо справу із «шкільною обдарованістю», яка не викликає сумнівів в учителів (коли все швидко і легко дається).

5.2. Психологія обдарованості

Те, що гусінь називає кінцем світу,

Учитель називає метеликом.

Річард Бах «Люзії»

Обдарованість – це системна якість психіки, яка розвивається протягом життя і визначає можливість досягнення людиною більш високих результатів в одному чи декількох видах діяльності у порівнянні з іншими людьми.

На думку О.І. Кульчицької, обдарованість – це комплексне явище психіки людини, яке включає єдність інтелекту, творчості і мотивації.

Обдарована дитина – це дитина, яка виділяється яскравими, інколи видатними досягненнями (або має внутрішні передумови для таких досягнень) в тому чи іншому виді діяльності.

Обдаровані люди характеризуються наполегливістю, надзвичайною працьовитістю, глибоким і стійким інтересом до певної діяльності. Працьовитість, на думку одного з дослідників проблеми обдарованості Н.С. Лейтеса, – найважливіший фактор обдарованості.

Одні автори дотримуються погляду на обдарованість як на суто біологічне явище: все закладено природою і потрібно лише чекати прояву задатків. Інші ставлять знак рівності між обдарованістю і здібностями (Н.С. Лейтес). Б.М. Теплов вважає, що поняття обдарованості втрачає свій сенс, якщо його розглядати лише як біологічну категорію. Тому не можна говорити про обдарованість взагалі, вона може виявлятися лише у конкретній діяльності. Тому основу обдарованості становлять здібності до конкретної професійної або допрофесійної діяльності (спеціальна обдарованість) і загальні психічні якості високого рівня розвитку: сенсорні, інтелектуальні, волюві (загальна обдарованість).

Загальна обдарованість має певні біологічні передумови у вигляді високої функціональної реактивності нервової системи, високої чутливості сенсорики і моторики, особливих форм взаємозв'язку лівої і правої півкуль мозку. Очевидно, є й генетична схильність

до такої реактивності нервової системи, що дає можливість швидко орієнтуватися в тих чи інших ситуаціях, миттєво вирішувати проблеми, які виникають, аналізувати, узагальнювати, передбачати те, що було поза увагою інших. Але ці загальні передумови майбутньої обдарованості можуть бути реалізовані лише в умовах конкретного макро- і мікросередовища.

Структура розвиненої обдарованості складається з трьох основних підструктур (за О.І. Кульчицькою):

а) високої пізнавальної активності, яка базується на високому рівні сенсорних (увага, сприймання, пам'ять) та інтелектуальних (дивергентне і конвергентне мислення, критичність мислення, здатність до узагальнення й прогнозування) здібностей;

б) творчої інтерпретації пізнавального досвіду (вміння порівнювати, зіставляти, аналізувати, бачити нове, реконструювати раніше створене, оригінальний підхід до вирішення проблем, варіативність у рішенні задач);

в) емоційної захопленості діяльністю (інтерес, енергетичність, висока харизма, впевненість в успіху і «відновлення» в разі неуспіху).

Існують дві крайні точки зору: «всі діти обдаровані» і «обдаровані діти зустрічаються дуже рідко». Вказана альтернатива знімається у рамках позиції: потенційна обдарованість по відношенню до різних видів діяльності властива багатьом дітям, тоді як актуальну обдарованість демонструє незначна частина дітей.

Ознаки обдарованості – це ті особливості обдарованої дитини, які проявляються в її реальній діяльності і можуть бути оцінені на час спостереження за її діями. Про обдарованість дитини можна говорити в єдності категорій «хочу» і «можу», тобто ознаки обдарованості охоплюють два аспекти поведінки обдарованої дитини: інструментальний і мотиваційний. Інструментальний характеризує способи діяльності, мотиваційний – ставлення дитини до тієї чи іншої сторони дійсності, а також до своєї діяльності.

Н.С. Лейтес запропонував розрізняти три категорії здібних дітей за такими ознаками:

- 1) ранній прояв інтелекту;
- 2) яскравий прояв здібностей до окремих видів діяльності і предметів;

3) потенційні ознаки обдарованості.

Щодо першої категорії, то цим дітям притаманний прискорений темп навчання. Вони рано починають читати і писати (у 3-4 роки), потім захоплюються якоюсь однією галуззю знань і можуть здобути в ній глибокі знання. У цих дітей домінує потяг до розумового навантаження.

Другу категорію складають діти зі спеціальними здібностями.

До третьої категорії належать діти, які не випереджають однолітків за загальним розвитком, але відрізняються особливою своєрідністю розумової роботи, яка вказує на їхні неординарні здібності (оригінальність суджень, самостійність мислення).

Лета Холлінгуорт дає такий психологічний аналіз особистості обдарованої дитини:

1. Неприязнь до школи. Таке ставлення часто з'являється тому, що дитині нецікаво вчитись у школі і «відповідати» тому рівню знань – шкільній програмі, яка нудна для школяра. Можуть спостерігатися поведінкові порушення, оскільки навчальний план не відповідає здібностям цих дітей.

2. Ігрові інтереси. Обдарованим дітям подобаються складні ігри і нецікаві ті, якими захоплюються їхні ровесники середніх здібностей. Через це обдарована дитина залишається ізольованою.

3. Відкидаючи чи заперечуючи загальні норми – стандарти, обдаровані діти їх заперечують, особливо тоді, коли вони відрізняються від їх позицій.

4. Занурення у філософські проблеми. Для обдарованої дитини характерно занурюватись у проблеми життя – смерті, вибору, смислу.

5. Невідповідність між фізичним, інтелектуальним і соціальним розвитком. Обдаровані діти віддають перевагу іграм з дітьми старшого віку. Через це їм важко ставати лідерами, адже вони поступаються останнім у фізичному розвитку.

Уїтмор доповнює цей аналіз рядом інших факторів:

1. Прагнення до досконалості. Для обдарованих дітей є характерною внутрішня потреба досконалості. Вони не заспокоюються, не досягнувши вищого рівня.

2. Відчуття незадоволення. Це відчуття пов'язане з характерним для обдарованих дітей прагненням досягнути досконалості у всьому, чим вони займаються. Вони дуже критично ставляться до влас-

них досягнень, часто не задоволені, звідси – відчуття власної неадекватності і низька самооцінка, нереалістичні цілі.

3. Обдаровані діти часто ставлять перед собою завищені цілі. Не маючи можливості їх досягнути, вони починають хвилюватися. З іншого боку, прагнення до вдосконалення і є та сила, яка приводить до високих результатів. Оскільки обдаровані діти більш сприйнятливі до сенсорних стимулів і краще розуміють стосунки і зв'язки, вони схильні до критичного ставлення не тільки до себе, а й до оточуючих. Обдарована дитина вразлива, вона часто приймає вербальні і невербальні посилення як прояв неприйняття себе оточуючими.

4. Потреба в увазі з боку дорослих. В силу своєї природної допитливості і прагнення до пізнання обдаровані діти нерідко монополізують увагу вчителів, батьків й інших дорослих. Це викликає конфлікт з іншими дітьми, яких дратує потреба такої уваги.

5. Нетерплячість. Обдаровані діти нерідко з недостатньою терплячістю ставляться до інших, які стоять нижче їх в інтелектуальному розвитку. Вони можуть відштовхувати оточуючих зауваженнями, що виражають нетерпіння.

На сьогоднішній день кількість концепцій обдарованості дуже велика, але найпопулярнішою є концепція, розроблена американським вченим Дж. Рензуллі, згідно з якою обдарованість – це поєднання трьох характеристик: інтелектуальних здібностей (що перевищують середній рівень), креативності і наполегливості (мотивація, орієнтована на задачу). Свою модель він доповнює знаннями на основі досвіду (ерудиція) і сприятливого навколишнього середовища. Термін «обдарованість» замінений ним на термін «потенціал». Це свідчення того, що дана концепція – своєрідна універсальна схема, що застосовується для розробки системи виховання і навчання не тільки обдарованих, але й усіх дітей. Близькою до концепції Дж. Рензуллі є концепція П. Торренса і концепція обдарованості, запропонована Д. Фельдх'юсеном (доповнена Я-концепцією і самоповагою).

Обдарованість розглядається не як статична, а як динамічна характеристика (Ю.Д. Бабаєва, А.І. Савенков, В.О. Моляко та ін.). Обдарованість реально існує тільки у русі, в розвитку. Таке розуміння привело до створення теоретичних моделей обдарованості, в

яких поряд з факторами, що характеризують потенціал особистості, включені фактори середовища. До таких, наприклад, можна віднести модель Ф. Монкса – «мультифакторна модель обдарованості». Ф. Монкс доповнює три «кола Дж. Рензуллі» трикутником, що позначає основні фактори мікросередовища: «сім'я», «школа», «ровесники».

Згідно з «п'ятифакторною моделлю» А. Танненбаума, для реалізації особистості у творчій діяльності необхідна взаємодія зовнішніх і внутрішніх факторів, а саме:

- загальні здібності;
- спеціальні здібності в конкретній галузі;
- спеціальні характеристики неінтелектуального характеру, що підходять для конкретної галузі спеціальних здібностей (особистісні, вольові);
- стимулююче оточення, що відповідає розвитку цих здібностей (сім'я, школа та ін.);
- випадкові фактори (з'являються у потрібному місці у потрібний час).

Р. Стернбергом і Є. Григоренко запропонована інвестиційна модель обдарованості. Автори стверджують, що для творчості необхідна наявність інтелектуальних здібностей, знань, стилів мислення, особистісних характеристик, мотивації і оточення (середовище).

Згідно з багатфакторною моделлю К. Хеллера («Мюнхенська модель обдарованості»), структуру обдарованості складають: фактори обдарованості (інтелектуальні здібності, креативність, соціальна компетентність та ін.); фактори середовища (мікроклімат в сім'ї, мікроклімат у класі та ін.); досягнення (мови, природничі науки та ін.) і некогнітивні особистісні особливості (подолання стресу, мотивація досягнень, стратегія роботи і навчання і т.д.).

Д.Б. Богоявленська і В.Д. Шадріков обдарованість розглядають у вигляді двох основних компонентів – інструментального і мотиваційного. Згідно з цим підходом, мотивація розглядається за такими основними ознаками: 1) підвищена вибіркова чутливість до відповідних сторін предметної діяльності; 2) яскраво виражений інтерес до тих чи інших занять чи сфер діяльності, надзвичайно високе захоплення предметом; 3) підвищена пізнавальна потреба; 4) надання переваги парадоксальній, суперечливій і невизначеній інформації;

5) висока критичність до результатів власної праці, схильність ставити надскладні цілі, прагнення до досконалості.

За даними дослідників, близько 50% розумових здібностей до переробки інформації формується у дитини до 4-х років і 80% – до 8 років. Якщо подивитись на рівень виховання дітей батьками і те, скільки часу вони витрачають на цей розвиток, то можна зрозуміти, скільки втрачає дитина, або скільки вона «недобирає» свого. Мова йде про вікові періоди розвитку, коли у психіці дитини складаються і зберігаються умови, найбільш сприятливі для розвитку відповідної психічної функції (увага, мова та ін.). Якщо у відповідний сензитивний період певна функція не була належним чином сформована, у наступний вирішення цього завдання виявляється ускладненим – багато необхідних умов перестало існувати, сприятливий час втрачено. Разом з тим слід наголосити на хибності позиції, яка має місце тоді, коли сензитивний період суворо відносять до того чи іншого хронологічного віку. У кожної дитини є індивідуальні психологічні особливості розвитку, які можуть коливатись як «назад», так і «вперед» (пришвидшений розвиток і розвиток сповільнений). Ці особливості потрібно враховувати у психолого-педагогічній практиці.

Тривалий час домінувала теорія «двох факторів». Згідно з нею, природні задатки, з одного боку, і культурно-педагогічний вплив – з іншого, діють за принципом близького до механічного складання сил. Проте поступово стало зрозуміло, що ця схема виявилась спрощеною, і на передній план вийшло уявлення про взаємодію як взаємне опосередкування.

Чи можна зробити талановитими усіх дітей?

На початку XIX століття Карл Вітте зробив спробу довести на практиці справедливості цієї ідеї. Він стверджував, що все залежить від відповідного виховання у перші п'ять-шість років життя. Щоб переконати своїх опонентів, він зробив публічну заяву: «Якщо Бог пошле мені сина, я зроблю з нього видатну людину». У цей час сім'я чекала дитину. І ось народився син Карл. На цей момент у пастора була підготовлена ціла виховна система (яка отримала пізніше його ім'я). У результаті її систематичної реалізації маленький Карл в десятилітньому віці вступив до Лейпцігського університету і через рік блискуче його закінчив. У 13 років він стає док-

тором філософії. Через два роки отримує ступінь доктора юриспруденції. У 18-літньому віці Карл – професор університету. Нарешті, в 23 роки стає завідувачем кафедри університету в Бреслау, де працював до кінця своїх літ.

На думку Ю.З. Гільбуха, об'єктивні можливості зробити свою дитину талановитою мають усі батьки. За умови: по-перше, якщо вона народилась без якоїсь патології і, по-друге, якщо сприяти розвитку її здібностей з раннього віку.

О.М. Матюшкін, обґрунтовуючи синтетичну структуру творчої обдарованості, включає до неї:

- а) домінуючу роль пізнавальної мотивації;
- б) дослідницьку творчу активність, що проявляє себе через виявлення нового, в постановці і розв'язанні проблем;
- в) можливості досягнення оригінальних рішень;
- г) можливості прогнозування і передбачення;
- д) здібності до створення ідеальних еталонів, що забезпечують високі естетичні, моральні, інтелектуальні оцінки.

В.О. Моляко, розглядаючи творчу обдарованість крізь призму творчого потенціалу особистості, у системі творчого потенціалу виділяє такі його складові:

- задатки, нахили, що проявляються у підвищеній чуттєвості, відповідній вибірковості, перевагах, а також у динамічності психічних процесів;
- інтереси, їх спрямованість, частота і систематичність прояву, домінування пізнавальних інтересів;
- допитливість, прагнення до створення нового, схильність до рішення і пошуку проблем;
- швидкість у засвоєнні нової інформації; утворення асоціативних масивів;
- схильність до постійних порівнянь, зіставлень, вироблення еталонів для наступного відбору;
- прояв загального інтелекту – схоплювання, розуміння, швидкість оцінок і вибір шляху рішення; адекватність дій;
- емоційне забарвлення окремих процесів, емоційні відносини, вплив почуттів на суб'єктивну оцінку, вибір, переваги та ін.;
- наполегливість, цілеспрямованість, рішучість, працелюбність, систематичність у роботі, сміливе прийняття рішень;

– здатність до творчості – вміння комбінувати, знаходити аналогії, реконструювати; схильність до зміни варіантів, раціональне використання засобів, часу та ін.;

– інтуїтивізм – здібність до швидких оцінок, рішень, прогнозів;

– порівняно більш швидке оволодіння вміннями, прийомами, навичками, оволодіння технікою праці та ін.;

– здібність до вироблення особистісних стратегій і тактик при розв'язанні загальних і спеціальних нових проблем, задач, пошуку виходу із складних, нестандартних, екстремальних ситуацій і т.д.

Якщо мову вести про інтегральну характеристику проявів обдарованості, то вона характеризується:

1) домінуванням інтересів і мотивів;

2) емоційною заглибленістю у діяльність;

3) волею до рішення, успіху;

4) загальним та естетичним задоволенням від процесу і продуктів діяльності;

5) розумінням сутності проблеми, задачі, ситуації;

6) несвідомим, інтуїтивним рішенням проблеми;

7) стратегіальністю в інтелектуальній поведінці;

8) багатоваріантністю рішень;

9) швидкістю оцінок, рішень, прогнозів;

10) мистецтвом знаходити, вибирати.

Щодо гіпотези структури творчої обдарованості, В.О. Моляко виокремлює такі основні її параметри:

I – сфера реалізації обдарованості і домінуючий її тип;

II – прояв творчості;

III – прояв інтелекту;

IV – динаміка діяльності;

V – рівні досягнень;

VI – емоційне забарвлення (див. рис. 10).

Творчий пошук проявляє себе за такими ознаками: а) реконструктивна творчість, б) комбінаторна творчість, в) творчість через аналогії.

Прояв інтелекту можна фіксувати відповідно до: а) розуміння і структурування вихідної інформації, б) постановки задачі, в) пошуку і конструювання рішень, г) прогнозування рішень, гіпотез.

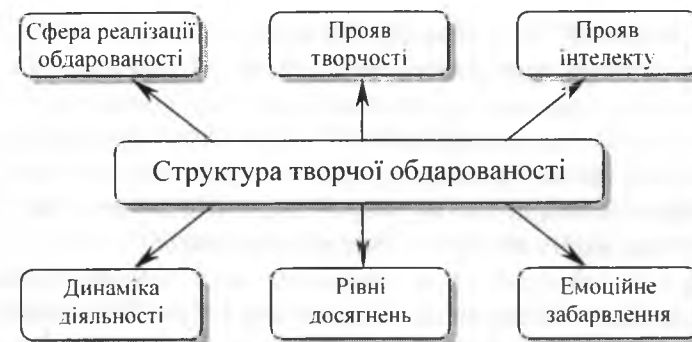


Рис. 10. Структура творчої обдарованості (за В.О. Моляко)

Динаміку (швидкісні показники) рішень і творчої діяльності в цілому визначають такі основні типи: а) повільний, б) швидкий, в) надшвидкий.

Рівні досягнень визначаються відповідно до завдань, які ставить перед собою суб'єкт, або відповідно до досягнених успіхів, а саме бажання: а) підняти над існуючими досягненнями (зробити краще, ніж є), б) досягнути результату вищого класу, в) реалізувати надзадачу (програму-максимум) – на грані фантастики.

Щодо емоційного реагування на виконання діяльності виокремлюються три типи: а) натхненний (інколи ейфоричний), б) впевнений, в) той, що сумнівається.

Якщо досліджувати перелік якостей інтелектуальної, творчої, мотиваційно-особистісної сфери обдарованих людей, то мимоволі складається враження, що всі вони, ці якості, однаковою мірою повинні бути високо розвинені в обдарованих. У них повинні бути прекрасна пам'ять, надзвичайна увага, багата фантазія, логічне, послідовне мислення, особливе сприйняття світу, висока ерудиція, швидка винахідливість, емоційно забарвлене мовлення, різноманіття інтересів тощо. В реальності універсально обдаровані люди, генії зустрічаються дуже рідко. Часто буває так, що одна або кілька функцій інтелекту розвинені дуже високо, інші – посередньо, особливо це стосується пам'яті, уваги, сприйняття. Наприклад, деякі факти із життя відомих людей. Для відомого німецького фізика, фізіолога, психолога Г. Гельмгольца заучувати в школі уривки з прози було

мукою. Водночас Г. Гельмгольц був великим шанувальником поезії. У творця теорії електромагнітної індукції М. Фарадея була дуже погана пам'ять, тому він користувався власною, спеціально розробленою системою запам'ятовування. Ч. Дарвін мав погану пам'ять на дати, не міг завчити і кількох рядків із вірша, захоплювався ясністю і точністю геометрії, але не розумів елементарної алгебри. Л. Бетховен до кінця життя не міг оволодіти множенням.

Звідси слід наголосити на неоднозначності прояву здібностей та обдарованості. Обдарована людина може бути як імпульсивна, так і рефлексивна, як повільна, так і швидка в діях. Можуть бути різні сценарії психічного розвитку в дитинстві: прискорений, нормальний, уповільнений, поступовий, гармонійний, нерівномірний (Н.С. Лейтес, В.С. Юркевич).

За аналогією до типів навчання обдарованих дітей – прискореного та збагаченого – можна назвати і сам розвиток обдарованості: прискореним, якщо дитина значно раніше за свій вік демонструє інтелектуальні досягнення, та збагаченим, якщо дитина максимально використовує всі психічні можливості у різні періоди розвитку.

Причини «затухання» обдарованості

У психологічній науці вивчається парадокс «затухання обдарованості», коли відбувається швидкий сплеск обдарованості (підйом у розвитку, особливому прояві здібностей) і сам факт, коли це все іде на спад. Тобто, як така, обдарованість не перейшла у талант, а якщо і перейшла, то має тенденцію до згасання.

На думку Ю.З. Гільбуха, це можна пояснити такими причинами:

По-перше, відсутність у структурі обдарованості творчого компонента. Дитина дійсно може бути обдарована, але тільки стосовно виключно пізнавальних здібностей.

По-друге, відсутність достатніх потенцій для розвитку необхідних вольових якостей.

По-третє, зміна зовнішніх умов, до яких дитина не була своєчасно підготовлена. Найчастіше це відбувається через невідповідність потреб подальшого розвитку обдарованої дитини умовам навчання і виховання у «змішаному класі» (де не враховуються особливості саме таких дітей).

По-четверте (на нашу думку), відсутність програми роботи з обдарованими дітьми (школа, інші інститути соціалізації).

Фактори, що визначають обдарованість

Якщо мова йде про обдарованість, то мається на увазі складний сплав генетичних особливостей і впливів зовнішнього середовища. Тільки питання полягає в тому, щоб визначити частку одного і другого факторів.

Термін «генотип» (з грецьк. *genos* – походження і *tipos* – форма, взіреть). Генотип – це інформація, записана у молекулах ДНК.

Під терміном «середовище» у психолого-педагогічній літературі розуміють весь комплекс зовнішніх факторів, що впливають на процес розвитку. Цей комплекс умовно поділяють на макросередовище (етнос, географічне середовище, соціально-політичний устрій суспільства та ін.) і мікросередовище (сім'я, школа, ровесники, друзі, ближнє оточення). У радянській психолого-педагогічній науці виокремлювався і ставився на рівні з генотипом і середовищем і третій фактор – виховання. Більше того, йому відводили домінуючу роль. На думку прихильників цієї точки зору, саме виховання забезпечує розвиток особистості.

В.М. Дружинін, узагальнюючи досвід численних досліджень, робить висновки: «Роль генотипу у детермінації варіації здібностей більша, ніж роль середовища, якщо: 1) здібність є загальною, а не спеціальною; 2) здібність тісно пов'язана із загальним інтелектом; 3) здібність є специфічно людською, видовою ознакою «*homo sapiens*». Звідси, на основі результатів експериментальних досліджень останнього часу, генотипні фактори вважаються провідними. У психогенетичних дослідженнях прослідковується така закономірність – в міру розвитку генетики все більше зовнішніх проявів людської психіки знаходять своє коріння в генотипних особливостях. Чим більше спеціалісти вивчають генетику, тим більше виявляють зв'язків між генотипними особливостями і особливостями поведінки, діяльності, рівнем розвитку людини в цілому.

Фізичні фактори

Фактори, що свідчать про вплив сонячної радіації, атмосферного тиску й інших фізичних явищ на народження видатних людей, виявив російський учений Є.С. Виноградов. Розглянемо їх.

Радіостимуляція задатків. Впливом різних іонізуючих випромінювань людина, як і все живе на Землі, піддається постійно. Це випромінювання утворює природний радіаційний фон. Складається він із: космічної радіації (космічне проміння) й ізотопного випромінювання (гамма-випромінювання радіоактивних елементів, розсіяних у навколишньому просторі). Надто велика і надто мала їх інтенсивність негативно впливають на розвиток живих організмів; при рівнях іонізуючої радіації, що помірно перевищують фонову, живі істоти розвиваються прискорено і їх життєстійкість підвищується. Стосовно людини, найбільш сильна позитивна дія стимулюючого випромінювання виявляється тоді, коли вона приурочена до ключових моментів життя організму: зачаття, народження, статеве дозрівання. У ці моменти розвитку відбувається найбільше «включень» і «переключень» генетичних програм.

«Кисневий ефект». Спеціалісти з радіобіології стверджують, що біологічна дія іонізуючої радіації посилюється з підвищенням концентрації кисню в організмі. Цей принцип ліг в основу відкритого південноафриканськими лікарями методу (використовується на практиці) ранньої стимуляції розумових здібностей дітей. У процесі спостережень було помічено, що у жінок, які отримали на час вагітності кисень, народжувались діти, які помітно випереджали ровесників за рівнем і темпами розумового розвитку. І навпаки, прояв гіпоксії в цей період у жінок приводив до прямо протилежного результату. Слід зауважити, що вміст кисню в організмі збільшується з ростом атмосферного тиску. Тому в дні, коли тиск підвищений, дія фоновіої радіації посилюється.

Сонячний цикл і народжуваність обдарованих людей.

Згідно з дослідженнями Є.С. Виноградова, у роки «помірного сонця» обдарованих людей народжується на 10% більше, ніж у роки «пасивного» і «активного» сонця. Час від часу на Сонці відбуваються могутні спалахи. При потраплянні Землі у потік її геомагнітне поле сильно «збурюється», а радіаційний фон зростає. Ці явища тривають від декількох хвилин до годин («магнітна буря» – «сонячні протонні події»). Відбувається це в основному в роки «помірного сонця». Саме вони сприяють зростанню кількості народжень обдарованих дітей.

Особливість дня народження. Для формування добрих розумових задатків людини важлива сприятлива сонячна активність саме в день її народження (або дуже близько у часових межах до цього дня). Виявлена також залежність нахилів людини від характеру сонячної активності в день її народження.

Сезонність у народженні обдарованих людей. Серед людей, народжених взимку, відсоток обдарованих виявився більшим, ніж серед людей, народжених влітку, причому для особливо обдарованих цей процент вище, ніж для просто обдарованих.

Вік батьків

Обдаровані діти народжуються як у молодих, так і в старших батьків. Спеціалісти-генетики стверджують, що вік матері має при цьому велике значення. Чим старша мати, тим частіше зустрічаються відхилення від норми – аномалії.

Але аномалії, викликані цим фактором («вік матері»), передбачають відхилення як в один, так і в інший бік.

Серед видатних людей, народжених «старшими матерями» (вік за 40 років), були Наполеон, Д. Менделєєв та ін. Більше 90% геніїв, як видно з їх біографій, були народжені старшими батьками (вік понад 40 років).

Проте психогенетичні дослідження не підтверджують цієї точки зору. Спеціалісти частіше висловлюються на користь того, що вік батька, на відміну від віку матері, швидше слід вважати нейтральним фактором щодо проявів обдарованості в потомстві. Обдарована дитина, яка народилась у досвідченого батька, котрий досягнув успіхів у професійній діяльності, як правило, потрапляє в найбільш сприятливе для власного розвитку мікросередовище.

Щодо гендерного впливу (батьківського), особливе значення, як відмічає Дж. Ландрам, має жіночий вплив і, особливо, роль матері. Томас Едісон говорив: «Мама створила мене, розуміла мене, сприяла моїм захопленням».

Раннє стимулювання розвитку мозку

Мова йде про стимуляцію розвитку дитини у її пренатальному періоді. Суть методу полягає в тому, що протягом відповідного часу програються задані музичні ноти в безпосередній близькості від тіла

майбутньої матері. Плід, який формується, сприймає ці звуки, і таким чином різко активізуються не тільки музичні, але й загальні інтелектуальні здібності майбутньої дитини.

5.3. Талант. Геніальність

У кожному акті натхнення геній відривається від Музи, щоб потім повернутись і підняти її з нею у небо – до апокаліптичних знаків, накреслених на ньому. Любов Музи виражає Божественну Душевність, творчість Генія – іскру Божого Духу: об'єднуючись, вони роблять можливою Божественну присутність на землі.

Н.Хамітов

При майстрах якість легше. Вони – як Атланти. Держать небо на плечах. Тому і є висота.

Ліна Костенко

Найбільш важливими рисами генія вважається високий інтелект і особливі здібності, причому останні переважають перші (приклад Тернера, який був майже неписьменний). Сучасні дослідники виокремлюють і такі риси як впевненість, величезну сміливість, інтелектуальну відвагу, почуття гумору (вміння посміятись над самим собою). Шуман говорив: «Талант працює, геній творить». Лінкольн підтверджував, що геній зневажає проторений шлях. Він шукає недосліджені галузі. Правила і шаблони руйнують цей процес пізнання і відкриття. На думку М.М. Ніколаєнко, геній відрізняється від таланта тим, що геній робить те, що повинен робити, а талант робить те, що може робити. Гете визнавав, що талант навчається всьому, а геній знає все.

Творчі натури легко пристосовуються до людей, але в цілому вони менш схильні до соціальних контактів, спілкування, що може свідчити про їх зосередженість і захоплення ідеями. У порівнянні із загальною популярністю знайдено домінування шизотомічних рис в групі здібних учених-експериментаторів.

Американський психолог Майрон Аллен намагався оцінити в балах значення тих чи інших факторів для наукової творчості (взявши за

основу опитування учених, інженерів, психологів). Найвищою оцінкою відмічена «здатність відкинути звичні, стандартні методи рішення, що стали недієздатними, і шукати нові оригінальні рішення».

Сензитивні риси особистості Майстрів, їх емоційна нестійкість, ослаблений контроль над емоціями зумовлені тим, що раціональне логічне начало лівої півкулі не може придушувати, стримувати активність і лабільність «правопівкулевих» емоцій. Нестійкість психіки творчих людей – це невірноваженість міжпівкулевої взаємодії.

Творчість – це симптом розкріпачення. Творчі люди характеризуються відсутністю як пізнавального, так і поведінкового пригнічення. На думку вчених, креативні натури є фізіологічно надактивними. Через свою надчутливість (реакція на рівень світла і шуму) вони, як правило, усамітнюються, оскільки вважають, що тільки такий стан, коли ніщо не відволікає, сприятиме творчості. Кестлер помітив, що наукові генії, з одного боку, скептики, які часто доходять до позиції борця із забобонами стосовно традиційних ідей, а з іншого боку, така позиція контрастує із сприйнятливістю, широким світоглядом, що межує з наївною довірливістю, в тому числі і в ставленні до нових ідей.

Тим часом становище генія у суспільстві досить складне.

Що доля нелегка, – в цій користь і своя є.

Блаженний сон душі мистецтву не сприяє.

Ліна Костенко.

Своїм мисленням геній випереджає час; суспільство не готове прийняти такий скачок у своєму розвитку, а тому не приймає Майстра, не розуміючи його творіння, його ідей. І тільки з плином часу людство, піднявшись до його рівня (у своєму розвитку), наздогнавши хід його мислення, приймає, увіковічує у пам'ятниках, в історії своєї та світової культури. К.Е. Цюлковський у передмові до своєї книги «Ракета і космічний простір» писав: «Ламарк написав книгу, де розглядав і доводив поступовий розвиток істот від нижчих організмів до людини. Французька Академія на чолі зі знаменитим Кюв'є глузувала над цією книгою і публічно прирівняла Ламарка до осла. Галілея катували, ув'язнили і змусили з ганьбою відректися від свого вчення про обертання Землі. Лише цим він врятувався від знищення. Кеплер

сидів у в'язниці, Бруно спалений за вчення про множинність світів. Французька Академія нехтувала Дарвіном, а російська – Менделєєвим. Колумб після відкриття Америки був закутий у кайдани. Майєр був доведений знуцанням вчених до божевілья. Хімік Лавуазьє страчений. Копернік лише на смертному одрі одержав свої друковані праці. Твори Менделя привернули до себе увагу тільки через десятки років після їх видання. Гальвані, який відкрив динамічну електрику, був осміяний. Винахідник книгодрукування Гутенберг помер у злиднях, так само, як і винахідник холодильних машин Казимір Пельє». А скільки ще знає таких прикладів історія вітчизняної культури: заслання Т. Шевченка, ув'язнення І. Франка, В. Стефаніка, смерть В. Стуса, поневіряння В. Симоненка та ін.

Василь Стус писав:

*Тож дай мені дійти і не зотліти,
Дійти – і не зотліти – дай мені!
Дозволь мені, мій вечоровий світе,
Упасти зерням в рідній борозні.*

Очевидно, мав рацію великий Паганіні, коли зауважував, що здібним заздять, талановитим шкодять, геніальним мстять. Бо справжній талант – це правда, яку може відстояти тільки він, чесний, відкритий, спрямований проти несправедливості, неправди, лицемірства. Це крик душі, це шлях Месії.

*Після поразки чи облуди,
Після усіх земних тривог
Нехай митця не судять люди,
Судити може тільки Бог.
Бо хто з нас відає достоту, яка заплачена ціна
За слова щирі позолоту,
За пристрасть, випиту до дна,
За всі безпросвітки і скрути
Від бездоріжжя до сльоти,
За волю, віддану в рекрути
До музи і до самоти?*

Н. Стефурак.

Достатньо прикладів, коли геніальний винахідник на десятиліття випереджав свій час не тільки в плані затребуваності його ідей і розробок, але й у плані дозрівання критичної творчої маси – здатності суспільства, в особі побратимів по професійному цеху, оцінити масштаб його думки. Часто траплялося, що яскрава ідея вимагала для свого втілення більш високого рівня технологічного розвитку, ніж той, який існував у даний момент. Тому до таких ідей звертались, розкопуючи їх в архівній пиліці, тільки роки і навіть десятиліття потому. Звідси велика туга у словах Ліни Костенко:

*Мені довелося бачити найвидатніших поетів світу –
Всі вони були не естрадники, а страдники.*

О.І. Герцен, намагаючись пояснити типову долю генія на прикладі життя Ж.-Ж. Руссо, писав стосовно останнього, що сучасники не могли йому пробачити висловлених ним таємних докорів їх власного сумління; вони дивилися на поета братерства і свободи як на божевільного; вони боялися визнати у ньому розум, оскільки це означало б визнати свою дурість.

Академік, лауреат Нобелівської премії П.Л. Капіца вбачав трагедію творчості М.В. Ломоносова у тому, що на той час у Росії не було особи з таким рівнем розуму, здатної оцінити його наукові ідеї, посперечатися з ним.

*Поки геній стоїть, витираючи сльози,
Метушлива бездарність отари свої пасе.*

Ліна Костенко.

О. Бердяєв зазначав: «Так хочеться себе виразити і так важко це зробити». Він пояснював це тим, що завжди існує трагічний незбіг між творчим горінням, первісними інтуїціями та об'єктивними наслідками думки.

Людина, на думку С.Л. Франка, здатна творити великі справи не тоді, коли вона діє під впливом особистих інтересів та інстинктів, а лише за умови, що вважає себе слугою і виконавцем вищих, надлюдських призначень.

Л.М. Толстой писав: «У мене були часи, коли я відчував, що перетворююсь на провідника волі Божої. Через мене, я знаю, говорила Божа сила, і це були найщасливіші хвилини мого життя». В. Гюго про деякі свої вірші говорив: «Бог диктував, а я писав».

Ідея патологізації творчої особистості була піднята у дослідженнях італійського психолога-криміналіста Ч. Ломброзо.

Порушені Ч. Ломброзо питання не були новими. Ще Аристотель, аналізуючи природу геніальності, висловив думку про те, що кожен великий розум не був вільний від ознак божевілля. Паскаль вважав, що найбільша геніальність межує з повним божевіллям і пізніше довів це на власному прикладі. К. Юнг ґрунтувався на ідеї про те, що творчі здібності є відхиленням від норми. Визначаючи ступінь участі чуттєвого начала в процесі художньої творчості, він з'ясував, що психіка художника має невротичну або шизофренічну спрямованість. Неврастеніки, за Юнгом, створюють картину синтетичного характеру зі «спотвореними й уніфікованими чуттєвими мотивами». Шизофренікам властивий «позачуттєвий» характер їхньої художньої продукції. Як експериментальний матеріал К. Юнг обрав картини П. Пікассо та літературні твори Дж. Джойса.

Ч. Ломброзо у своїй праці «Геніальність і божевілля» зібрав матеріал для міркування про співвідношення між геніальністю і божевіллям. Він вважав, що геніальність – патологічне явище.

Основним положенням його теорії є наступне: типовий геній – людина, стан і поведінка якої майже нічим не відрізняються від звичайних божевільних. Цю тезу Ломброзо аргументував так:

1. Геніальні ідеї багатьох мислителів, поетів, художників виникають раптово і розвиваються підсвідомо, як і необдумані вчинки божевільних. Прикладом може бути той факт, що в одних і тих самих відомих поетів, художників часом трапляються як талановиті твори, так і низькопробні (В. Шекспір, живописець Тінторетто та ін.).

2. Багато геніїв зловживали спиртним (наприклад, композитори Гендель, Глюк та ін.).

3. Геніальні люди відрізняються витонченою і хворобливою вразливістю, їх емоційні спогади надто довготривалі. Так, деякі люди мистецтва непритомніли, коли бачили прекрасні художні твори, а живописець Франція помер від захоплення після того, як побачив одну з картин Рафаеля.

4. Хвороблива вразливість геніїв часто породжує і надмірну пиху. Так, Г. Гейне писав, що «людина – найпихатіша серед тварин, а поети – найпихатіші серед людей».

5. Схильність до змін настрою, особливо до депресивних станів (меланхолії).

6. Багато геніальних людей, як і психічно хворих, все чи більшу частину життя були самотніми – Гете, Гейне, Байрон, Челліні, а Мікеланджело постійно стверджував, що мистецтво «замінює йому дружину».

7. Повна зосередженість на своїй діяльності, внаслідок чого приглушується чутливість до всіх інших подразників. Наприклад, Бетховен, складаючи свої музичні твори, майже повністю втрачав почуття голоду і запевняв слуг, що він їв, коли останні приносили йому їжу.

На геніїв, як і на звичайних божевільних, дуже впливають кліматичні умови. На думку Ломброзо, в багатьох великих людей були свої «улюблені» пори року, що сприяли активізації їх творчої активності. Зокрема, більшу частину своїх творів Байрон написав у вересні, а Гюго – у травні. У цілому, для художньої творчості, згідно з Ломброзо, найсприятливішими є травень, потім вересень і квітень, а найнесприятливішими – лютий, жовтень і грудень.

Вивчення проблеми зв'язку креативності та психопатології відбувається також на сучасному етапі (Ф. Пост, А. Людвіг, Г.-Ю. Айзенк та ін.). Так, Ф. Пост досліджував біографії 350 всесвітньо відомих креативних особистостей, намагаючись з'ясувати ступінь вираження у них психічних відхилень. У результаті були отримані дані з 291 біографії, з яких 48 – художники візуальних мистецтв, 50 – філологи та мислителі, 45 – учені, 46 – державні діячі і національні лідери, 52 – композитори, 50 – романісти і драматурги. У біографіях великих людей було зафіксовано п'ять суїцидів (Е. Хемінгуей, В. Ван Гог, А. Гітлер, Л. Больцман, П. Чайковський). 22 особи здійснювали спроби самогубства. На відміну від учених, у групі яких психічні відхилення були поширені меншою мірою, романісти і драматурги мали сімейні історії, пов'язані з психічними хворобами. Письменники, артисти відзначались наявністю психосексуальних проблем. Депресивні стани особливо домінували у письменників. Алкоголізм був проблемою для письменників, артистів і композиторів, дещо менше – для політиків та інтелектуалів і взагалі не зустрічався в групі вчених.

Г. Айзенк, на відміну від зазначених дослідників, опирався не на біографічний метод, а на психометричні дослідження. Вчений зробив припущення, що структуру особистості визначають не тільки нейротизм та інтроверсія-екстраверсія, а й така риса особистості, як психотизм, що є незалежним по відношенню до вказаних шкал. Подальший аналіз показав, що один полюс цієї змінної пов'язаний з такими особистісними характеристиками, як альтруїзм, товариськість, здатність до емпатії, конвенціоналізм (поведінка, що узгоджена з суспільними нормами), конформізм, а інший – з такими рисами особистості, як кримінальність, імпульсивність, ворожість, агресивність, психопатія, шизоїдність, депресивність, афективні розлади, шизоафективність і шизофренія.

При наявності високого рівня психотизму спостерігається, з одного боку, високий рівень креативності, а з іншого – агресивність, егоцентричність, імпульсивність, антисоціальність, відлюдкуватість, упертість та грубість.

Серед сучасних вітчизняних дослідників цю проблему вивчав М. Буянов. У своїй книзі «Образи великих, або Видатні безумці» він відстоює думку про те, що багато творчих осіб (письменники, поети, художники) страждали від психічних розладів.

Розглядаючи вплив шизофренії на творчість художника, М. Буянов вказує на нагромадження в останній монотонних, подібних до марення, переживань, що прибирають межі між земними і нереальними явищами; одноманітність картин, хаотичну наповненість численними зображеннями, нанизаними одне на одне (хворий на шизофренію художник намагається не залишати жодного не заповненого малюнками міліметра полотна).

Ломброзо характеризує геніїв як людей самотніх, холодних, байдужих до сімейних і громадських обов'язків. Серед них багато наркоманів і п'яниць: Мюссе, Сократ, Сенека, Гендель, По, Есенін, Моррісон, Фолкнер та ін. Геніальні люди завжди хворобливо чуттеві. У них спостерігаються різкі спади і підйоми активності. Вони гіперчутливі до соціального стимулювання (нагорода і покарання) і т.д. У списку геніїв-душевних хворих є: Петрарка, Мольєр, Флобер, Достоевський, Олександр Македонський, Юлій Цезар. На меланхолію хворіли Руссо, Шатобріан. Психопатами (за Кречмером) були Жорж Санд, Байрон, Гете та ін. Галюцинації були у Байрона і т. д. Д. Калсон вважає,

що геній – носій рецесивного гена шизофренії. У цьому списку – Декарт, Паскаль, Ньютон, Фарадей, Дарвін, Платон, Кант, Емерсон, Ніцше, Спенсер та ін.

В Італії живе той піаніст.

Хто каже – геній, інші – ненормальний.

Слова полярні, той же самий зміст.

А випадок – трагічно екстремальний.

Ліна Костенко.

Чим пояснити таке «безвихідне» становище великих людей в описі Ч. Ломброзо?

По-перше, чи не присутня в основі уявлень про зв'язок геніальності і психічних відхилень ілюзія сприйняття: таланти на виду і всі їх особисті якості теж. Можливо, душевнохворих людей серед «середніх» не менше, а то й навіть більше, ніж серед геніїв? Т. Саймонтон провів такий аналіз і виявив, що серед геніїв кількість душевнохворих не більша, ніж серед основної маси населення (близько 10%). Єдина проблема: кого вважати генієм, а хто не є таким?

По-друге, геній, в силу своїх психологічних характеристик, володіє особливим характером, світосприйняттям, ставленням до себе і до інших. На те він і геній, що помітно відрізняється від інших, хоча б «креативів». Він володіє сильною енергетикою і активністю несвідомого. Звідси надмірне фантазування, активність уяви, вміння бачити у глобальній перспективі, – все це не може не дивувати, оскільки геній виділяється з натовпу. А чи здатний цей натовп зрозуміти велич генія? Ярлик «божевільного» – зручний захист для суспільства, яке не встигає мислити і жити з генієм. І чим більше це відставання, тим більше захистів, заперечень, неприйняття.

По-третє, геній, як сильна особистість, приречений у житті відстоювати «свою» правду через власне дітище – творчість. Скільки геніальних людей добивались за життя визнання того, що творили? Скільки перешкод на цьому шляху їм треба було долати? Зрозуміло, що у цій боротьбі реформ (Майстра) і стагнації (суспільства), вічного конфлікту із соціальними конвенціями і людьми, які їх представляли, у вічній потребі щось доводити, зокрема тим, хто не здатний це сприйняти, треба було відстоювати «своє». Звідси, можливо,

мають місце емоційні зриви, спалахи (нейротичність є побічним результатом творчої активності), неадекватні дії з боку людей, які аж по смерті (коли «дозріє» суспільство до рівня мислення Майстра) приречені ввійти в історію світової культури.

По-четверте, на нашу думку, характеристика геніальних людей (Ч. Ломброзо), з позиції «...посиленої чуттєвості, екзальтації, оригінальності естетичних творів і здатності до відкриттів, дотепності, надмірної систематизації, схильності замінювати логіку епіграмою і т.д.» ще не дає підстав стверджувати про наявність патологічних процесів у проявах геніальних людей. Такими ж характеристиками володіють і креативи.

Звідси зрозумілою постає драма творчості, а саме – самотність творця.

Творець (Майстер) є самотнім з різних причин:

- будучи новатором, іде не прокладеним досі шляхом і не має нікого, хто міг би йому прислужитися безпомилковою порадою, як йти цією дорогою;

- його твір і звершення оцінює історія, а не сучасники; в кожному разі – не виключно лише природа та хід подій вирішують, варта його творчість збереження й існування чи ні;

- самотність творця є самотністю відкривача, гравця й володаря, самотністю відносно незнаного й непередбачуваного, самотністю права на помилку і самотністю «відкривання» свободи;

- тільки творець здатний відчутти й підтвердити, що розпочата ним місія має чисту барву – як нота з ясним звучанням (А. Горальський).

Та й взагалі, як писав Шарль Бодлер: «Прекрасне завжди буває дивним».

Разом з тим і Ч. Ломброзо визнавав, що незважаючи на численні свідчення про психічні захворювання геніїв, є й такі творці, які не були божевільними, зокрема Галілей Г., Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Дарвін Ч.

Навіть і сам Ч. Ломброзо приходив до думки: «Якби геніальність завжди супроводжувалась божевіллям, то як тоді пояснити собі, що Галілей, Кеплер, Колумб, Вольтер, Наполеон, Мікеланджело, Кавур, Спіноза, Бекон, Данте – геніальні люди, які не були божевільними?»

Інші дослідники, що виступають проти ототожнення понять «геній» і «божевілля», аргументують свою точку зору тим, що серед талановитих людей кількість душевнохворих не більша, ніж серед «простих» людей. Однак, через свою знаменитість, хвороби перших привертають більше уваги істориків, лікарів, аніж решти.

Оскільки активність несвідомого у творчому процесі пов'язана з особливим станом свідомості для того, щоб зовнішніми засобами відтворити цей стан, багато геніїв застосовували штучну стимуляцію. Коли Роллан писав «Кола Брюньон», він пив вино, Шіллер тримав ноги у холодній воді, Байрон приймав лауданум, Прус нюхав міцні парфуми, Руссо стояв на сонці з непокритою головою. Кавоманами були Бальзак, Бах, Шіллер; наркоманами – Едгар По, Джон Леннон і Джим Моррісон. Історія світової рок-культури пов'язана з психотропними засобами.

Протягом століть піднімалось питання: «Хто є джерелом натхнення для митців?», «Звідки це все?». С.О. Грузенберг виокремлює декілька варіантів пояснення художниками творчої «одержимості». Найбільш поширені «божественна» і «демонічна» версії атрибуції причини творчості. Причому митці розуміли ці версії залежно від свого світогляду. Якщо Байрон вважав, що в людину вселяється «демон», то Мікеланджело вважав, що його рукою веде Бог: «Гарна картина наближається до Бога і зливається з ним».

Можливо, на нашу думку, ще однією з причин «божевілля» було саме покладання на «демонічні сили» у творчості, що прирікало митців на саморуйнування з наслідками, що витікали з цього (наркотики, психотропні засоби та ін.). І, навпаки, творчість, що виходить із світлих сил (Бога-отця), є продуктивною, здоровою, духовною. Сьогодні багато хто ставить питання про роль несвідомого у процесі творчості, пов'язуючи його з категорією душі (Д. Мерфі, Д. Кехо). І якщо це так, а цієї точки зору дотримується автор, то творчість – творіння Боже. Вона чітко виступає індикатором стану душі митця, який творить, індикатором того, кому він служить. І сам продукт його творчості – це той апогей стану душі, рівня духу, що відображає його аксіологічний простір. Саме тому митці такі «прозорі» у своїй творчості. Саме тому, творячи на рівні тонких енергій, вони, як ніхто, близькі до досконалого Бога, оскільки піднімаються до ролі Творців, а тому відповідальність у них перед Богом і перед людьми більша, ніж у пересіч-

ної людини. Саме тому не кожен може йти нелегким шляхом Майстра і називатись Митцем з великої літери.

*В безсмерті холодно. І холодно в житті.
О Боже мій! Де дітисся поету?!*

Ліна Костенко.

Історія науки і літератури знає немало прикладів титанічної працездатності творців. О. Дюма-батько, наприклад, написав 250 романів, О. де Бальзак залишив по собі 150 творів. Загальноновизнаним письменником-рекордсменом є Жорж Сіменон – його перу належать 415 творів.

Внесок геніїв в історію своїх культур є незаперечним. Наприклад, те, що робили цілі покоління для Франції, Англії та Німеччини, для Італії Бенедетто Кроче як філософ, історик, критик літератури, мистецтва, культури, державний діяч і публіцист, зробив один. Лише однією своєю енциклопедично повною та внутрішньо цілісною творчістю він створив для країни загальну, упорядковану ідеологію своєї громадянської епохи, сприяв розвитку нового духовного пізнання.

Геніальною працездатністю відзначався український письменник, вчений І.Я. Франко, який був людиною енциклопедичних знань, збагативши науку, культуру дослідженнями в галузі етнографії, історії, фольклористики, етики, естетики, соціології, психології, політичної економії, філософії.

Фрідріх II говорив про Лейбніца, що він «об'єднав у своїй особі цілу академію наук».

Г.В. Лейбніц з великим ентузіазмом вчився усе життя. Йому притаманна була схильність шукати все нове у різних галузях знань.

Універсальним був геній М.В. Ломоносова, про якого дуже влучно сказано: «Вилучіть із Академії Ломоносова – і в Академії залишаться тільки стіни та меблі».

Творчість – важка праця. Так, Л. Толстой робив у середньому шість редакцій, О. де Бальзак – від чотирьох до п'яти, Г. Флобер – п'ять редакцій. Великі актори досягали вершин сценічної творчості лише після багаторазового повторення ролі. Так, відомий італійський актор Т. Сальвіні заявив, що тільки на п'ятдесятому спектаклі «Отелло» він почав розуміти свою роль.

Усе геніальне вважається простим, тому що воно природне і спонтанне. Англійський фізик Д. Томсон вважав, що геній мислить природно, решта захаращує голову думками, які не стосуються справи. Це зумовлено тим, що талановита людина діє строго продумано: вона знає, як і чому розробила певну теорію, а генію це зовсім не відомо – будь-яка творча діяльність безвідносна і виявляється несподівано. В одному з листів до В.П. Боткіна В.Г. Белінський писав, що всі найкращі його статті зовсім не обмірковані, це імпровізація, адже, сідаючи за письмовий стіл, він не знав, що писатиме.

У книзі «Самопізнання» М.О. Бердяєв так розкриває свій творчий процес: «Найважливіші для мене думки приходять до мене в голову, як миттева блискавка, як проміння внутрішнього світла. Коли я починаю писати, я іноді відчуваю настільки сильний підйом, що у мене йде обертом голова... Я ніколи не обмірковую форми, вона сама собою виливається... Я майже ніколи не виправляю й не обмірковую написаного...»

Виникає питання: з яким часовим проміжком (тобто як часто) народжуються генії?

Доктор біологічних наук В.П. Ефроїмсон вважає, що частота народження потенційних талантів майже однакова у всіх народів. Визначається вона цифрами порядку 1 : 2000 – 1 : 10 000. А ось частота геніїв, які реалізували себе, – 1 : 10 000 000.

В.П. Ефроїмсон дійшов висновку, що геніями народжуються і що існують спадкові механізми творчої обдарованості.

Цікаве співвідношення понять «талант» і «геній», якими позначають особливо високий рівень обдарованості особистості у виконанні певної діяльності.

Талант характеризується здібністю до досягнень високого порядку, але таких, що в цілому залишаються в рамках досягнутого і відображеного в культурно-історичному та конкретно-суспільному досвіді людства, окремого суспільства, певної професійної групи і т. д.

Геніальність передбачає здатність створювати щось принципово нове, прокладати дійсно нові шляхи, а не тільки досягати високих результатів на вже проторених дорогах. Високий рівень обдарованості, який характеризує генія, неминуче пов'язаний з небуденністю, незвичайністю самовиявів особистості в різних або навіть в усіх сферах її життєдіяльності.

На думку О.І. Кульчицької, талант і геніальність – вищі рівні прояву обдарованості. Талант – це система якостей, які дозволяють людині досягати значних успіхів в оригінальному виконанні певної діяльності.

Геніальність свідчить про надоригінальні, нові соціально значущі досягнення, завдяки яким можлива економічна, технічна, соціальна, політична перебудова суспільства.

Одне з визначень і разом з тим розмежувань цих понять: «Геній робить те, що повинен, талант – те, що може».

Т. Едісон писав, що геній – це на 99% наполеглива праця («пітіння») і тільки 1% – натхнення. Це напружена праця, пов'язана з накопиченням знань і відданістю вибраній справі. Сам Едісон працював по вісімнадцять годин на добу більшу частину свого життя, а в 75 років скоротив цей час до шістнадцяти годин – двох робочих змін у день. Едісон працював з мінімальними перервами для відпочинку – три-чотири години на добу і незвичайно швидко відновлював працездатність. Робота була для нього еліксиром життя, як і для інших креативних геніїв, включаючи Пікассо й Ейнштейна.

Пікассо аж до 80 років писав по вісімнадцять годин на добу, а на всі питання відповідав: «Я ніколи не стомлююсь». У 90 років він продовжував створювати картини.

Досліджуючи проблему таланту, В.О. Моляко виокремлює такі основні сторони даного феномену:

– талант є однією з вищих форм низки творчих здібностей, своєрідно зінтегрованих у структурі конкретної особистості й таких, що розвиваються у конкретних, в цілому позитивних соціальних умовах;

– розвиток таланту передбачає наявність певного конструктивного дисонансу в системі «особистість – середовище», який включає різні рівні конфліктів, що можуть повністю нейтралізувати творчу активність і творчий сенс діяльності особистості й колективу;

– загальний сенс та призначення таланту зумовлені рівнем свідомості, сфери духовних і матеріальних потреб, спрямованістю особистості, системою її ціннісних орієнтацій та сенсів;

– у психологічному плані визначальними у структурі талановитої особистості є тенденції до створення оригінальних продуктів у сферах науки, техніки, літератури, мистецтва, у виробничій діяльності та багатьох, якщо не в усіх інших;

– творча сутність таланту вирізняється саме через реалізацію творчих стратегій реконструювання, рекомбінації та окремих аналогій як механізмів розумової діяльності високообдарованої особистості;

– можна вважати принципово важливим досягнення рівня таланту людиною, що систематично займається творчою діяльністю, володіє яскраво вираженими здібностями до обраної нею діяльності і має можливість самореалізовуватись у переважно творчих колективах або ж в умовах своєї «індивідуальної лабораторії»;

– однією з перспективних форм раннього виявлення та спрямованого стимулювання творчої обдарованості, потенційного таланту можуть стати групи творчого тренінгу.

За Ч. Ломброзо, «особливості геніальності у порівнянні з талантом у тому, що вона є чимось несвідомим і проявляється неочікувано». Відповідно геній творить несвідомо, тобто через активність несвідомого творчого суб'єкта. Талант творить раціонально, на основі продуманого плану. Геній, в більшості, – креатив, талант – інтелектуал, хоча та й інша здібність є в обох.

Психологічна «формула генія» може виглядати так:

Геній = (високий інтелект + ще вища креативність) × активність психіки

Оскільки креативність домінує над інтелектом, то і активність несвідомого домінує над свідомістю. Можливо, дія різних факторів може привести до одного і того ж ефекту – гіперактивності головного мозку, що в поєднанні з креативністю й інтелектом дає феномен геніальності.

Французький дослідник у галузі природознавства Ж.Л. Бюффон писав: «Великих геніїв відомо зовсім небагато, – а якщо точніше, – всього п'ять: це Ньютон, Бекон, Лейбніц, Монтеск'є і я».

«Якби мене спитали про геніїв поезії, – писав Томас Манн, – і треба було назвати чотири імені, то вони такі: Гомер, Шекспір, Гете, Пушкін».

Деякі дослідники беруть за основу і такі психічні властивості особистості, як розум і волю, розподіливши видатних людей на такі ряди ієрархічного порядку:

I – люди, в яких розум і воля однаково сильні. Це люди дії, що роблять історію (О. Македонський, Кромвель, Наполеон). Це покорителі людей;

II – генії розуму, які не мають геніальної волі (Пастер, Гельмгольц, Рентген). Це покорителі матерії;

III – генії думки без сильної волі (філософи, мислителі);

IV – поети, артисти. Переважно вони не генії, оскільки нічого не створюють нового і не впливають на явища (Т. Рібо).

Чи передається талант у спадок?

Першим, хто намагався з наукових позицій підійти до цього питання, був відомий англійський психолог і антрополог XIX століття Френсіс Гальтон. Як психолог Ф. Гальтон формувався під безпосереднім впливом еволюційного вчення Ч. Дарвіна. Ф. Гальтон не тільки прийняв всі головні ідеї Ч. Дарвіна – про мінливість видів, спадкову передачу вроджених і набутих відхилень, боротьбу за існування і природний відбір, – але і поставив своїм завданням застосувати їх до пояснення індивідуально-психологічних відмінностей між людьми. Результати своїх досліджень опублікував у 1869 році в книзі «Спадковість таланту. Її закони і наслідки». Оскільки, на його думку, діти успадковують багато фізичних характеристик своїх батьків, то вони повинні успадковувати особливості головного мозку, який є механізмом функціонування інтелектуальних здібностей. Звідси – у розумних батьків повинні народжуватись розумні діти, і навпаки. Ф. Гальтон не приховував, з якою метою він висував це твердження – «відтворити високообдаровану расу людей шляхом відповідних шлюбів протягом декількох поколінь». Тобто, мова йшла про те, щоб виростити інтелектуальних суперменів шляхом штучного відбору.

Проголосивши хибну тезу про розумову неповноцінність негрів, убогість їх генофонду, Ф. Гальтон тим самим заклав основи расистської теорії, яку взяли опісля на озброєння фашисти.

Намагаючись обґрунтувати висунуту ним гіпотезу про спадкову зумовленість таланту, розробив спеціальний метод, який отримав назву генеалогічного. Сутність його полягає у дослідженні подібності між родичами різних поколінь. Ф. Гальтон вивчав біографії і прослідкував генеалогію 997 видатних людей Англії – відомих суддів, державних діячів, полководців, письменників та ін. При цьо-

му був переконаний, що кожна обдарована дитина з часом сформується у талант, перетвориться у видатну людину. Він вважав, що якщо людина є розумово обдарованою, енергійною в роботі і здатною до тяжкої праці, навряд чи будуть якісь причини, що стануть на спротиві того, щоб їй висунутись.

Сучасні автори відмічають крайній суб'єктивізм Ф. Гальтона у визначенні талановитих людей, зокрема ототожнення таланту з високим соціальним статусом, з успішною кар'єрою (Ю.З. Гільбух).

Концепція Ф. Гальтона про спадковість таланту суперечить також положенням сучасної генетики. По-перше, життєвий досвід, накопичений батьками, ступінь розвитку здібностей (як фізичних, так і розумових), якого вони досягли, не передається через механізм генної спадковості. Якби кожна дитина була ідентична батькам, будь-яка еволюція виявилась би неможливою. По-друге, «досвід суспільного розвитку» також не закладається в генотип, він заново відтворюється людьми у кожному наступному поколінні при їх взаємодії з іншими людьми. По-третє, природні передумови здібностей, що передаються через механізм генної спадковості (задатки), визначають тільки чисто динамічну сторону майбутніх здібностей. Змістовна їхня сторона (а вона і є вирішальною) визначається соціальними факторами. По-четверте, діти отримують випадкові комбінації генів від кожного з батьків, а саме цей вид випадкових змін і успадковується. Все це дає підстави вважати, що дитина з багатими інтелектуальними задатками може народитись у будь-якій сім'ї, в якій батьки володіють повноцінним здоров'ям, незалежно від їх культурного рівня.

На сьогоднішній день наукою доведено, що пряма спадковість таланту – поодинокі явище. Так, німецький хімік і філософ Вільгельм Оствальд у своїй монографії «Великі люди» висловив це твердження в наступному: «...геній, взагалі, не передається по спадковості. Сестри і брати геніальної людини здебільшого не є особливо видатними, як і батьки чи потомство геніальної людини». Правда, як відмічає В. Оствальд, відомі і винятки із цього правила, одне з них – родинне обдарування математиків Бернуллі. Але в історії науки зафіксовано більше випадків, коли таланти і генії виходять із «рядових» і зовсім неосвічених сімей. Найбільш яскраві приклади – М.В. Ломоносов, М. Фарадей, Т.Г. Шевченко.

Чи існує якась закономірність, що визначає ранні прояви таланту?

Першим, хто намагався відповісти на це питання, був відомий англійський психолог Дж. Селлі. На основі аналізу великої кількості біографій видатних людей Дж. Селлі прийшов до висновку, що за частотою випадків ранніх проявів окремі типи талантів розташовуються таким чином: на першому місці – музичні, потім ідуть таланти у сфері живопису і скульптури, літератури, історії, філософії і природознавства. Особливі ранні прояви обдарованості показав філософ І. Бентам, який почав вивчати древньогрецьку мову ще до того, як почав ходити, а в три роки уже оволодів граматиною латинської мови. Г.В. Лейбніц завдяки батьку настільки розвинув свої навчальні здібності, що коли той помер, зміг у шестилітньому віці самостійно продовжити освіту. Н. Вінер уже в трилітньому віці говорив і читав трьома мовами. Ф. Гальтон читав книги у віці двох з половиною років. До чотирьох років він уже знав таблицю множення і п'ятдесят рядків латинської поезії напам'ять, до п'яти – декламував поеми Вальтера Скотта, в шість – «Іліаду» і «Одіссею». Байрон у п'ять років знав напам'ять багато псалмів і читав їх, а до восьми років прочитав Старий Заповіт. Французький філософ Огюст Конт у п'ятнадцять років склав екзамен у Паризьку політехнічну школу, а в двадцять років став одним із найбільш відомих філософів свого часу. Вражав і своїм рано проявленим інтелектом французький математик і філософ Жан Даламбер, який у чотири роки читав і розв'язував складні задачі, в десять років був переведений із школи в коледж. У двадцять три роки він став членом академії. Велике відкриття Декарта – «декартові координати» – було зроблено ним в 17-літньому віці. У Едісона в 10 років була своя лабораторія, а в 12 – власний бізнес: він торгував продуктами на залізничній станції. До 20 років керував власним конструкторським бюро.

Пікассо навчився малювати раніше, ніж говорити і писати. Його перші слова були «грифель для олівця», «малювати». Такі ж дані (або схожі) відомі про дитинство і юність Дідро, Гегеля, Жорж Санд, Вальтера Скотта, Юма та ін.

Звідси В. Ефроїмсон робить висновок: геніальність залишається явищем однаковою мірою залежним як від зовнішніх умов, так і від вроджених якостей. Якби мова йшла тільки про сприятливе середовище, яке, до речі, було у названих геніїв, то їхні брати і сестри

теж були би такими. Звідси, тільки поєднання оптимальних зовнішніх умов (увесь період розвитку особистості) і вродженої обдарованості в сукупності може дати прояв геніальності.

Разом з тим можна перерахувати безконечне число прикладів, коли ті чи інші генетичні задатки такі великі, що геній «пробиває» всі несприятливі умови середовища. Хоча не можна із впевненістю сказати, чи не були б досягнення тієї чи іншої людини ще більшою мірою значущі, якби не відсутність оптимальних умов для їх розвитку.

Згадати хоча б важке кріпацьке підневільне становище малого хлопця, а в майбутньому – Великого Кобзаря, який творив у бур'янах, та його гірку долю художника-поета у стінах панів. Однак його геній потребував Петербурзької школи мистецтв. На цьому фоні геній Т. Шевченка розквітав, мужнів, вироблявся стиль, а з ним і зрілість, глибина розуміння творчості, що яскраво вписала сторінку не тільки у вітчизняну культуру й історію, але й в історію світової думки.

Талант все одно пробиває собі дорогу, вважає В. Ефроїмсон («Загадка геніальності») і наводить приклад з життя Марії Склодовської-Кюрі. Ця жінка-учена, живучи у Парижі, носила вугілля на шостий поверх. У її кімнаті нерідко вночі замерзала вода від холоду. Часто вона голодувала. Саме тоді вона сказала: «Нікому із нас не легко жити, але ми повинні зберегти впертість і, головне, вірити в себе. Необхідно вірити, що ти чимось обдарований, і цього потрібно досягати...»

Цікаві факти були виявлені вченими щодо раннього прояву професійних нахилів. Так, Т. Маколей розпочав свою кар'єру історика в шість років. Г.В. Лейбніц в 14 років уже писав праці з логіки і філософії, склав «Алфавіт людської думки».

Разом з тим був виявлений і пізній прояв обдарованості. При цьому деякі з майбутніх геніїв у дитинстві нічим не виділялись серед ровесників. Так, І. Крилов почав писати у 40 років, С.Т. Аксаков – в 55, Ж.-Ж. Руссо до 37 років фактично нічим не займався.

У вивченні природи таланту, геніальності була виявлена ще одна тенденція. Американські психологи вивчали життєвий шлях 400 знаменитих людей. Виявилось, що 60% з них мали в школі серйозні проблеми щодо пристосування до її умов.

Відома слабка шкільна успішність таких великих людей, як Ч. Дарвін, Б. Паскаль, А. Ейнштейн, письменників О. Голдсмита, В. Скотта. Едісон пішов у школу тільки у вісім років і провчився всього три місяці. Пізніше він говорив: «Ви думаете, я чому-небудь навчився у школі? Викладачі пояснювали нам формальні речі і випускали з уваги великі таємниці природи». Альберт Ейнштейн був посереднім учнем в гімназії, і його виключили за академічну неуспішність. На питання батька, яку професію обрати його сину, директор гімназії відповів: «Немає значення, чим він буде займатись, він ні в чому не досягне успіху».

Такі факти пояснюють по-різному: лінню майбутнього генія, відсутністю у нього належної дисципліни, почуття відповідальності, а також пізнім неочікуваним пробудженням здібностей.

К. Кокс вирішила вивчити це питання. Вона вибрала 100 найкраще документованих біографій і прийшла до висновку, що у всіх цих випадках факти різко розходились з легендою – тупуватість була надуманою. Істинна причина полягала у невідповідності шкільної програми, характеру шкільного навчання пізнавальним запитам і нахилам майбутнього генія.

Геніальність завжди одинична, індивідуальна і неповторна. Тут є беззаперечною роль генотипу, що виступає основою фундаменту розвитку і становлення генія, але, без сумніву, велика роль і оточення, в якому зростає він. Дослідники з психології творчості стверджують, що генієм в будь-якому виді творчості стає тільки та людина, як знайшла свій індивідуальний стиль діяльності.

Творчість кінцева у часі. Дослідження, присвячені аналізу творчої біографії великих людей (наука, мистецтво), свідчать про те, що пік творчої активності людини припадає на період з 30 до 42-45 років.

Так, у списку Майстрів – представників першої категорії, які «відійшли» у віці до 45 років, Моцарт (36), Шуберт (31), Шопен (39), Мендельсон (37), Бізе (37), Рафаель (37), Ван Гог (37), Едгар По (40), Пушкін (37), Гоголь (42), Добролюбов (27), Байрон (37), Лермонтов (26), Маяковський (37), Єсенін (30), Джек Лондон (40), Блок (40), Мопассан (43), Чехов (43), Мусоргський (42), В. Висоцький (42), А. Миронов (42), Дж. Дассен (42), Леся Українка (42), Микола Гоголь (43). Причин тут можна бачити багато. Одна з них – приналежність до «емоційного типу» (М. Зощенко). Сильна хронічна пере-

втома від творчого процесу, неврастенія, важке життя, слабкість здоров'я, стан постійного «самовигорання», гостре відчуття часу і дійсності (з усіма наслідками, що випливають із цього) і т.д. Відсутність психологічних передумов до саморегуляції була чи не основною причиною короткого життя геніїв.

Разом з тим, є і друга категорія Майстрів, які характеризувались довголіттям. Це: Кант (81), Толстой (82), Галілей (79), Гоббс (92), Шеллінг (80), Піфагор (76), Сенека (70), Гете (82), Ньютон (84), Фарадей (77), Пастер (74), Дарвін (73), Платон (81), Спенсер (85), Сен-Сімон (80), Соломія Крушельницька (80), Марія Заньковецька (80), І. Репін (86), Ольга Кобилянська (79) та ін.

Зощенко М. виділив два типи творчих особистостей – «емоційний» та «інтелектуальний». Згідно з ним, «емоційні» генії (художники, поети, письменники, композитори) помирили або гинули передчасно, у той час як генії «інтелектуального типу» (вчені, філософи, письменники з філософським складом розуму), як правило, прожили довге життя.

Звертають увагу науковці і на з'ясування фізіологічних факторів творчої діяльності. Так, ще у XIX столітті деякі дослідники намагались віднайти зв'язок між розмірами головного мозку та рівнем інтелектуальних і творчих здібностей (Ф. Галль та ін.). Однак, як пізніше показали нейрофізіологічні дослідження, ці припущення були необґрунтованими. Так, мозок І. Тургенєва важив 2012 грамів, мозок Д. Байрона – 1800 грамів, А. Франса – усього 1017 грамів (середня вага мозку дорослої людини – 1400 грамів).

Ряд науковців ведуть мову про існування фізіологічних особливостей, які, як максимум, схиляють до творчості, а як мінімум – накладають свій відбиток на її специфіку. Зокрема, дослідження ряду музикантів показали, що музичні звуки можуть викликати у них сильніші психофізіологічні реакції, ніж у звичайних людей. У цьому контексті дослідники відмічають значний вплив особливостей ЦНС (типу темпераменту). Так, деякі науковці вважають, що для заняття мистецтвом найоптимальнішим є сангвінічний тип, оскільки він передбачає урівноваженість процесів збудження і гальмування.

Поряд з тим практика показує, що високі досягнення в мистецтві трапляються серед людей будь-якого темпераменту. Так, О. Пушкін був холериком, М. Гоголь і П. Чайковський – меланхоліками,

І. Крилов – флегматиком. Отже, мову скоріше можна вести про зв'язок типу темпераменту з певними особливостями творчої діяльності, зокрема з особливостями обстановки, необхідної для роботи. Наприклад, авторам зі слабкою нервовою системою часто необхідні «особливі» умови для творчості, у той час як автори іншого типу можуть творити практично в будь-якій обстановці, на їх думку, «кращі твори пишуться на краєчку стола».

Сьогодні, з розвитком акмеології як науки і, відповідно, впроваджуючих акмеологічних досліджень, особливо цікавими є дослідження з виявлення найбільшого розквіту («акме») творчих сил людини. Вікову динаміку творчості пов'язують з роботами Г. Лемана, Е. Клега, І. Перна та ін.

Так, Г. Леман у своїй монографії «Вік і досягнення» зауважує, що ця динаміка розподіляється таким чином:

1. Підйом – від 20 до 30 років;
2. Пік продуктивності в 30-35 років;
3. Спад до 45 років (50% від першочергової продуктивності);
4. До 60 років втрата творчих здібностей.

Пізніше Е. Клег, досліджуючи американський варіант розвитку питання, прийшов до висновку, що спад творчої продуктивності у найбільш видатних учених починає спостерігатись не раніше 60-ти років.

Серед російських учених вперше (ще до Лемана) до проблеми вікової динаміки творчості звернувся І.Я. Перна. У своїй праці «Ритми життя і творчості» (1925) пік творчого розвитку він відносить до 35-40 років. Найбільш ранній пік творчих досягнень спостерігався у математиків (25-30 р.), потім – у представників інших природничих наук і фізиків-експериментаторів (35-40 р.), найпізніший пік спостерігався у гуманітаріїв і філософів. За піком неминуче йде спад, хоча із почерговістю злетів і падінь продуктивності.

Багато вчених вважає, що існують два типи творчої продуктивності протягом життя: перший припадає на 25-40 років (залежно від сфери діяльності), а другий спостерігається в кінці четвертого десятиліття життя з наступним спадом після 65 років.

У найбільш видатних діячів науки і мистецтва не спостерігається спад творчої активності зі старістю; вони проявляють активність аж до смерті.

Серед факторів успіху геніальних людей (висновки робляться на основі їх біографій) можна виокремити такі, як:

- високий рівень мотивації;
- вірність вибраній сфері;
- вміння повністю віддаватись роботі, творче «горіння»;
- достатньо сприятливі обставини в дитячі роки;
- ранній успіх на вибраному полі діяльності;
- народження в період, коли суспільство, як втілення відповідної культурної традиції, усвідомлює цінність дару творчості.

Н. Хамітов зауважує: «Життя Генія постійно наповнює його самотністю і постійно звільняє від самотності. Самотність Генія по відношенню до людства найбільш повна і одночасно найбільш ілюзорна. Ніхто так не єдиний з ідеєю людства і самим людством, як Геній. І вся ця єдність досягається тільки шляхом трагічного розриву з людством. Але часом Геній відривається не тільки від людства, але й від своєї Музи. Їх віддалення – це віддалення Духу і Душі, яка не встигає за Духом. Тому Геній постійно відчуває потребу у тимчасовій, але повній самотності для реалізації своєї свободи. Глибина цієї самотності або, точніше, висота відрізняє Генія від таланта». І далі: «Геній виходить за межі культури. Діяльність генія створює метакультуру – світ геніальних творів, який не вміщається в культурі, оскільки є життєвим світом».

5.4. Методи активізації творчого мислення

Проблема активізації й оптимізації творчого пошукового процесу може бути розв'язаною при наявності відповідних засобів та прийомів. Психологія має в своєму арсеналі безліч таких засобів. Деякі з них, як, наприклад, метод дискусій, відомі ще з часів Платона, інші – «мозковий штурм» А.Ф. Осборна, «синектика» У.Д. Гордона, «алгоритм розв'язання винахідницьких задач» Г.С. Альтшуллера, «гірлянди асоціацій» Г.Я. Буша, КАРУС В.О. Моляко та ін. – створені нашими сучасниками (Л.А. Мойсеєнко).

На сьогодні в літературі описано близько трьох десятків таких методик. Всі вони тим чи іншим чином здатні впливати на творчу активність людини, що теоретично обґрунтовано й емпірично перевірено їх розробниками.

Якщо всі відомі методи розв'язання творчих задач розділити за ознакою домінування логічних, евристичних (інтуїтивних) процедур і відповідних їм правил діяльності, то можна виокремити дві великі групи методів:

а) логічні методи – методи, в яких домінують логічні правила аналізу, порівняння, узагальнення, класифікації, індукції, дедукції та ін.;

б) евристичні методи – система принципів і правил, які задають найбільш вірогідні стратегії і тактики діяльності особи, яка працює над їх розв'язанням, і стимулюють її інтуїтивне мислення у процесі розв'язку, генерування нових ідей і на цій основі суттєво підвищують ефективність рішення відповідного класу творчих завдань. Правила розв'язання творчих завдань називають евристичними правилами, а окремо взяте правило, прийом рішення творчої задачі – евристикою.

Метод проб і помилок (МПіП)

МПіП полягає в тому, що зорієнтувавшись у задачі, необхідно по чергово висувати різні ідеї, оцінювати їх, і якщо вони не подобаються, відкидати і висувати нові. Цей метод ще називається методом перебору варіантів. Мислення методом проб і помилок зароджується в ранньому віці, коли дитина починає пізнавати світ: бере щось руками, дивиться, слухає – накопичує образи і поняття, шукає зв'язок між своїми діями і результатами цих дій. Пізніше, отримавши, таким чином, досвід, дитина постійно переходить від наочно-дієвого і наочно-образного мислення до більш складних видів: абстрактно-понятійного і логічного.

Переваги МПіП

- Цьому методу не потрібно навчатись.
- Методична простота рішень («А якщо спробувати зробити так?»).
- Задовільно розв'язуються прості задачі (не більше 10 проб і помилок).
- Розвиває терпіння і наполегливість, адекватне ставлення до невдач.
- «Людина вчиться на помилках» – не тільки гасло методу, але й правда життя.

Недоліки методу проб і помилок

– Погано розв'язуються задачі середньої складності (більше 20-30 проб і помилок) і практично не розв'язуються складні задачі (більше 100 проб і помилок).

– Відсутні прийоми розв'язку задач.

– Відсутній алгоритм мислення, йде хаотичний перебір варіантів рішень.

– Невідомо, коли прийде сильна ідея і чи прийде взагалі.

– Відсутні критерії оцінки сили рішення, тому не видно, коли припиняти думати (може, наступна мить і буде осяянням?)

– Вимагаються великі вольові зусилля і більше затрат часу при розв'язанні важких задач.

– МПіП часто дає складні, неоптимальні рішення.

Найчастіше людина починає розв'язувати будь-які задачі, використовуючи метод проб і помилок. І тільки якщо це з ходу не вдається, вона звертається до інших методів, якщо при цьому ними володіє.

Мозковий штурм

Особистість, як саморозвиваюча система, здатна творити в умовах «безпеки» з боку соціуму, коли найменше відчуває тиск авторитетів, кліше, соціального табу і коли панує атмосфера відкритості, спонтанності, свободи. Це може бути прийнятним тоді, коли особистість відчуває максимальну безпеку щодо себе. Разом з тим гармонійне середовище здатне не тільки забезпечити такі можливості людині, але й стимулювати її через присутність інших, подібних їй.

Ця оцінка умов, за яких особистість може займатись творчою діяльністю, була зроблена американським психологом П. Андерсеном ще на початку 60-х років ХХ століття. Метод запропонований американським ученим А.Ф. Осборном (за основу взятий варіант евристичного діалогу Сократа).

У мозковому штурмі творчий процес розділений на два етапи:

– етап генерації ідей – короткий сеанс пошуку варіантів рішення проблеми із акцентом на інтуїцію і впливом не тільки на логічне мислення, але й на підсвідомість;

– етап експертизи ідей – критичний аналіз ідей із застосуванням формально-логічних аналітичних методів.

Передбачаючи такий поділ, Осборн виходив з того, що:

1) якщо нові ідеї жорстко критикувати, то вони наберуть якості «надійності», «сили», однак при цьому у «генераторів ідей» зникне будь-яке бажання генерувати нові ідеї, а це в ході штурму необхідне;

2) якщо нові ідеї не критикувати і не обговорювати, то це не відбиває бажання генерувати нові ідеї, але приймати «сирі» ідеї до виконання без критики нерозумно.

Саме тому Осборн ці два процеси – генерування і критику – відокремив у часі і доручив різним людям. Для розв'язку конкретної задачі збирається група спеціалістів із 6-8 (15) чоловік. При добре організованому штурмі за 40-45 хвилин висувається 60-80 ідей. Штурм вважається вдалим, якщо в результаті роботи групи хоча б одна ідея вважається результативною.

Характеристика етапу генерування ідей

По-перше, для генерування ідей запрошуються спеціалісти різного профілю: активні, розкуті, здатні генерувати нестандартні ідеї з позиції різних наук. Вроджених скептиків, критиканів, нігілістів на перший етап не запрошують.

По-друге, створюється сприятлива, доброзичлива, радісна атмосфера з максимальним відчуттям свободи для спілкування розумних людей, зацікавлених у хороших, дієздатних ідеях.

По-третє, суворо забороняється не тільки критика ідей, які продукуються, але навіть натяк на критику, а тим більше насмішки. Відомо, що навіть очікування критики вбиває бажання генерувати ідеї. Ідеї висловлюються без доказів і пояснень. Можна висувати будь-які ідеї, навіть абсурдні, оскільки вони можуть слугувати у подальшій роботі стартом до сильного рішення. Кожному дається право на помилку. Обговорення ідей забороняється, проте стимулюючи зауваження, особливо певних цікавих комбінацій, підтримуються.

По-четверте, всі ідеї записуються.

Сеанс генерування ідей продовжується до припинення даного процесу. Це звичайно займає час від 20 до 60 хвилин, а кількість ідей при цьому може сягати навіть сотні.

Наступний етап – аналіз ідей і вироблення рішення.

Для роботи на цьому етапі запрошуються інші люди – аналітики, які, не поспішаючи, з урахуванням конкретних умов і вимог за-

дач, аналізують запропоновані ідеї на предмет змісту в них раціональних уявлень.

Особлива роль у цьому процесі відводиться керівнику, що проводить штурм. Він повинен володіти метою і предметом обговорення, бути терплячим, доброзичливим, дотепним. Від того, який він дасть настрої групі і як буде управляти процесом генерування, залежить успіх обговорення. Бажано, щоб керівник наголосив на важливості прийняття сильного рішення. Він повинен слідкувати за рівнем ідей. Якщо почали надходити тільки банальні, практичні ідеї без «родзинки», він сам повинен запропонувати фантастичну ідею чи запропонувати 5-10 хвилин генерувати тільки фантастичні, казкові ідеї. Керівник повинен слідкувати за розвитком «ланцюга ідей», не повинен допускати «втрати ідей»: якщо хтось запропонував нову ідею, що відкриває новий напрям, і всі забули про попередній шлях розвитку думки, то потрібно знайти вдалий момент і повернути аудиторію до старої ідеї.

Осборн говорив: «Кількість ідей переходить в якість. У кожній ідеї є раціональне зерно». Можна сказати, що мозковий штурм – це дещо вдосконалений колективний метод проб і помилок.

Переваги методу мозкового штурму

– Як і кожен інший метод групової роботи, сприяє виникненню феномену фасилітації – присутність інших сприяє діям одного.

– Метод достатньо простий, доступний як дітям, так і дорослим, ефективний, навіть якщо учасники не дуже компетентні. Не вимагає попереднього навчання учасників, крім ведучого, який повинен знати теорію методу і володіти методикою його проведення.

– Метод «вирівнює» всіх членів групи, бо авторитарність керівництва у процесі його застосування недопустима.

– Доброзичливий психологічний мікроклімат створює умови для розкутості, активізує інтуїцію та уяву.

– Оскільки це колективний метод розв'язку задач, спрацьовує системний ефект – збільшується сила рішень від об'єднання зусиль багатьох людей (ефект «колективного розуму») і можливості розвинути ідеї один одного.

– Мозковий штурм можна використовувати часто для розвитку фантазії і уяви і для розкріпачення свідомості індивіда (індивідів у групі).

– Метод дає можливість побачити широку палітру різноманітних рішень, показує можливості особистості у творчості (генеруванні), долає однобічність у поглядах на ту чи іншу проблему на кшталт думки: «вибору немає», «є один вихід із ситуації» та ін.

– Метод сприяє розвитку впевненості у собі, знімає страх перед критикою, боязнь відстоювання власної позиції, страх помилки, тим самим дає відчуття своєї значущості.

– Метод допомагає розвивати вміння працювати в команді, долати дихотомію: конформізм – нонконформізм, формує умови співпраці, здатність поважати чужу і свою думку, сприяє груповому згуртуванню (включається феномен інгрупи).

– Метод сприяє розвитку лідерських якостей особистості, вмінню йти на ризик, пропонувати рішення і приймати його, формує віру в себе, в успіх.

– Метод сприяє розвитку позитивної критики.

Недоліки методу мозкового штурму

– Непридатний для розв'язку особливого роду складних проблем і важких задач (наприклад, моральних, етичних та ін.), які потребують попередніх обчислень.

– Застосування методу дозволяє висунути, знайти творчу ідею у найзагальнішому вигляді, оскільки метод не гарантує скрупульозної розробки ідеї.

– У методу відсутні критерії оцінки сили рішень.

– Відсутній чіткий алгоритм цілеспрямованого руху до сильного рішення.

– Процесом рішення необхідно вміло управляти, щоб він йшов по напрямку до сильного рішення. Велика роль ведучого штурму. Половина успіху залежить від нього. Вимагає високої майстерності керівника, здібностей до імпровізації, почуття гумору.

– Бувають труднощі при визначенні авторства сильних ідей. Тому це делікатне питання необхідно обговорити перед початком штурму.

Помічено, що людина продовжує думати над задачею і після штурму, тому бажано наступного дня провести повторний штурм (якщо дозволяє час). Можна вводити і спільне обговорення кінцевого рішення, на якому можуть з'явитися допоміжні ідеї.

– Присутність інших людей може пригнічувати творчу думку (присутність інших заважає діям одного – інгібіція). Цей пункт стосується не тільки даного методу, але й усіх інших групових методів і стосується індивідуальних психологічних особливостей індивіда і його здатності до групової роботи.

Методом мозкового штурму можна вирішувати:

– організаційні задачі, особливо якщо є дефіцит часу й інформації;

– проблеми застосування і поліпшення продукції, проблеми менеджменту й маркетингу та ін.

Обернений мозковий штурм

У цьому методі оберненою є не ціль і не методика, а тема обговорення. Експертам пропонується шукати не способи позитивного рішення, а шляхи того, як ще більше поглибити проблему, як довести конфлікт до крайності. Це сприяє баченню проблеми не звичним шляхом, а під новим кутом повороту. Нестандартність підходу (вибивання кліше), занурення у проблему дають ключі виходу (до навпаки) і тим самим сприяють з'яві потоку ідей та рішень.

Масовий «мозковий штурм»

Цей метод, запропонований Дж. Дональдом Філіпсом (США), дозволяє суттєво збільшити ефективність генерування нових ідей у великій аудиторії (від 20 до 60 чол.). Особливість цієї модифікації методу полягає в тому, що присутніх ділять на малі групи чисельністю 5-6 чоловік. Після поділу аудиторії на малі групи останні проводять самостійну сесію прямого «мозкового штурму». Діяльність роботи малих груп може бути різною, але чітко визначеною, наприклад, 15 хвилин. Після генерування ідей в малих групах проводиться їх оцінка, після чого вибирають найбільш оригінальну.

«Мозковий штурм» – діалог з деструктивною віднесеною оцінкою

Цей метод був запропонований Є.А. Александровим і модифікований Г.Я. Бушем. Сутність діалогу у даному випадку полягає в активізації творчого потенціалу винахідника у процесі колективного генерування ідей з наступним формулюванням контрідей. Передбачається поетапне виконання наступних процедур:

1-й етап – формування малих груп, оптимальних за чисельністю і психологічною сумісністю;

2-й етап – створення групи аналізу проблемної ситуації, формування вихідної творчої задачі в загальному вигляді, повідомлення всім учасникам діалогу задачі разом з описом методу деструктивної оцінки;

3-й етап – генерування ідей за правилами прямого колективного «мозкового штурму» (особлива увага звертається на створення творчої, невимушеної обстановки);

4-й етап – систематизація і класифікація ідей. Вивчаються ознаки, за якими можна об'єднати ідеї і, згідно з цими ознаками, ідеї класифікуються в групи. Складається перелік груп ідей, що виражають загальні принципи, підходи до рішення творчої задачі;

5-й етап – деструктурування ідей, тобто оцінка ідей на їхню реалізацію. «Мозковий штурм» на цьому етапі спрямований тільки на всебічний розгляд можливих перешкод до реалізації висунутих ідей;

6-й етап – оцінка критичних зауважень, висловлених на час попереднього етапу, і складання кінцевого списку тих ідей, які практично використовуються. У список вносяться тільки ті ідеї, які не були відкинені внаслідок критичних зауважень, а також висунуті контрідії.

Найбільш ефективні результати досягаються у випадках, коли всі учасники «мозкового штурму» раціонально розподіляються на групи:

- 1) група генерування ідей;
- 2) група аналізу проблемної ситуації і оцінки ідей;
- 3) група генерування контрідій.

На думку А.В. Морозова, Д.В. Чернилевського, з позиції психолого-педагогічного підходу до вивчення проблеми методів творчості більш вдалою була б заміна назви «мозковий штурм» на «метод колективного пошуку оригінальних ідей», які, на їх думку, базуються на таких закономірностях і відповідних їм принципах:

Перша закономірність і відповідний принцип співтворчості у процесі рішення творчої задачі. Керівник групи, опираючись на демократичний стиль спілкування, стимулює фантазію і несподівані асоціації, зародження оригінальних ідей і виступає як їх співавтор. І чим більш розвинені здібності керівника до співпраці і співтворчості, тим ефективніше, за інших рівних умов, рішення творчої задачі.

Друга закономірність і відповідний їй принцип довіри творчим силам і здібностям один одного. Всі учасники виступають на рівних: жартом, вдалою реплікою керівник стимулює найменшу ініціативу членів творчої групи.

Третя закономірність і відповідний їй принцип використання оптимального поєднання інтуїтивного і логічного. В умовах генерування ідей оптимальними є послаблення активності логічного мислення і будь-яке стимулювання інтуїції. Цьому сприяє заборона на критику, логічний і критичний аналіз генерованих ідей.

У 50-ті роки мозковий штурм користувався великим успіхом. Здавалось, що проблема пошуку ідей вирішена. Проте уже в 1966 р. Дж. Діксон писав, що «...його не можна розглядати як універсальний засіб... Часто цей метод ні до чого не приводить... Для ефективного застосування методу мозкового штурму необхідно уявляти собі його можливості і знати, як і коли його доцільно застосовувати... Метод мозкового штурму найкраще використовувати для розв'язку задач, які не є точними або спеціальними. Для розв'язку дуже складних задач і задач технічного характеру ефективність застосування цього методу менш вірогідна, ніж при розв'язку задач більш загального типу». І далі: «Найбільш розумний підхід до «мозкового штурму» полягає в тому, щоб розглядати його як надзвичайно швидкий спосіб генерування необхідної багатогранності ідей, яка може слугувати основою для серйозного пошуку рішення. Безпосередньо цінним виходом «мозкового штурму» є не самі ідеї, а категорії, на які вони розбиваються у процесі класифікації. Вияв практично реалізованих ідей можливий тільки після того, коли проектна ситуація буде достатньо детально досліджена».

Намагання врятувати мозковий штурм привели до появи цілого ряду його модифікацій: подвійного штурму, зворотного штурму, конференції ідей і ще цілого ряду методів.

Аналіз сутності методу мозкового штурму виявив дві чіткі суперечності:

- 1) щоб розвивати ідею на етапі генерування, її необхідно критикувати, а критика правилами мозкового штурму заборонена;
- 2) щоб спрямовувати хід рішення в певному напрямку, необхідно ним управляти, а суть методу – в хаотичному генеруванні ідей.

Ланцюгове редагування

Вдосконаленим варіантом методу мозкового штурму є ланцюгове редагування, коли груповому режиму роботи передують індивідуальний. Кожний учасник, наприклад, повинен записати на листку паперу чотири думки, що його раптово осягли і які, безумовно, стосуються проблеми. Ці «продукти» індивідуальної творчості пускають по колу, щоб кожен зміг ознайомитись із творчістю свого колеги, внести щось і від себе: розвинути ідеї, внести якісь деталі, нові елементи і т.д. У порядку наростання «снігової лавини» з'являється справжній творчий азарт. При цьому стається складу групи є обов'язковою. Щоб кожній ідеї максимально забезпечити режим найбільшого сприяння, можна використати форму анонімності, що забезпечить більшу свободу і в якійсь мірі не сприятиме актуалізації захисних механізмів психіки. Письмове фіксування таким чином народжених ідей має цінність і в тому відношенні, що до кожної з них можна буде повернутись в кінці, на стадії критичної оцінки, можливо, уже в груповому форматі обговорення.

Графічне редагування

Різновидом ланцюгового колективного редагування є графічне редагування. У цьому випадку ідея передається у графічній формі, з допомогою якогось рисунка (зображення). Так само відбувається групова робота (через первинну індивідуальну), як і в попередній техніці. Щоразу, як робота йде по колу, вона набуває більшої досконалості, з'являються нові ідеї (у вигляді символів). Тут, думається, звільняються творчі ідеї, оскільки активізується права півкуля мозку, «запускається» робота несвідомого. Графічна форма репрезентації, з одного боку, має свої обмеження (проблема постає наче в «зрізаному» вигляді), а з іншого – якщо мова йде про питання бізнесового характеру, наприклад, сфера реклами, дизайну, маркетингу та ін., коли виникає потреба у рішенні графічного чи просторового формату, то тут метод має суттєві переваги.

Метод «синектики»

Вказані суперечності («мозковий штурм») частково розв'язані у методі «синектики», який запропонував на початку 50-х років Уїльям Гордон (США). Він почав створювати групи постійного складу і попере-

дньо їх навчати. На думку Гордона, механізми творчості складаються із неопераційних елементів (інтуїція, осяяння та ін.) і операційних, тобто таких, що піддаються управлінню. Якщо навчити членів групи застосуванню елементів, якими можна управляти, то створюються сприятливі умови і для прояву неопераційних механізмів. Якщо А. Осборн, щоб забезпечити при мозковому штурмі необхідний психологічний клімат в групі, розв'язав цю суперечність поділом процесу генерування на два етапи і складу групи на дві частини, переносючи критику на другий етап, то У. Гордон, не втративши необхідного психологічного клімату, навпаки, об'єднав і процес, і групи за рахунок постійного складу. Це і дало можливість У. Гордону створити метод «синектики» як «об'єднання різних елементів». Творчий процес навіть окремої людини, з точки зору У. Гордона, аналогічний творчому процесу колективу людей, які мають в сукупності різнобічну підготовку. У першу групу синектиків, яка була організована У. Гордоном в 1952 році, входили люди різної кваліфікації і освіти: архітектор, інженер, біолог, дизайнер. Неочікувано для всіх ця група зробила багато винаходів.

Метод синектики отримав подальший розвиток і теоретичне обґрунтування у працях Г.Я. Буша.

На перших етапах застосування методу йде процес навчання «механізмам творчості». Частина цих механізмів автори методики пропонують розвивати навчанням, розвиток інших не гарантується. Перші називають «операційними механізмами» (пряма, особиста, символічна аналогія). Такі явища, як інтуїція, натхнення, абстрагування, вільне роздумування, використання можливостей, що не стосуються справи, застосування неочікуваних метафор і елементів гри, вважають «неопераційними механізмами», розвиток яких не гарантується навчанням, хоча може позитивно вплинути на їх активізацію.

В умовах застосування методу синектики слід уникати поквапливого чіткого формулювання проблеми (творчої задачі), оскільки це нейтралізує подальший пошук рішення. Обговорення варто починати не із самої задачі (проблеми), а з аналізу деяких загальних ознак, які наче вводять в ситуацію постановки проблеми, неодноразово уточнюючи її смисл.

Якщо проблема (творча задача) не вирішується, то варто знову повернутись до аналізу ситуації, що породжує проблему, або роз-

дробити проблему на складові. У прагненні перетворити продуктивний процес, що відбувається у сфері підсвідомості при розв'язанні задач, із стихійного – у свідомий процес, що піддається управлінню, автор «синектики» – У. Гордон – вводить усвідомлений пошук аналогій. Мета аналогій – змінити звичне уявлення про достатньо відомі речі, поглянути на них по-новому і, відповідно, спонукати до нових способів їх розв'язку.

У процесі рішення для активізації мислення і управління ним Гордон застосовує чотири види аналогій.

1. *Пряма аналогія* передбачає розгляд методів, які застосовуються в інших галузях науки і техніки – як там вирішуються аналогічні задачі.

Припустимо, необхідно усунути парниковий ефект, у результаті якого температура атмосфери Землі, на думку учених, щорічно підвищується у середньому на 0,1 градуса Цельсія. Проте є небезпека: якщо розтопиться лід Антарктиди, рівень води на земній кулі збільшиться на декілька метрів.

Як вирішуються подібні задачі у природі, в інших галузях техніки, в побуті? Вивергається лава з вулкана, відкривається запобіжний клапан парового котла, скаче кришка на киплячому чайнику. Принцип один і той самий: надлишок енергії викидається за межі об'єкта.

2. *Особистісна аналогія*, чи емпатія передбачає «вжитись» в образ об'єкта, що розглядається, відчути його стан і на основі власних відчуттів знайти і запропонувати найбільш оптимальний варіант рішення.

3. *Символічна аналогія* – знаходження короткого символічного опису задачі чи об'єкта у формі поєднання прикметника з іменником, які, створюючи форму парадокса, характеризують сутність об'єкта. Символічною аналогією є оксюморон, а її поетичною формою – метафора. Такі парадоксальні конструкції дуже поширені у публіцистичних, художніх творах і мають таку особливість: вони передають думку настільки глибоко, яскраво і сильно, що важко знайти більш ефективну форму її вираження. Наприклад, заголовки найбільш відомих творів: «Живий труп», «Оптимістична трагедія», «Гарячий сніг» та ін.

4. *Фантастична аналогія* пропонує пошукати рішення у фантастичній літературі, а також викласти задачу у термінах казок, міфів, легенд.

Як показали дослідження, висування ідей і наступна їх селекція багато в чому залежать від керівника творчої групи, його майстер-

ності, такту, винахідливості, вміння стимулювати творчу уяву членів групи. Він повинен володіти мистецтвом задавати питання, давати підказки, роз'яснення, вставляти репліки, які би спонукали, активізували їх фантазію, уяву, то звужуючи, то розширюючи поле пошуку рішення творчої задачі.

Критичний відбір і оцінку ідей рішення творчої задачі краще здійснювати в декілька етапів.

На першому етапі дається короткий аналіз кожної висунутої ідеї.

На другому – дані цілі варто згрупувати, потім важливо критично проаналізувати і відібрати найбільш оригінальні.

Переваги методу

Метод орієнтований не на гонитву за кількістю ідей (як у мозковому штурмі), а на всебічний і глибокий аналіз вихідної проблеми і декількох варіантів рішення. Це дає можливість застосувати його для розвитку творчих здібностей особистості.

Недоліки методу

1. У процесі формування об'єктивних законів управління творчим процесом не враховуються суб'єктивні особливості мислення кожного винахідника (М.І. Меєрович, Л.І. Шрагіна).

2. Метод не дозволяє вирішувати спеціальні творчі завдання, а дає можливість відшукати найбільш оригінальні ідеї рішення.

3. Після застосування методу більше 30-40 хвилин продуктивність генерування нових ідей поступово падає.

Метод гірлянд асоціацій

Ґрунтується на припущенні, що для створення винаходу необхідно використовувати якомога більше асоціативних «підказок» та аналізувати відповідні їм різноманітні варіанти рішення. Тут необхідно використовувати випадковість.

Наприклад, задача: запропонувати нові оригінальні конструкції годинників. Її розв'язання методом гірлянд асоціацій передбачає наступні етапи:

1. Визначити центр уваги: фокальний об'єкт – годинник.

2. Взяти словник і випадково вибрати 5-6 об'єктів.

3. Скласти таблицю з ознаками окремих об'єктів.

Зокрема, краватка – ознаки об'єкта (одягається на шию, затягується, на застібці, довга, «метелик», шовкова, кольорова і т.д.).

4. Приєднуємо до годинника окремі ознаки об'єктів і висуваємо ідеї: годинник-медальйон на ланцюжку, у вигляді «метелика» тощо.

5. Розвиток ідей шляхом вільних асоціацій окремих ознак з іншими об'єктами. Наприклад: шия – голова – нога – одяг – холод – дощ, парасолька – ручка – дерево – листя – місяць – сонце – промінь – енергія – мотор.

6. Об'єднаємо фокальний об'єкт з іншими і отримуємо нові ідеї: морозостійкий годинник, на сонячних батареях.

Метод фокальних об'єктів

Методом активізації пошуку є і метод фокальних об'єктів. В його основі лежить «метод каталогу», один із перших методів технічної творчості, розроблений у 20-ті роки професором Берлінського університету Ф. Кунце. В 50-ті роки «метод каталогу» був удосконалений Ч. Вайтінгом і отримав назву «метод фокальних об'єктів». В основі методу лежить штучне комбінування ознак відомого, звичного об'єкта, який потрібно удосконалити, з різними ознаками інших, випадкових об'єктів. Перенесення нових ознак на вихідний об'єкт дозволяє отримати нові незвичні властивості, які забезпечують йому можливість виконати нові функції. Випадкові об'єкти беруться із розкритої навмання будь-якої книги або просто називаються різними учасниками гри.

Наприклад, існує деякий об'єкт, який необхідно удосконалити, наприклад, дім. Необхідно придумати якісь оригінальні його проекти чи нові способи застосування. Що для цього необхідно? Вибрати ще декілька об'єктів допоміжних, наприклад, ліс, птаха, вікно. Бажано, щоб ці допоміжні об'єкти були якомога менше подібними на основний.

Ліс – густий, грибний, місце, де не ступала нога людини.

Птах – голосистий, перелітний.

Вікно – широке, прозоре.

Тепер слід підставити ці властивості до основного об'єкта (дім). Слід уявити всі ці якості допоміжних об'єктів і накласти їх на основну.

Звичайно, більшість варіантів, які людина придумає, виявляться зовсім не придатними на практиці. Проте вірогідність появи яко-

гось нестандартного, цікавого рішення при такому підході до проблеми набагато більша, ніж при простому переборі чи вдосконаленні уже відомих рішень. Крім цього, метод розвиває уяву, а сам процес присвоєння властивостей одного предмета іншому вчить нестандартному підходу до будь-якої проблеми, допомагає нестандартно дивитись на речі.

Метод евристичних питань (метод «ключових питань»)

Метод застосовують для збору допоміжної інформації в умовах проблемної ситуації або впорядкування вже наявної інформації у самому процесі розв'язання творчої задачі. Евристичні (навідні) питання слугують допоміжним стимулом, формують нові стратегії і тактики рішення творчої задачі.

Метод евристичних питань базується на таких закономірностях і відповідних принципах:

1. Проблемності і оптимальності. Шляхом вдало поставлених питань проблемність задачі знижується до оптимального рівня.
2. Дроблення (дроблення інформації). Евристичні питання дозволяють розбити задачу на її складові.
3. Цілепокладання (кожне нове евристичне питання формує нову стратегію).

Переваги методу

1. Простота й ефективність у рішенні будь-яких задач.
2. Евристичні питання розвивають інтуїцію, мислення, деяку логічну схему рішення творчих завдань.

Недоліки методу

1. Не дає особливо оригінальних ідей та рішень.
2. Не гарантує абсолютного успіху у розв'язанні творчих завдань (як і інші методи).

Метод вільних асоціацій

Результативність творчої діяльності, особливо на етапі генерування нових ідей, істотно підвищується, якщо широко використовувати все нові і нові асоціації, які в кінцевому результаті породжують продуктивні ідеї рішення проблеми. У процесі зародження асо-

ціацій встановлюються неординарні взаємозв'язки між компонентами проблеми, що розглядається, і елементами зовнішнього світу, включаючи компоненти попереднього досвіду творчої діяльності осіб, які беруть участь у колективному рішенні проблеми, творчої задачі. У результаті процесу зародження нових асоціативних зв'язків і виникають творчі ідеї розв'язання проблеми.

Принципи, з яких виходять у процесі застосування цього методу:

- 1) вільних асоціацій;
- 2) антиконформізму;
- 3) відстроченого критичного аналізу.

Наприклад, задається слово-стимул (будь-якого змісту щодо спрямування теми), і група працює методом вільних асоціацій, «розкручуючи» максимально це слово згідно з контекстом необхідних дій.

Метод інверсії

Евристичний метод творчої діяльності, орієнтований на пошук ідей рішення творчої задачі у нових, неочікуваних напрямках, найчастіше протилежних традиційним поглядам і переконанням, які диктуються формальною логікою і здоровим смыслом. Часто в ситуаціях, коли логічні прийоми, процедури виявляються безплідними і заходять у глухий кут, природно передбачити, що оптимальною є принципово протилежна альтернатива рішення. Наприклад, об'єкт досліджують з його зовнішньої сторони. Це традиційний підхід, який вичерпав себе і не дає нових оригінальних рішень. У цих ситуаціях доцільно розглянути цей самий об'єкт із його внутрішньої сторони.

Метод інверсії базується на закономірності і, відповідно, принципі дуалізму, діалектичної єдності і оптимального використання протилежних (прямих і зворотних) процедур творчого мислення (аналізу і синтезу, дивергентного і конвергентного мислення), а також поширення діалектичного підходу до аналізу об'єкта дослідження (об'єднання і роз'єднання елементів), аналіз і синтез, логічне й інтуїтивне, статичні й динамічні характеристики об'єкта дослідження, його зовнішні і внутрішні сторони, або навпаки, зменшення розмірів, конкретне і абстрактне, реальне й фантастичне, роз'єднання і об'єднання, конвергенцію (звуження поля пошуку) і дивергенцію (розширення поля пошуку), якщо не вдається розв'язати задачу від початку до кінця, то слід спробувати розв'язати її від кінця до початку і т.д.

Метод дозволяє розвивати діалектику мислення, відшукати вихід із, здавалось би, безвихідної ситуації, знайти оригінальні, неочікувані рішення різного рівня труднощів і проблемності творчих задач.

Метод вимагає достатньо високого рівня творчих здібностей, базових знань, вмінь і досвіду.

Метод емпатії (метод особистісної аналогії)

Як евристичний метод рішення творчих задач, метод аналогії є проміжною ланкою між інтуїтивними і логічними процедурами мислення. У рішенні творчих задач використовують різні аналогії: конкретні і абстрактні; ведуться пошуки аналогії живої природи з неживою, наприклад, техніка, де можуть бути встановлені аналогії за формою і структурою, функціями і процесами.

Емпатія означає ототожнення особистості однієї людини з особистістю іншої, коли намагаються мисленнєво поставити себе у стан іншої людини. Особистісна аналогія у рішенні творчої задачі розуміється як ототожнення людини з технічним об'єктом, процесом, деякою системою. Коли застосовується метод емпатії, об'єкту приписують почуття, емоції самої людини: людина ідентифікує цілі, функції, можливості, плюси і мінуси, наприклад, машини, зі своїми власними. Людина наче зливається з об'єктом, «вживається» в образ винаходу, об'єкту приписується поведінка, почуття, емоції, здатність бачити, чути, роздумувати і т.д. Таким чином, в основі методу емпатії лежить принцип заміщення досліджуваного об'єкта, процесу іншим.

Метод емпатії застосовується до різних видів творчої діяльності (в раціоналізаторській, винахідницькій, управлінській діяльності, у процесі художньої творчості). Метод вимагає великої фантазії, уяви. Відбувається активізація фантастичних образів і уявлень, що приводить до зняття бар'єрів «здорового глузду» і пошуку оригінальних ідей.

Метод організованих стратегій

Одним із головних психологічних бар'єрів у розв'язанні творчих задач є інерція мислення і нездатність автора (того, хто творить) відмовитись від найбільш очевидного способу і знайти новий підхід, новий напрям у пошуках ідей рішення.

Певною мірою подолати інерцію мислення допоможе метод організованих стратегій.

В основі методу лежать:

а) принцип самоуправління особистості у виборі нових стратегій рішення творчої задачі;

б) принцип відсторонення (відмежування), тобто розгляд об'єкта, предмета, процесу кожного разу з нової точки зору.

Евристичні правила методу організованих стратегій

1. У процесі розв'язання творчої задачі слід записувати усі спонтанно виникаючі ідеї (стратегії).

2. Поряд з використанням запропонованих організованих стратегій слід використовувати і перевіряти спонтанно виникаючі стратегії.

3. Часто одна чи декілька організованих стратегій добре доповнюються виникаючими стратегіями.

4. У процесі рішення творчої задачі необхідно використовувати наступні стратегії:

I. Стратегії функціонально-цільового аналізу:

- для чого це необхідно зробити? (аналіз потреб);
- що потрібно зробити? (які цілі рішення задачі?);
- чому слід це зробити? (аналіз і синтез причин);
- де необхідно це зробити? (уточнити місце дії);
- коли це можна зробити? (час дії);
- з допомогою чого? (засіб);
- як це зробити? (метод).

II. Стратегії аналізу протиріччя:

- проаналізувати протиріччя, як воно є, тобто його вихідний стан;
- сформулювати, конкретизувати суть протиріччя;
- посилити протиріччя, тобто довести його до стадії конфлікту;
- розглянути протиріччя в динаміці, з початку його виникнення;
- осмислити найбільш вірогідні процедури вирішення протиріччя;
- проаналізувати, що відбудеться, якщо протиріччя буде вирішуватись самовпливом;
- виявити умову, за якої можна управляти процесом вирішення протиріччя.

III. Стратегії подолання бар'єру (перешкоди):

- подолати перешкоду;

– обійти перешкоду;

– вирішити перешкоду;

– частково впливати на перешкоду;

– посилити перешкоду;

– подолати перешкоду поетапно;

– впливати на перешкоду з нової позиції чи принципово новими засобами.

IV. Стратегії використання інформації:

– використовувати відому інформацію, що застосовується у рішенні даної задачі;

– зібрати допоміжну інформацію із суміжних наук;

– використовувати досвід інших;

– перетворювати інформацію з урахуванням специфіки задачі;

– позбутись другорядної інформації;

– перевірити достовірність, точність, надійність інформації;

– використовувати принципово нову інформацію.

V. Стратегії пошуку ідеї.

Якщо в процесі рішення задачі всі прагнули:

– зменшити щось, а чи не краще збільшити?

– прискорити щось, а чи не краще сповільнити?

– розширити поле пошуку, а чи не доцільно звужити?

– розглянути явище у статистиці, а чи не зробити це в динаміці?

– проаналізувати минуле, а чи не краще осмислити, що відбудеться в майбутньому?

– з'єднати елементи, а чи немає можливості залишити їх роз'єднаними?

– розв'язати задачу одразу, а чи не краще розв'язати її по частинах?

VI. Стратегії оцінюючих суджень:

– оцінити складність, важкість вихідної ситуації;

– уточнити критерії (ознаки), за якими будуть дані оцінні судження;

– оцінити результати найбільш важливих етапів рішення задачі;

– оцінити ступінь ризику;

– оцінити переваги і недоліки кожного варіанта рішення;

– порівняти і оцінити найбільш оригінальні варіанти рішення задачі;

– порівняти еталон – ідеальний кінцевий результат – з найбільш оригінальним, оптимальним варіантом рішення.

VII. Стратегії прийняття рішення:

- мисленнево програти, представити найбільш оригінальне рішення задачі в його кінцевому варіанті;
- відмінити рішення, не обгрутовуючи, чому;
- прийняти оригінальне, але вчасне рішення;
- проаналізувати всі можливі рішення, продиктовані «здоровим глуздом», і вибрати з них найбільш ефективне;
- проаналізувати всі можливі рішення, які висуваються всупереч здоровому глузду, оцінити їх ефективність;
- шукати серію поетапних рішень;
- прийняти кінцеве рішення.

Морфологічний аналіз

Комбінування як можливість систематизувати процес перебору варіантів – суть методу «морфологічного аналізу» (метод багатомірних матриць), розробленого швейцарським астрофізиком Ф. Цвіккі (1942 р.) при розробці системи реактивних двигунів. Використовуючи цей метод, Цвіккі отримав значну кількість винаходів.

Автор методу, піддаючи аналізу проблеми, які часто постають перед їх дослідниками, розділяє їх (проблеми) на три великі класи:

- 1) проблеми, для рішення яких можна використовувати порівняльно невелику кількість уже відомих елементів;
- 2) проблеми, для рішення яких вимагається використовувати ще невідомі нові елементи;
- 3) проблеми великих чисел.

Вихідна ідея методу багатомірних матриць у розв'язанні творчих задач полягає у наступному. Оскільки нове являє собою певну комбінацію відомих елементів (властивостей, процесів, ідей та ін.) або комбінацію відомого з невідомим, то матричний метод дозволяє це зробити не шляхом проб і помилок, а цілеспрямовано і системно. Таким чином, метод багатомірних матриць базується на принципі системного аналізу нових зв'язків і відносин, які проявляються у процесі матричного аналізу проблеми, що досліджується.

В основі методу – вибір важливих характеристик майбутнього об'єкта і їх систематизований перебір. Нове поєднання цих характеристик дозволяє отримати новий об'єкт чи його нову якість.

Цілі методу

1. Вирішення творчих завдань, знаходження нових, неочікуваних, оригінальних ідей.
2. Аналіз систем (із чого складається, як реалізована кожна частина та ін.).
Суть методу полягає у наступному (поетапному) пропрацюванні проблеми, зокрема:
 - формулювання проблеми;
 - виокремлення важливих характеристик і ознак системи, що вивчається (частини, властивості, параметри, від яких залежить рішення проблеми);
 - складання списків (за кожною ознакою) різних варіантів їх виконання;
 - перебирання можливих поєднань варіантів виконання і вибір найкращого рішення.

Для прикладу застосування двомірної матриці аналізу візьмемо:

- а) сім довільно взятих евристичних прийомів рішення творчої задачі;
- б) сім характеристик техніко-економічних показників об'єкта, який необхідно поліпшити.

По одній осі матриці мисленнево «відкладемо» ці евристичні прийоми:

1. Прийом аналогії – пошук аналога і використання всіх процедур висновку за аналогією.
2. Прийом дроблення – пошук компетентного складу системи, розчленування її на підсистеми.
3. Прийом збільшення (розмірів, показників, якісних характеристик системи).
4. Прийом інверсії – зміни процедур діяльності на протилежні, погляд на систему з протилежної точки зору, на відміну від загальноприйнятої, заміна динаміки статикою і навпаки.
5. Прийом пристосування – адаптація системи чи її окремих складових до зовнішніх умов, до взаємодії нового і старого.

6. Прийом ідеалізації – пошук можливостей наближення системи чи окремих її складових до ідеального варіанта.

7. Прийом локалізації – пошуку можливостей часового відокремлення частини системи, часова зміна частини умов, часове задоволення частини вимог задачі і т.д.

Другим рядом характеристик при побудові матриці аналізу можуть бути взяті, наприклад, техніко-економічні характеристики системи:

- 1) вага;
- 2) надійність;
- 3) економічність;
- 4) зручність експлуатації;
- 5) габарити;
- 6) технологічність виготовлення;
- 7) естетичність.

Переваги методу морфологічного аналізу

1. Метод має широку сферу застосування. Його можна використовувати там, де вимагається перебирати більше 10 варіантів, оскільки втримати таку кількість варіантів у голові досить складно.

2. Значно розширює сферу пошуку рішень.

3. Дозволяє знайти незвичне рішення, таке, яке при застосуванні методу проб і помилок не отримати.

Недоліки методу

1. Є небезпека «застрянути» у потоці можливих рішень.

2. Метод неприйнятний для рішення складних завдань.

3. Навіть при рішенні задач середньої важкості у матриці можуть виявитись сотні варіантів рішень, вибір із яких оптимального виявляється ускладненим.

4. Метод не гарантує, що будуть враховані усі параметри системи, що досліджується.

5. Застосування методу вимагає відповідних навичок і майстерності.

Методика семикратного пошуку

Розроблена філософом з м. Риги Г.Я. Бушем. У 1956 р. Дж. Міллер опублікував дані про те, що людина одночасно може вивчати до семи одиниць інформації. Такий одночасний розгляд допомагає генеруван-

ню нових ідей. Наприклад, всі сім одиниць інформації можна представити у вигляді таблиць, матриць, малюнків. Методика охоплює стратегічну і тактичну частини. Стратегія складається із семи стадій:

1. Аналіз проблемної ситуації, суспільних потреб.

2. Аналіз функції аналогів і прототипу. З'ясування оптимальних умов споживання й експлуатації.

3. Постановка задачі. Визначення потрібного рівня розв'язання і якості технічного об'єкта.

4. Генерування ідей щодо шляхів досягнення якнайкращого виконання об'єктом його функцій.

5. Конкретизація ідей (структура, конструкція, форма, матеріал, операції).

6. Оцінка альтернативи і вибір оптимального варіанта.

7. Спрощення, розвиток, реалізація рішення.

Тактика складається з численних практичних прийомів.

Один з них відомий як «сім ключових питань». Римський ритор Квінтілліан у I ст. до н.е. визначив, що існує сім питань, на які потрібно відповісти для отримання повної інформації про об'єкт: Хто? Що? Де? Чим? Навіщо? Як? Коли?

Алгоритм рішення винахідницьких задач Г.С. Альтшуллера

Погляд на процес вдосконалення об'єктів техніки не як на психологічні процеси, що відбуваються у мисленні винахідника, а як на їх закономірний перехід із одного стану в інший запропонував у кінці 40-х років інженер-винахідник і письменник-фантаст Г.С. Альтшуллер (Г. Альтов). Перша публікація, що стосувалась теорії рішення винахідницьких задач, відноситься до 1956 р., перша книга з АРВЗ з'явилась у 1961 році. Щоб з'ясувати, чому одні технічні системи функціонують і продовжують розвиватися, а інші вмирають на стадії дослідного взірця, був проведений глибокий аналіз десятків тисяч патентів – описів продукту винахідницького процесу. У результаті аналізу сформувався базовий для всієї методології технічної творчості висновок: загальний розвиток технічних систем відбувається у відповідності із законами діалектики і не підпорядковується суб'єктивній волі людини.

Г.С. Альтшуллер сформував концепцію науки про розвиток технічних систем: «Технічні системи розвиваються за об'єктивно існу-

ючими законами. Ці закони є пізнавані, їх можна виявити і використати для свідомого вдосконалення старих і створення нових технічних систем».

В АРИЗ (російськомовна аббревіатура) процес рішення задачі, зводячи до мінімуму усі суб'єктивні фактори, побудований як чітка програма з виявлення і усунення логічних і діалектичних суперечностей, що забезпечує її цілеспрямованість. У результаті відбувається чітка локалізація конфлікту, який лежить в основі задачі. Кількість варіантів розв'язку, яких на етапі постановки задачі могло бути десятки тисяч, після вирішення протиріч скорочується до декількох, із яких вибирається найбільш вдале рішення (сильне). Весь комплекс АРИЗ – об'єктивність законів, що підтверджується великим числом реально існуючих прикладів, чітка логічна послідовність алгоритму, що забезпечує організованість мислення, необхідну для розв'язку задач, – це інструмент формування творчого мислення.

Схема АРИЗ

Перший рівень. Рішення таких задач не пов'язане з усуненням технічних суперечностей і приводить до дрібних винаходів. Задача першого рівня і засоби її розв'язання лежать в межах однієї професії, рішення задачі під силу кожному спеціалісту. Об'єкт задачі вказаний точно і правильно. Варіантів змін мало, звичайно не більше десяти. Самі зміни локальні: не відображаються на ієрархії систем.

Другий рівень. Задачі з технічними суперечностями легко долаються з допомогою способів, відомих щодо застосування до «родинних» систем. Наприклад, задача, що відноситься до токарних верстатів, вирішена прийомом, що використовується у верстатах фрезерних. Змінюється тільки один елемент системи. Відповіді на задачі другого рівня – рідкісні винаходи. Для отримання відповіді звичайно доводиться розглядати декілька десятків варіантів рішень.

Третій рівень. Протиріччя і спосіб його подолання знаходяться в межах однієї науки, тобто механічна задача вирішується у системі механічних зв'язків, а хімічна – хімічних. Повністю змінюється один з елементів системи, частково змінюються інші елементи. Кількість варіантів, що розглядаються у процесі рішення, змінюється сотнями. У результаті – хороший середній винахід.

Четвертий рівень. Синтезується нова технічна система. Оскільки ця система не містить технічних суперечностей, інколи створюється враження, що винахід зроблений без подолання технічних суперечностей. Насправді вона була, проте відносилась до прототипу – старої технічної системи. У задачах четвертого рівня суперечності долаються засобами, що виходять далеко за межі науки, до якої відноситься задача. Кількість варіантів, серед яких «ховається» правильна відповідь, вимірюється тисячами і навіть десятками тисяч. У результаті – великий винахід.

П'ятий рівень – винахідницька ситуація являє собою клубок складних проблем (наприклад, очистка океанів і морів від нафтових та інших забруднень). Кількість варіантів, які необхідно перебрати для рішення, практично необмежена. В результаті – особливо великий, за своїм масштабом, винахід.

Цей винахід створює принципово нову систему, вона поступово розростається винаходами меншого масштабу. Виникає нова галузь техніки. Прикладами можуть слугувати: літак (винахід літака поклав початок авіації), радіо (радіотехніка), кіноапарат (кінотехніка), лазер (квантова оптика).

Методика творчого тренінгу КАРУС

Розроблена українським вченим В.О. Моляко. Назва методики утворена як аббревіатура від російських слів «комбинирование, аналогизирование, реконструкция, универсализация, случайные подстановки».

Ця методика базується на використанні у технічній творчості основних стратегій конструкторської діяльності, виявлених на професійному рівні, а також включає спеціальні прийоми ускладнень, які моделюють реальну виробничу обстановку. Вона може застосовуватись як для індивідуальної, так і для колективної творчості. Передбачаються різного роду модифікації залежно від умов виконання, контингенту задачі, масштабу навчання. Тренінгові методики включають теоретичну і практичну частини.

Технологія використання методики КАРУС включає проходження певних стадій.

На першій стадії учневі пропонується розв'язати ряд задач без будь-яких заздалегідь заданих умов, тобто він розв'язує задачі так,

як може це робити без зовнішнього втручання і спеціального навчання. Ця стадія носить діагностичний характер: важливо виявити, як розв'язує і чи розв'язує взагалі суб'єкт творчі завдання, які при цьому методи і прийоми він використовує. Висновки заносяться у протокол (картка піддослідного), і накреслюється основна лінія підготовки цього учня.

На другій стадії пропонується нова серія задач, подібних до тих, які вирішувались, але складніших. Якщо в учня не виявлено до цього якихось певних суттєвих умінь, прийомів розв'язання творчих завдань, то йому пропонується по чергово застосовувати стратегії пошуку аналогій, комбінування, реконструювання, універсальну і випадкові підстановки.

Метод часових обмежень базується на врахуванні суттєвого впливу часового фактора на розумову діяльність (і не тільки). При цьому В.О. Моляко зауважує, що при необмеженому часі розв'язання задачі суб'єкт може знаходити декілька варіантів, продумувати в деталях свої дії, а також якості і структури об'єктів, що досліджуються. При лімітованому часі, як правило, рішення або спрощується – суб'єкт обмежується використанням того, що він найкраще знає (застосування шаблонного варіанта), або тією чи іншою мірою деформується; за характером цих деформацій можна судити про загальні тенденції мисленнєвої діяльності людини.

Метод раптових заборон полягає в тому, що суб'єкту, який працює над розв'язанням задачі, на тому чи іншому етапі забороняється використовувати у своїх побудовах якісь механізми (наприклад, при розв'язку задач на побудову кінематичних ланцюгів використовувати ті чи інші передачі чи їх відповідний різновид). Цей метод також досить ефективний, оскільки руйнує штампи, можливості застосовувати добре відомі учню типи деталей, конструкцій та ін.

Метод швидкісного ескізування. Учням пропонується розв'язувати нові задачі, при цьому діагностуються особливості їх мисленнєвої діяльності. Вимагається якомога частіше малювати все те, що учні представляють подумки в той чи інший момент. Може бути запропоновано безперервно «малювати» процес роздумів – зображувати всі конструкції, які приходять до голови. Завдяки цьому прийому стає можливим більш точно оцінювати трансформацію образів, встановлювати те значення, яке має поняття і зоровий образ пе-

вної конструкції. Учні це привчає до суворого контролю своєї діяльності, регулювання шляхом образів творчого процесу.

Метод нових варіантів полягає у вимогах розв'язати задачу по-іншому, знайти нові варіанти рішення. Це сприяє активізації діяльності, націлює на творчий пошук, тим більше, що можна просити знайти новий варіант і тоді, коли вже є п'ять-шість чи більше розв'язків.

Метод інформаційної недостатності застосовується тоді, коли ставиться задача активізації діяльності на перших етапах рішення. У даному випадку вихідна інформація задачі пропонується з відсутністю повної бази даних, необхідних для початку розв'язку.

Метод інформаційного перенасичення опирається на включення у вихідну базу даних надміру інформації.

Метод абсурду полягає в тому, що пропонується розв'язати задачу, яку розв'язати неможливо – абсурдну задачу (наприклад, запропонувати сконструювати пристрій, який можна застосовувати абсолютно з іншою метою, ніж це вимагається умовою). Тут мається на увазі, що діяльність учнів, їх конкретні дії, що характеризують специфіку мислення, тільки якоюсь мірою залежать від умов, а головним чином відображають особистісні установки, стратегії суб'єкта, стиль його творчої діяльності.

Метод ситуаційної драматизації полягає в тому, що залежно від конкретного педагогічного задуму і рішення задачі в її хід вводяться відповідні зміни, що покликані створювати певні ускладнення діяльності учнів («питання-перешкоди»).

Кожний із названих методів може поєднуватись з іншими і мати ряд модифікацій.

В цілому можна констатувати, що система КАРУС:

1) базується на реальних закономірностях психічної діяльності професійних працівників (конструкторів);

2) враховує особливості творчої діяльності і не створює нав'язливих, що переходять у бар'єри, алгоритмів рішення, а сприяє виробленню тенденцій у діяльності, постійно стимулюючи її широкий пошуковий діапазон, свободу нових пошукових дій;

3) практично тією чи іншою мірою включає всі основні методи психології творчості; при її вдосконаленні і доопрацюванні може бути створений достатньо широкий набір засобів навчально-стимульного впливу на спеціалістів та учнів;

4) прийнятна для всіх вікових рівнів (у відповідних модифікаціях);
5) враховує індивідуальні особливості особистості, може бути адаптована до індивідуального стилю діяльності;

6) може використовуватись на будь-якому етапі творчого процесу як ефективний засіб стимуляції творчого мислення;

7) не містить прийомів і методів, що шкідливо впливають на психіку піддослідного, оскільки всі включені до неї прийоми запозичені із практики досвідчених професіоналів.

Головне, на що звертає увагу автор системи КАРУС, вона, як і всі подібні системи, повинна бути модифікована залежно від віку учнів, рівня їхньої підготовки, а також від поставлених конкретних задач (загальна підготовка до творчої діяльності; спеціальна підготовка, пов'язана з рішенням раціоналізаторських і винахідницьких задач, і т.п.).

Велика роль у практиці колективного творчого тренінгу відводиться творчим іграм учнів. До них належать ті ігри, де вимагається відгадувати загадки, швидко орієнтуватись в обстановці, шукати виходи із складних ситуацій та ін.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Творчі здібності особистості.
2. Основні підходи до проблеми творчих здібностей.
3. Духовність як відображення внутрішнього ества творчої людини.
4. Духовні здібності особистості.
5. Психологія обдарованості.
6. Структура творчої обдарованості.
7. Фактори, що визначають обдарованість.
8. Психологія геніальності.
9. Талант як психологічний феномен.
10. Співвідношення понять «талант» – «геній».
11. Методи активізації творчого мислення.
12. «Мозковий штурм» як метод активізації творчого мислення.
13. Метод «синектики» у творчому процесі особистості.
14. Евристичні методи розв'язання творчих задач.
15. Технологія розв'язання творчих завдань за системою КАРУС (В.О. Моляко).

16. АРИЗ у технічній творчості.

17. Дослідницькі здібності у структурі творчої діяльності особистості.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Що таке здібності?
2. Чим відрізняються загальні здібності від спеціальних?
3. У чому особливість творчих здібностей?
4. Назвіть компоненти творчих здібностей.
5. Що, на Вашу думку, складає обдарованість?
6. Назвіть фактори, які визначають обдарованість.
7. У чому причини «затухання обдарованості»?
8. Яке співвідношення генетичних факторів і факторів навколишнього середовища у формуванні обдарованості?
9. Опишіть особливості сімейного виховання, що сприяють реалізації творчого потенціалу у дорослому житті.
10. Назвіть риси генія.
11. У чому проявляється геніальність?
12. Чи згодні Ви з твердженням Ч. Ломброзо про «божевілля» геніїв?
13. Як Ви думаєте, творець самотній? Якщо так, то в чому це проявляється?
14. Дайте співвідношення понять: «талант» – «геній».
15. Що визначає ранні прояви таланту?
16. Які Ви знаєте методи активізації творчого мислення?
17. У чому полягає різниця між логічними й евристичними методами розв'язання творчих задач?
18. Що лежить в основі методу проб і помилок?
19. Назвіть переваги і недоліки методу мозкового штурму.
20. У чому суть методу «синектики»?
21. Як здійснюється пошук постановкою евристичних питань?
22. У чому полягає суть методу «морфологічного аналізу»?
23. Які завдання покликаний розв'язати метод АРИЗ?
24. У чому полягає зміст методики КАРУС (В.О. Моляко) як методу активізації творчого мислення?

Рекомендована література

- Альтшуллер Г.С. Активизация человеческого фактора в учебно-воспитательном процессе. – М.: Знание, 1987. – С.46-62.
- Ассаджоли Р. Психосинтез: теория и практика. – М.: «REFL-book», 1994.
- Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии. – Львов, 1988.
- Бердяев Н.А. Самопознание. – М., 1990.
- Буянов М.И. Лики великих, или Знаменитые безумцы. – М., 1994.
- Гильбух Ю.З. Розумово обдарована дитина. Психологія, діагностика, педагогіка. – К.: РОВО «Укрвузполіграф», 1992.
- Грузенберг С.О. Психология творчества. – Минск: Беларусь, 1993.
- Горальський Анджей. Теорія творчості. – Львів: Каменяр, 2002.
- Джемс У. Психология. – М.: Педагогика, 1991.
- Дорфман Л.Я., Ковалева Г.В. Основные направления исследований креативности в науке и искусстве //Вопросы психологии. – 1999. – №2. – С.101-107.
- Дроздова М.А. Психологія мистецтва: Навчальний посібник для студентів. – Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006.
- Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – Санкт-Петербург, 2000.
- Дуткевич Т.В. Психология творчості: навчальний посібник для студентів ВНЗ психолого-педагогічних спеціальностей. – Кам'янець-Подільський, 2003.
- Знаков В.В. Духовность человека в зеркале психологического знания и религиозной веры//Психология личности в трудах отечественных психологов. – СПб.: Издательство «Питер», 2000.
- Концепция одаренности//Обдарована дитина. – 2000. – №1. – С.5-10.
- Кульчицкая Е.И., Моляко В.А. Психологические вопросы выявления одаренности. – К., 1992.
- Кульчицка О.І. Соціальне середовище у розвитку обдарованості//Обдарована дитина, 2004. – №8. – С.2-9.
- Лейтес Н.С. Способности и одаренность в детские годы. – М., 1984.
- Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными. – К.: Україна, 1995.
- Матюшкин А.М., Сиск Д.А. Одаренные дети //Вопросы психологии. – 1988. – №4. – С.88-97.

- Меерович М.И., Шрагина Л.И. Технология творческого мышления: Практическое пособие. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.
- Мелхорн Г., Мелхорн Х. Гениями не рождаются. – М., 1989.
- Мойсеенко Л.А. Психологія творчого математичного мислення. – Івано-Франківськ: Факел, 2003.
- Моляко В.А. Творческая одаренность и воспитание творческой личности. – К., 1991.
- Моляко В.А. Концепция творческой одаренности//Первые Международные научные Ломовские чтения. – М., 1991. – С.102-104.
- Моляко В.А. Проблемы психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности//Обдарована дитина. – 2002. – №4. – С.19-26.
- Моляко В.А. Психологические проблемы творческой одаренности. – К., 1995.
- Моляко В.А. Психологическая система творческого тренинга «КАРУС». – К.: Знание, 1996.
- Моргун В. Розвиток інтелектуально-евристичних здібностей учня//Психологічна підтримка творчості учня. – К.: Редакція загальнопедагогічних газет, 2003.– С.4-8.
- Овсянецка Л.П. До питання про психологічні критерії зрілої особистості//Актуальні проблеми психології. Том. 1.: Соціальна психологія. Психологія управління. Організаційна психологія. – К.: Інститут психології ім. Г.С. Костюка АПН України, 2001, частина 2. – С.105-110.
- Одаренные дети /Под общ. ред. Г.В. Бурменской и В.М. Слущкого. – М.: Прогресс, 1991.
- Орбан-Лембрик Л.Е. Соціальна психологія. У двох книгах. Книга 1. Соціальна психологія особистості і спілкування. – К.: Либідь, 2004.
- Рибо Т. Творческое воображение. – СПб., 1901.
- Роменец В.А. Психологія творчості. – К.: Либідь, 2001.
- Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер Ком, 1998.
- Савенков А.И. Современные концепции одаренности //Обдарована дитина. – 2001. – №6. – С.2-10.
- Савенков А.И. Какими факторами определяется одаренность?//Обдарована дитина. – 2001. – №5. – С.23-31.

Савенков А.И. Путь к одаренности: исследовательское поведение дошкольников. – СПб.: Питер, 2004.

Теплов Б.М. Способности и одаренность. – Т.1. – М., 1985.

Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 1997.

Фридман Л., Кулагина И. Развитие способностей// Психологична підтримка творчості учня. – К.: Редакції загальнопедагогічних газет, 2003. – С.72-89.

Хамитов Н. Философия и психология пола. – К.: Ника-Центр, 2001.

Чорна Л.Г. Психологічне забезпечення розвитку творчих здібностей учнів//Обдарована дитина. – 2001. – №2. – С.42-46.

Чорна Л.Г. Работа практичного психолога з батьками обдарованих дітей//Обдарована дитина. – 1999. – №5. – С.28-33.

Чудновский В.Э., Юркевич В.С. Одаренность: дар или испытание. – М.: Знание, 1990.

Шадриков В.Д. От способностей природных к духовным способностям//Прикладная психология. – 2000. – №1. – С.10-15.

Шадриков В.Д. Духовные способности//Психология личности в трудах отечественных психологов. – СПб.: Питер, 2000. – С.420-426.

Юнг К. Конфликты детской души. – М.: Канон, 1994.

Юркевич В.С. Одаренный ребенок: иллюзии и реальность. – М., 1996.

РОЗДІЛ VI. ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Життєвий шлях особистості є водночас і творчим шляхом тією мірою, якою кожна окрема особистість стає спроможною власною вчинковою активністю створити себе і свій мікрокосмос. Креативність розкриває формальну логіку руху від народження до смерті, повсякчас пропонуючи людині нові обрії, нове розуміння життєвого поклику, незнані досі шляхи досягнення сутнісної повноти життя.

(Існує три загальних підходи до вивчення вікових закономірностей творчості.)

(Перший підхід акцентує увагу на зв'язку максимальної продуктивності з віком, аналізуючи результати діяльності людини. Найпродуктивнішим періодом життя є період від 20 до 40 років зі значними варіаціями за професіями) Існують й інші точки зору. Так, італійський психолог Антоніо Менегетті стверджує, що цей вік – 45 років.

(Другий підхід – особистісний, при якому, порівнюючи якості людей, відомих творчими досягненнями, з якостями менш креативних людей психологи намагаються виявити найважливіші риси творчих особистостей.)

(Третій підхід передбачає аналіз мисленневих процесів, які виділяють творчу особистість серед нетворчих. Цей підхід найближчий до вивчення власне інтелекту.)

Породження й визрівання ества (автогенези), психіки й свідомості людини – складний процес, у якому природними є становлення, зміни, рух, розвиток і творчість. Вони відображаються у стадіях зародження видів інтелекту та утворення механізму творчості. У координатах часу визріває і ество людини, відкриваючи природні можливості для вирішення все нових класів завдань і проблем.

(В.В. Клименко у психогенезі (утворення та становлення психічного життя людини) виокремлює такі новоутворення:

– «вік чомучки» (три роки) – здатність дитини користуватись словом як регулятором активності;

– «вік грації» (п'ять років) – домінування механізму уяви;

– вік «вундеркінда» (вісім років) – панування почуттів і формування власного виміру почуттів;

– вік революціонера (тринадцять років) – працює механізм творчості;

- вік майстерності (двадцять один рік) – механізм творчості здатний виконувати творчу роботу;
- вік творця (тридцять чотири роки) – зрівноваженість і гармонійність – продуктивна дієвість механізму творчості;
- вік мудреця (п'ятдесят п'ять років) – мислення підпорядковує собі почуття.

6.1. Психологічні особливості творчої діяльності дитини

Хай буде сад, і дерево крилате.

І кіт-воркіт, і ще багато див...

Ліна Костенко

(Народжується Людина зі своїм творчим потенціалом, розкриваючи який їй ще буде потрібно протягом цілого свого життя. Наскільки це їй вдасться? Це питання її власної майбутньої позиції, що буде сформована і визріє, наскільки оточення сприятиме цьому і наскільки вона буде активною, зрілою, духовною.

(Вітчизняні психологи відносять початок формування предметної дії (оперування предметом) до першого року життя людини (В.А. Роменець). Починаючи з простої іграшки-калаталки до іграшки-піраміди, а там і конструктора дитина вчиться маніпулювати предметами. Спочатку розглядає їх «пасивно» – тягне руки, з часом бере і кидає, а ще згодом тримає і маніпулює двома руками. (Так відбувається процес пізнання навколишнього через предметну дію.)

Зародки предметної дії можна виявити на етапі переддій. Цей період психічного розвитку починається приблизно у два з половиною місяці. Дитина обмацує і розглядає свої руки, робить перші спроби дотягнутись руками до предмета. У цей період починає утримувати вкладений їй у руку предмет, вступаючи з ним у тривалий контакт. З'являється комплексне – зорове, слухове і дотикове – сприймання предмета. Дитина починає відносити до одного і того ж об'єкта сприйняті якості. У цей час вперше поєднуються сенсорна і моторна сторони сприймання (етап сенсомоторної єдності).

Цей етап має такі особливості: а) поява одночасного зосередження різних аналізаторів під час виконуваного руху; б) елементарний вибір напрямку руху; в) схильність до багаторазового відтворення результатів; г) впізнавання об'єкта дії (В.А. Роменець).

Далі у розвитку предметної дії настає етап, коли дитина починає активно маніпулювати двома предметами одночасно. Вона вже не тільки підносить предмет до себе, облизуючи його, а віддаляє від себе, співвідносить з іншим предметом. Це етап співвідносної дії. В ній вперше починають відрізнятися функції обох рук, одна з яких стає ведучою. Вказівний палець набуває самостійної дії в обмацуванні предметів. У цей час дитина активно шукає дірочки, щілинки, витягує найдрібніші деталі на підлозі (функції «пилососа»), і все заносить до рота. Дитина починає здійснювати прості двоактні дії. У неї з'являється мета, для досягнення якої потрібно більше зосередження. Вона долає більші відстані до предмета, що знаходиться далеко від неї. Далі дитина робить узагальнення і перетворює властивості знайомих предметів на постійні функції подібних предметів. Настає етап функціональної дії. Так, дитина встромлює все паличкоподібне у дірки (підлога, техніка і т.д.). Виникають наслідувальні дії з предметами вжитку та іграшками. Дитина починає наслідувати дорослих (годує ляльку, одягає «доросле» взуття, витирає хустиною стіл і т.д.). Виділяючи функцію предмета, дитина узагальнює його значення і застосовує таку ж схожу дію до інших схожих, але не однакових предметів. Тепер дитина не тільки відтворює, але й порівнює предмети за їхньою функцією. Виникають складні процеси мислення, розвивається символічна діяльність інтелекту. Предмет для дитини набуває того значення, яке безпосередньо вона вкладає у нього. Введення предмета в ігрову дію означає власне і кінець самої предметної дії. Уявно-реальний світ у цій грі домінує над світом предметно-реальним, а творча уява, що розвивається в грі, стає основою розвитку творчого ставлення до світу (В.А. Роменець).

При цілеспрямованому навчанні двотижнева дитина слідує за предметами, що переміщуються, у три тижні вона уважно розглядає предмети навколишнього середовища, розрізняє навіть близькі кольорові тони: червоний і оранжевий, оранжевий і жовтий і т.д. Малюк у віці одного місяця по-різному реагує на веселу і сумну мелодії: затихає при сумній і оживає (рухає руками і ногами) при веселій мелодії. При звучанні сумної мелодії у малюка можна спостерігати сумний вираз обличчя, кутики рота опускаються вниз.

Маніпулюючи з предметами, діти другого року життя продовжують знайомитись з різними їхніми властивостями: величиною,

формою, кольором. Спочатку дитина виконує завдання випадково. Кульку можна проштовхнути тільки у круглий отвір, кубик – у квадратний і т. д. Дитину цікавить сам факт зникнення предмета, і вона повторює ці дії багато разів.

На другому етапі шляхом проб і помилок діти розміщують фігурки різної величини у свої ніші. Дитина довго маніпулює предметами, намагаючись втиснути велику круглу фігурку у маленький отвір. Поступово від хаотичних рухів переходить до попередньої примірки фігурок. Малюк зіставляє величину фігурки і гнізда, відшукує ідентичне, що свідчить про новий етап у сенсорному розвитку дитини.

Нарешті діти вчаться зіставляти предмети візуально: багаторазово переводять погляд з одного предмета на інший, старанно підбираючи фігурки необхідної величини чи форми.

Найбільшим досягненням дітей другого року життя є виконання завдань на співвіднесення різнорідних предметів за кольором. Багаторазове зорове порівняння дозволяє дитині виконувати завдання правильно. Більш складними стають і рухи дітей. Якщо раніше дитина просто розкладала предмети або розміщувала досить великі вкладки у відповідні гнізда, то тепер, щоб посадити у маленький за розмірами отвір фігурку, необхідні тонкі рухи руки під контролем зору і сприйняття на дотик.

Враховуючи можливості трирічних дітей, їм пропонується здійснювати вибір двох різновидів предметів із чотирьох можливих.

Розкладаючи мозаїку, дитина не тільки враховує різноманітні сенсорні властивості предметів, але й здійснює досить тонкі рухи пальців рук. До кінця третього року життя у дітей накопичується відповідний сенсорний досвід, який використовується при малюванні, особливо за задумом, викладанні мозаїки.

Ігри і вправи, що пропонуються для дітей четвертого року життя, розраховані на першочергове ознайомлення з шістьма кольоровими спектрами, п'ятьма геометричними формами, відношеннями трьох-п'яти однорідних об'єктів за величиною. Якщо на попередньому віковому етапі життя дитині пропонувалось зосередитись тільки на одній властивості предмета, то у віці 4-х років їй пропонується навчитись бачити всі властивості предмета, орієнтуватись на будь-яку з них чи на дві-три одночасно залежно від завдання, яке стоїть перед нею.

На п'ятому році життя діти засвоюють назви кольорів, дізнаються про можливість поєднань різної кольорової гама за допомогою змішувань різних фарб. Вони вже можуть аналізувати складні форми, розкладати їх на елементи, що відповідають різним геометричним взірцям.

У старшій групі розширюються знання дітей про величину предметів. Вони виконують завдання на побудову рядів із десяти елементів, розташованих в міру зменшення чи, навпаки, збільшення.

Отож, упродовж першого року життя у дитини набуває активності механізм психомоторики, і вона опановує ходу, пізнає світ руками. Дитина, пізнаючи, опановує простір і вивчає територію, що її оточує.

У два роки розуміє мову і діє за словесними вказівками.

Три роки – вік «чомучки» – діє, користуючись словом як регулятором активності, ставить запитання. Дитина свідомо протистоїть середовищу й батькам, вихователям, прагне самостійності; усвідомлює власний суверенітет; намагається підкоряти своїй волі близьких і знайомих людей. Тепер для дитини слово – це дія. З цього починається творча людина.

П'ять років – вік «грації»: гармонія психомоторики, пам'яті, уяви й почуттів. Дитина здатна охопити світ як цілісність. Книги, ігри, танці – усе насичене гармонією, яку дитина опановує власноруч. Вона спрямована на психомоторну активність і прагне до безупинної діяльності.

З точки зору змістової форми дитячу творчість можна порівняти з творчістю дорослого художника. Особливо підкреслюється вміння дитини виділити головне, «оцінити» зображуване колористичними засобами, «схопити» сюжет і ритм для досягнення виразності. На думку А.А. Мелік-Пашаєва, художньо обдарована дитина робить на своєму дитячому рівні те саме, що на іншому рівні робить справжній художник, але чого не може зробити поганий, хоча і професійно вмілий живописець.

Відповідно дитячі малюнки поділяються на дитяче образотворче мистецтво як продукт образотворчої діяльності і на специфічне мистецтво як плід художньої діяльності дитини.

Дитяче образотворче мистецтво розвивається в міру дорослішання дитини. Не всі діти володіють однаковими задатками до малюван-

ня, та й не у всіх однакові умови розвитку і можливості. Навіть малюнки обдарованих дітей відрізняються своєю зрілістю й досконалістю.

Дитяча творчість відрізняється відкритістю світу, який людина сприймає з оптимізмом. Дитина орієнтована не на те, що потрібно, а на те, що можливо.

Характерна особливість дитячої творчості – її всезагальний характер. У дитинстві творять усі, і реальна проблема цього віку – не проблема творчості, а проблема її відсутності, що само по собі – достатньо очевидна патологія.

Відсутність творчості може бути наслідком жорсткої системи виховання. Особливо небезпечно, якщо це відбудеться до «першого народження особистості» (О.М. Леонтьєв), приблизно у трирічному віці.

Для дитини характерне у цей час «варіативне мислення», коли вона виявляє і розкриває масу можливостей, створює багато видів одного і того ж рішення, але однаково прив'язана до кожного. Весь пізнавальний розвиток дитини проходить виключно творчим шляхом.

Предметна дія готує елементарні функції гри, яка починається тоді, коли дитина роздвоює предмет на річ і на її уявлюване значення, уявлювану функцію. У грі можуть бути замінені предмети, але зміст і порядок дії повинні відповідати реальній дії. Не уява визначає ігрову дію, а умови ігрової дії роблять необхідною і породжують уяву (О.М. Леонтьєв).

Гра із завданнями переходить у творчу дію. Це важливий аспект психічного розвитку людини. Кінцеву форму гри становить гра – фантазування. Коли дитина звертається до зображувальної або конструктивної творчості (будинки, будівельні комбінації з елементів конструкції і т.д.), у неї починає формуватись задум твору.

Світ дитячої свідомості – здебільшого міфологічний – не зникає і не повинен зникати у психічній структурі дорослої людини і продовжує функціонувати як генератор асоціацій і один із активних моделюючих механізмів, ігноруючи який, неможливо зрозуміти поведінку дорослої людини.

Дитяче образотворче мистецтво

Художня творчість дітей включає малювання, ліпку, аплікацію. Дитяче малювання можна розділити на зображувальну діяльність

як результат процесу малювання (властива всім дітям) і на особливе мистецтво як плід художньої діяльності дитини (властиве окремим обдарованим дітям).

Дошкільний вік – найбільш продуктивний у малюванні вік.

На думку вчених (Є.І. Ніколаєва), дитячий малюнок є універсальним, на нього не впливає етнокультура до певного віку. Навіть темношкірі діти не замальовують обличчя практично до підліткового віку. Всі діти проходять через одні і ті самі етапи. Інтелект дитини на цій стадії називають сенсомоторним, оскільки засвоєння стимулів зовнішнього світу, оволодіння простором і буде тією базою, на якій надалі розвинеться пізнання.

Рухи, які дитина робить на папері з допомогою олівців, символізують початок дитячого малюнка. Об'єктивно образотворчого моменту тут ще немає. Але на запитання «Що малюєш?» дитина швидко називає когось із свого близького оточення чи якийсь предмет. Звідси, початок найпростішого малюнка включає дві складові: образ та його значення (див. рис. 11).

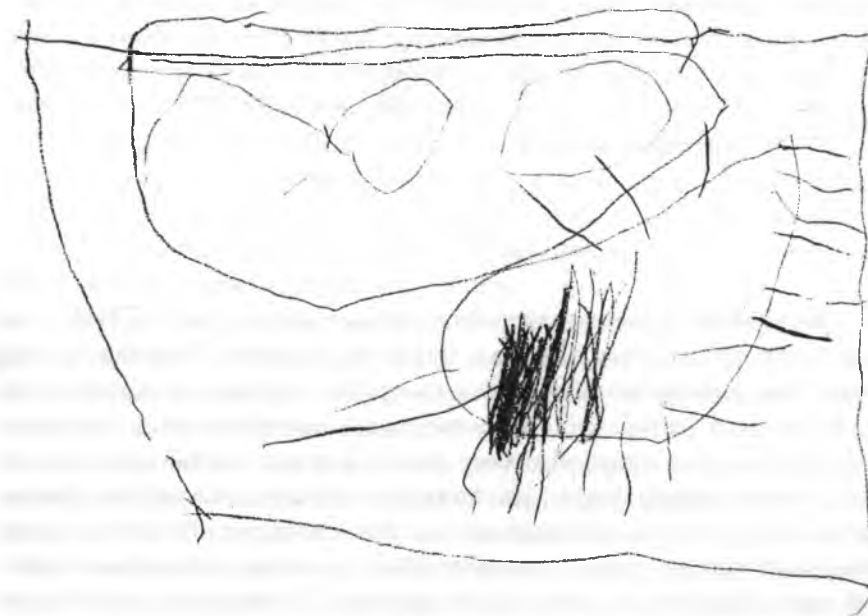


Рис. 11.

Спочатку дитина малює кружечки, що нагадують коми, в яких діти бачать «машину», «курку», «кицю» тощо. Потім з'являється лінія, ламана хаотично. З'являється коротка пряма лінія, що походить із двох джерел: стиснення кружечка до овала, потім до прямої, а також вирівнювання кривої лінії. Згодом дитина малює півкола як поєднання прямої і дуги. На дитячому малюнку з'являється спіраль в результаті намагання зобразити круги безперервною лінією так, щоб вони не накладались один на одного. Тут учені вбачають ще мало усвідомлене творення нової для дитини геометричної форми (див. рис. 12).

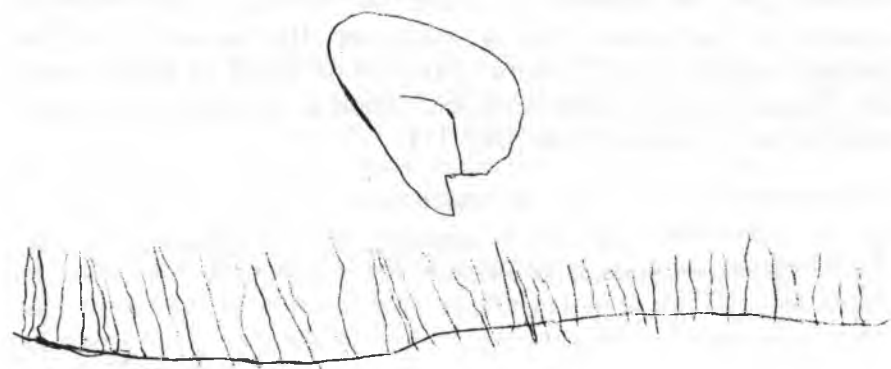


Рис. 12.

Засвоївши кружечки та овали, дитина малює усе, зображуючи ними. Так з'являються машини, будинки, тварини. Людину дитина малює теж, використовуючи овал та круги, зображуючи тулуб, ноги і руки цими ж деталями. Неспроможність намалювати щось близьке до реальності спонукає дитину давати все нові і нові назви одним і тим самим зображенням, доповнюючи малюнок словесно, фантазуючи. Від початку малювання і до його завершення кілька разів може змінюватись задум малюнка. Одне і те саме зображення в різний час тлумачиться дитиною по-різному. У малюнок все більше входять нові деталі, а попередні, засвоєні, можуть забуватись.

Так, дитина, завжди малюючи голову з усіма характерними для неї елементами обличчя людини, враз забуває намалювати вуха, брови, ніс і т.д. Невдалий малюнок набуває характеристики негативу. Так виникають поняття «страшна людина», «чудовисько-ведмідь», «тигр» замість уявлюваного собаки і т.д.

Фантазія, що має місце у творчості дитини даного періоду, є своєрідним доповненням до малюнка, далекого від реальності. Дитина наче «рятується» цим доповненням, оскільки спроможна малювати тільки певні деталі, хоча картина в цілому виглядає набагато більша, а образ більш глибокий. Вона доповнює її своїми відповідями на запитання: «Це зима?» – «Так». «А де ж сніг?» – «Він білий, його не видно, але він падає». На запитання про образ намальованого казкового персонажа, якого важко сприймати через відсутність зображувальних деталей, пояснює: «Крила є, але сховались відпочити, очі втомились і пішли спати, ноги зламав, хвіст вкрали...» Причому на кожне із запитань йде нескінченний потік фантазуючих доповнень – як цілий сюжет, свого роду казкотворчість.

Далі у дитячих малюнках з'являється відкрита, «прозора» видимість предметів малюнка (В.А. Роменець). Так, хлопчик намалював поїзд і каже: «В ньому сидять люди. Їх не видно, але їх багато». Багатоповерхові будинки подано в поперечному розрізі з детальним показом інтер'єру квартир. Малюнок морського пейзажу доповнюється флорою і фауною, яка живе у морських глибинах.

Особливістю дитячого малюнка є те, що дитині важко робити копії, оскільки копіювання – діяльність чужа для дитячої творчості. При змальовуванні дитині важко сприймати в єдності і оригінал, і його відображення в своєму малюнку.

Цікавою є і гендерна особливість малюнків. Квіти, ляльки, вбрання – це те, що в першу чергу малюють дівчатка. Лінії тут «м'які», хвилясті, круглі, кольори яскраві. Сонце, квіти, пейзажі, узорі, красиве і пишне вбрання у дівчат – все це дає ознаки фемінності малюнку. І, навпаки, хлопчики віддають перевагу машинам, будинкам, техніці (військовій зокрема). Гострі лінії, недовершені, швидше, хаос ліній, недовершеність кольорової гами, де переважає недбалість самої замальовки, образи ракет, машин, кораблів, будинків – все це символізує силу, орієнтацію на перемогу, успіх і відображає природу маскулінності.

В.А. Роменець проводить аналогію між малюванням і грою. Малювання є ігровим видом творчості, образотворчою модифікацією гри з усіма властивими їй рисами: вживанням і перенесенням у ситуацію, наслідувальним характером, симпатійною уявою.

Якщо змістом малюнка є гра, то його форма – естетичне освоєння дійсності. Тут ігровий та естетичний моменти майже зовсім зливаються. Адже сама гра передбачає перенесення. Цій меті слугує і естетичне оформлення малюнка. Тому перенесення тут поглиблюється, і дитина живе в ситуації малюнка як у дійсному світі.

Вона малює не те, що бачить, а те, що знає, і навіть те, що може передати словами. Ще однією універсальною ознакою дитячого малюнка є той факт, що в ньому фігури не перекривають одна одну. Це наслідок дитячого реалізму: накласти один об'єкт на інший означає зіпсувати один із них, порушити його цілісність і неперервність. Відповідно, для кожної фігури надається простір, який буде відокремлювати кожен із об'єктів.

Перші дитячі малюнки сприймаються як «кривулі». Перед тим як малювати, дитина повинна навчитись сприймати чужий малюнок як зображення предметів, тільки тоді і свою власну активність зможе усвідомлювати як створення таких картинок. Оскільки розвиток дитячого малюнка йде в декількох напрямках одночасно, то і класифікація стадій його розвитку виявляється вкрай суперечливою у різних працях залежно від того, що розглядається як розвиток: взаємозв'язок назви малюнка і процесу малювання, ускладнення графічного зображення, розвиток сюжету малюнка, структурування простору.

Є.І. Ніколаєва виокремлює такі етапи розвитку дитячого малюнка:

Перший етап – етап кривуль, або кінестетичний малюнок, коли дитина фіксує власний рух на папері. Беручи в руку олівець, дитина не прагне намалювати щось, вона просто пробує і захоплюється будь-яким отриманим результатом.

До кривуль належать крапки, плями, лінії, які дитина в основному вже малює у віці одного року. Слідкуючи за тим, як дорослі намагаються пов'язати те, що є на папері, з реальними об'єктами, дитина сама починає інтерпретувати те, що намалювала. Проте надто далекий розрив від реальності малюнка (подібність до реального об'єкта) спонукає дитину позначати одне і те саме різними образа-

ми, а тому дитина може скласти цілу розповідь, в якій одна і та сама форма виконує різні функції. Дитині властиве міфологічне мислення, не чуттєве до фактів (факти не можуть змінити уяву дитини, вона змінюється тільки під впливом іншої уяви), не чуттєве до числа (дитина ще не засвоїла кількість і легко сприймає єдине як множинність). Воно сильне до того часу, доки права півкуля мозку здійснює провідну роль у пізнавальних процесах. Як тільки ліва півкуля у зв'язку із розвитком мови прийме цю функцію на себе, дитина буде здатна до логіки дорослих.

Наступний етап в освоєнні простору листка – відчуття краю. Воно виникає на межі першого і другого років життя. Тут уже дитина чітко бачить межі малюнка і старається використовувати даний їй простір.

До трьох років дитина все частіше і точніше зображує округлості. Спочатку вони подібні на безперервний клубок, потім перетворюються в окремі клубки, які вона пов'язує з відповідними предметами. Вважається, що поява округлостей говорить про дозрівання нервової системи, що відповідає за координацію. У процесі малювання дитина говорить за своїх героїв (чи має вдячних слухачів, чи за їх відсутності). Тому коли дитина малює, чується безперервне бурчання, розмова до героїв-персонажів чи діалог з ними.

Наступний етап розвитку дитячої творчості – малюнок людини. Класифікацію стадій у зображенні людини дитиною запропонував Г. Роум ще у 1913 році. Він виокремив такі стадії:

- 1) найбільш ранні намагання, за яких зображення не впізнається;
- 2) стадія «пуголовків», на якій людина складається із голови і ніг;
- 3) перехідна фаза, у якій «пуголовок» отримує тулуб і допоміжні частини тіла;
- 4) повне зображення обличчя людини з поступовим додаванням частин тіла;
- 5) перехідна стадія, на якій з'являється профіль, причому змішаний, в якому в людини представлено два ока і два носа, а все тіло намальовано фронтально;
- 6) правильна профільна орієнтація, початок зображення руху.

Образ дитини у перших малюнках максимально схематичний. Це округлість більш чи менш правильної форми, яка об'єднує в собі голову і тулуб. До неї під прямим кутом прикріплюються паличко-

подібні руки (у напрямі, близькому до горизонтального), які розчепірені під кутом 90 градусів, і вертикально орієнтовані ноги, що прийнято називати «головоногом» (див. рис. 13).

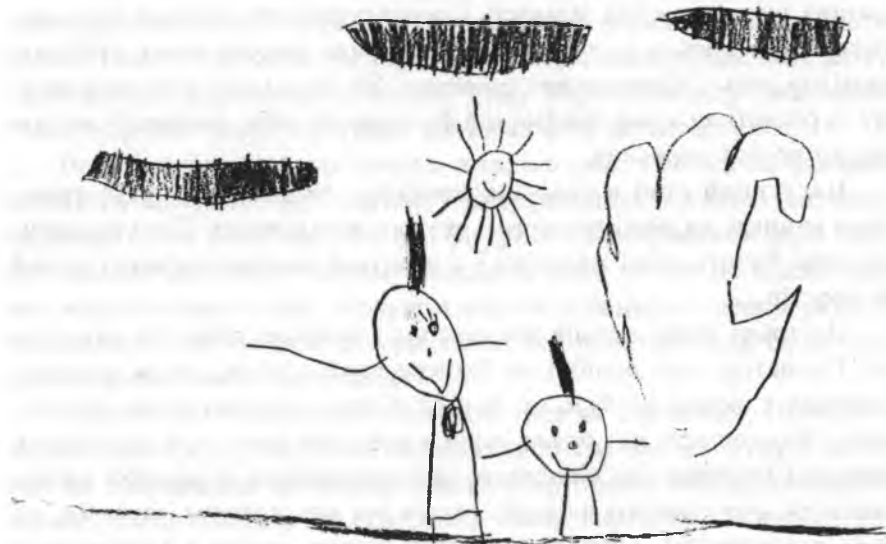


Рис. 13.

На думку Р. Арнхейма, в конструкції «головоного» закладена найбільш рання (за з'явою у свідомості) структура вертикально-горизонтальних відносин. Розчепірені під кутом 90 градусів руки – найбільш чітке зображення різниці напрямку рук і ніг. Точно так само у цьому віці малюк направляє і гілки дерев. Трансформуючись з віком і досвідом дитини, «головоніг» отримує тулуб, вуха, руки, долоні і розчепірені пальці. Тіло стає прямокутним і таким за величиною, як і голова. Уже у п'ятилітніх дітей не зустрічається малюнків, на яких людина зображена схематично, з руками і ногами у вигляді палиць.

Ряд дослідників вважає, що дитина малює себе. На думку Д. Ділео, дитина спонтанно вибирає малювати людину своєї статі, частіше малює не дитину, а дорослу людину. Можливо, саме тому малюнки дітей різних рас однакові. Майже до 10-11 років обличчя людини на малюнку зображується тільки фронтально і тільки при необхід-

ності – у профіль (частіше у лівий бік). Поява профільного малюнка зумовлена новими вимогами дитини до малюнка і намаганням передачі руху. Тривалий час тіло людини зображується одночасно в двох проекціях – плечі показані фронтально, а стопи розвернуті вліво. Зображення людини в анфас може бути пояснене невмінням зобразити людину по-іншому або означати діалог дитини з героєм у процесі малювання (див. рис. 14).



Рис. 14.

Майже до 8-9 років голова зображується дуже великою. Можливо, тут відіграє роль інтуїтивне відчуття пропорцій власного тіла, а можливо, пояснення приховане у самій кількості деталей на обличчі, які потрібно усі розмістити. Для цього ж потрібна і більша округлість. Крім того, малюнок людини дитина здійснює з голови, що може теж забирати більшість місця на листку, залишаючи при цьому для тулуба незначний простір. У той самий час тіло (руки, ноги) розподіляється на тому просторі листка, що залишився вільним. У тих випадках, коли дитина (особливо дівчатка) хоче зробити акцент на красі і пишності одягу (принцеса), пропорції голови змен-

шуються, але зростають об'єми зачіски, сукні, капелюшка, які можуть бути набагато більші, ніж сама голова (див. рис. 15).

Порушення пропорцій між зображуваними фігурами може підкреслювати переваги або недоліки героя і приводити до створення гротескних образів. Так, у богатиря зображуються великі плечі і руки, але маленька голова; у людожера – великий зубатий рот і т. д.



Рис. 15.

Третім етапом у розвитку малюнка є структурування простору. У перших малюнках предмети намальовані у будь-якій послідовності, без орієнтації у просторі. Структура зображення обмежена тільки рамками листка.

Проте вже на ранніх стадіях творчості на малюнку формується відповідний порядок і виникає зорова погодженість в організації об'єктів (наприклад, частини обличчя розташовані близько одна до одної, вагони поїзда суворо розміщуються один за одним).

У віці 3-4 роки малюк починає зображувати не просто окремі об'єкти, але й об'єкти у взаємодії зі світом (під ногами земля, над головою небо).

Розвиток малюнка людини передбачає не простий рух від простого до складного, а експеримент з простором і його складовими і створення моделей цього простору. Труднощі для дитини становить створення тривимірного простору на папері. Досвід спілкування з дітьми і спостереження за їх творчим процесом показує, що рентгенівський стиль, який з'являється у роботі з фарбами, зумовлений відповідною логікою, з якою дитина пристосовує свої малюнки до умов двовимірного зображення (див. рис. 16). На малюнку можуть зустрічатись і сюжети, які не відповідають реальності: вершник на коні з обома ногами по один бік (див. рис. 17).

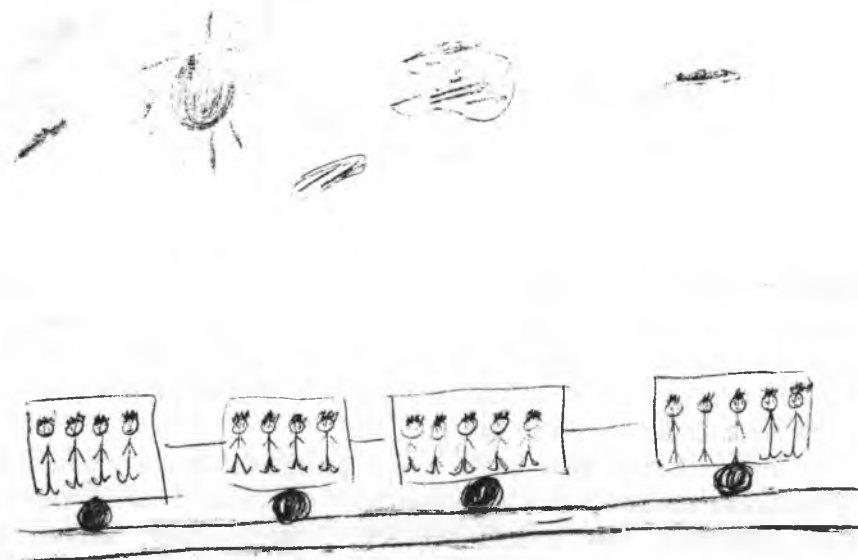


Рис. 16.

Тільки до 7-8 років рентгенівський стиль повністю зникає, і дитина починає розуміти, що малюнок – це не життя, а тільки його знак.

Вже у віці 4-5 років може виникати прийом, характерний для древньоєгипетських малюнків – фризова композиція (А.В. Бакушинський). У ній земля зображається у вигляді лінії – основи (опора), а

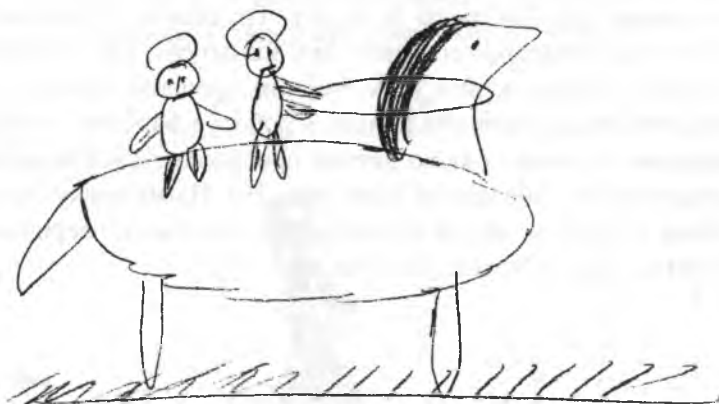
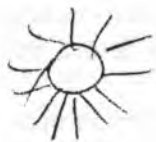


Рис. 17.

фігури людей і тварин розташовуються над нею. Якщо в одному фризі сюжет не вкладається, виникає другий і навіть третій ярус. Фризова композиція є першим намаганням дитини побудувати систему просторових координат, яка організує картину світу. Тут головним структуроутворюючим принципом є вертикаль – поділ листка на верх, середину, низ (див. рис. 18).

У міру дорослішання вплив культури проявляється у тому, що вертикальна координата в малюнку набуває символічного значення осі цінностей. Небо співвідноситься з божественним, світлим, земля – з низьким і темним, горизонталь пов'язується з часом.

Таким чином, приблизно у п'ять років до дитини приходять усвідомлення складних просторових відношень у світі речей. Дитина націлена на малювання близького простору.

Існує і другий, типовий для дитячого малюнка, приклад створення просторової композиції – зображення в плані. Так, на малюнку поєднуються дві точки зору – вид зверху і вид збоку (чи спереду). Щоб показати протяжність, глибину простору, створюється план –

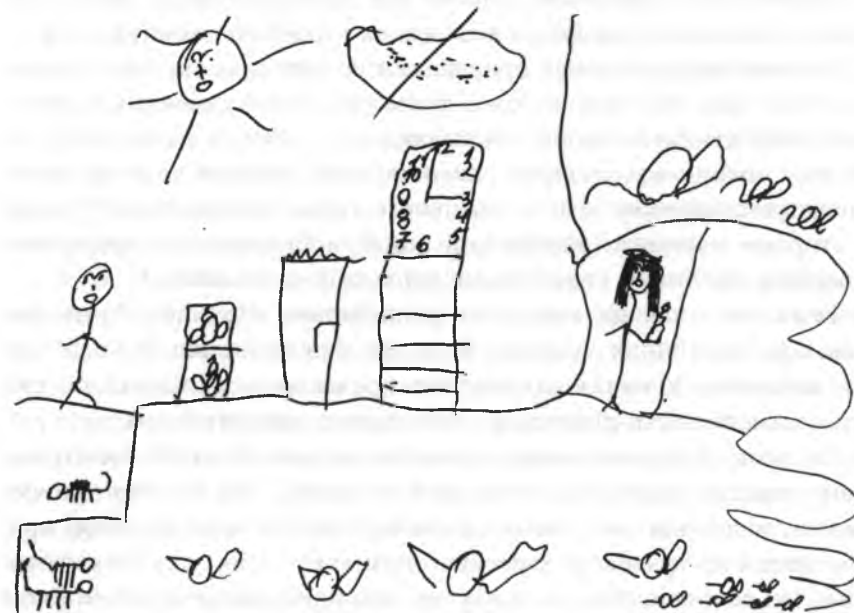


Рис. 18.

карта місцевості чи місця, на якій у фронтальній проекції показується все, що там знаходиться. Людина, дерева, будинки, машини виглядають так, наче лежать на землі чи на підлозі.

В освоєнні дитиною кольору є ті самі закономірності, що і при освоєнні форми. Оскільки перше спілкування дитини із олівцями, фарбами має більш ознайомлювальний характер, у перших дитячих роботах, виконаних кольоровими матеріалами, колір не диференційований чи диференційований мало. Найчастіше малюнки виконані в одній кольоровій гамі. Наприклад, почавши малювати крону дерева і вибравши для цього зелений олівець, дитина продовжує малювати ним і стовбур, і квіти під ним, і метеликів, і грибочки і т.д. При першій зустрічі із кольором вона не співвідносить колір зображення з кольором реального об'єкта.

У віці 4-5 років дитина швидко освоює значення кольорів і використовує їх як стереотип (небо – синє, сонце – жовте), знає і застосовує у малюванні 6-12 кольорів і відтінків. Вона орієнтується на слово, яким позначається колір олівця.

Одноколірні зображення у цьому віці виникають тоді, коли дитина надто захопилась процесом малювання і «забула» змінити колір.

Завдяки бажанню щось прикрашати на малюнку дитини можуть з'являтися сині або червоні коні, фіолетові слони, незвичні, фантастичні декоративні кольори і метелики і т.д. Разом з тим колір на малюнку дитини має і символічне значення. Завдяки кольору дитина показує ставлення до того чи іншого героя, зображення. Позитивні сторони малюнка (улюблений герой) зображуються яскравими кольорами, негативні (темні сили, злі герої) – темними.

Тематика дитячих малюнків різнобарвна. Це може бути світ казок і фантастичних уявлень. Вона відрізняється від знань і уявлень дорослих. У малюнках яскраво проявляються сміливість, свіжість і самотність рішення різноманітних сюжетів і тем.

На думку Б. Кравчунаса, у сучасних малюнках дітей 5-6-літнього віку прослідковуються тривожні тенденції. На місце казкових сюжетів, малюнків сім'ї, життя дитини (в різних його проявах) прийшли малюнки тривожні, агресивні, непорядковані у своєму зображенні. Це все наводить на думку про несприятливий духовний світ дитини, ставить питання про «екологію» проживання дитинства (М.М. Ніколаєнко). Причин цього явища багато. Серед них економічні, які впливають на сім'ю і матеріальні цінності виводять в ранг основних, де духовне втрачається. Крім цього, сьогодні перегляд мультфільмів і телепередач витіснив читання книг-казок. Вагомим фактором виступає ще одне джерело бездуховності – іграшки, якими граються діти. Крім того, в магазинах є вже все готове, не потрібно шити, комбінувати, придумувати, гратись у повному розумінні цього слова.

Музична творчість

Щодо музичної культури дитинства, можна констатувати особливий вплив раннього перебування у музичному середовищі. Звукова інформація, яку дитина вбере в себе у цей час, сприятиме ранньому розвитку творчих здібностей особистості (включаючи і пренатальний період розвитку). Так, діти, які виростили на материнській колисковій, яких виховували казками, з якими грали, за численними спостереженнями, мали ранній розвиток музичного мислення (Г.І. Науменко).

До шкільного періоду дитина ще слабо володіє своїм голосовим апаратом, а тому заспівати готовий твір можуть небагато. Оскільки до 2-х років у дітей сенсомоторний інтелект, будь-яка їхня діяльність супроводжується рухом.

Внутрішня робота з осмислення нової інформації відображається в однорічній дитини у зосередженості погляду у рухах рук. Сам процес слухання музики нагадує виконання, оскільки це активний процес надання смислу відповідній послідовності звуків.

Є.В. Назайкинський пропонує розрізнити сприйняття музики і музичне сприйняття залежно від того, чи відбулось таке сприйняття. Музичне сприйняття у цьому випадку – сприйняття, при якому дитина сприймає звуки як музичні і вміє їх відповідним чином структурувати. «Музичне сприйняття – це сприйняття, спрямоване на досягнення і осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, як особлива форма відображення дійсності, як естетичний художній феномен». При сприйнятті музики людина просто перебуває поруч з музикою. При цьому можливе і немусичне сприйняття, коли музика чується як звукові сигнали, як дещо діюче на орган слуху, але структура якого і суть залишають слухача байдужим. Музичне сприйняття не дається дитині від народження, не є наслідком вікових змін, а вимагає цілеспрямованої роботи і дитини, і її оточення (Н.А. Ветлугіна).

Музична культура дитинства близька не музичній культурі дорослих, а музичному фольклору. У ній нерозривно представлено сприйняття музики і її виконання у вигляді руху всього тіла.

Словотворчість дитини

Частина слів, що вимовляється дитиною, не є повтором почутого, а відображає процес осмислення нею мовних норм і намагання використати ці знання для позначення засвоєних нею понять. Така діяльність дитини називається словотворчістю, а створені нею слова – неологізмами (Т.Н. Ушакова).

Діти різних етносів незалежно від особливостей мови використовують три основні типи словесних утворень мови:

- а) складання нових поєднань із виділених словесних елементів;
- б) утворення за типом «народна етимологія»;
- в) синтетичні слова.

Т.Н. Ушакова так класифікує дитячу словотворчість:

1. Створення незвичних дієслівних форм.
2. Оригінальне поєднання кореня слова з префіксами при утворенні різних слів.
3. Неправильні відмінкові форми.
4. Утворення за типом «народна етимологія» («копелька» замість «картопелька»; «сапана» замість «сметана»).

Тривалість життя неологізму в мові дитини є різною. Одні діти повторюють слова наполегливо, інші слова швидко зникають. Вперто повторюються ті слова, які для дитини мають «чітко зрозуміле» їй походження. Так «копелька», тобто картопля, від розуміння таких понять як копати, викопувати; «дударик», тобто сопілка – те, у що дують. Відповідно дитина наполегливо відстоює своє слово і не йде на жодні переконання з боку інших щодо його заміни.

Т.Н. Ушакова запропонувала, що засвоєння слів у процесі мовного розвитку відбувається на основі формування і закріплення у нервовій системі ланцюжків кодових послідовностей, які відповідають послідовності звуків у засвоюваному слові. Сприйняття і впізнання слів відбувається як ідентифікація кодових імпульсів чи кодових станів, що надходять. Вимова слів координується послідовними командами із рухових мовних артикуляційних органів. Обидва названі ланцюжки скоординовані між собою. В обох випадках кодування слів відбувається закріпленими послідовностями нервових сигналів. Так виникають дитячі неологізми.

Існують два типи словесних новоутворень за аналогією. Нове слово може створюватись за взірцем одного слова. Тоді у взаємодію вступають функціональні структури, які відповідають конкретним словам. Але взірцем для з'яви нового слова може слугувати і узагальнена когнітивно-мовна структура, яка формується у дитини у процесі засвоєння мови як інтуїтивне узагальнення найбільш типових способів утворення слів. При цьому в аналогічному процесі беруть участь два різних за функціональним значенням компоненти: структура, яка відповідає модифікованому слову, і структура, що фіксує узагальнену граматичну категорію.

Прямі аналогії характерні для раннього етапу оволодіння мовою, коли у дитини ще немає мовного досвіду. В міру розвитку і

формування когнітивних структур, які відповідають узагальненим словесним категоріям, виникає їх роль у створенні неологізму.

Таким чином, створювані дітьми неологізми – не випадкові артефакти, а наслідок виконання ними тих операцій, які приводять до створення правильних мовних форм (Т.Н. Ушакова). Вони виникають як результат фізіологічної взаємодії і внутрішнього переструктурування когнітивних структур, сформованих у дитини на даному етапі мовного розвитку, але не відображаючих ще, у силу невеликого досвіду, всього багатства словотворення рідної мови.

У дитячій словотворчості виявляються два основних види трансформації мовного матеріалу: членування, або аналіз сприйнятих словесних одиниць і їх об'єднання, синтез, узагальнення.

Ці процеси протікають як саморозвиток, мають внутрішній характер і прямо не стимулюються мовним середовищем, хоча і протікають з використанням його вербального матеріалу.

Дитина входить у своє мовне середовище (етнокультуру) через пісні, які співає їй мама (няня), віршики, байки.

*Ой ходить сон коло вікон,
А дрімота попід плота.
Питається сон дрімоти:
«Де будемо ночувати?»
Де хатина теплесенькая,
Де дитина малесенькая,
Там ми будем ночувати,
Малу дитину колисати...*

У ласкавому голосі матері дитина вбачає запоруку безпеки і затишку. Світ дитини невеликий. Вона живе в обмеженому об'ємі кімнати серед власного внутрішнього ландшафту. Але тільки власне переживання реальності створює у неї уявлення про навколишнє. Тому інформація, яка подається дитині, повинна бути конгруентна рівню її сприйняття. Саме тому введення дитини у світ людських відносин є більш безпечним для психіки дитини, якщо воно опосередковане дорослим, а не є безпосереднім (сам на сам із телебаченням). Дорослий – посередник між дитиною і світом (засобами масової інформації); отримана із його вуст інформація не є «небезпечною» для вразливого світу дитинства.

Літературна творчість дошкільників

Вік 3-5 років є найбільш сензитивним для розвитку творчих здібностей. Дитяча літературна і художня творчість найбільш яскраво проявляється саме у цей час.

Для того щоб дитина розвивалась як творча особистість, недостатньо забрати «бар'єри» і зняти контроль свідомості, необхідно, щоб структура свідомості стала іншою: необхідний позитивний взірць творчої поведінки. Роль зовнішнього соціального взірця полягає в тому, вірогідно, щоб протистояти іншому соціальному взірцю: дорослому, який «правильно» себе поводить. Звідси виходить, що творча поведінка, як й інтелектуальна, проходить фазу соціалізації.

Вік 3-6 років є сприятливим для формування креативності, тому що дитина до цього віку, з одного боку, готова до соціалізації (у неї сформована мова), а з іншого – ще не соціалізована. Дитина з легкістю використовує ложку і як столовий прибор, і як палицю, музичний інструмент, весло і т.д. Адже стандартне застосування предмета вимагає відповідної соціалізації і стереотипізації навички і, крім того, розвитку довільної уваги, яка у дитини до 3-4 років ще не розвинена. Для дитини світ загадковий, проблемний. Пізніше проблемність світу визнається тільки креативними людьми (В. Дружинін).

Залучаючись до літератури, дитина може йти двома шляхами. У своєму творі вона або повністю наслідує почуте, відтворюючи його, вважаючи при цьому, що сама є автором подібного, або фантазує, видумує щось виходячи із тієї картини світу, яку змогла побудувати. Наслідуючи, довірливо копіюючи їх, діти засвоюють культурні навички (Н.С. Лейтес). Наслідування на цьому етапі є основою формування інтелекту. Але воно не являє собою пасивну дію, а характеризується активною, вибірковою позицією, підбором дій, властивих взірцю. Воно дозволяє засвоїти ті дії, які відсутні в репертуарі дитини, шляхом поступового ускладнення і вдосконалення навичок.

Наслідування, як просте копіювання, з віком переростає у творче наслідування, а потім, через наслідувальну творчість, в істинну творчість індивіда.

Дитина, складаючи казку, бере її основну фабулу, почуту від дорослих, але змінює ту її частину, яка відповідала б її запитам. Так, коли малюк не хоче спати, а мама чи бабуся розказують казочку, дитина

починає фантазувати, втілюючи свої мрії і бажання. Вона просить розказати казочку про зайчика (чи іншу тварину), який не хоче спати, або йде на витівки вночі, очікуючи захоплюючого сюжету. Потім проситься сама розказати цю ж казочку, але вже вносить свої корективи – фантазування в нову історію. Якщо дитина не знає, як для себе пояснити сюжет певної казки (вийти заміж, померти, війна і т.д.), вона змінює його і створює «свій» власний, зрозумілий їй сюжет.

Ось казки хлопчика Андрійка (6 років), які він складає, граючись іграшками:

«Жила-була Білочка. Одного разу мама її навчила скакати по деревах. Але вона була неуважна і забула, як це робиться. Коли мами не було, Білочка дуже захотіла горішків, але забула, як до них дістатись. Та тут пролітала ластівка, взяла на крильця Білочку, і, пролітаючи над деревами, Білочка назбирала горішків. Так вони стали друзями».

«Жив-був Ослик. Він хотів пити, напився з брудної калюжі та й захворів. Мама сказала, що пити треба тільки з річки, там вода чистіша. Ослик послушав маму і пішов до річки, щоб напитись. Вода дуже була смачна, і йому сподобалась. Він гарно спав тієї ночі».

«Жив-був Будиночок. Він мав багато балконів. Ледь їх тримав. Думав, що йому їх забагато. Не захотів стільки тримати важкого і скинув декілька балконів. Потім пішов до лікарні, де йому змастили рани і полікували. Він відчув легкість і радість».

«Жила-була квіточка Ромашка. Росла літом, але мало було води, і вона засихала. Мама знала, що недалеко є річка, і попросила дерево, що росло поруч, корінням дістати водичку. Дерево набрало води на свої долоньки-листочки і оживило квіточку».

«Жило-було Сонечко. Воно було дуже веселе. Але одного разу насунули чорні хмари і закрили Сонечко. Всім стало сумно, усі звірі поховались по домівках. Їжачок вийшов зі своєї нірки, надув велику кульку і випустив її у небо. Кулька долетіла до самих хмар і там тріснула, розігнавши хмари. Сонечко знову світило і тишило усіх навколо».

У цих міні-казочках фантазія переплітається із потребою дитини. Дитина говорить про лікування (фізичні недуги, які переживає), прагнення з життєвих негараздів героїв зробити позитивне вирішення їхніх потреб. Їм в цьому допомагає або мама (роль матері в особистому досвіді), або хтось із близького оточення. Дитина, на відміну від дорослих, завжди бачить вихід із проблеми, навіть зайшовши

у глухий кут (не розуміючи, що відбувається), дофантазовує сюжет з поворотом на позитив.

Звідси таке вагоме завдання стоїть перед дорослими – наситити світ дитинства казкою, дати можливість відбутись драмі добра і зла, щоб дитина мала можливість її емоційно пережити, а потім і осмислити. Ці фантазії – це не тільки вихід із безвихідних ситуацій, але й перші спроби творчого, нестандартного підходу до проблеми. Досить згадати, як дорослі розв'язують проблеми за допомогою методу синектики (див. Р. V.), де має місце фантастична (казкова) аналогія. Можна допустити, що це дається краще людям, які пройшли повною мірою фазу дитинства – казкотворчості. Це дає їм змогу запустити ключові механізми ЕГО-стану Дитини (Е. Берн).

Особливістю дитячої казкотворчості є той факт, що діти наперед не знають, про що будуть складати казку. Це у них відбувається спонтанно, текст вільно «виходить» з уст маленького автора. Ще однією особливістю ранньої літературної творчості є те, що вона не відображає і не корелює з літературним даром надалі. Проте за цією творчістю можна передбачити можливість стати талановитим читачем.

Як і у випадку музичної творчості, проблемою дитячої літературної творчості є те, що сприйняти літературну творчість дитини може тільки людина, чутлива до тексту. На жаль, більшість батьків звичайно не помічають і не записують перші творіння своїх дітей. Можливо, відчувши байдужість дорослих до своїх творів, дитина втрачає до них інтерес як до таких, що не представляють значущості у соціальному світі, де живуть і вони.

Гра як творчість

Неоціненну роль у розвитку творчого потенціалу дошкільника відіграють і наслідування, і власне експериментування. У грі максимально розкриваються творчі можливості дитини, вона отримує насолоду від свободи дій.

Й. Хейзинга виокремлює такі ознаки гри:

- гра завжди добровільна, тому це спосіб реалізації свободи (від суворої детермінації життя, від меркантильності);
- гра – спосіб зняття напруги монотонного життя через мобілізацію духовних і фізичних сил;

- гра обмежена від часу і простору і захищена цим простором;
- гра має правила, які структурують її і дозволяють їй відновлюватись;

– хоча в грі і є невизначеність, вона прагне до її розв'язку, а тому і до гармонії;

– у грі немає вигоди, і вона залучає людину, активізуючи її здібності;

– гра згуртовує людей у групи, які підтримують одна одну протягом життя.

Роль гри як механізму зняття напруги – катарсису підкреслював і М.М. Бахтін. З його точки зору, основною особливістю гри є те, що вона спрямована на реалізацію емоцій.

Зв'язок гри з творчістю визнавали ще психологи ХІХ століття. Т. Рібо стверджував, що гра являє собою більш загальне поняття, в яке включається, в тому числі, і естетична діяльність, тобто творчість (один з видів гри). У грі дитина розвивається, виявляючи свою незалежність, свободу дій, імпровізує, «створює». Існують різні види ігор. Вони можуть бути традиційними, що передаються із покоління в покоління дітей, і вільними. Серед вільних ігор вищою формою вважають рольову гру, в якій діти відпрацьовують властиві даній культурі стосунки між людьми. Увесь матеріал, який «збирає» малюк в особистому досвіді, відображається в іграх: дитячий садочок, магазин, лікарня, робота батьків і т.д. Дитина, копіюючи поведінку дорослих, прагне розбудувати свої стосунки з іншими. Унікальність ігрової ситуації полягає в тому, що в ній дитина, з одного боку, поводить у відповідності зі своїм бажанням, з іншого – добровільно підпорядковується правилам, що існують у грі і відображають взаємовідносини у навколишньому світі (Є.І. Ніколаєва). В хід ідуть всі підручні засоби, імпровізація захоплює увесь процес гри.

Ігри поділяють на наслідувальні і фантазійні. В яку б гру не грала дитина, у ній вона виступає автором, режисером, актором в одній особі. У грі дитина знаходить себе, дізнається про свої можливості, прагнення. Тому гра є вищим проявом сутності людини. Разом з тим слід зауважити, що граються усі діти, але в одній і тій самій грі вони по-різному проявляють свій творчий потенціал. Більше того, у дорослому віці вони вибирають різні ігри, що впливають на їх розвиток.

Звідси – не стільки сама гра, скільки відповідні умови, в яких вона проходить, визначають розкриття творчих можливостей дитини.

Особливості розвитку уяви

Сензитивним періодом розвитку уяви Н.Н. Палагіна вважає другий рік життя – період загостреного інтересу до предметів і їх змін, активної не утилітарної предметної діяльності, період творчої співпраці з дорослим – початок становлення мови. Період розвитку уяви, на думку автора, характеризується активним перекомбінуванням предметного середовища і створенням надуманих ситуацій («начебто»).

На третьому році життя відбувається становлення словесних форм уяви. Автор відмічає у цей період такі особливості розвитку уяви як ігрове ставлення до слова, освоєння словесних джерел гри, відрив умовної дії від предметної опори і вираження її в символічній формі, в слові.

Четвертий рік життя знаменує відмежування світу фантазії. На цьому етапі відмічається зусилля динамічності образів (варіювання дій метафорами, артистизм сюжетної гри), активне співвіднесення образів уяви із заданими умовами і обставинами, намагання встановити взаємодію персонажів у грі з власною постановкою.

Теоретичні й експериментальні праці в галузі розвитку творчої уяви Д.Б. Ельконіна, А.В. Запорожця в ігровій діяльності, у процесі сприйняття казок, малювання виявляють своєрідний «реалізм» дитячої уяви.

Д.Б. Ельконін у своєму дослідженні методів розвитку творчої уяви з'ясував, якою мірою дошкільнята в грі дотримуються логіки реального життя і наскільки вони стійкі в здійсненні цієї реалістичної тенденції. Він висунув гіпотезу, що саме виникнення образів фантазії зумовлене зіткненням реалістичної ідеї з обмеженими засобами її втілення – це створює необхідність доповнити відсутні елементи ситуації образами уяви.

Уява дитини у віці від 3 до 5 років породжує особливий світ фантазії, від якого дитина не може відмежуватись. Становлення механізму відбувається до п'яти років. В цілому до цього періоду (до 5-ти років) діти впевнено відрізняють світ власних образів і світ реальної.

О.М. Дьяченко виокремлює два види уяви: афективну і пізнавальну, і прослідковує їх розвиток починаючи з 2,5–3 років. Пізнавальну уяву О.М. Дьяченко пов'язує із специфічним відображенням об'єктивного світу, подоланням суперечностей в уявленнях дитини про дійсність, добудовою цілісної картини світу. На ранніх етапах дитинства (до 5-ти років) пізнавальна уява пов'язана спочатку з оволодінням новими діями з предметами, і трохи пізніше – з розвитком рольової гри, малюванням, конструюванням і має в цьому віці відтворюючий характер. Афективна уява, на думку О.М. Дьяченко, спрямована на вирішення внутрішніх конфліктів, на викорінювання негативних переживань і на оволодіння позитивними взірцями людських стосунків та емоцій. У період дитинства афективна уява пов'язана з програванням дитиною своїх переживань (в основному переживання страху) і виступає швидше як захисний механізм, ніж як механізм засвоєння смислів соціальної поведінки.

6.2. Розвиток творчих здібностей особистості у молодшому шкільному віці

Всі ми про щось мріяли у дитинстві.

Хто про іграшку, хто про казкові пригоди.

Ліна Костенко

Механізм творчості на 6-му році життя переходить із потенційного стану в активний та поступово за умов оптимального навантаження здатен набирати потужності впродовж усього життя (В.В. Клименко).

Найбільш сприятливим періодом для формування креативності, на думку науковців, є молодший шкільний вік, коли спонтанна і часто репродуктивна творчість дошкільного віку поєднується зі швидко зростаючим інтелектом, абстрактним мисленням, логічністю. У цьому віці істотно зростає можливість самостійної постановки цілей, мотивування себе, пошуку способів дій і контролю результатів, тобто освоєння всіх компонентів психологічної структури діяльності (Л. Вержиковська, О. Кульчицька, Н. Литвинова, О. Матюшкін, В. Меде, В. Моляко, Л. Чорна та ін.).

Особливості розвитку уяви

Особливості уяви дітей 6-7 років характеризуються розвитком двох її важливих функцій. Перша пов'язана з освоєнням знаково-символічної діяльності і визначається роллю механізмів уяви в оволодінні дитиною довільною увагою, пам'яттю, логічним мисленням. Друга функція уяви, пов'язана з орієнтаційно-дослідницькою ефективно-пізнавальною діяльністю, дозволяє дитині зрозуміти зміст людської діяльності, вчинків оточуючих і власних дій для себе і для інших, мисленнево програти різні варіанти дій і пережити зміст їх наслідків.

Після 5-ти років механізм уяви домінує над усіма іншими. Дитина виконує величезну роботу, створюючи фантастичні образи, і живе у світі казок і міфів. Гіпертрофована уява дитини викликає подив у дорослих, а інколи і тривогу за стан її здоров'я, оскільки її уява не має реального підґрунтя, а її витвори не дійсні (В.В. Клименко).

На думку А.В. Запорожця, Н.Н. Поддякова, сам факт переходу в розвитку дитини дошкільного віку з однієї якісної стадії вікового розвитку на наступну, вищу, пов'язаний з формуванням у неї здібності розрізняти два плани: план реальних об'єктів і план моделей, що відтворюють ці об'єкти. Саме це є основною характеристикою знаково-символічної функції у дітей. Автор виокремлює такі види знаково-символічної діяльності, як: заміщення (діяльність, в якій предмет-замісник використовується у тій самій функції, що і предмет, який заміщається), кодування (діяльність, що має комунікативну ціль передачі повідомлення шляхом кодування і прийняття повідомлення за рахунок кодування), схематизація (діяльність, метою якої є орієнтування в основній характеристиці знаково-символічної функції реальності, що здійснюється одночасно у двох планах з постійним співвіднесенням символічного і реального планів) і моделювання (побудова моделі, в якій знаково-символічними засобами представлені суттєві структурні, функціональні, генетичні зв'язки). Так, прикладом розвинутої дії заміщення є виконання вправи «Нагодуй ляльку». У цій вправі дитина здійснює дії з предметами-замісниками, коли замість ляльки дана ложка, замість ложки – олівець, замість ковбаси – ножиці, замість ножа – сірниковий коробок.

Типовим проявом дії кодування-декодування є виконання вправи «Піктограма», згідно з якою дитині пропонується зобразити на листку паперу задані поняття з допомогою якогось символу, наприклад, «веселе свято», «смачна вечеря» та ін. Готовність до виконання цієї вправи чималою мірою залежить від розвитку здібності дитини створювати яскраві образи, здійснювати уявні перетворення предметів, а головне – переводити операції перекомбінування у мовленнєвий план.

Прикладом схематизації є виконання вправи «Перцептивне моделювання». Дитині необхідно відмітити серед намальованих ті частини фігури (кола, квадрата та ін.), із яких можна цю фігуру скласти.

Моделювання, як знаково-символічну дію, можна розглядати як механізм розвитку уяви.

Здатність до створення образів, що відображають структурні, функціональні, генетичні зв'язки предмета, дії, явища, формується в грі як провідній діяльності, зміцнюється в образотворчому мистецтві, складанні казок.

Таким чином, вдосконалення механізмів уяви ясно проявляється в розвитку знаково-символічної функції.

Другою лінією розвитку уяви у віці 6-7 років є її участь у корекції емоційної сфери і, перш за все, в розвитку емоційного контролю і особливих моральних переживань і почуттів.

У віці 6-7 років механізми уяви активно впливають на один із головних напрямів розвитку емоційної сфери дитини – появу здатності управляти емоціями. Емоції поступово стають більш осмисленими, коли дитина засвоює не тільки різні способи дій і норми поведінки, але й перш за все смисл цих норм і в цілому смисл тих вимог, які до неї висуваються.

Ще одна, найбільш універсальна роль творчої уяви дітей 6-7 років – саморегуляція емоційних станів. Ця роль полягає у створенні особливої емоційної атмосфери, що впливає на емоційний стан, настрій думок і почуттів дитини, а тим самим на характер її дій і вчинків. Уявляючи різні сюжети і дії в них, дитина може себе заспокоїти або налякати (останнє робить тоді, коли, створюючи фантастичні сюжети, хоче налякати інших).

У 8 років відбувається формування власних еталонів почуттів (пізнавальних, моральних, естетичних). У цьому віці виникає вунде-

ркінд – диво-дитина. Досвід свідчить, що вундеркінди рідко досягають вершин творчості. Робота з ними є досить непростим завданням психолого-педагогічної науки.

Літературна творчість

Літературна творчість цього віку є складною для дитини. Письмове висловлювання думок, на думку Гаупп, значно відстає від здібності дитини словесно висловлювати їх. Коли розмовляєш з балакучою дитиною про речі, близькі її розумінню й інтересам, то тільки чути її жваву мову. Якщо ж дитину попрохати описати предмет розмови, про який щойно йшла мова, то отримуємо декілька «вмучених» речень, далеко не таких багатих за змістом, як в усній розмові. Здається, що в той момент, коли дитина бере перо в руки, її думка завмирає, наче це її лякає, наприклад: «А про що писати? Мені нічого не приходить до голови...» і т.д.

Пояснення цього факту Л.С. Виготський вбачає в різниці труднощів того чи іншого засобу вираження для дитини; коли дитина постає перед складнішим завданням, вона починає справлятися з ним, наче вона є значно молодша за свій вік.

«Досить ускладнити мовленнєву роботу дитини, – говорить Блонський, – дати їй важке завдання, тобто змусити говорити її на папері, і ми зараз побачимо, що її письмова мова стає молодшою, ніж усна: з'явилися слова, не пов'язані у речення. Достатньо семилітці показати складну для неї картинку, як вона починає розповідати по ній, як трилітка, тобто беззмістовно перераховуючи предмети, зображені на картинці». Наприклад, семилітній хлопчик описує (письмовий варіант) свій відпочинок влітку: «Я відпочивав літом у бабусі. У неї живуть дві собачки. Одна називається Рижик, а друга – Гавчик. І ще живе киця Мишка. Я їх годував, купав у річці і грався з ними...» При цьому сама оповідь хлопчика була досить яскравою і багатою.

Цікавим є той факт, що діти раннього віку часто використовують особисті займенники. Так, Л.С. Виготський наводить дослідження вчених, де констатується, що кожне слово було вимовлене дитиною 7-8 років в середньому п'ять з половиною разів, особовий займенник першої особи був названий в сто разів частіше – 542 рази, особові займенники другої особи в 25 разів частіше – 135.

Щодо ставлення до часових меж і перебування в них самих, то діти раннього віку, у тому числі молодші школярі, частіше, ніж діти іншої вікової категорії, оперують теперішнім і майбутнім часом, на противагу старшим (особливо юнацький вік, дорослий), які оперують категоріями минулого часу (самозаглиблення, рефлексія).

Чим молодша дитина, тим вона більше живе в світі очікуваного, бажаного, вимріяного, а також у світі безпосереднього теперішнього.

Дуже часто труднощі дитини при переході до письмової мови пояснюються глибокими внутрішніми причинами. Усна мова завжди зрозуміла дитині, вона є природною реакцією, відгуком дитини на те, що діється навколо неї. При переході до письмової мови дитина часто не розуміє, для чого потрібно писати. У неї відсутня внутрішня потреба писати.

Тому розвиток дитячої літературної творчості стає більш успішним тоді, коли дитину спонукають писати на таку тему, яка є для неї внутрішньо зрозумілою та хвилюючою. «Необхідно привчати дитину, – пише Блонський, – писати тільки про те, що вона добре знає, про що вона багато і глибоко думала... Найкраще дитина пише про те, що її цікавить, що знає і в чому розуміється...»

Драматична творчість

Найближче до дитячої літературної творчості, на думку Л.С. Виготського, знаходиться дитяча театральна творчість, або драматизація. Це пояснюється тим, що драма, яка будується на дії, котру здійснює сама дитина, найбільш близько, дієво і безпосередньо пов'язує художню творчість з особистісними переживаннями. Зовнішні враження від навколишнього схоплюються і конкретизуються дитиною у наслідувальній формі. Для неусвідомлюваних душевних рухів (героїзм, відвага, самопожертва) силою інстинкту й уяви дитина створює ту обстановку, якої не дає їй життя. Будь-яку вигадку, враження дитині хочеться втілити у живі образи і дії. Другою причиною близькості драматичної форми для дитини є зв'язок будь-якої драматизації з грою. Драма ближче, ніж будь-який вид творчості, безпосередньо пов'язана з грою, а тому найбільш синкретична, містить у собі елемен-

ти різних видів творчості. Діти самі складають або готують п'єсу, імпровізують, і, нарешті, сама гра дає довершеність цьому процесу. Можна погодитися з думкою вчених на предмет того, що драматична форма творчості містить у собі певну небезпеку для раннього віку дитини. Дитина ще не може у цьому віці диференціювати власний матеріал від того, що вона копіює і бере у дорослих (неусвідомлюваність програвання ролі). Крім того, мова йде про заучуваність чужого (дорослого) матеріалу, що не завжди відповідає почуттям дитини, сковує дитячу творчість і перетворює дитину у передавача чужих слів. Разом з тим драматична творчість, як програвання власних ролей (як синкретичний процес), у ході малювання чи гри є цінним матеріалом саморозвитку особистості, вчить умінню висловлювати свої почуття, взаємодіяти з іншими, входити в різні стани інших. Тому такими цінними у цьому віці є програвання ролей: вчителька – учні (гра із ляльками), сімейні ролі (мама – діти), ролі лікаря (лікування іграшок), що дають дитині перші аспекти розуміння соціальних функцій і майбутніх дорослих ролей. Вони цінні власним матеріалом, що спостерігає дитина у житті, спонтанністю, дитячою відкритістю, безпосередністю і, що головне, цікавістю і бажанням їх програвати. Тому треба дуже обережно вводити дітей у світ драматичної гри, нав'язаної ззовні.

6.3. Творчі здібності у підлітковому віці

*Гей, нові Колумби й Магеллани,
Напнемо вітрила наших мрій!*

В. Симоненко

Підлітковий вік характеризується як період різкого зростання пізнавальної активності і зацікавленості, сензитивності для виникнення пізнавальних інтересів. Молодші підлітки вирізняються високою зацікавленістю, яка і за своїм змістом, і за інтенсивністю носить «вибуховий» характер: різко розширюються межі зацікавлення, з'являються питання нового змісту, що виходять за межі теперішнього часу (питання, звернені в минуле і майбутнє), за межі нашого пізнання світу. Молодших підлітків хвилюють питання війни і

миру, життя і смерті, екологічні і гостро соціальні теми, можливості пізнання світу, питання, що знаходяться за межами реального. У молодших підлітків дослідницька активність у формі питань максимальна за об'ємом, шириною і глибиною у порівнянні з молодшими школярами і старшими підлітками. Разом з тим існує певна розкиданість проявів зацікавлення, а також практично повна відсутність зв'язку їх зі шкільною програмою.

У цей час шкільні інтереси поступаються місцем позашкільним. Тільки у незначній частині учнів інтереси пов'язані з навчальними предметами, у більшості ж виходять далеко за рамки навчальної програми.

У підлітковому віці продовжує розвиватися теоретичне рефлексивне мислення. Підліток вже вміє оперувати гіпотезами при вирішенні творчих задач. Стикаючись з новою задачею, він намагається відшукати різні підходи до її розв'язання.

Як стверджує І.Ю. Кулагіна, розглядаючи особливості підліткового віку, у зв'язку з інтелектуальним розвитком підлітка прискорюється і розвиток уяви. Уява підлітка звичайно менш продуктивна, ніж уява дорослої людини, але вона багатша за фантазію дитини. Істотні зміни в розвитку уяви в підлітків відзначав і Л.С. Виготський. Він говорив про те, що під впливом абстрактного мислення уява «іде в сферу фантазії», «звертається в інтимну сферу, ховається від людей, стає винятково суб'єктивною формою мислення, мислення для себе».

Н.С. Лейтес відзначає, що в підлітковому віці особливо привабливими для дітей виступають форми діяльності, які вимагають завзятості і самостійності. У цей період відбувається «переміщення центру ваги учнів з учителя на однокласників». Це визначається типом провідної діяльності підлітків, якою стає інтимно-особистісне спілкування.

Серед протиріч розвитку психіки підлітків слід відмітити їхнє прагнення в усьому бути схожими на однолітків і в той самий час спроби виділитися в групі ровесників.

Усі підлітки відчувають потребу займати в колективі гідне місце, і це стає провідним мотивом їхньої поведінки.

Специфікою інтересів у 10-14-літньому віці є те, що підлітки мають велику потребу у спілкуванні з ровесниками. Підліток цікавиться тим, чим цікавляться його друзі, і якщо хоче ввійти в якусь

товариство, подружитися з кимсь, то починає цікавитись тією сферою інтересів, яка близька тим ровесникам, у дружбі з якими він зацікавлений. Наприклад, фанатичне захоплення якою-небудь рок-панк-групою чи напрямом у моді. З цим пов'язана і характерна для підлітків «мода на інтереси», коли якийсь захоплення раптово охоплює увесь клас, паралель, а інколи мало не всю школу і так само раптово гасне (І.В. Дубровіна).

Весь підлітковий період можна охарактеризувати як перехід до індивідуальності, як пошук індивідуальності в невідомому. Це здійснюється іноді «варварськими» методами, тому що підліток ще недостатньо усвідомлює особливості шляхів її формування. Самостійність формування індивідуальності, необхідність самому пройти весь шлях цього формування – одна з важливих сторін пафосу підліткового віку. У цей час людина перебуває у стані бродіння, поки не відкриє в собі моральні та пізнавальні максими. Саме тому підлітки ще перебувають у владі партикулярності щодо своїх інтересів, прагнень. Проте кожен окремий інтерес захоплює підлітка цілком. Перехід від однієї партикулярності до іншої пояснюється браком істотного заглиблення в кожну з них. Звідси – жадоба нових мандрювань, пригод. Ці відокремлені один від одного інтереси не становлять самосвідомого потягу до суб'єктивності, вони спрямовані у зовнішнє. Принципи поведінки в підлітка вже є, але часткового порядку, тому його поведінка непостійна. Підліток використовує і, коли це необхідно, сам створює певну ситуацію і в ній випробовує самого себе, свої здібності, можливості. Це – вчинок, смисл якого – випробування в гострому експерименті. При цьому вимоги до себе стають надзвичайно високими (В.А. Роменець). Звідси бере початок жорстокість підлітка у ставленні як до однолітків, до дорослих, так і до природи: нагруб'янити, обсміяти каліку, вдарити kota та ін. З одного боку, це дає насолоду від власних дій і спроможності на сміливий виклик іншим, а з іншого – він починає співчувати і «не розуміє», чому це все так відбулось. Тут найголовніше для підлітка – реакція потерпілого, його безпорадність. Злість ображеного є об'єктивацією суб'єктивності, надзвичайним виявом внутрішнього світу живого. Так пізнається міра суб'єктивності в інших.

Заперечуючи претензії дорослих як замах на самостійність, підліток робить вибір і, безумовно, помиляється. Звідси йде агресія у

ставленні до дорослих, самозакоханість, актуалізуються механізми психологічного захисту, де обвинувач один – підліток, і, відповідно, винен в його очах весь світ, і дорослий з його авторитетом.

Своєрідною рисою підліткових інтересів є безоглядність захоплення, коли інтерес, часто випадковий і ситуативний, раptom набуває для підлітка надцінного характеру, стає надзвичайним.

Творчість у підлітковому віці має гендерні особливості прояву, як і на попередніх етапах життя людини (див. вище). У підлітковому віці це проявляється ще й за рахунок пубертатного періоду розвитку – статевого дозрівання, де ці відмінності починають яскраво проявлятися. Хлопці вбачають свою перевагу у фізичній силі, яка допомагає реалізовувати власну мету, і спрямовані більше на зовнішній план буття – перемога у змаганнях, стан «супермена», нав'язаного американським кінематографом, «першість» у різного характеру з'ясуваннях стосунків і т.д. Дівчатка ж, навпаки, спрямовані більше на внутрішній план буття, який проявляється в інтересі до внутрішнього світу іншої людини; у них легше, ніж у хлопчиків, формується почуття відповідальності за доручену справу, вони ретельніші, можуть вносити корективи у свою поведінку, охочіше виконують громадські доручення.

Хлопчики-п'ятикласники часто небайдужі до своїх однокласниць, проте не вмюють і не знають, як цей інтерес викликати у них. Швидше проявом їхньої зацікавленості будуть різного роду витівки – бешкетування над однокласницею (підсунути кнопку, розв'язати бант, причепити щось кумедне і т.д.). Дівчатка, які раніше дорослішають психологічно і фізіологічно, сприймають це за образу, адже мають певні уявлення про «гарні стосунки». Вони більш емоційні, виявляють більший інтерес до своєї зовнішності, ніж хлопці, більш самокритичні, ніж хлопці-однолітки.

У старшому підлітковому віці закоханий підліток відчуває певну залежність від іншої людини, самозабутнє розчинення у ній. У цьому криються причини сорому при вияві взаємних симпатій. Спочатку вони приховуються. Але це почуття дедалі більше проявляє себе при переході у юнацький вік.

Попри те, що справжнє навчання, досвід підліток набуває самостійно, у нього не виробилась ще звичка до систематичності навчання, а тому воно стає для нього нецікавим і нудним.

У цьому віці особливо проявляється потяг до самостійності і незалежності. На цій основі підлітки приймають категоричні рішення, заперечуючи і нехтуючи допомогою дорослих. Вагоме місце у цей період життя особи займає прагнення до ідеалу. Якщо для молодшого підлітка ідеалом може виступати хтось з близького оточення, то для старших підлітків ідеалом стають і ті, з ким підліток безпосередньо не спілкується. Це узагальнений образ декількох людей, сукупність певних рис, які, на думку підлітка, варті наслідування. У старших підлітків зароджується інтерес у потребі самовиховання, формується самосвідомість: об'єктом зацікавлення стає внутрішній світ інших і свій власний. Уміння щось зображати, творити – одна з форм незалежності, яка все більше розвивається з віком.

Образотворче мистецтво

У цей період відбувається глибоке перетворення уяви: із суб'єктивної вона перетворюється в об'єктивну. Вона виступає у двох своїх типах: як пластична і як емоційна, зовнішня та внутрішня уява. Пластична уява користується в основному даними зовнішніх вражень, які розбудовує з елементів, запозичених ззовні; емоційна, навпаки, будує з елементів, взятих зсередини.

Уява у цей період характеризується переломом, руйнацією і пошуками нової рівноваги. Перехідний вік досить часто виявляє небезпечні сторони уяви, коли психічний стан підлітка характеризується як відхід у мрійливість, втеча в уявний світ, що віддаляє сили і волю підлітка від світу дійсного.

Те, що діяльність уяви в такому вигляді, як вона проявлялась у дитячому віці, у підлітків згортається, дуже легко помітити з того, що у дитини цього віку, як масове явище або як правило, зникає пристрасть до малювання.

Підлітки вже освоїли більш ефективну знакову систему – письмо, що дозволяє швидше набути знання. Крім того, те, що підлітки можуть зробити самі, їх вже не задовольняє. Намагання спеціального навчання часто не відповідає потребам дитини, а тому приводить до збайдужіння. Надмірна опіка з боку дорослих (вчителів, батьків) «правильно малювати», а тим більше нав'язування шаблонів може тільки придушити творчу активність підлітка. Від такого

тиску страждають такі необхідні у творчості якості, як: фантазія, уява, безпосередність прояву почуттів, прагнення самостійно зрозуміти і освоїти навколишній світ, тобто те, що становить креативність. З точки зору нейропсихології і нейрофізіології, таким чином здійснюється тиск лівої півкулі (стереотипне мислення) на праву півкулю (творчу активність).

Художньою творчістю продовжують займатись небагато – в основному ті, хто рано відчув внутрішню потребу професійної самореалізації. У малюнках, що мають місце у цьому віці, виникає і зростає стилізація.

У малюнках прослідковується пубертатна криза світогляду з пошуком свого «Я» і усвідомленням власної ролі і смислу життя. Слово дозволяє з більшою легкістю, ніж малювання, передавати складні відносини, особливо внутрішнього характеру. Навіть і по відношенню до зовнішньої дійсності слово легше передає рух, динаміку, складність якоїсь події, ніж дитячий недосконалий і невпевнений малюнок.

Таке ж згортання дитячої фантазії можна поспостерігати і в тому, що у дитини зникає інтерес до ігор раннього дитинства, до казок. Подвійність нової форми уяви, яка зароджується зараз, можна побачити з того, що найбільш поширеною і масовою формою діяльності уяви в цьому віці є літературна творчість. Це новий вид творчості для підлітка, оскільки до неї ще потрібно дитині дорости.

Літературна творчість

Літературна творчість стимулюється сильним підйомом суб'єктивних переживань, розростанням і поглибленням інтимного життя підлітка, тож у нього у цей період розвитку створюється особливий, свій внутрішній світ. Дівчина 15-ти років пише:

Писати хочеться – не йде до мене муза.

Співати хочеться – мелодії не знаю.

Літати хочу – крил нема у мене.

Радіти хочу – сум в душі моїй.

Отак живу – постійно мрію.

Отак живу – весь час іду до музи...

Те, що для дорослого виступає реальністю, підліток категорично не сприймає, він хоче незвичних подій, моментів, подорожей, пригод, оскільки живе цим і розробляє плани проведення канікул. У цьому завжди має бути щось незвичне, чим можна поділитися чи навіть похвалитися перед однолітками на початку нового навчального року.

У книжках, які читають підлітки, особливо їх приваблюють яскравий сюжет, динамічне розгортання дії, а в психологічному портреті героя – відвага, мужність, сила, незалежність, здатність до подвигу. Проте, захопившись цікавим сюжетом, підліток не помічає, а то й пропускає пейзажні елементи опису, роздуми героя, його подання автором як особистості (опис індивідуально-психологічних характеристик). Підлітка швидше цікавить розв'язання подій, прагнення охопити більше і швидше, пережити гострі емоційні стани разом з героєм у його вчинках. Саме це – така драматична фабула – приваблює підлітка до читання художнього твору. Ознайомившись з героїкою твору, образом сильного героя-переможця, підліток і сам прагне наслідувати його у манерах, одязі, звичках, смаках. Таке «фанатіння» виникає не тільки від прочитаної книги, але й від переглянутого фільму, де герої не завжди можуть служити гідним прикладом для наслідування. Тому особливе значення у цей період життя особи має той вплив, який здійснюють на підлітка засоби масової інформації. Нонконформізм, заперечення дійсності, аутсайтери, виклик світу, і все це замішане на методах кривавої розправи і насилля. Це спотворює у підлітка розуміння дійсності, яка і так ще реально не окреслилась, дає неадекватну картину дійсності і спонукає до негативізму, заперечення, що межує на рівні «гри з життям».

Здійснюючи будь-який вчинок, підліток насамперед прагне якоїсь пригоди як чогось динамічно та емоційно завершеного, в чому він себе може виявити активно. Перебуваючи у такій ситуації, підліток дістає необмежену свободу дій, його не стримують навіть поведінкові норми.

Проте дуже швидко знову, як відмічає Л.С. Виготський, у підлітка згортається інтерес до літературної творчості, він починає критично ставитись до неї, як раніше критично ставився до свого ма-

люнка; його починає не задовольняти недостатня об'єктивність власних творінь, і він полишає ці «потуги».

Інший спосіб відтворення дійсності для підлітків має історичну форму. Це виявляється в інтересі до історії, зокрема у хлопців, де головна увага звертається на військово-ситуативну сторону.

Слід наголосити і на музичних пристрастях підлітків. Саме у цей час у них виникає пристрасть до різних ансамблів, груп, виконавців. Чималою мірою вона визначається існуючою в школі, в компанії ровесників модою на ті чи інші музичні напрями. Разом з тим, така пристрасть до певних музичних стилів пов'язана з особливостями емоційного життя підлітка, з потребою в емоційному насиченні, у відповідному емоційному резонансі, а слова пісень є наче відповіддю на багато питань, які його хвилюють.

Технічна творчість

Своєрідною формою відображення дійсності для підлітків виступає технічна творчість, зокрема технічне моделювання. Вони моделюють різноманітні зразки сучасної техніки – літаки, військову техніку.

Декоративно-оздоблювальні роботи дають учням базу для розвитку художньої фантазії.

Захоплює учнів середніх класів і створення ребусів, настільних ігор, механізованих іграшок (як вид продуктивної діяльності).

У діяльності підлітків розрізняють технічне любительство і технічну творчість як найвищий її ступінь. Це залежить і від рівня спрямування вчителя праці: до діяльності рецепторно-наслідувальної чи пізнавально-творчої.

На основі технічної творчості розвивається конструктивна уява. В.А. Роменець виокремлює такі її види:

- 1) теоретико-технічна уява – усвідомлення дії машин, агрегатів;
- 2) уявлення (і розуміння) дії машин у всіх її деталях;
- 3) конструктивна уява як основа здібності для створення нових (умовно – для підлітка) конструкцій.

У підлітковому віці особливо активно розвивається конструкторська діяльність, що сприяє розумінню та поглибленню технологічного досвіду людини.

У цей період серед підлітків поширене таке хобі, як колекціонування. Вони залюбки колекціонують марки, значки, фотографії улюблених зірок (футболісти, актори та ін.). У цьому віці одні інтереси здебільшого виступають у формі нетривалих, але сильних захоплень, які відтісняють інші. Конструювання, гра в шахи, розв'язування математичних задач, гра на комп'ютері, читання книжок – все це захоплює підлітка і робить його в даний час «глухим» до всього іншого (В.А. Роменець).

Підлітку стає нецікавим багато з того, чим він захоплювався раніше. Значення інтересів у підлітковому віці надзвичайно велике. За їх змістом, аналізом того, що захоплює підлітка і що залишає його байдужим, багато в чому можна говорити про розвиток його особистості. Причини стійкої і повної відсутності інтересів приховуються часто в таких особливостях шкільного та сімейного виховання, як відсутність яких-небудь інтересів в оточуючих підлітка дорослих або їх надмірна активність у розвитку інтересу школяра.

Нерідко інтереси школяра швидко гаснуть тому, що в галузі інтересів, яка його захопила, він відчуває цілком закономірну для діяльності у новій сфері невпевненість у собі і, зіштовхнувшись з першим неуспіхом, швидко розчаровується у цій сфері або в самому собі. Підтримка підлітка, зміцнення його самооцінки, навчання його аналізу причин невдач є значущими факторами розвитку інтересів.

Гра у підлітковому віці

Конкретною діяльністю, в якій виявляється ситуативна форма свідомості, є своєрідна підліткова гра зі спробами відтворити справжні стосунки між людьми. Підлітки так само, як і діти, захоплюються грою, проте вона набуває більшої досконалості та довершеності, зокрема, у ній є виражені зав'язка, кульмінація і розв'язка. Проте у ній завжди має бути присутній дух суперництва, змагання. Психічний розвиток дитини, на думку В.А. Роменця, досягає такого рівня, коли вже у грі здійснюється серйозна мета. Це підготовка до того, щоб гра поступово перетворилася на реалістичну діяльність. На відміну від дитячих ігор, де діти не усвідомлюють суттєвої різниці між собою і предметами живої та неживої природи і, відповідно,

перевтілюються у різноманітних звірів, неживі предмети, підліток втілюватись і перевтілюватись може тільки у людський образ. Природа в її цілісності і внутрішній суті ще залишається неприступною для підлітка, «розуміння» її як прийняття її духу, сили і краси приходить у юнацькому віці. Оскільки підліток прагне мати перед собою доступну для його розуміння дійсність, він і знаходить її в історичній ретроспективі (В.А. Роменець). Разом з тим підлітки розуміють, що історію не перепишеш. Вони намагаються «оживити» минулі події, вносячи свою імпровізацію, свій домисел. У цих «театралізованих» іграх історія відходить на задній план, а на передній виступає дійсність, яку вже «створює» підліток, задіюючи при цьому неабияку фантазію. «Відбувається» рицарський турнір, де два рицарі гідно обстоюють кожен свою честь, свою шпагу, чи сміливий Робін Гуд виходить відстоювати правду і захищати справедливість. Коли підлітки грають у війну, вони не тільки імпровізують військові дії, але й задіюють при цьому техніку, озвучують вибухи снарядів, просування техніки. Від масштабу гри залежить і кількість задіяних «солдатів» та «офіцерів».

*Апарат космічний загуркоче,
Пропливе смарагдовий кортеж...
– Добре, я коли-небудь заскочу.
Ти в якій галактиці живеш?*

Ліна Костенко

Підліток влаштовує ігри і на сучасні теми. Проте, не приймаючи чи заперечуючи дійсність, він сам встановлює свої правила гри. Скільки позначок «Z» з'явилося усюди (на парканах, на стінах під'їздів, будинків) після показу фільму «Зорро»? Чи згадати славного Бетмена – людину-кажана, образ якої запам'ятався перш за все підліткам як образ сильної особистості, яка встановлює «правду» на Землі, і т.д. В уяві підлітка виникає ілюзія власної присутності у різних куточках планети. При цьому задіюються всі елементи гри і в тому числі костюми, що надає більшої впевненості в очікуваному перевтіленні в образ героя. Гостро виражене прагнення справедливості, покарання за зло спонукає підлітків грати у детектив, де на роль слідчого є дуже багато бажаючих.

Необхідно зауважити, що ігри дітей, особливо підліткового віку, де яскраво проявляється формування «Я-образу», залежать як від етнокультури (розподілу гендерних ролей у тому числі), так і від епохи, часу проживання і тих подій, свідками яких є підлітки. Сьогодні гра більше проживається як вплив мас-медіа, комп'ютерних технологій, а тому сюжети сьогодення часу, бойовики, комп'ютерні ігри та фільми здебільшого замінюють ті ігри, які були характерні ще в середині ХХ століття, не говорячи про більш ранній період історії.

Особливе місце у житті підлітка сьогодні займає комп'ютер, який дає не тільки можливості свободи в інформаційному просторі, але й ті «віруси свідомості», про які сьогодні пишуть і б'є на сполох психолого-педагогічна наука. Комп'ютерні ігри не завжди якісно зроблені, формують комп'ютерну залежність і, як не парадоксально, витісняють на задній план книгу, в тому числі художню.

Для підлітків характерний великий потяг до спорту, прагнення брати участь у будь-яких змаганнях. Підліткова незграбність викликає прагнення тілесного самовдосконалення. Виникає ідеал – вольова та фізично досконала людина. Більшість з них «дружать» зі спортом, люблять грати у футбол, займатись атлетикою, на тренажерах, плаванням та іншими видами спорту, які, на їх думку, дають силу, розвивають м'язи, гартують дух. Оскільки ці характеристики пов'язані з маскуліністю – природним еством чоловіка, то це для підлітка має велике значення у період фізіологічної перебудови організму в очікуванні збільшення м'язової маси тіла. Вони інколи вдаються до крайнощів, посилено займаючись спортом до «надриву» в очікуванні негайного результату. Така категоричність, безумовно, може тільки завдати фізичному здоров'ю шкоди.

6.4. Творчість у юнацькому віці

Не переможе істина без нас.

Ліна Костенко

Особливості психічного розвитку у ранньому юнацькому віці характеризуються вдосконаленням не тільки мотиваційної сфери,

а й пізнавальних процесів. Вважається, що до п'ятнадцяти-шістнадцяти років загальні розумові здібності уже сформовані, проте протягом раннього юнацького віку вони продовжують вдосконалюватись. Юнаки і дівчата оволодівають складними інтелектуальними операціями, збагачують свій понятійний апарат, їх розумова діяльність стає більш успішною, наближаючись у цьому розумінні до діяльності дорослих. Специфікою віку є швидкий розвиток спеціальних здібностей, нерідко пов'язаних із майбутнім видом діяльності, який їм необхідно обрати. Диференціація спрямованості інтересів робить структуру розумової діяльності юнака/дівчини більш складною й індивідуальною, ніж на попередніх етапах розвитку. У юнаків цей процес починається раніше і виражений яскравіше, ніж у дівчат.

В умовах переходу до ринкових відносин значення практичного інтелекту старшокласників особливо зростає. До структури практичного інтелекту входять такі якості розуму як діловитість, економність, обачливість, вміння швидко вирішувати задачі, що виникають. Діловитість виявляється в тому, що людина може відшукати оптимальне рішення у будь-якій складній ситуації. Економність виявляється у тому, що людина здатна знайти спосіб дії з найменшими витратами, що веде до потрібного результату. Обачливість, як якість практичного мислення, – вміння передбачати наслідки тих чи інших рішень. Вміння оперативно вирішувати задачі проявляється у кількості часу, який минає з моменту виникнення задачі до її практичного вирішення.

Розвиненим можна вважати таке практичне мислення старшокласника, якому притаманні усі вказані властивості. Його необхідно формувати в учнів починаючи з перших років навчання як у школі, так і вдома.

Ранній юнацький вік сензитивний для формування професійно орієнтованих знань, умінь, навичок. В інших вікових періодах вони не розвиваються з такою швидкістю і так надовго не закріплюються у досвіді, як у ці шкільні роки.

Світоглядні позиції в ранній юності будуються на інтелектуальному розвитку, інтересі до особистості, рефлексії, що веде до формування власних переконань. Старшокласники, пізнаючи світ, повертаються до власного «Я», вирішуючи світоглядне питання:

«А що я значу в цьому світі?» Вони шукають відповіді на всі запитання; категоричні у своїх поглядах, що засвідчує їхній максималізм. Картина світу в ранній юності може бути матеріалістичною чи ідеалістичною, релігійною чи науковою.

Для світогляду старшокласників характерне усвідомлення соціальної перспективи, яка виражається в діалектиці минулого-теперішнього-майбутнього «Я».

Для юності характерна вікова інтровертованість, коли самотність дає можливість реалізувати здібності (музичні, художні, літературні, технічні). Юнаки наодинці програють ролі, які їм недоступні у реальному житті. Але моральна самотність, як вважає Е. Фромм, так само важко переноситься, як і фізична; більше того, фізична самотність стає нестерпною лише в тому випадку, якщо веде за собою і самотність моральну. При встановленні сприятливих особистісних контактів з іншими у старшокласників самотність швидко зникає.

Реалізація основних потреб цього віку сприяє відносній стабілізації особистості, формуванню «Я-концепції», світогляду. Центральним новоутворенням стає самовизначення – професійне та особистісне.

Смисложиттєві роздуми в юнацькому віці спрямовані у майбутнє, на пізнання свого життєвого призначення, а відповідь на це питання розгортається у системі конкретних життєвих планів, які старшокласник має намір реалізувати.

Характерним для інтелекту старшокласника є розвиток творчих здібностей, що виявляється в інтелектуальній ініціативі та створенні чогось нового. Конкретні особистісні якості творчих юнаків різноманітні, тому що залежать як від основної сфери діяльності людини, так і від виховання.

Наприклад, наукова творчість звичайно поєднується з високими загальними показниками інтелекту, здатністю до абстрактно-логічного мислення, що зовсім не обов'язково для художників. Багато залежить від виховання: обдарований старшокласник, самовираженню якого щось перешкоджає, часто виявляє риси тривожності, які відсутні у того, кому родина та школа дають можливість реалізувати свої здібності. Вчителю важливо своєчасно з'ясувати сферу творчої спрямованості старшокласника та стимулювати її розвиток у бажаному напрямі.

У ранньому юнацькому віці продовжується процес розвитку самосвідомості. В юності відкриття себе як неповторної індивідуальності нерозривно пов'язане з відкриттям соціального світу, в якому необхідно жити. Звернені до себе у процесі самоаналізу, рефлексії питання в юнака, на відміну від підлітка, частіше носять світоглядний характер, стаючи елементом соціально-морального чи особистісного самовизначення. На думку І.В. Дубровіної, головним новоутворенням ранньої юності є готовність (здатність) до особистісного і життєвого самовизначення.

Т. Томе запропонував два принципово різних типи розвитку в юнацькому віці: прагматичний і творчий. Для першого характерна орієнтація на доцільність і на відхід від джерел хвилювання, чому суб'єктивно надається першочергове значення. Такий тип розвитку є полюсом, протилежним класичній формі розвитку в юнацькому віці, яку описав Е. Шпрангер і яка, за Т. Томе, є творчо орієнтованою, коли наміри, інтереси юнака спрямовані далеко в майбутнє і він поводить незалежно від того, що вважається доцільним чи розумним, активно включає різні нові пізнавальні та інші формуючі можливості у власний спосіб життя.

Вагоме місце у творчій діяльності юнаків займає літературна творчість. Матеріалом творів на вільні теми слугують бесіди з дорослими, прочитані книги, особистісний досвід і т.д. Для них важливо зображувати переживання інших людей, особисті переживання. Темати тут виступають нерозділене кохання, дружба, постановка питання про сенс життя та ін. Такі прийоми, як комбінування, аглютинація, акцентування, зміна величин, символізація, типізація тощо визначають поетичний характер юнацької уяви в цілому. Виступ проти буденності є зворотною стороною палкого поривання до нового, в чому виявляється «дух заперечення» і «дух творчості». Наприклад, дівчина 20-ти років пише:

*Захопив мене нестримний вітер
І поніс в безмежну даль.
І лишивши в серці кілька літер,
Написав ім'я Твоє – Печаль.*

*Я шукала щастя серед неба,
Загубившись в хмарах назавжди.
Я шукала сонця, та без Тебе
Залишусь в полоні темноти.*

*Поцілунком раннім я торкнуся уст
І замру на мить, щоб спинити час...
Твоє серце щире віддане комусь,
Є лиш Ти і Я, та немає Нас!*

В іншій поезії читаємо:

*Я буду ангелом...
Твоїм білим ангелом...
Оберігатиму... обійматиму...
Даруватиму свою любов.*

*Я буду поряд, коли ти спатимеш,
Коли вмиратимеш –
Я повертатиму твоє тепло.*

*Ти будеш дихати моїм коханням,
Коли загине цілий світ...
Коли на землю впаде чорний сніг,
Я зодягну тебе у біле вбрання...*

Найбільш яскравий прояв юнацького максималізму можна знайти у творчих задумах. Юна людина, яка щойно створила свій твір, вважає його шедевром, хоча він потребує довершення. Відбувається переоцінка власних сил; вона вважає себе здатною писати не просто прозу, п'єси, але й робить «замах» на романи, вважаючи, що саме її твори геніальні і варті того, щоб їх видали чи поставили на сцені. Ще тільки написано декілька віршів, задуманий прозовий твір, а юнак уже уявляє себе з лавровим вінком на голові, на вершині слави, з опублікованою збіркою своїх творів.

До окремих форм максималізму насамперед належать: гіперболізація, поляризація та своєрідна «космічна» фантазія. Це сто-

сується, в першу чергу, творів, написаних за художніми картинами, коли ставиться завдання дати власне бачення побаченому, передати те, що є на рівні переживань. У творах з'являються префікси і суфікси вищого ступеня. У висловлюваннях юної людини, які вона передає на письмі, звучать слова: «найпрекрасніша дівчина», «найчарівніший сон», «найвеличніше щастя» і т.д., що наче допомагає передати особливий емоційний вир почуттів, які вже майже «не вміщаються» у слові.

У творчості цього періоду фіксують поляризацію, як амбівалентність, що присутня у всьому як крайнощі між добром і злом, позитивом і негативом.

Творчий інтерес юнацтва поширюється на все, що є на Землі й у Всесвіті. Поряд з «космічним» охопленням дійсності юнацтво з великим інтересом звертає погляд до того світу, в якому воно безпосередньо перебуває. Краса природи розкривається у юнацькій творчості так, як ніколи раніше. Юнаки захоплюються краєвидом природи, яка стає частиною цілого, нероздільного слову «життя». З'являється потреба поетичного злиття з природою, усвідомлення себе як її невід'ємної частини. Так ідуть романтично-ліричні описи моря, гірського пейзажу, задушевна «розмова» з сонцем, вітром, зорями, які вже стають алегоріями чогось високого, безмежного, охоплюють собою увесь світ кохання, мрій, переживань, сподівань, вищих почуттів (альтруїстичне кохання) і прагнень.

В юнацький період розвивається рефлексія, що характеризує прагнення і здатність юної людини до заглиблення не тільки у власний світ, але й у світ іншої людини. Для неї важливо, що думають про неї, про що говорять. Вона прагне співвіднести свої почуття та думки з почуттями та думками інших людей. Розвиваються і такі форми перцепції як емпатія, атракція. Все це юнаки знаходять, звертаючись до художньої літератури, мистецтва, кінематографа.

Ілюзія власної винятковості може стати передумовою справжньої індивідуальності та почуття власної гідності. І щоб це не привело до згубного індивідуалізму, слід спрямовувати людину цього віку до продуктивного спілкування з іншими людьми.

З часом вона зникає, оскільки з'являється відкриття, що спочатку розчаровує: інші мають не гірший, а то й кращий внутрішній світ.

Розвінчування ілюзії власної винятковості сприяє виникненню уявлень про винятковість іншої людини. Так з'являється ідеалізація, об'єктами якої виступають: дружба, кохання, захоплення видатними постатями (В.А. Роменець). І хоча ідеалізація, на перший погляд, звужує картини реального сприйняття дійсності, особистості, вона допомагає юній людині пізнавати світ, інших, проходити «тернистий» шлях до розуміння співбесідника від ідеалізації його рис до більш повної картини реалістичності (прийняття людини такою, якою вона є).

У творах на вільні теми юні люди обирають теми дружби, щастя, альтруїстичну любов-самовіддачу, самопожертву, природу, філософські теми (екзистенційного характеру) буття, сенсу, вибору і т.д.

З 21 року людина вступає у вік майстерності (В.В. Клименко). Механізм творчості наблизився до стану гармонії, й людина робить спроби виконувати творчу роботу, надає механізму природної сили. У цьому віковому періоді людина – самостійний творець. І щоб механізм творчості розвивався, вона повинна: 1) вирішувати задачі на межі своїх можливостей, 2) прагнути робити все якісно, 3) бути вірною собі.

6.5. Творчість у вік молодості

І не знецінюйте коштовне,

Не загубіться у юрбі.

Не промініяйте неповторне

На сто ерзаців у собі!

Ліна Костенко

Провідною діяльністю віку молодості виступає оволодіння спеціальними знаннями і відповідними навичками з обраного фаху. Формування спеціального фахового інтересу, що завершується обранням спеціалізації в рамках певної науки, сприяє розвитку наукового інтересу, наукової творчості. Обрання даного фаху є не що інше, як обрання сфери творчості.

Молодість – це вік, коли прагнення до творчості носить найінтенсивніший характер, що позначається на ширині інтересів, глибині знань в очікуванні нового досвіду. Психологи встановили, що

найбільша кількість галузей людської діяльності стартує у творчому плані саме у вік молодості.

За даними польського психолога В. Шевчука, відношення точки старту до різних вікових періодів людини таке:

11–12 років – 12,5%;

21–30 років – 66%;

31–40 років – 17,4%.

Саме у вік молодості створюються найбільш оригінальні продукти творчості.

Головний акцент робиться на морально-психологічних якостях людини. Певною мірою долається і юнацька ідеалізація людей, стосунків. У своїх роздумах вони тяжіють до думки, що ідеальних людей немає.

У структурі індивідуальних здібностей молодій людині виокремлюють конвергентні здібності, дивергентні здібності (креативність) і пізнавальні стилі.

Конвергентні здібності полягають у здатності особистості з допомогою логічного мислення розв'язувати нормативні завдання у регламентованих ситуаціях. Виявляються конвергентні здібності в рівнях ефективності процесу обробки інформації, правильності та швидкості знаходження єдино можливої (нормативної) відповіді щодо вимог наявної ситуації і характеризують адаптивні можливості успішності індивідуальної інтелектуальної поведінки в регламентованих умовах діяльності. Репрезентують їх такі властивості інтелекту:

– рівневі властивості інтелекту. Характеризують досягнутий рівень розвитку вербальних і невербальних пізнавальних функцій; є основою процесів пізнавального відображення (сенсорної диференціації, швидкості сприймання й оперування просторовими уявленнями, обсягу оперативної і довготривалої пам'яті, концентрації й розподілу уваги, поінформованості у певній предметній сфері, словникового запасу тощо);

– комбінаторні властивості інтелекту. Стосуються здатності виявляти зв'язки, відношення і закономірності, комбінувати елементи проблемної ситуації і власних знань;

– процесуальні властивості інтелекту. Характеризують елементарні процеси обробки інформації, а також операції, прийоми і стратегії інтелектуальної діяльності.

Конвергентні здібності забезпечують успішне розв'язання нормативних завдань у регламентованих ситуаціях за допомогою певних комбінаторних і процесуальних властивостей інтелекту.

Дивергентні здібності (креативність) виявляються у здатності породжувати різноманітні оригінальні ідеї у нерегламентованих умовах діяльності на основі різноспрямованого, незалежного від законів формальної логіки мислення. Креативність є дивергентним мисленням, яке полягає у готовності висувати багато ідей щодо об'єкта. Вона виявляється і в творчих інтелектуальних здібностях, зокрема: привносити нове в досвід, породжувати оригінальні ідеї, відмовлятися від стереотипних способів мислення. Критеріями креативності є:

- швидкість (кількість ідей, що виникають за одиницю часу);
- оригінальність (здатність породжувати нові ідеї);
- сприйнятливість (чутливість до незвичайних деталей, суперечностей і невизначеності, готовність гнучко і швидко переключатися з однієї ідеї на іншу);
- метафоричність (схильність використовувати символічні, асоціативні засоби для вираження своїх думок, уміння в простому бачити складне, у складному – просте).

Дивергентні здібності полягають в успішному розв'язанні творчих, нестандартних завдань на основі оригінальних ідей, виходу за межі стереотипного досвіду.

Головними особливостями емоційної сфери людини у молоді роки є її стабільність, сформованість таких емоційних властивостей, як емпатія, саморегуляція емоційних переживань, багатство (бідність) емоційного життя. У цьому віці особистість переживає широко гаму моральних, інтелектуальних, естетичних почуттів, стійкою стає її загальна емоційна спрямованість.

У царині мистецького плану молоді люди у вільний від навчання час займаються вокалом, у них уже сформоване бачення музичного стилю, і вони можуть дати чітку відповідь щодо виконавців і стилю, до якого вони тяжіють. У цей період не згасає інтерес до танцю, участі у КВК, різного роду конкурсах, спортивних змаганнях. Якщо у юнацький період поетичні чи прозові твори сприймалися як шедевр, який мав би побачити увесь світ, то у роки молодості часто людина, творячи, приховує продукти своєї праці. Тут з'являється

нове розуміння і самого результату: «Пишу для себе. Це глибоке, інтимне». Оцінку продукту дає сама людина і критично ставиться до того, щоб зробити його надбанням інших.

У вік молодості у процесі оволодіння фахом яскраво починають вимальовуватись індивідуальні риси творця. Їхній розвиток завершується у вік зрілості, який із повним правом можна назвати віком зрілої творчої індивідуальності.

6.6. Творчість зрілої людини

Минають фронди і жіронди,

Минає славне і гучне.

Шукайте посмішку Джоконди,

Вона ніколи не мине.

Ліна Костенко

У зрілому дорослому віці перед людиною постає багато проблем, від вирішення яких залежить її розвиток. Основними з них є перехід до генеративності, захопленості собою, стагнація.

У зрілому дорослому віці людина опиняється перед неминучістю вирішення таких завдань:

а) необхідність деференціації «Я» («Я»-професіонал, «Я»-потенційний пенсіонер, «Я»-сім'янин, «Я»-керівник, «Я»-зріла особистість та ін.), уникнення надмірної захопленості своїми соціальними ролями;

б) уникнення надмірного у проблемах, якими супроводжується старість;

в) трансцендентація «Я» (вихід за межі «Я» до вічного, божественного), яка приходить на зміну захопленості «Я».

Ці проблеми набувають особливого значення наприкінці зрілого дорослого віку. Період від 50 до 60 років є сприятливим для корекції стилю життя, головних цілей та інтересів.

Після 50 років домінує переживання зрілості. Джерелом задоволення стають сімейне життя та успіхи дітей. Людина все частіше задумується над сенсом життя, цінністю здійсненого та досягнутого.

За давньогрецькою традицією найвищий ступінь розвитку людської суб'єктивності, розквіт життєдіяльності людини та вершинну точку її творчості в психології називають акме. Прийнято вважати, що у

віці 50 років людина досягає свого акме, коли соматичний, фізіологічний, психічний та соціальний стани людини обумовлюють та забезпечують найвищі досягнення, найкращі показники її діяльності та творчості. Це стан достеменно зрілості людини, яка хоча вже і є зрілою особистістю з 30 років, проте справжньої вершини у діянні досягає пізніше. Безумовно, це залежить від індивідуальних психологічних особливостей людини, її здатності вчитися, творити, вдосконалюватись.

Провідним видом діяльності протягом зрілого дорослого віку залишається праця.

У зрілому дорослому віці «Я-концепція» залишається визначальним центром внутрішнього світу особистості. На цьому етапі домінує цілісне бачення себе у контексті життєдіяльності, вічних і мінущих цінностей.

У період зрілої дорослості залишаються актуальними основні функції «Я-концепції». Вона сприяє самоузгодженню людини, стабільності її внутрішнього світу і поведінки; зумовлює особливості інтерпретації досвіду, який уже мало збагачується; залишається джерелом життєвих очікувань; забезпечує дотримання виробленої стратегії життя і поведінки. Особливістю «Я-концепції» людини на цьому етапі є те, що вона вже не розглядає свою життєву перспективу як досить тривалу, виявляє реалістичне бачення свого майбутнього.

У людей, які досягли віку зрілої дорослості, послаблюються психофізіологічні функції. Однак це суттєво не позначається на функціонуванні їх когнітивної сфери, не знижує працездатності, трудової і творчої активності.

Розвиток окремих здібностей триває протягом усього зрілого дорослого віку. Особливо це стосується тих, які пов'язані з трудовою діяльністю людини та її повсякденним життям.

У цьому віці не втрачає своєї повноцінності когнітивний досвід, що забезпечує збереження, впорядкування і перетворення інформації. Ефективно функціонують когнітивні схеми, семантичні і понятійні структури.

Закритішою стає пізнавальна позиція людини, що проявляється в однотипності осмислення проблем, нездатності враховувати погляди інших.

Високим є рівень конвергентних здібностей (здатність розв'язувати нормативні завдання), однак відчутно починає знижуватися

рівень дивергентних здібностей (здатність висловлювати оригінальні ідеї у нерегламентованих видах діяльності).

На цьому віковому етапі ефективно функціонують полезалежний, когнітивно простий і рефлексуючий когнітивні стилі (способи обробки інформації про актуальну ситуацію).

Помітні зміни у пізнавальній діяльності. Функціонування динамічного інтелекту, яке досягло піку у період юності, поступово знижується.

Однак підвищується функціонування кристалізованого (стабілізованого) інтелекту, що виявляється у здатностях встановлювати зв'язки, формулювати судження, аналізувати проблеми і використовувати засвоєні стратегії для розв'язання завдань. Усе це свідчить, що у зрілому дорослому віці одним із важливих факторів, які впливають на пізнання, є багатство життєвого досвіду.

На розвиток когнітивних навичок у зрілому дорослому віці впливає праця. Люди, чия трудова діяльність є досить складною і різномановною, мають гнучкіші розумові здібності, ніж зайняті рутинною працею. Високим рівнем інтелектуальної гнучкості відзначаються дорослі, яким у процесі роботи часто доводиться багато думати, виявляти ініціативу, приймати самостійні рішення.

У період зрілої дорослості людина активно розширює свої знання, оцінює події та інформацію в широкому контексті. Попри зниження швидкості і точності обробки інформації, здатність послугуватися нею залишається на високому рівні. Хоч когнітивні процеси у людини зрілого віку відбуваються повільніше, ніж у молоді, ефективність її мислення вища.

Інтенсивність інволюції інтелектуальних функцій людини (зниження довільного ментального контролю, дивергентних здібностей, звуження ментального простору, неадекватність ментальної репрезентації тощо) залежить від професійної активності, обдарованості та освіти.

Після 30-ти років людині здебільшого притаманна гармонія мислення, почуттів, уяви і психомоторики з енергопотенціалом (В.В. Клименко). Урівноваженість і гармонійність притаманні продуктивній дієвості механізму творчості. Гармонія мислення, почуттів і уяви, психомоторики сприяє виникненню здатності до геніальної роботи.

55 років – вік мудреця. У цьому віці, за умови збереженої гармонії душі й тіла, людина готова стати творцем. Третя гармонійна вершина життя: мислення підпорядковує собі почуття, що є умовою створення нового світу, відкриття того, що люди почували, але були неспроможні означити й користуватися силами природи.

Мудрість – властивість людини, система здібностей до виконання доцільних дій у межах пережитого досвіду. Від мудрості людина здобуває такі плоди:

- 1) дар гарно мислити,
- 2) дар гарно говорити,
- 3) дар гарно все робити.

Отже, мудрість – система особливих здібностей людини і характеризує (В.В. Клименко):

а) властивості людини й досконалість її знань;
б) здатність застосовувати ці знання у способі життя, діяльності, в ділах;

в) здібності схоплювати розумом загальне й суттєве в речах і явищах;

г) здатність оригінально розв'язувати задачі за допомогою: 1) реалістичної оцінки ситуації і вміння визначати її сутність; 2) використання прийомів логіки відповідно до ситуації; 3) передбачень наслідків дій та вчинків; 4) спроможності із найменшими витратами сил та енергії досягати максимуму результату дій і якості продуктів.

Надзвичайно важливою сьогодні є постановка питання про те, як продовжити найактивніший творчий період життя людини. Досягненню цього, на думку Л.Е. Орбан-Лембрик, сприяють: правильна організація часу (темп, ритм); висока етична і професійна культура, активність у виборі життєвого шляху; культура спілкування; вміння забезпечити відповідність своїх здібностей і типологічних особистісних властивостей умовам життя; урахування впливу етнопсихологічного середовища на розвиток і становлення особистості; вміння долати суперечності мікросередовища та особистості, що детермінують поведінку індивіда; використання науково обгрунтованого алгоритму продуктивного розв'язання завдань розвитку зрілої людини; самовдосконалення особистості, усвідомлення нею своїх можливостей, ставлення до себе як до суб'єкта, творця власного життя.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Предметна дія як творчість.
2. Дитячий малюнок як творчість.
3. Психологічні особливості розвитку творчих здібностей у дошкільному віці.
4. Уява і творчість у підлітковому віці.
5. Розвиток творчих здібностей особистості у молодшому шкільному віці.
6. Творчість у юнацький період життя особи.
7. Творчість у вік молодості.
8. Творчість зрілої людини.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Назвіть головні підходи до вивчення вікових закономірностей творчості. Який із підходів для Вас є найбільш прийнятним? Чому?
2. Чим відрізняється дитяча творчість від творчості дорослого?
3. Які особливості уяви у дошкільному віці?
4. Які особливості сприйняття у дитячому віці?
5. У чому полягає універсальність дитячого малюнка?
6. Перерахуйте ознаки універсальності дитячого малюнка.
7. Як відбувається структурування простору в дитячому малюнку?
8. Що означає «рентгенівський стиль» і які можливі причини появи його на малюнку?
9. У чому полягає роль гри у дошкільному віці?
10. Яке місце займає гра у підлітковому віці?
11. Назвіть ознаки творчості у юнацький період життя особи.
12. Охарактеризуйте особливості творчості віку молодості.
13. У чому особливості творчості зрілої людини?

Рекомендована література

Венгер Л.А. и др. Воспитание сенсорной культуры ребенка от рождения до 6 лет. – М.: Просвещение, 1988.

Вікова та педагогічна психологія: Навч. посіб./О.В. Скрипченко, Л.В. Долинська, З.В. Огороднійчук та ін. – К.: Просвіта, 2001.

Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк. – М.: Просвещение, 1991.

- Дилео Д. Детский рисунок. Диагностика и интерпретация. – М.: Апрель-Пресс, Изд-во «Эксмо», 2002.
- Дружинин В. Деятельность, подражание, творчество//Школьный психолог. – 2001. – №14.
- Дьяченко О.М. Воображение дошкольника. – М.: Знание, 1986.
- Дьяченко О.М. Пути активизации воображения дошкольника. – М.: Знание, 1987.
- Запорожец А.В. Игра и ее роль в развитии детей дошкольного возраста. – М.: Педагогика, 1987.
- Запорожец А.В. Психология и педагогика игры дошкольника. – М.: Просвещение, 1986.
- Эльконин Д.Б. Детская психология. – М.: Учпедгиз, 1960.
- Ермолаева М.В. Практическая психология детского творчества: Учеб. пособие. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2005.
- Клименко В.В. Психологія творчості. Навчальний посібник. – К.: Центр навчальної літератури, 2006.
- Кравчунас Б.К. Изобразительное творчество ребенка как явление художественной культуры: специфика, проблемы развития. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. – СПб., 1995.
- Кулагина И.Ю. Возрастная психология. – М., 1997.
- Лейтес Н.С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия. – М.: Изд-во ИПП, Воронеж: НПО «Модэк», 1997.
- Леонтьев Д.А. Пути развития творчества: личность как определяющий фактор//Воображение и творчество в образовании и профессиональной деятельности. Материалы чтений памяти Л.С. Выготского: 4-я Международная конференция. – М.: РГГУ, 2004.
- Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. – М., 1981.
- Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания//Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980.
- Орбан-Лембрик Л.Е. Соціальна психологія: Посібник. – К.: Академвидав, 2003.
- Роменец В.А. Психологія творчості: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2001.
- Савчин М.В., Василенко Л.П. Вікова психологія: Навчальний посібник. – К.: Академвидав, 2005.

- Титаренко Т.М. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності. – К.: Либідь, 2003.
- Ушакова Т.Н. Речь: истоки и принципы развития. – М., 2004.
- Фридман Л.М. Психология детей и подростков: Справочник для учителей и воспитателей. – М.: Изд-во Института психотерапии, 2004.
- Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.

РОЗДІЛ VII. ВИДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

За типом продукту, отриманого в результаті творчої активності, виокремлюють творчість художню, інтелектуальну і технічну.

Зовнішньо несумісні різновиди художньої, інтелектуальної і технічної творчості на практиці виявляються тісно пов'язаними. Художнику, якому притаманна багата уява, необхідні строгий розрахунок у побудові композиції картини, вміння змішувати фарби; архітектор повинен не тільки уявляти зовнішній вигляд майбутньої будови, але й знати, як здійснити проект на конкретній місцевості, у відповідних сейсмічних умовах, як підвести до будови воду і т.д. Ці знання він черпає із теорій, відкритих ученими. Винахідники ж, навпаки, прагнуть надати технічним новинкам естетичних форм, тому виставка сучасних моделей машин мало чим відрізняється від вернісажу в картинній галереї.

7.1. Релігійна творчість

Релігійна творчість пов'язана з духовним життєдіянням людини.

У психологічному розумінні однією з підвалин системи смислів та значень зрілої особистості, її світогляду в цілому є своєрідна еталонна модель життєдіяння, в якій синтетично та генералізовано відображені ідеї, ідеали, очікування, вірування, сподівання цієї особистості щодо сутності людського існування як такого, сутності власного життя, покликання та призначення тощо.

У процесі виховання та розвитку людина може обрати для себе взірцем життєдіяння певну релігію, релігійно-духовну систему, певний загальноприйнятий духовно-релігійний еталон, за яким вона скеровує власне життя, знаходить відповіді на свої смисложиттєві питання, який слугує їй взірцем у здійсненні вчинків та дій.

Релігійна творчість починається там і тоді, де і коли відбувається «пробудження» духовної людини, тобто її духовного «Я». Людина виходить на шлях пошуку Бога-Творця, який розкривається їй не тільки у цілому Всесвіті, людях, творчості, але і в ній самій як вищому акті творіння Господа. Звідси безконечні питання, що пробуджують нові смисли: «Хто я?», «Куди я йду?», «Чому я тут?» і т.д., розширюють свідомість, широке бачення (а не вузьке – ситуативне).

Творчість на цьому рівні проявляє себе і в пошуках свого духовного шляху, своєї дороги до Бога-Творця. І вже людина, знайшовши Бога, пізнавши любов, розкривши для себе глибину віри, не може не йти цим шляхом, хоча далеко не простим. Це шлях випробувань, на ньому відбиток зради, розчарувань, болю, принижень. Але це і шлях духовного змужніння, зміцнення у вірі; це шлях розвитку. Проте творчість релігійна відрізняється від простої релігійності тим, що остання «нежива», нерідко догматично-формальна, а творчий характер релігійності – це перш за все жива віра, коли збурений емоційний стан душі приборкується глибоким відчуттям любові, прощення. Це стан постійної динаміки, прийняття, усвідомлення. Це не просто «застрявання» у природі своєї гріховності, а постійна ностальгія за Боголюдиною (Христом), пошук Бога у собі. А звідси – трансформація її ціннісно-сислової сфери, творчого процесу і продуктів творіння.

7.2. Філософська творчість

Філософська творчість людини постає в її постійній спрямованості до осягнення сутності речей, явищ, подій, з якими вона реально чи феноменологічно взаємодіє, за якими спостерігає, післядію яких відчуває.

Разом з тим філософську творчість слід розглядати не лише як сферу професійно спрямованого діяння, а й як природну складову життєтворчості людини в цілому. Звичайно, кожному індивідові в реальності його життя лише тією чи іншою мірою властива здатність до філософствування, проте елементи цієї форми життєтворення притаманні кожному.

«Людину охоплює жага до споглядання та пізнання світу, вільна від безпосередніх практичних інтересів, і у замкненому колі пізнавальних дій і присвяченого їй часу переслідується та твориться не що інше, як чиста теорія. Інакше кажучи, людина стає незацікавленим спостерігачем, що споглядає світ, вона перетворюється на філософа; або, скоріше, її життя мотивується новими, саме за цією установкою можливими цілями і методами мислення, і врешті-решт виникає філософія – і сама людина стає філософом» (Е. Гуссерль).

Унаслідок формуються відмінні уявлення про дійсний та уявний світ, постає нове питання про істину – не пов'язану з традицією

реальної повсякденності, загальнозначущу, тотожну для всіх, про істину як таку.

У суспільстві філософія поширюється як «дослідження» та як «освіта» і, відповідно, здійснює подвійний духовний вплив на його розвиток.

По-перше, вона сприймається як певна пізнавальна позиція, що засвоюється людиною в процесі освіти та життєдіяння і постає як пошукова, пізнавально-орієнтуюча та пізнавально-пояснююча форма повсякденного філософствування. Так, «філософській людині» властиві універсальність критичної позиції, здатність до самостійного нормотворення власного життя, до усвідомленого ціннісного діяння тощо. По-друге, для певного кола індивідів філософія постає як життєве покликання. Для цих людей ідея істини стає основою професійного творення філософського життя, філософії як нової форми культури.

В цілому філософія, відрізняючись від інших форм творчої діяльності людського духу – наукової творчості, мистецької діяльності та ін., «надихає їх життям», надає їм власне людського змісту, осмислює їх для самої людини. Без філософії «наука – збірка фактів, мистецтво – справа техніки, життя – механізм. Філософствувати – це розвивати в собі людину як єдину цілісну істоту» (П.Л. Лавров).

7.3. Наукова творчість

Творчість народжує форми, єдність у різноманітті, цілісність із розподіленості. При значній кількості фактів вона, по-перше, із тотожних фактів створює загальний факт, потім з однорідних фактів створює закон; близькі факти пов'язує з гіпотезою. Групи фактів, поєднаних у закони та зближених гіпотезами, вона підпорядковує певній залежності, послідовності за простотою та складністю явищ і гіпотез. Усе це складає систематичне ціле – науку.

Наукою називають сферу людської діяльності, спрямовану на досягнення нового знання про дійсність, яке відповідає критерію істинності. Вона характеризується трьома основними властивостями:

- являє собою пошук розуміння, що знайдене задовільне пояснення якогось аспекту дійсності;
- розуміння досягається завдяки формулюванню загальних законів або принципів, застосованих до ширшого класу явищ;
- закони або принципи можуть бути перевірені експериментально.

Результат наукової діяльності звичайно матеріалізований в описі реальності, прогнозуванні розвитку процесів і наслідків подій.

Уявлення науки про світ і окремі його фрагменти час від часу докорінно змінюються. Нове покоління вчених, опираючись на досвід і гіпотези, рішуче відкидає попередні теорії, які у свій час також опирались на досвід і спостереження і по-своєму пояснювали природу. Наприклад, сильним потрясінням для науки була зміна геоцентричної астрономії Птолемея геліоцентричною системою Коперника. Механістичне пояснення світу не витримувало тиску відкриттів у галузі електрики і магнетизму. Але майбутні покоління вчених так само можуть заперечити погляди, що нині володіють умами.

Дві великі сили рухають науковий розум: творчість й раціональність. Творчість – натхненне створення ідей, що пояснюють світ; вона витікає із надр духу, пов'язана з уявою, фантазією, інтуїцією, сяганням краси і гармонії. Раціональність – перетворення результатів творчості в знання, яке можна використовувати, зберігати, передавати іншим людям. У розвитку науки чергуються періоди, коли домінує одна чи інша сила. Періоди натхнення, коли розум спрямовується до раніше невідомого, розширює свої володіння, змінюються періодами рутини, коли нові володіння розуму освоюються, а межі їх зміцнюються, коли вчені бачать своє завдання здебільшого в тому, щоб охопити вже прийнятими формами пояснення достатньо великої частини досвіду, коли розширюється коло залучення в життя науки все більшої кількості людей.

Наукова творчість, на думку Б.Ф. Сорокіна, – це діяльність, спрямована на вироблення нового знання, яке отримує соціальну апробацію і входить у систему науки.

Розглядаючи наукову творчість як процес отримання нового знання, в кожному конкретному випадку використовують відповідну «точку відліку», тобто співвідносять його з досягнутим рівнем науки: такі ознаки творчого акту, як оригінальність, незвичність, новизна і т.п. набувають реального змісту тільки у контексті логіки розвитку науки, з урахуванням соціально-економічних особливостей відповідної епохи, що накладає відбиток на зміст, стиль, спрямованість наукової творчості і на саму постать вченого, його мотивацію, тактику мислення тощо.

Разом з тим, відповідаючи на запити науки, вчений зовсім не слугує їй простим провідником: засвоюючи історичний зв'язок знань, він повинен вистраждати, зробити видимими нові ідеї, коли їх ще ніхто не бачить.

Ці процеси дозрівання і синтезу нових ідей ґрунтуються на психологічних механізмах наукової творчості.

Наукова форма творчості постає як специфічна, своєрідна форма пізнавально-перетворювального діяння людини у світі.

Наукова творчість вимагає відповідної культурно-ціннісної орієнтації особистості і відповідних їй особливих способів сприйняття діяльності і реалізації своїх внутрішніх можливостей.

Наукова творчість повинна розглядатись як галузь перетину трьох осей координат:

- 1) логічної (логіка розвитку науки);
- 2) соціальної;
- 3) психологічної.

Основні характеристики науки як системи знань – повнота, достовірність, систематичність. Але наука, як вид діяльності, характеризується методом, а саме науковим методом. Під науковим методом слід розуміти сукупність прийомів та операцій емпіричного й теоретичного освоєння дійсності, що визнаються науковим товариством. Від будь-якої іншої сфери діяльності наука відрізняється своїми цілями, засобами, мотивами, умовами. Мета науки – досягнення істини, а метод – дослідження.

Наукове дослідження відрізняється від інших видів дослідницької практики людини наступними особливостями:

- по-перше, в науковому дослідженні завжди присутнє прагнення визначати і виражати якість невідомого за допомогою відомого;
- по-друге, обов'язково вимірювати все те, що може бути вимірне, показувати численні відношення того, що вивчається, до відомого;
- по-третє, завжди визначати місце того, що вивчається, у системі відомого.

Вимоги до креативного продукту в галузі наукових знань:

- бути сензитивним до прогалів в існуючих знаннях;
- переходити дисциплінарні межі, оскільки вони важкі для категоризації;
- бути неочікуваним і відповідати поставленій задачі;

– бути складним, першочергово не сформульованим і являти собою синтез різних галузей знань.

7.4. Педагогічна творчість

Педагогічна праця творча за своєю сутністю. Мета педагогічної творчості – у творенні, сприянні розвитку неповторної, унікальної особистості. Творчість охоплює всі ланки професійної діяльності вчителя, виявляється в оригінальному використанні теоретичних закономірностей практичного досвіду, які вчителю щоразу необхідно «перевідкривати», перетворювати на самостійне рішення залежно від особливостей актуальної педагогічної ситуації, головними учасниками якої є учні з неповторними та унікальними властивостями особистості. Творчі засади педагогічної діяльності обумовлені також її спрямованістю на організацію та своєрідне навчальне моделювання різноманітних видів діяльності: науково-дослідної, акторської, ігрової, трудової тощо.

Педагогічна творчість є необхідною умовою оптимізації навчально-виховного процесу, що розуміється як вибір (конструювання) системи заходів, які дозволяють отримати найкращі результати праці при мінімумі витрат.

На думку Т.В. Дуткевич, педагогічна творчість має практичний і науковий аспекти. У практичній роботі виявляються такі рівні творчості:

1. Імпровізування в межах традиційних форм, методів, прийомів; гнучке використання різних варіантів рішень.
2. Частково-конструктивний: розробка нових методів, форм, прийомів, засобів удосконалення їх.

Поряд із плануванням діяльності педагог повинен бути готовим до появи непередбачених ситуацій, у яких необхідно швидко прийняти адекватне рішення. В.А. Кан-Калік розглядає педагогічну імпровізацію як компонент суб'єктивно-емоційної сфери вчителя поряд з творчим самопочуттям і мистецтвом спілкування. Імпровізація відбувається у формах різноманітних дій: вербальних (монолог, діалог, репліка), фізичних (погляд, жест, танець, спортивна вправа) та ін. Найяскравіше педагогічна імпровізація виявляється при вирішенні комунікативних задач у взаємодії з учнями.

Творчість учителя полягає і в здатності до педагогічного передбачення. Передбачення, за В.І. Загвязінським, складається з

окремих дій: мікропрогнози протягом дня, передбачення завтрашнього, постановка відповідних педагогічних задач, передбачення результатів дій своїх та учнів, планування ситуацій, постановка цілей уроку.

Успіх педагогічного передбачення залежить від врахування таких факторів, як:

а) зміст навчального матеріалу та його особливості (новизна, складність, тип);

б) навчальні можливості школярів;

в) можливості, схильності, уподобання вчителя;

г) час, передбачений на засвоєння навчального матеріалу.

Педагогічне проектування ведеться на різні проміжки часу, і за цією ознакою його розподіляють на три види:

1. Змістовно-цільове (стратегічне): розробка планів уроків для різних класів.

2. Організаційно-методичний рівень проектування передбачає планування того, як здійснити загальний задум у конкретному класі.

3. Оперативне проектування має місце при безпосередньому проведенні уроку чи інших педагогічних заходів. Виникає у відповідь на екстремальну, нестандартну ситуацію під час уроку.

Для педагогічної творчості значущими є такі особистісні якості педагога: педагогічна спостережливість, розподіл уваги, вміння передавати іншим накопичені знання, вміння бачити події очима учня, проникнути у його внутрішній світ, проектувати розвиток його особистості, педагогічний такт (Ф.М. Гоноболін, Н.В. Кузьміна, А.І. Щербаков). Спонукою до творчості для вчителя є прагнення до найкращих результатів у конкретних умовах.

Вибір оптимального варіанта залежить від врахування комплексу конкретних умов, які об'єднуються у три блоки:

а) соціально-психологічні особливості учнів та класу;

б) індивідуальні особливості особистості вчителя;

в) особливості навчальної ситуації.

Розвитку творчості вчителя сприяють спільне обговорення педагогічних проблем, створення «банку педагогічних ідей», виступи на конференціях, випуски газет та інших матеріалів про вдалі знахідки вчителів.

7.5. Технічна творчість

XX століття породило такі поняття, як «науково-технічний прогрес» і «науково-технічна революція». Тісний зв'язок науки з технікою привів до того, що розглядати творчість у науці неможливо, не розглядаючи її в техніці.

Технічна творчість – це практична діяльність, орієнтована в кінцевому рахунку на задоволення людських потреб з допомогою зміни матеріального середовища. У машинній техніці людина творчо синтезує досягнення не лише виробництва, а й науки. Отже, особливістю творчості на етапі створення машинної техніки та її функціонування є те, що в ній в евристичні процеси активно включаються досягнення науки.

Синтез технічної творчості багатогранний. Її основними формами є: винахідництво, раціоналізаторство (вдосконалення), пристосування. Продуктивна наукова творчість може здійснюватись лише з урахуванням технічного «поля», в якому вона відбувається. В свою чергу, технічна творчість без систематичної взаємодії із зовнішніми науковими ідеями і теоріями не може успішно задовольняти потреб практики.

Вся історія людської цивілізації – це історія винаходів. Технічна творчість, зокрема винахідництво, – це форма втілення наукових ідей у технічні рішення. Винаходи виступають проміжним результатом технічного освоєння наукових досягнень, що займають місце між науковою ідеєю і матеріальним об'єктом техніки.

Технічні протиріччя завжди проявляються своєрідно при розв'язанні різних винахідницьких завдань.

Для процесу науково-технічної творчості характерний пошук рішення в умовах невизначеності, дефіциту інформації, вихід із яких полягає у прийнятті рішення.

Причому невизначеність, на думку О.А. Левченко, К.В. Дерев'янка, А.Е. Левченко, – невідповідність між змістом сприйняття і змістом пам'яті, у тому числі між протікаючим досвідом і моделями майбутнього – становить сутність проблемної ситуації, яка включає емоції і слугує спонукальним поштовхом до початку мислення.

У проблемі технічної творчості учені виокремлюють декілька граней, зокрема:

1. Проникливість у пошуки проблеми.

2. Спосіб кодування інформації нервовою системою.
3. Здібність до згортання мисленнєвих операцій як прояв здібності до заміни декількох понять одним, до використання більш містких в інформаційному розумінні символів.
4. Здатність до перенесення досвіду (встановлення аналогій та ін.).
5. Бічне мислення. Широкий розподіл уваги підвищує шанси на рішення проблеми. «Щоб творити – треба думати навколо», – писав французький психолог Сур'є. Бокове мислення виявляється дієвим і допомагає знайти рішення проблеми за однієї умови: вона повинна стати метою діяльності.

7.6. Творчість у мистецтві

Поети серцем вірші пишуть.

А люди кажуть, що – пером.

Ганна Чубач

Мистецтво – сприйняття дійсності в художніх образах.

Мистецтво виконує ряд функцій:

1. Суспільно-перетворююча функція (мистецтво як діяльність). Вона полягає в тому, що мистецтво бере участь у соціальному перетворенні суспільства. Адже в основі творчого процесу в мистецтві лежить певне перетворення художником за допомогою уяви та відповідно до власних ідеалів (ідеалів свого часу) вражень та фактів, узятих із дійсності.
2. Пізнавально-евристична функція (мистецтво як знання та просвіта) – завдяки своїй конкретно-чуттєвій природі художнє мислення відкриває нове в уже відомих речах.
3. Художньо-концептуальна функція (мистецтво як аналіз стану світу). У творах мистецтва знаходить вияв тяжіння до роздумів про світ, людство.
4. Функція передбачення (інтуїтивне бачення).
5. Інформаційна та комунікативна функції (мистецтво як повідомлення і узагальнення). Мистецтво розглядається як художня комунікація, як знакова система, що несе інформацію. Відомо, що інформація, передана мовою танцю, живопису, архітектури, скульптури, прикладного і декоративного мистецтва, є загальнодоступнішою, легше засвоюється іншими народами, ніж інформація мовою слів. Тому інформативні можливості художньої комунікації ширші від звичайної мови.

6. Виховна функція (мистецтво як катарсис: формування цілісної особистості) – мистецтво формує цілісну гармонійну особистість, виховуючи в ній систему цінностей, естетичних ідеалів та впливаючи на її почуття і думки, а також стимулює катарсис.

7. Функція навіювання (вплив мистецтва на підсвідоме) – полягає в навіюванні художнім твором певної сукупності думок і почуттів.

8. Естетична функція (мистецтво як формування творчого духу і ціннісних орієнтацій) передбачає здатність мистецтва формувати естетичні смаки, здібності і потреби і тим самим ціннісно орієнтувати її в світі; пробуджувати творчий дух особистості.

9. Гедоністична функція (мистецтво як насолода) – мистецтво дарує людям насолоду, роблячи їх причетними до творчості художника.

У мистецтві як сконцентрованому виразі творчої сторони людської діяльності гостріше заявляє про себе проблема творчості. Саме у мистецтві професійна успішність є перш за все творчою, причому більшою мірою, ніж у будь-якій іншій галузі людської діяльності. Саме творчість відрізняє художника від висококваліфікованого ремісника.

Теоретичне розшифрування джерел художньої діяльності, як творчості загалом, завжди було і залишається надзвичайно важкою справою, оскільки зіштовхується з «потенцією непередбаченого» якраз там, де бажає встановити закон (В.П. Іванов). Але саме феномен непередбачуваного характеризує вищі форми творчості.

Першочергове завдання сучасної теорії мистецтва полягає в тому, щоб дати цілісне уявлення про сутність художньої творчості – прослідкувати, як із реального об'єктивного і суб'єктивного життєвого змісту твориться власне художній зміст і як він набуває відповідних йому форм і перетворюється в «текст», як функціонує уже готовий художній твір в реальній дійсності, в житті окремої людини і всього суспільства.

Необхідна психологія мистецтв, а пізніше психологія мистецтва (конкретного).

Б.Г. Ананьєв писав: «Психологія мистецтв покликана встановити найбільш загальні закономірності всіх видів художньої діяльності, розкрити механізми становлення особистості людини-творця, проаналізувати різні форми впливу мистецтва на людину».

Мистецтву властива індивідуальна нота; воно пронизане суб'єктивністю, відкриває шляхи спілкування з людською душею. Мисте-

цтво синтезує світорозуміння і світовідчуття, пізнання і переживання світу. Воно може актуалізувати ті явища життя, які існують лише потенційно, і тим самим виступає як особливий вид діяльності, що розширює межі людського світу й оптимізує людський фактор у світі та слугує засобом його творчого розвитку.

7.7. Літературна творчість

*Це їх слова дивують світ.
Це їхній смуток трави хилить.
Для новизни майбутніх літ
Вони несуть духовну силу.
Вони – замолюють ваш гріх,
Висівають зорі в небі.
Коли приходите до них,
Ви повертаєтесь до себе.*

Ганна Чубач

Література – витвори писемності, що мають суспільне значення (художня, наукова, документальна тощо). Художня література – явище мистецтва («мистецтво слова»), що естетично виражає суспільну свідомість і одночасно формує її.

Щодо сприйняття творів, то дослідники (О. Никифорова) виділяють наступні його особливості:

1. Сприйняття художньої літератури на всіх етапах читання твору цілісне. Вже на початку читання роману чи оповідання ми сприймаємо літературних героїв як живих, цілісних людей, хоча їх образи створюються письменником поступово. Те ж саме стосується і сюжету твору.

2. Сприйняття супроводжується емоційно-вольовими реакціями, зокрема: а) внутрішні вольові дії і переживання за героїв літературного твору (читач ідентифікує себе з героєм, співпереживає з ним, пізнаючи таким чином його внутрішній світ); б) особистісні читацькі емоційно-вольові реакції (сприйняття подій та героїв відбувається також з власної точки зору, яка диктується світоглядом, установками, досвідом, потребами); в) емоційні реакції, викликані сприйняттям через твір особистості автора (уявлення про письменника, що формується під час знайомства з кни-

гою, породжує у читача певне емоційне ставлення до нього – симпатію чи антипатію).

Всі перераховані види емоційно-вольових переживань співіснують у сприйнятті і взаємопов'язані.

Згідно з О. Никифоровою, сприйняття художніх творів базується на принципі знаходження у творі орієнтирів, котрі спрямовують творчу активність уяви. До них дослідниця відносить наступні:

1. Орієнтування в жанрі та загальному характері твору – це налаштовує читача на певне ставлення до твору і певною мірою визначає спосіб сприйняття твору, розуміння його образів.

2. Орієнтування в місці та часі дії – якщо в експозиції твору ознаки місця і часу подані незрозуміло чи у читачів відсутній необхідний досвід, вони почуваються під час читання дезорієнтованими, висловлюють чисто інтелектуальні здогадки, і твір, як правило, не зачіпає їх емоцій.

3. Орієнтування в основних персонажах твору – необхідною умовою активності читачів є швидке виділення в експозиції головної дійової особи, з точки зору якої вони могли б сприймати події твору.

4. Орієнтування в емоційному ставленні автора до головних персонажів твору – для того, щоб читачі почали ідентифікувати себе з героєм, недостатньо лише виділити цього героя як головного, необхідні ще симпатії до нього чи співчуття.

5. Орієнтування в дії твору – суттєвою умовою творчої та емоційної активності читачів є знаходження ними «зв'язків» у творі.

6. Орієнтування в обсязі твору – дослідження показали, що читачі уже на початку сприйняття твору орієнтуються у його обсязі, чим визначається діяльність їх уяви.

7. Орієнтування в образному ядрі твору – щоб у читачів виникло наочне уявлення про літературних героїв, їм необхідно отримати з тексту образне ядро їх особистості (ним, зокрема, може бути певна деталь зовнішності героя чи особливості його поведінки, специфічна хода тощо).

Серед факторів, що впливають на розуміння ідеї літературних творів, О. Никифорова виділяє наступні:

1. Знання дійсності (наявність усвідомленого і узагальненого життєвого досвіду).

2. Повноцінне безпосереднє сприйняття твору, правильне відтворення образів та їх переживання.

3. Переживання пафосу твору (тобто ідейно-емоційної налаштованості художнього твору чи всієї творчості) – емоційне співпереживання ідеї.

4. Установка на розуміння ідеї та потреба в обдумуванні твору.

Виокремлюють два основних види установок: 1) характеризується живим інтересом читача як до самого процесу розуміння ідеї, так і до його результату; 2) характеризується відсутністю інтересу до процесу розуміння ідеї і, водночас, усвідомлення необхідності це зробити, при цьому спостерігається поверховий, дуже спрощений спосіб аналізу твору.

Сприймавши певний твір, як зазначає М.А. Дроздова, читач має на основі мисленнєвого аналізу описаних образів зрозуміти його основні ідеї. Їх формує автор (письменник, поет). Проте ідея, сформована читачем, може бути суб'єктивною: з одного й того ж твору різні читачі можуть виносити для себе різний його зміст. Основну думку і другорядні думки твору читач з'ясовує на основі його знання про дійсність і суспільство. Розширення останнього сприяє зростанню рівня розуміння ідейного змісту твору. Саме цим пояснюється той факт, що при повторному, через великий проміжок часу, читанні роману читачі відкривають у нім глибші думки. Крім того, основна думка твору в очах прийдешніх поколінь може змінюватись залежно від цінностей, світогляду певного періоду.

7.8. Музична творчість

*Мені здається, музика – космічна.
Найбільш космічна із усіх мистецтв.
Я часом думаю, що музика походить
Ще з позивних із космосу крізь хаос.
А особливо – скрипка і орган.
В його акордах чутно кроки Бога.*

Ліна Костенко

Аналізуючи творчий характер діяльності виконавця музичних творів і діяльність композитора, можна помітити, що на етапі виникнення замислу спільним для них є те, що в основі прагнення написати музику або виконати твір лежить ідея, образ, думка. І хоча для музиканта вагомим фактором є захоплення твором, його музичною

формою, головну роль у творчому процесі відіграє відповідність музики його станам, емоціям, що виникли під впливом подій суспільного і особистого життя.

Суттєва різниця з'являється на етапі дозрівання замислу: для композитора це тривала внутрішня робота з переведення задумів та ідей в зону їхньої реалізації (створення музичної композиції), надання їм завершеної форми; для виконавця в процесі роботи над твором важливо, навпаки, найбільш повно розкрити замисел композитора.

Після втілення замислу композитор майже не повертається до свого твору. Для виконавця можлива постійна робота над твором. По-перше, в плані розвитку і корекції першочергового замислу, оскільки світогляд виконавця змінюється протягом його життя. По-друге, в разовому виконанні просто неможливо реалізувати все багатство творчих замислів, звідси багато трактувань при наступних виконаннях. По-третє, у творчій атмосфері концерту можливе народження нових образів, які не могли народитись на час репетиції.

Діяльність виконавця спрямована на найбільш повне розкриття замислу композитора, створення художнього образу, але в той же час інтерпретація твору тісно пов'язана із внутрішнім світом виконавця, його світоглядом, думками, почуттями.

Багатство внутрішнього світу особистості виконавця дозволяє йому знаходити найбільш глибокі і тонкі відтінки авторського замислу. Проте не менш важливо, щоб музика знаходила внутрішній відгук у виконавця, щоб він був захоплений нею. Тільки тоді в музиці буде «співати його душа». Вона буде жити разом з інтерпретатором, даючи новий зміст твору, входячи, дотикаючись до почуттів, думок і переживань виконавця.

Щодо значущості музичної творчості в житті як особистості, так і етнічної групи, красномовним є китайське прислів'я: «Руйнація будь-якої держави починається саме з руйнації її музики. Якщо народ не має світлої і чистої музики, він приречений на виродження».

При сприйнятті мелодії Е. Курт виокремлює два види відчуттів: звукові і рухові (останні дослідник вважав основними). Рух він пов'язував з вольовим началом. Звідси розуміння ядра музики як «волі до руху». Курт

вважав відчуття руху суттєвим компонентом сприйняття мелодії, у свою чергу, рух визначає «психічна енергія» (енергетична концепція музики).

Активне сприйняття музичного образу передбачає єдність двох начал – об'єктивного й суб'єктивного, тобто того, що закладено в самому музичному творі, і тих трактувань та уявлень, асоціацій, які народжуються у свідомості слухача в зв'язку з ним. Чим ширше коло таких суб'єктивних уявлень, тим багатше і повніше сприйняття.

Діяльність слухача у процесі сприймання музики спрямована передусім на осягнення художнього змісту музики. Виходячи з цього Є. Руч'євська в структурі змісту музичного твору з позицій сприймання виокремлює п'ять рівнів.

Перший рівень (сенсорний) – фізіологічний, коли звучання впливає як фізіологічний показник своїми первинними властивостями – висотою, гучністю, тембром. На цьому рівні позамузичні асоціації виникають випадково, а музичні не виникають взагалі.

Другий рівень – елементарно асоціативний. У слухача виникають елементарні звукові й зорові асоціації як своєрідна з'єднувальна ланка між музикою і позамузичною діяльністю. Цей рівень легко аналізується, тому що тут виявляються конкретні «предметні» зв'язки зі світом явищ. Слухач легко розпізнає перетворені в музиці побачені та почуті явища дійсності. Однак цей рівень сприймання змісту не розкриває художньої цілісності твору.

Третій рівень – рівень музичних асоціацій, який виявляє жанрові та інтонаційні зв'язки твору з іншими явищами дійсності.

Четвертий рівень поєднує елементи двох попередніх, забезпечуючи художню цілісність і переосмислення музичних і позамузичних джерел. На цьому рівні визначається музичний тематизм і його розвиток, особливості синтаксису і формування, виявляється музична драматургія.

П'ятий рівень – ідейно-концептуальний. Усі попередні рівні взаємодіють тут таким чином, що концепція й ідея твору може бути зрозуміла однозначно і виражена словесно. Головна роль тут належить тематизму, тематичному розвитку і музичній драматургії.

Велику роль у музичному сприйнятті відіграє формування установки – готовності до сприйняття, яка залежить значною мірою від слухацьких очікувань і від ситуації музичного сприйняття. Вирішальними у формуванні установок є загальномузичні характеристики, пов'язані зі ставленням до музики в цілому, музичними інтереса-

ми, смаками, перевагами, жанровими орієнтаціями. Установка значною мірою детермінована і емоційним станом, який передував акту сприйняття. Вона проявляється рівнем активності і вибірковості сприйняття: суб'єкт може бути повністю поглинутий слуханням музики чи слухати і займатись іншою діяльністю.

Згідно з дослідженням А. Сохора, осмислене сприймання музики, її розуміння і переживання можливе лише на основі певного кола слухацьких вражень, асоціацій та навичок. Дослідник виокремив кілька якісних рівнів, на яких відбувається сприймання музики: фізіологічний, психологічний та соціологічний. На фізіологічному рівні слухач відчуває різні органічні реакції: зміни у частоті дихання, моторних реакціях тощо. Ці реакції зводяться до елементарних відчуттів задоволення чи незадоволення, збудження чи заспокоєння, напруження або розрядки тощо. На психологічному – спостерігається розуміння та вплив музики в цілому, залежно від індивідуально-психологічних характеристик слухачів. На соціологічному рівні на перший план виступають індивідуальні особливості не окремих слухачів, а цілих груп, об'єднаних подібним ставленням до музичного мистецтва, однаковою досвідом спілкування з ним.

Відповідно виокремлюються такі стадії музичного сприймання: 1) слухання як фізичний і фізіологічний процес; 2) розуміння і переживання музики; 3) інтерпретація і оцінка музики.

7.9. Психологія образотворчого мистецтва

Художнику, ти пілігрим віків.

Йдеш по святих місцях людського духу.

Ліна Костенко

Образотворче мистецтво – це розділ пластичних мистецтв, що об'єднує живопис, скульптуру і графіку і відображає дійсність у начертаних образах.

Серед факторів, що спонукають до занять образотворчим мистецтвом, В. Кузін виділяє наступні:

1. Глибоке емоційне переживання дитини під час сприйняття предмета чи явища, що вразили її уяву, – яскравої картинки, книжки, іграшки, тварини, мальовничого пейзажу тощо.

2. Спостереження за тими, хто малює чи займається ліпленням.

3. Особистий приклад, допомога, показ, пояснення більш досвідчених у малюванні, живописі, ліпленні друзів, батьків, педагогів.

Ці фактори можуть бути імпульсом до того, щоб людина чітко відчула своє покликання.

Художня творчість виходила в минулі часи із всього духовно-душевно-тілесного людського існування, укоріненого в надлюдському і надприродному.

Художня творчість розглядається в руслі співвідношення форми і змісту художнього образу. Пошукова домінанта тут прослідковується у формі зміни художніх стилів і естетичних програм. Розв'язання завдань, поставлених перед художником його часом, піднімає творця на той рівень, який може зафіксувати і закріпити результати його творчості. Найбільш значним для свого часу художником часто виявляється той, хто краще відчуває і вирішує актуальні завдання своєї епохи.

Проте змістовність художньої форми у творах мистецтва не виникає автоматично із актуальності теми твору. Важлива особливість образотворчого мистецтва полягає в тому, що перед художником завжди стоять задачі вираження замислу, змісту в адекватних йому формах; у художньому творі поза нашою увагою не залишається жодна із його формуючих деталей. Своє покликання – бути естетичним знаком – художній твір здійснює як неподільне ціле.

Художній твір – не тільки знак, але й річ, що безпосередньо впливає на духовне життя людини, викликає пряму і стихійну зацікавленість і проникає своїм впливом в глибокі прошарки особистості того, хто сприймає (Я. Мукаржовський).

Перед живописцем наче постають два прошарки реальності. Один – зовнішня «канва» світу – людина і її оточення, що взяті у своїй предметності, зовнішній даності. Ними можна милуватись, їх можна копіювати, відтворювати на картинах, причому не тільки буквально, але й «комбінувати», створювати «композиції» на свій розсуд, позбавлені, проте, того, що характеризує твір істинного художника і відрізняє його від ремісника. Інший прошарок – глибокий зміст того самого світу, зовнішнього, об'єктивного або внутрішнього, суб'єктивного світу людини, та сама «сутність предмета», яка не розкривається сама по собі.

Завдання психології художньої творчості якраз і полягає у розкритті причин різного ставлення до дійсності.

Особливість творчого процесу художників, якість і значущість продуктів їх творчості залежать, на думку Д.Б. Богоявленської, від рівня інтелектуальної активності; від можливості проникнення художника в глибинні структури змісту діяльності, його здібності враховувати діалектику взаємовідносин форми і змісту художнього твору.

Існують певні особливості емоційного стану художника під час його роботи над картиною. Зокрема, В. Кузін вважає, що цей стан складається з трьох компонентів:

1) загальний емоційний стан художника, що знаходить вираження у силі і глибині емоційного збудження;

2) емоційне переживання від об'єкта зображення;

3) емоційне переживання від самого процесу зображення.

Стан художника у процесі роботи над певним твором залежить від його темпераменту, настрою під час роботи, емоційного ставлення до об'єкта зображення.

У картинах художника його співвітчизники впізнають не тільки предмет свого поклоніння, але й породжену багатьма поколіннями духовну ауру.

Зображення життя в художньому творі, мистецькому образі водночас дає змогу пізнати саму дійсність і наповнює естетичним задоволенням того, хто сприймає цей твір.

7.10. Артистична творчість

Він грав не так. Але не міг не грати.

І ще раз. Ще! Восстань... І згасав.

Додому він вертався умирати,

Але в мистецтві він ще воскресав.

Ліна Костенко

Сценічна дія відрізняється від життєвої тим, що вона формується при наявності установки не на реальну, а на уявну ситуацію.

Відштовхуючись від власної психологічної природи, актор у процесі логічно побудованої, обмеженої сценічної дії змінює деякі суттєві характеристики власної особистості.

У цьому випадку у виконавця:

– складається нова мотивація;

– формуються установки, що визначають інший характер дій у запропонованих обставинах;

– виникають особливі психічні стани, характерні для особистості персонажа;

– на їх основі перебудовуються психічні процеси сприйняття, пам'яті, уяви;

– змінюється ставлення актора до всього, що його оточує на сцені: до партнерів по спілкуванню, до людей взагалі, до праці, до світу навколо, до самого себе;

– змінюються темпо-ритмічні характеристики дій і переживань, тобто змінюється темперамент;

– змінюється стиль поведінки (пластика, міміка, мова).

На основі усіх цих змін на сцені виникає жива людина, плоть від плоті актора, але породжена його творчою природою.

Як писав К.С. Станіславський, «коли деякі елементи ролі проникають у душу і тіло артиста і його майбутнього виконавця, тоді знаходять родинний зв'язок, взаємну симпатію, подібність і близькість за аналогією. «Елементи» артиста і дійової особи, яку він зображує, частково або повністю зближуються один з одним, поступово перероджуються один в одного і в своїй новій якості перестають бути просто лініями самого артиста або його ролі, а перетворюються в лінії прагнень артиста – ролі». Так виникає нова сценічна особистість, подібна і не подібна на свого творця.

Щоб створити суттєво нове, проникнути в суть характеру, зберігти те індивідуальне, що робить його живим, актор має бути здатним до узагальнення, концентрації, до поетичної метафори, до перебільшення виразних засобів. Але відтворення в уяві всіх запропонованих обставин ролі, навіть найбільш живе і повне, ще не створює нову особистість. Адже потрібно через пластичний і темпоритмічний малюнок дій, через своєрідність мови побачити, зрозуміти, передати глядачу внутрішню сутність нової людини.

Модель образу, сконструйована в уяві, динамічна. У процесі роботи вона розвивається, наповнюється знахідками, все новими фарбами.

Істинна майстерність перевтілення приходить тоді, коли у відповідності з авторськими задачами, режисерським рішенням і трактуванням самого актора народжується сценічний характер – нова людська індивідуальність.

Актор у грі здійснює дії, мета яких включає в себе прагнення тієї особи, яку він зображує, але ні в якому випадку не тотожна йому. У цьому і полягає своєрідність акторської гри. Залишаючись собою, актор повинен стати іншим. Не перетворитись в іншого, а перевтілитись. У перевтіленні полягає найглибша сутність акторського мистецтва.

Для досягнення вершини акторського мистецтва необхідні такі умови:

– по-перше, роль повинна бути розроблена у таких деталях, щоб жити наче своїм життям в уяві художника;

– по-друге, життя персонажа повинно викликати співпереживання самого актора й ідентифікацію з роллю;

– по-третє, актор повинен володіти високим рівнем концентрації уваги, щоб у нього легко виникала творча домінанта;

– по-четверте, важлива здатність актора переживати запропоновані обставини як реально існуючі, життєві.

Паралельно до відтворюючої уяви працює уява творча, що створює узагальнений образ персонажа.

Актор «йде від себе» до образу, але й опорний образ, розвиваючись, стає все більш живим в уяві і діях на сцені, доки не відбудеться злиття цих двох особистостей – уявної і реальної.

7.11. Мистецтво як терапія

А висота – душі потреба...

Я піднімаюся у небо,

Щоб краще бачити земне.

Ганна Чубач

Мистецтво є важливим фактором художнього розвитку, здійснює великий психотерапевтичний вплив, вплив на емоційну сферу особистості, при цьому виконує комунікативну, регулятивну, катарсичну функції.

Одна із родоначальниць американської арт-терапії – Маргарет Наумбург – підкреслювала, що «арт-терапевтична практика виходить з того, що найбільш важливі думки і переживання людини є породженням її несвідомого, можуть знаходити вираження швидше у вигляді образів, ніж у словах... Прийоми арт-терапії пов'язані з

уявленню про те, що в будь-якій людині, як підготовленій, так і не підготовленій закладена здібність до проектування своїх внутрішніх конфліктів у візуальні форми. У міру того як пацієнти передають свій внутрішній досвід в образотворчій діяльності, вони дуже часто стають здібними описувати його в словах...»

Арт-терапія – синтез декількох галузей наукового знання (мистецтва, медицини і психології), а в лікувальній і психокорекційній практиці – сукупність методик, побудованих на застосуванні різних видів мистецтва у своєрідній символічній формі, які дозволяють з допомогою стимулювання художньо-творчих проявів особистості здійснити корекцію порушень психосоматичних, психоемоційних процесів і відхилень в особистісному розвитку.

Сутність арт-терапії полягає в терапевтичному і корекційному впливі мистецтва на суб'єкт і проявляється у реконструюванні психотравмуючої ситуації з допомогою художньо-творчої діяльності, виведенні переживань, пов'язаних з нею, у зовнішню форму через продукт художньої діяльності, а також створенні нових позитивних переживань, народженні креативних потреб і способів їх задоволення.

Участь особистості в художній діяльності розширює її соціальний досвід, вчить адекватній взаємодії і спілкуванню в спільній діяльності, забезпечує корекцію порушень комунікативної сфери. Психокорекційний ефект впливу мистецтва на особистість виражається також в тому, що спілкування з мистецтвом допомагає їй «очиститись» від накопичених негативних переживань, негативних проявів і стати на новий шлях відносин з навколишнім світом.

В ефекті катарсису можна бачити головний результат впливу мистецтва на особистість, а в потребі катарсису – одну із основних установок у відношенні мистецтва. Завдяки катарсису глядач, слухач, читач від пізнання чисто зовнішніх зв'язків у художньому творі піднімається до досягнення їх смислу, сутності. Власні переживання наче перероджуються. Художня система опановує його думками, почуттями, спонукає страждати і співдіяти; виникає відчуття душевного підйому і просвітлення.

Корекційно-розвивальні і психотерапевтичні можливості мистецтва пов'язані з наданням особистості необмежених можливостей для самовираження і самореалізації як у процесі творчості, так і в його продуктах утвердженням і пізнанням свого «Я».

Говорячи про арт-терапію, найчастіше мають на увазі терапію художньою творчістю. Хоча на сьогодні інтенсивно розвиваються й інші напрямки арт-терапії (танцювально-рухова, піскова терапія, музикотерапія та ін.).

В арт-терапевтичному процесі засобами терапії є різні форми взаємодії клієнта з образотворчими матеріалами: фарбами, папером, пастеллю, глиною, за допомогою яких клієнт створює візуальні образи та художні об'єкти.

Символічна мова образотворчого мистецтва – найбільш адекватна для вираження змісту несвідомого. Арт-терапія пов'язана з розкриттям творчого потенціалу особистості, її внутрішнього світу.

Художня творчість допомагає зрозуміти й оцінити свої почуття, спогади, образи майбутнього, знайти час для відновлення життєвих сил і спосіб спілкування із собою. Спираючись на трансцендентні властивості символів і власний творчий потенціал, людина здатна досягти самоцілення. Символічні образи являють собою способи вирішення внутрішньопсихічних конфліктів.

У результаті арт-терапевтичної роботи з'являються додаткові можливості для внутріособистісної комунікації, перехід членів групи на глибші рівні взаємодії з виявом внутрішніх (неусвідомлюваних) механізмів організації поведінки, освоєння тих ролей, що більше відповідають глибинній потребі особистості.

Як зауважує О. Вознесенська, методи арт-терапії відповідають очікуванням, установкам, традиціям клієнтів в Україні, для яких характерна орієнтація на емоційно-образне переживання.

Основні функції арт-терапії:

1. Катарсична – очищає, звільняє від негативних станів.
2. Регулятивна – зняття нервово-психічної напруги, регуляція психосоматичних процесів, моделювання позитивного психоемоційного стану.
3. Комунікативно-рефлексивна – забезпечує корекцію порушень спілкування, формує адекватну міжособистісну поведінку, самооцінку.

Форми арт-терапії

Арт-терапія як психотерапевтичний напрям функціонує в індивідуальній і груповій роботі.

Індивідуальна арт-терапія може застосовуватися в психіатрії: для осіб, до яких не можна застосувати вербальну психотерапію (оліго-

френи, психотики, особи похилого віку з порушеннями пам'яті), пацієнтів з неглибокими психічними розладами невротичного характеру; для дітей і дорослих з проблемами вербалізації (аутисти, мовні порушення – заїкуватість, малоконтактність), з невимовними переживаннями (з посттравматичними розладами).

Індивідуальний арт-терапевтичний процес відбувається, як правило, на основі психодинамічного підходу – дослідження несвідомого на продуктах образотворчої діяльності.

Арт-терапевт завжди знаходиться поруч клієнта під час його творчості. Він не коментує, не робить зауважень, сприяє вираженню емоцій, з'ясовує за допомогою запитань усе, що робить клієнт, разом з тим він ніколи не оцінює роботу клієнта ні з естетичної, ні з іншої точки зору.

Групові форми арт-терапії використовуються в охороні здоров'я, освіті, соціальній сфері.

Групова арт-терапія допомагає:

- розвивати соціальні й комунікативні навички;
- надавати взаємну підтримку членам групи і вирішувати загальні проблеми;
- спостерігати результати своїх дій і їхній вплив на інших;
- засвоювати нові ролі і виявляти латентні (приховані) якості особистості, спостерігати, як модифікація рольової поведінки впливає на взаємини з іншими;
- підвищувати самооцінку, що веде до зміцнення особистої ідентичності;
- розвивати навички прийняття рішень.

У такій групі, що працює в демократичній атмосфері, важлива не тільки взаємодія з іншими учасниками групи, а й індивідуальна творчість, що впливає на динаміку загального процесу. У груповій арт-терапії поєднуються прагнення учасників до злиття з групою і збереження групової ідентичності й потреби в незалежності, зміцненні індивідуальної ідентичності.

На сьогоднішній день використовуються три основні форми групової арт-терапії:

- 1) студійна відкрита група;
- 2) динамічна аналітична група;
- 3) тематична група.

Студійна група не має постійного складу (приєднуються члени групи на будь-якому етапі). Образотворча робота її учасників нагадує роботу в художній студії (звідси назва «студійна»). Група неструктурована, заняття проводяться у спеціальних кабінетах-студіях. Основним фактором психотерапевтичного впливу є художня експресія; фактори психотерапевтичних відносин і вербального зворотного зв'язку використовуються при цьому виді роботи значно меншою мірою, що відображається на динаміці арт-терапевтичного процесу і його результатах.

У роботі з відкритою студійною групою, з урахуванням індивідуальних особливостей і потреб клієнтів, психотерапевт може надавати їм індивідуальну допомогу, виступаючи в ролі «посередника» в «діалозі» клієнтів із створюваними ними образами.

Динамічна (аналітична) закрита група означає, що протягом всього процесу роботи склад її учасників залишається постійним. На розвиток цієї форми групової арт-терапії великий вплив здійснив психодинамічний підхід.

Динамічна група є комплексною формою групової роботи, що поєднує в собі як індивідуальну, так і спільну образотворчу діяльність членів групи, а також їх вербальну комунікацію. Вербальна комунікація може здійснюватись як в рамках групових дискусій, так і в процесі образотворчої роботи й інших видів діяльності членів групи – ігор, драматичних постановок, рольових діалогів, вправ тілесно орієнтованого характеру та ін. У ході сесій члени групи можуть неодноразово переходити від глибокого занурення в образотворчу та інші види творчої діяльності до активної взаємодії з ведучим та один з одним. Робота динамічної групи передбачає відповідні умови, що відрізняються, наприклад, від умов студійної групи. Приміщення для роботи динамічної групи повинно мати дві зони: першу – для образотворчої діяльності, другу – для обговорення чи інших видів діяльності (наприклад, фізичних вправ).

Динамічна група підходить переважно для роботи з клієнтами з межовими психічними станами.

Тематична група передбачає високий ступінь структурованості процесу сесій, що досягається за рахунок фокусування уваги членів групи на значущій для них темі або на відповідних техніках образотворчого характеру. Вони є здебільшого напіввідкритими. Темати-

чна група працює певний час (недовготривала), орієнтуючись на розв'язання тих чи інших проблем її учасників.

Позиція психотерапевта при використанні тематичного підходу відрізняється великою директивністю у порівнянні з динамічним і студійним підходами. Він виступає як безумовний лідер, організує діяльність членів групи, нерідко стає ініціатором у висуванні тих чи інших тем і розгортанні дискусій, активно використовує власні коментарі, коригує хибні умовиводи членів групи, дає їм відповідну інформацію, а у випадку необхідності надає пряму емоційну підтримку.

Фактори психотерапевтичного впливу в груповій арт-терапії:

1. Фактор художньої експресії.
2. Фактор внутрішньогрупових комунікативних процесів і відносин;
3. Фактор інтерпретації і вербального зворотного зв'язку.

Напрями арт-терапії:

– ізотерапія – лікувальний вплив засобами образотворчого мистецтва: малювання, ліпка, декоративно-прикладне мистецтво;

– казкотерапія – (терапія казкою): складання казки, драматизація казок, казкова лялькотерапія та ін.;

– танцювальна терапія – терапія з використанням різних видів танцювального мистецтва: образно-сюжетний танець – імпровізація; елементи хореографічної гімнастики та ін.

– музикотерапія – лікувальний вплив через сприйняття музики;

– пісочна терапія – терапія через гру з піском – розігрування у пісочниці конкретних життєвих ситуацій.

Теми для самостійної роботи й рефератів

1. Релігійна творчість як складова духовного життя особистості.
2. Філософська творчість.
3. Наукова творчість як процес отримання нового знання.
4. Винахідництво у структурі технічної творчості.
5. Психологічні особливості прояву творчості у мистецтві.
6. Музична творчість.
7. Закономірності сприйняття художнього образу.
8. Художня творчість як співвідношення форми і змісту художнього образу.
9. Артистична творчість.
10. Мистецтво як катарсис.

11. Мистецтво і соціалізація особистості.
12. Психологічні аспекти літератури.
13. Психологія образотворчого мистецтва.
14. Арт-терапія як психотерапевтичний напрям.

Дискусійні теми, запитання та завдання для самоконтролю

1. Які види творчості Ви знаєте?
2. Як Ви розумієте вислів «пробудження духовної людини»?
3. У чому особливості наукової творчості?
4. Як, на Вашу думку, «пробуджується» у людині філософія?
5. У чому «проявляє» себе технічна творчість?
6. У чому особливості винахідництва?
7. Як співвідносяться у музичній творчості рівень втілення задуму композитора (музичний твір) і рівень сприйняття музичного твору?
8. Як співвідносяться у художній творчості форма й зміст художнього образу?
9. У чому полягають особливості артистичної творчості?
10. Як Ви розумієте «сценічну гру»?
11. Який терапевтичний ефект здійснює мистецтво на людину?
12. Як у мистецтві проявляється ефект катарсису?
13. Як здійснюється сприйняття музичних творів?
14. У чому полягає сутність мистецтва та які його основні функції?
15. Що впливає на особливості сприйняття творів художньої літератури?
16. Розкрийте корені та сутнісні особливості релігійної та філософської форм творчості людини.
17. Якою мірою Вам особисто властива схильність до філософствування?
18. Які Ви знаєте напрями арт-терапії?
19. У чому полягають особливості індивідуальної форми в арт-терапії, а в чому – групової?
20. Назвіть основні функції арт-терапії.
21. Як заняття мистецтвом можуть допомогти у вирішенні психологічних проблем?
22. У чому полягають переваги арт-терапевтичної роботи над іншими видами психотерапії?
23. Охарактеризуйте форми та методи арт-терапевтичної роботи.

Рекомендована література

Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства//Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999. – С.452-464.

Арт-терапия в эпоху постмодерна/ Под ред. А.И. Копытина. – СПб.: Речь, Семантика-С, 2002.

Бетенски М. Что ты видишь? Новые методы арт-терапии. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.

Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.

Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением. – М., 1989.

Вознесенська О. Особливості арт-терапії як методу//Психолог. – 2005. – №39.

Грабенко Т., Зінкевич-Євстигнеєва Т. Чудеса на піску. – К.: Ред. загальнопед. газ., 2004.

Дроздова М.А. Психологія мистецтва: Навчальний посібник для студентів. – Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006.

Буткевич Т.В. Психологія творчості: Навчальний посібник для студентів ВНЗ психолого-педагогічних спеціальностей. – Кам'янець-Подільський, 2003.

Зинкевич-Евстигнеева Т.Д., Грабенко Т.М. Практикум по креативной терапии. – СПб.: «Речь»; «ТЦ Сфера», 2001.

Кан-Калик В.А. Педагогическая деятельность как творческий процесс. – М.: Просвещение, 1977.

Копытин А.И. Теория и практика арт-терапии. – СПб.: Питер, 2002.

Копытин А.И. Руководство по групповой арт-терапии. – СПб.: Речь, 2003.

Костюк А.Г. Восприятие мелодии. – К., 1990.

Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. – К.: Музична Україна, 1986.

Овчар О.Н., Колягина В.Г. Формируем личность и речь дошкольников средствами арт-терапии. – М.: Издательство «Гном и Д», 2005.

Основи психології: Підручник /За загал. ред. О.В. Киричука, В.А. Роменця. – К.: Либідь, 1995.

Панкевич Г.И. Искусство музыки. – М.: Знание, 1987.

Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Пассим, 1994.

Практикум по арт-терапии/Под ред. А.И. Копытина. – СПб.: Питер, 2000.

Простір арт-терапії: можливості та перспективи: Збірник наукових статей/За науковою ред. А.П. Куприкова, О.А. Бреусенка-Кузнецова, О.Л. Вознесенської. – К.: КИТ, 2005.

Рождественская Н. Психология сценической деятельности//Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999. – С.653-674.

Рудестам К. Групповая психотерапия. Психокоррекционные группы: теория и практика. – М., 1993.

Савенков А.И. Путь к одаренности: исследовательское поведение дошкольников. – СПб.: Питер, 2004.

Симонов П.В., Ершов П.М. Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера// Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 594-614.

Теоретичні основи професійно-педагогічної діяльності: Методичні рекомендації/Укладач Н.В. Гузій. – К.: НПУ, 2001.

Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей//Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.

Фархутдінова Ю.Н. Механізми та структура процесу музичного сприймання//Теоретичні і прикладні проблеми психології. Збірник наукових праць. – Луганськ, 2006.

РОЗДІЛ VIII. КРЕАТИВНІ ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Діагностика креативності індивіда

Відомий вітчизняний дослідник креативності В.В. Клименко вважає, що процеси в механізмі творчості – відкриття і втілення – в діях з предметом можна зобразити такою схемою:

властивість – функція – робота – здатність = процес відкриття
здатність – робота – функція – властивість = процес втілення

Така багатоступеневість ускладнює визначення творчого потенціалу дитини. Порушення, викликані будь-якими зовнішніми факторами на кожному етапі окремо, можуть повністю спотворювати отриману в результаті тестування картину.

Тому діагностика креативності відрізняється від інших діагностичних процедур кількома важливими моментами:

1. Вона завжди носить відносний характер, оскільки креативні здатності людини залежать як від зовнішніх чинників, так і від внутрішнього енергопотенціалу на момент тестування.
2. Прояви креативності майже не піддаються систематизації і стандартизації, оскільки стандартизація і креативність за своєю суттю протилежні явища.
3. Результати за тестами креативності можуть не корелювати між собою. Це унікальний випадок у психодіагностиці, оскільки принцип взаємної кореляції тестів є для неї базовим.
4. «Погані» показники не свідчать про відсутність креативних здатностей.

Психологічна діагностика інтелекту, мислення, креативності дитини/Упоряд.: С. Максименко, Л. Кондратенко, О. Главник. – К.: Мікрос-СВС, 2003.

Діагностика особистісної креативності

(Є.Є. Тунік)

Ця методика дозволяє визначити чотири особливості творчої особистості: допитливість (Д); уява (У); складність (С) і схильність до ризику (Р).

Вона розрахована на юнацький, а також зрілий вік особистості.

Інструкція. Це завдання допоможе Вам з'ясувати, наскільки творчою особистістю Ви себе вважаєте. Серед наступних коротких речень Ви знайдете такі, які підходять Вам краще, ніж інші. Їх слід позначити знаком «Х» в колонці «Так». Деякі речення підходять Вам тільки частково, їх слід помітити знаком «Х» в колонці «Частково правильно (може бути)». Інші твердження не підійдуть Вам зовсім, їх потрібно відмітити знаком «Х» в колонці «Ні». Ті твердження, відносно яких Ви не можете прийти до рішення, необхідно відмітити знаком «Х» в колонці «Не можу визначитись, не знаю».

Робіть помітки до кожного речення і не задумуйтесь довго. Тут немає правильних і неправильних відповідей. Відмічайте перше, що прийде до голови, читаючи речення. Це завдання не обмежене в часі, але працюйте якомога швидше. Ставте знак «Х» в ту колонку, яка найбільше підходить Вам. На кожне питання вибирайте тільки одну відповідь.

Опитувальник

1. Якщо я не знаю правильної відповіді, то намагаюсь догадатись про неї.
2. Я люблю розглядати предмет скрупульозно і в деталях, щоб виявити ті, яких не бачив раніше.
3. Звичайно я задаю питання, якщо чого-небудь не знаю.
4. Мені не подобається планувати справи завчасно.
5. Перед тим як грати в нову гру, я повинен переконатись, що зможу виграти.
6. Мені подобається уявляти собі те, що мені потрібно буде дізнатись чи зробити.
7. Якщо щось не вдається з першого разу, я буду працювати до того часу, доки не зроблю це.
8. Я ніколи не виберу гру, з якою інші не знайомі.
9. Краще я буду робити все як звично, ніж шукати нові способи.
10. Я люблю з'ясовувати, чи справді все так.
11. Мені подобається займатись чимось новим.
12. Я люблю заводити нових друзів.
13. Мені подобається думати про те, чого зі мною ніколи не відбувалось.

Бланк відповідей

П.І.Б. _____

Дата «_» _____ 200_ р.

Стать _____ Вік _____

Місце навчання або праці _____

№ питання	Так	Частково правильно (може бути)	Ні	Не можу визначитись, не знаю	№ питання	Так	Частково правильно (може бути)	Ні	Не можу визначитись, не знаю
1					26				
2					27				
3					28				
4					29				
5					30				
6					31				
7					32				
8					33				
9					34				
10					35				
11					36				
12					37				
13					38				
14					39				
15					40				
16					41				
17					42				
18					43				
19					44				
20					45				
21					46				
22					47				
23					48				
24					49				
25					50				

14. Звичайно я не витрачаю час на мрії про те, що коли-небудь стану відомим артистом, музикантом, поетом.

15. Деякі мої ідеї так захоплюють мене, що я забуваю про все на світі.

16. Мені більше подобалось би жити і працювати на космічній станції, ніж тут, на Землі.

17. Я нервую, якщо не знаю, що відбудеться далі.

18. Я люблю те, що незвичне.

19. Я часто намагаюсь уявити, про що думають інші люди.

20. Мені подобаються розповіді або телевізійні передачі про події, що відбулись у минулому.

21. Мені подобається обговорювати мої ідеї в компанії друзів.

22. Я звичайно зберігаю спокій, коли роблю щось не так або помиляюсь.

23. Коли я виросту, мені хотілось би зробити або здійснити щось таке, що нікому не вдалось до мене.

24. Я вибираю друзів, які завжди роблять все звичним способом.

25. Багато існуючих правил мене звичайно не влаштовує.

26. Мені подобається вирішувати навіть таку проблему, яка не має правильної відповіді.

27. Існує багато речей, з якими мені хотілось би поекспериментувати.

28. Якщо одного разу я знайшов відповідь на питання, я буду притримуватись її, а не шукати інших відповідей.

29. Я не люблю виступати перед групою.

30. Коли я читаю або дивлюсь телевізор, я уявляю себе кимсь із героїв.

31. Я люблю уявляти собі, як жили люди 200 років тому.

32. Мені не подобається, коли мої друзі нерішучі.

33. Я люблю досліджувати старі валізи і коробки, щоб просто подивитись, що в них може бути.

34. Мені хотілося б, щоб мої батьки і керівники робили все так звично і не змінювались.

35. Я довіряю своїм почуттям, передчуттям.

36. Цікаво допустити щось і перевірити, чи я правий.

37. Цікаво братись за головоломки й ігри, в яких необхідно розраховувати свої подальші ходи.

38. Мене цікавлять механізми, цікаво дивитись, що у них всередині і як вони працюють.

39. Моїм кращим друзям не подобаються нерозумні ідеї.

40. Я люблю вигадувати щось нове, навіть якщо це неможливо застосувати на практиці.

41. Мені подобається, коли всі речі лежать на своїх місцях.

42. Мені було б цікаво шукати відповіді на запитання, які виникнуть у майбутньому.

43. Я люблю братись за нове, щоб подивитись, що із цього вийде.

44. Мені цікавіше грати в улюблені ігри просто ради задоволення, а не ради виграшу.

45. Мені подобається роздумувати про щось цікаве, про те, що ще нікому не приходило до голови.

46. Коли я бачу картину, на якій зображений хтось незнайомий мені, мені цікаво дізнатись, хто це.

47. Я люблю гортати книги і журнали для того, щоб просто подивитись, що в них.

48. Я думаю, що на більшість питань існує одна правильна відповідь.

49. Я люблю задавати питання про такі речі, про які інші люди не задумуються.

50. У мене є багато цікавих справ як на роботі (навчальний заклад), так і вдома.

Обробка даних

При оцінці даних опитувальника використовуються чотири фактори, тісно корелюючі з творчими проявами особистості. Вони включають Допитливість (Д), Уяву (У), Складність (С) і Схильність до ризику (Р). Ми отримуємо чотири «сирих» показники по кожному фактору, а також загальний сумарний показник.

При обробці даних використовується або шаблон, який можна накладати на лист відповідей тесту, або зіставлення відповідей піддослідного з ключем у звичній формі.

Ключ

Схильність до ризику (відповіді, що оцінюються у 2 бали)

а) позитивні відповіді: 1, 21, 25, 35, 36, 43, 44;

б) негативні відповіді: 5, 8, 22, 29, 32, 34;

в) всі відповіді на питання у формі «може бути» оцінюються в 1 бал;

г) всі відповіді «не знаю» на дані питання оцінюються в – 1 бал і віднімаються із загальної суми.

Допитливість (відповіді, що оцінюються у 2 бали)

а) позитивні відповіді: 2, 3, 11, 12, 19, 27, 33, 37, 38, 47, 49;

б) негативні відповіді: 28;

в) всі відповіді на питання у формі «може бути» оцінюються в 1 бал;

г) всі відповіді «не знаю» на дані питання оцінюються в – 1 бал і віднімаються із загальної суми.

Складність (відповіді оцінюються у 2 бали)

а) позитивні відповіді: 7, 15, 18, 26, 42, 50;

б) негативні: 4, 9, 10, 17, 24, 41, 48;

в) всі відповіді на питання у формі «може бути» оцінюються в 1 бал;

г) всі відповіді «не знаю» на дані питання оцінюються в – 1 бал і віднімаються із загальної суми.

Уява (відповіді оцінюються у 2 бали)

а) позитивні: 13, 16, 23, 30, 31, 40, 45, 46;

б) негативні: 14, 20, 39;

в) всі відповіді на питання у формі «може бути» оцінюються в 1 бал;

г) всі відповіді «не знаю» на дані питання оцінюються в – 1 бал і віднімаються із загальної суми.

У даному випадку визначення кожного із чотирьох факторів креативності особистості здійснюється на основі позитивних і негативних відповідей, що оцінюються у 2 бали, таких, що частково збігаються з ключем (у формі «може бути»), що оцінюються в 1 бал, і відповідей «не знаю», що оцінюються в – 1 бал.

Цей опитувальник розроблений для того, щоб оцінити, якою мірою здатними до ризику (Р), допитливими (Д), володіючими уявою (У), які віддають перевагу складним ідеям (С), вважають себе піддослідні. Із 50 пунктів 12 тверджень відносяться до допитливості, 12 – до уяви, 13 – до здатності йти на ризик, 13 тверджень – до фактора складності.

Якщо всі відповіді збігаються з ключем, то сумарний «сирий» бал може дорівнювати 100, якщо не відмічені пункти «не знаю».

Якщо піддослідний дає всі відповіді у формі «може бути», то його «сиря» оцінка може скласти 50 балів у випадку відсутності відповідей «не знаю».

Кінцеве кількісне вираження того чи іншого фактора визначається шляхом сумування всіх відповідей, що збігаються з ключем, і відповідей «може бути» (+1) і віднімання від цієї суми всіх відповідей «не знаю» (–1 бал).

Чим вища «сира» оцінка людини, яка переживає позитивні почуття до себе, тим більш творчою особистістю, допитливою, з уявою, здатною йти на ризик і розбиратись у складних проблемах, вона є; всі вищеописані особистісні фактори тісно пов'язані з творчими здібностями.

Можуть бути отримані оцінки по кожному фактору тесту окремо, а також сумарна оцінка. Оцінка по факторах і сумарна оцінка краще демонструють сильні (висока «сира» оцінка) і слабкі (низька «сира» оцінка) сторони дитини. Оцінка окремого фактора і сумарний «сирий» бал можуть бути переведені у стандартні бали і відмічені на індивідуальному профілі досліджуваного.

Інтерпретація

Основні критеріальні прояви досліджуваних факторів:

Допитливість. Суб'єкт з вираженою допитливістю найчастіше питає всіх і про все, йому подобається вивчати будову механічних речей, він постійно шукає нові шляхи (способи) мислення, любить вивчати нові речі й ідеї, шукає різні можливості рішення задач, вивчає книги, ігри, карти, картини і т.д., щоб пізнати якомога більше.

Уява. Суб'єкт з розвиненою уявою: придумує розповіді про місця, які він ніколи не бачив; уявляє, як інші будуть вирішувати проблему, яку він вирішує сам; мріє про різні місця і речі; любить думати про явища, з якими не зіштовхувався; бачить те, що зображено на картинах і малюнках, незвично, не так, як інші; часто дивується з приводу різних ідей і подій.

Складність. Суб'єкт, орієнтований на пізнання складних явищ, проявляє інтерес до складних речей та ідей; любить ставити перед собою важкі задачі; любить вивчати щось без сторонньої підтримки; проявляє наполегливість, щоб досягнути своєї мети; пропонує надто складні шляхи розв'язання проблеми, ніж це виявляється необхідним; йому подобаються складні завдання.

Схильність до ризику. Проявляється в тому, що суб'єкт буде відстоювати свої ідеї, не звертаючи уваги на реакцію інших; ставить перед собою високі цілі і буде намагатись їх реалізувати; допускає для себе можливість помилок; любить вивчати нові речі або ідеї і не піддається чужій думці; не дуже стурбований, коли оточуючі висловлюють своє несхвалення; вибирає ризик, щоб дізнатись, що з цього буде.

Оцінка рівня творчого потенціалу особистості

Методика дозволяє визначити самооцінку особистісних якостей або частоту їх вияву, які і характеризують рівень розвитку творчого потенціалу особистості.

Інструкція. За 9-бальною шкалою оцініть кожне із 18 тверджень. Вибрану оцінку обведіть колом.

№	Питання тесту	Шкала оцінок
1	Як часто розпочату справу Вам вдається довести до логічного кінця?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
2	Якщо всіх людей умовно розділити на логіків та евристів (генераторів ідей), то якою мірою Ви є генератором ідей?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
3	Якою мірою Ви відносите себе до людей рішучих?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
4	Якою мірою Ваш кінцевий «продукт». Ваше творіння найчастіше відрізняється від вихідного проекту: замислу?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
5	Наскільки Ви здатні проявити вимогливість і наполегливість, щоб люди, які обіцяли Вам щось, виконали обіцяне?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
6	Як часто Вам доводиться виступати з критичними зауваженнями на чийсь адресу?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
7	Як часто рішення проблем, що виникають у Вас, залежить від Вашої енергії і наполегливості?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
8	Який процент людей у Вашому колективі найчастіше підтримує Вас. Ваші ініціативи і пропозиції? (1 бал – близько 10%)	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
9	Як часто у Вас буває оптимістичний і веселий настрій?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
10	Якщо всі проблеми, які Вам доводилось вирішувати за останній рік, умовно розділити на теоретичні і практичні, то яка серед них піптома вага практичних?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
11	Як часто Вам доводилось відстоювати свої принципи, переконання?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
12	Якою мірою Ваша комунікабельність сприяє рішенню важливого важливих для Вас проблем?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
13	Як часто у Вас виникають ситуації, коли головну відповідальність за рішення найбільш складних проблем і справ у колективі Вам доводиться брати на себе?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
14	Як часто і якою мірою Ваші ідеї, проекти вдавалось втілювати в життя?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
15	Як часто Вам вдається, проявивши кмітливість і навіть підприємливість, в чомусь випередити своїх суперників по роботі або навчанню?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
16	Як багато людей серед Ваших друзів і близьких, які вважають Вас людиною вихованою й інтелігентною?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
17	Як часто Вам у житті доводилось застосовувати дещо таке, що було сприйнято навіть Вашими друзями як несподіване, як принципово нова справа?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
18	Як часто Вам доводилось докорінно реформувати своє життя або знаходити принципово нові підходи в рішенні старих проблем?	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Обробка й інтерпретація результатів

На основі сумарної кількості набраних балів визначте рівень Вашого творчого потенціалу.

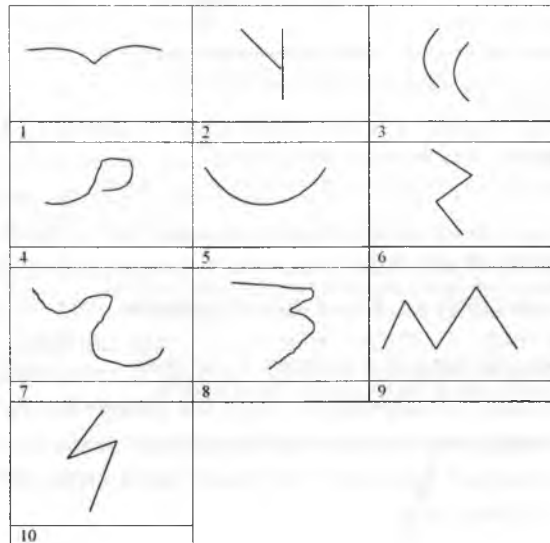
Сума балів	Рівень творчого потенціалу особистості
18-39	Дуже низький рівень
40-54	Низький
55-69	Нижче середнього
70-84	Трохи нижче середнього
85-99	Середній
100-114	Трохи вище середнього
115-129	Вище середнього
130-142	Високий рівень
143-162	Дуже високий рівень

Діагностика рівня невербальної креативності

Інструкція. Перед Вами 10 незавершених фігур. Якщо Ви додасте до них допоміжні лінії або штрихи, отримаєте цікаві предмети або навіть сюжетні картинки. Придумайте назву для Вашого малюнка і напишіть її під ним. Час виконання – 15 хвилин.

При проведенні результатів тестування використовуються критерії, наведені у таблиці 1.

Кількість балів, отриманих досліджуваним, є одним із показників креативності, здатності висувати ідеї, що відрізняються від очевидних. Оригінальність рішень означає здатність уникати легких і очевидних відповідей. Максимальна кількість можливих балів – 20.



Критерії, що використовуються при проведенні результатів тестування

Фігура	Кількість балів	Вид малюнка
1	0	Абстрактний візерунок, обличчя, голова людини, окуляри, птаха, чайка
	1	Брови, очі, хвиля, море, морда тварини, хмара, серце, сова, квітка, яблуко, людина, собака
	2	Всі інші менш стандартні і оригінальні малюнки
2	0	Абстрактний візерунок, дерево, рогатка, квітка
	1	Буква, дім, символ, вказівник, слід ноги птаха, цифра, людина
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
3	0	Абстрактний візерунок, звукові і радіохвилі, обличчя людини, човен, корабель, люди, фрукти
	1	Вітер, хмара, дощ, шарики, деталі дерева, дорога, міст, каруселі, морда тварини, колеса, лук і стріли, риба, верстат, квіти
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
4	0	Абстрактний візерунок, хвиля, море, змія, хвіст, знак питання
	1	Кішка, крісло, ложка, миша, гусениця, черв'як, окуляри, мушля, гуска, лебідь, квітка, трубка для паління
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
5	0	Абстрактний візерунок, таріль, ваза, чаша, човен, корабель, обличчя людини, парасоля
	1	Водоймище, озеро, гриб, губи, підборіддя, таз, лимон, яблуко, лук і стріли, байрак, яма, риба, яйце
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
6	0	Абстрактний візерунок, драбина, сходи, обличчя людини
	1	Гора, скеля, ваза, ялинка, светр, піджак, сукня, блискавка, гроза, людина, квітка
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
7	0	Абстрактний візерунок, машина, ключ, серп
	1	Гриб, черпак, ківш, лінза, обличчя людини, молоток, окуляри, самокат, серп і молот, тенісна ракетка
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
8	0	Абстрактний візерунок, дівчинка, жінка, очі і тіло людини
	1	Буква, ваза, дерево, книга, майка, сукня, ракета, квітка, шит
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
9	0	Абстрактний візерунок, пагорб, гори, буква, вуха тварини
	1	Верблюд, вовк, кішка, лисиця, обличчя людини, собака, людина, фігура
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки
10	0	Абстрактний візерунок, гуска, качка, дерево, обличчя людини, лисиця
	1	Буратіно, дівчинка, птах, цифра, людина, фігура
	2	Всі інші більш оригінальні малюнки

Показники норми креативності для різних вікових груп

Група	Норма креативності в балах	Середній показник норм
Учні 4-8-х класів	5-13	9.6
Учні 9-11-х класів	7-14	10.6
Студенти і дорослі	6-14	10.55

Бали нижче норми свідчать про низький рівень креативності, вище – про високий.

Фетискин Н.П., Козлов В.В., Мануйлов Г.М. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп. – М.: Изд-во Института психотерапии, 2002.

Метод «Піктограма»

Оригінальний підхід до психодіагностики креативності та деяких пізнавальних процесів запропонував Р. Лурія. Метод, широко відомий як «Піктограма», відкриває можливості дослідження творчого мислення особистості, рівня розвитку її загальних здібностей. Ця методика може використовуватися для обстеження дітей і дорослих у груповому та індивідуальному варіантах. Для проведення тестування за методом піктограми потрібно мати чистий аркуш паперу, олівець або авторучку, набір слів для запам'ятовування.

Інструкція (зачитується): «Зараз ми перевіримо Вашу пам'ять. Я називатиму слова, а Ви намалюйте до кожного слова картинку, за якою потім можна пригадати це слово». Після інструктажу вголос зачитуються слова з інтервалом приблизно 30 сек. Перед кожним словом або словосполученням називається його порядковий номер, а потім дається час на його зображення.

Слова повинні чітко вимовлятися для уникнення повторень. Під час виконання завдання дитині не дозволяється записувати почуті слова. Швидкість і якість малювання не повинні турбувати тих, хто виконує цей тест.

Відтворення дитиною словесного матеріалу відбувається не раніше ніж через 30 хвилин після закінчення тестування. Набір слів і словосполучень (зачитуються):

1. Веселе свято.
2. Важка праця.
3. Розвиток.

4. Смачна вечеря.
5. Голодна людина.
6. Хвороба.
7. Сміливий вчинок.
8. Розлука.
9. Дружба.
10. Печаль.
11. Щастя.
12. Глуха бабуся.
13. Війна.
14. Весела компанія.
15. Сліпий хлопчик.
16. Багатство.
17. Дівчинці холодно.
18. Влада.
19. Хвора жінка.
20. Обман.

Після закінчення вказаного часу учасникам групового процесу пропонують пригадати слова, які були їм зачитані.

Інтерпретація відповідей

Для оцінки результатів дослідження підраховується кількість правильних відповідей (правильно відтворених слів) відносно загальної кількості слів і словосполучень, поданих для запам'ятовування. Крім того, звертається увага на зміст малюнків, що дає змогу зробити висновок про здатність дитини (чи дорослого) до абстрагування і творчого мислення.

Усі зображення класифікують на 5 основних видів: абстрактні, знаково-символічні, конкретні, сюжетні й метафоричні.

Абстрактні зображення (А) подані у вигляді ліній, не оформлених у будь-який образ.

Знаково-символічні (З) – у вигляді знаків чи символів (геометричні фігури, стрілки тощо).

Конкретні зображення (К) – це малюнки певних предметів.

Сюжетні (С) – зображувані предмети, персонажі об'єднуються у якусь ситуацію, сюжет, один персонаж, якщо він виконує якусь діяльність.

Метафоричні зображення (М) – малюнки у вигляді метафор, художнього вимислу (наприклад, на слово «радість» зображується людина, яка піднялась у повітря на крилах).

В опрацюванні результатів дослідження поряд із кожним малюнком проставляється літерне позначення певного виду зображення. На основі аналізу характеру зображень роблять висновок про характер мисленнєвого процесу дитини.

Так, якщо у відповідях використовуються переважно абстрактні чи звуково-символічні зображення, то особистість обстежуваного може бути віднесена до «мисленнєвого» типу. Такі люди в пізнавальній діяльності прагнуть до узагальнень, синтезу інформації, мають високий рівень абстрактно-логічного мислення, проте творчий потенціал у них рідко буває високим.

Обстежувані, у яких домінують сюжетні і метафоричні зображення, складають групу осіб з розвинутим творчим мисленням, нерідко у них наявний високий рівень креативності, захоплення художньою або іншими видами творчості.

У разі переважання у відповідях конкретних зображень можна зробити висновок про конкретно-дійове мислення даної особи, яке характеризується оперуванням безпосередньо сприйнятими об'єктами і зв'язками між ними, або про переважання так званого практичного мислення, спрямованого на розв'язання часткових конкретних задач у практичній діяльності.

Про рівень сформованості понятійного мислення свідчить те, наскільки вільно обстежуваний встановлює зв'язки між абстрактними поняттями і зображеннями в процесі малювання і відтворює слова за малюнками.

Архипкіна Н. Креативність та її діагностика//Психолог. – 2003. – №44. – С.15-17.

Анкета з визначення здібностей учнів (за методикою Хаана і Кафа)

I. Інтелектуальні здібності

1. Учень швидко засвоює нові знання й легко все схоплює.
2. Має почуття здорового глузду і використовує знання у практичних повсякденних ситуаціях.
3. Добре міркує, не плутається в думках. Добре вловлює зв'язок між подіями, між причиною і наслідком.

4. Швидко запам'ятовує прочитане або почуте, не витрачає багато часу на повторення того, що потрібно запам'ятати.

5. Знає багато про такі події, про які однолітки не знають і не здогадуються.

6. Має великий запас слів, легко користується новими словами, вільно висловлюється.

7. Любить читати ті книги, які читають діти, старші на рік чи два, та дорослі.

8. Розв'язує розумові задачі, що потребують мисленнєвих зусиль.

9. Ставить дуже багато запитань.

10. Випереджує однолітків у навчанні на рік чи два.

11. Оригінально мислить і пропонує нестандартні, неординарні відповіді, рішення.

12. Дуже спостережливий, добре сприймає інформацію, швидко реагує на все нове.

II. Художні здібності

1. У своїх малюнках зображує різноманітні предмети, ситуації, людей.

2. Серйозно ставиться до творів мистецтва, замислюється і стає дуже серйозним, коли чує нову музику, бачить красиву картину.

3. Оригінальний у виборі сюжету, складає незвичайні композиції (із квітів, малюнків, марок тощо).

4. Завжди готовий використати будь-який новий матеріал для виготовлення іграшок, картин, малюнків тощо.

5. У вільний час багато малює, ліпить, створює композиції, що мають художнє значення (наприклад, прикраси для дому).

6. Використовує малювання або ліпку, щоб висловити свої почуття і настрої.

7. Цікавиться творами мистецтва, створеними іншими людьми. Оцінює їх і намагається відтворити те, що сподобалося.

8. Любить працювати із пластиліном, глиною, клеєм для того, щоб відтворювати речі у трьох вимірах.

III. Музичний талант

1. Добре відчуває ритм і мелодію, завжди вслуховується в них.

2. Добре співає.

3. У гру на інструменті, у пісню чи танець вкладає багато енергії та почуттів.

4. Любить музичні записи, прагне піти на концерт або туди, де можна послухати музику.

5. Любить співати разом з іншими, щоб виходило злагоджено і добре.

6. У співі або музиці виявляє власні почуття і стан.

7. Створює оригінальні мелодії.

8. Добре грає на якомусь інструменті.

IV. Здібності до занять науковою працею

1. Чітко висловлює думки.

2. Читає книги, наукову літературу, випереджуючи шкільну програму.

3. Виявляє більші, ніж у звичайних дітей, здібності у користуванні абстрактними поняттями і встановленні узагальнень.

4. Має хорошу моторну координацію, особливо між зоровим та слуховим сприйняттям (добре фіксує те, що бачить, і чітко записує те, що чує).

5. Після занять любить читати науково-популярні книги та журнали.

6. Не впадає у відчай, коли його нові задуми та проекти не підтримують учителі або батьки.

7. Намагається зрозуміти причини і сенс подій.

8. Проводить багато часу над створенням проектів, конструюванням.

9. Любить обговорювати наукові події, винаходи, часто замислюється над цим.

V. Літературна обдарованість

1. Може вільно побудувати розповідь, починаючи від зав'язки сюжету й закінчуючи розв'язанням конфлікту.

2. Придумує щось нове й незвичайне, коли розповідає про щонебудь знайомим.

3. Під час розповіді виділяє головне, найхарактерніше.

4. Розповідаючи про щось, уміє дотримуватись одного сюжету, не втрачає головної думки.

5. Любить писати оповідання та вірші.

6. Своїх героїв в оповіданнях зображує майстерно, передає почуття, настрої, характер.

7. Вибирає для своїх оповідань ті слова, які добре передають емоційні почуття.

VI. Артистичний талант

1. Легко входить у роль іншої людини, персонажа тощо.

2. Цікавиться акторською грою.

3. Виразно змінює тональність голосу, коли зображує героїв.

4. Розуміє та вміє передати конфлікти і ситуації, може розіграти будь-яку драматичну сценку.

5. Передає почуття через міміку, жести, рухи.

6. Прагне викликати емоційну реакцію в інших людей, коли про щось із захопленням розповідає.

7. Дуже легко передає почуття, емоційні переживання.

VII. Технічні здібності

1. Добре вміє майструвати, займатися різними ремеслами.

2. Користується механізмами, машинами.

3. До світу його уподобань входить конструювання машин, приладів, моделей.

4. Може читати нескладні креслення приладів і механізмів, використовувати старі деталі для створення нових виробів, іграшок, приладів.

5. Визначає причини несправності приладів.

6. Любить робити креслення механізмів.

7. Читає журнали про створення нових машин, приладів, механізмів.

VIII. Здібності до спорту

1. Енергійний, потребує якомога більше фізичних рухів, щоб бути щасливим.

2. Любить брати участь у спортивних іграх і змаганнях.

3. Постійно досягає успіхів у певному виді спорту.

4. Бігає швидше за інших.

5. Сильно розвинена координація рухів.

6. Любить ходити в походи, займатися на спортивних майданчиках.

7. Вільний час проводить у рухливих іграх.

Примітка

Графічне зображення рівня інтересів учня показуємо по осі ОХ і ОУ, попередньо оцінивши кожен із восьми напрямів за п'ятибальною

системою. Якщо якась характеристика в дитини переважає, ставимо 5 балів. Якщо має вище середнього рівня – 4 бали. Оцінка 2 бали – найнижча. Підсумовуємо бали за 8-ма напрямками (тобто підсумовуємо бали за всіма характеристиками кожного з 8 напрямів розвитку здібностей). Загальну кількість набраних балів в одному напрямі (наприклад, інтелектуальна здібність) ділимо на кількість запитань у цій царині. Отримане число відкладаємо на точці перетину оцінювання в балах по осі X і того напрямку здібностей (від 1 до 8), який перевіряється.

Ця анкета має змогу показати на основі зіставлення з інтересами однолітків особливості спрямованості характеру особистості.

Як виявити потенціал творчості?

Подивіться на манеру свого письма, і Ви визначите, ким Ви є. Більшість із Вас під час письма робить нахил: ліворуч чи праворуч, чи ставить прямо. Усе це здійснюється поза контролем з боку свідомості.

Якщо літери «хилить» праворуч – Ви «правша». Це означає, що у Вас домінує ліва півкуля мозку. Тому Вам притаманне дискурсивно-логічне відображення світу: мислити, аналізувати, розчленовувати, сортувати тощо.

Якщо літери нахилено ліворуч – Ви «шульга». У цьому разі домінує права півкуля мозку. Це означає, що у Вас почуттєво-інтуїтивне відображення світу.

Скептик зауважить: я все роблю правою рукою, а тут літери схилились ліворуч, і я – шульга?

Ви справді шульга, але про це могли не здогадуватись. Вас перевчили ще в дитинстві, коли Ви намагались все робити лівою рукою (всі діти аж до 13 років від природи домінантною мають праву півкулю мозку, а значить вони – шульги).

Тобто відбулося переучування регуляції ліворуких дій на регуляцію протилежною півкулею мозку. Таке переучування, яке часто застосовується до учнів молодших класів, – справа досить шкідлива, особливо у дітей молодшого шкільного віку: переучування з шульги на правшу приводить до того, що домінуюча півкуля мозку, не одержуючи необхідного розвивального навантаження, втрачає свої якості, занепадає, а допоміжна – перевантажується й поступово втрачає властивості, набуті автогенезом. Чимало таких дітей стра-

ждають на письмовий спазм – травми м'язів руки, набувають косоокості та стають заїками.

Клименко В.В. Психологія творчості. Навчальний посібник. – К.: Центр навчальної літератури, 2006.

Рекомендації для педагогів (батьків) по роботі з дітьми, які перебувають у творчому процесі

1. Інформацію мистецькознавчого характеру і знання про техніку і технологію в художній діяльності необхідно співвідносити зі знаннями дитини про навколишню дійсність і її життєвий досвід. Безмістовно семилітній дитині розказувати про життя і творчість знаменитого майстра, так само як пояснювати восьмилітнім дітям закони побудови прямої лінійної перспективи. У цьому віці важко зрозуміти закони відображення дальнього простору, тому що свідомість дитини ще не може абстрагуватись від конкретності сприйняття. Такі «уроки» тільки ускладнюють її духовний і художній розвиток.

2. Необхідно враховувати індивідуальні образотворчі можливості і психологічні особливості дитини. Вона малює так, як уміє, як знає, як відчуває. Несправедливо докоряти, тому що м'язи руки скуті і рука не може творити мікрорухів, що від природи людині не дано почуття кольору, що вона обділена від природи задатками, що вона бездарна і т.д.

3. Необхідно так впливати на свідомість кожної дитини, щоб вона змогла отримати свій індивідуальний досвід спілкування з мистецтвом через власну практику, щоб малюнки дітей відображали їх особисте ставлення до того, що навколо них відбувається. Для цього завдання і теми для малювання повинні бути так пояснені, так подані дитині, щоб вона прийняла їх серцем, щоб намагалася втілити отримані знання на практиці.

4. Педагогічний вплив повинен сприяти розвитку дитини, щоб дати їй поглиблені знання тоді, коли вона буде готова сприймати їх у доступній для неї формі. Залучаючи дитину у творчий процес, необхідно, використовуючи гру, казку, популярно-пізнавальну тему, наповнювати її свідомість даними, що вміщують знання з історії, мистецтва, композиції, техніки образотворчого мистецтва.

За таких умов розвиток образотворчої діяльності дитини буде проходити паралельно з розвитком свідомості і можливостей психіки.

Рекомендації щодо подолання стереотипів мислення

1. Розширюйте власний світогляд – ідеї і дані можуть бути знайдені у різних галузях знання, пропонуйте широкий спектр поглядів на проблему (еклектично).

2. З віком все більше уваги звертайте (шукайте усі можливі способи) на подолання своїх вікових і професійних стереотипів.

3. Нехай власні ідеї, які заперечують «інші», не будуть критерієм не потрібності чи маловартості. Це ще нічого не означає. Усі великі ідеї людства на першому етапі їхнього сприйняття заперечувались, а суспільство досить поволі просувалося у напрямі до їхнього сприйняття.

4. Поспішайте! Ідея висить у повітрі. Це означає, що час для її реалізації прийшов. Необхідно тільки її знайти і сформулювати.

5. Не думайте, що коли до Вас прийшла саме ця ідея, то це забезпечує її «страхування» від втрати (з боку інших). Ця ж ідея так само може прийти і до інших людей. Не зволікайте, працюйте з ідеєю, втілюйте її.

6. Розвивайте у собі мужність – винахід, відкриття потребує нерідко перегляду і перебудови усієї моделі світу, що є важким, «мученицьким» процесом. Проте саме таким шляхом люди сягали реалізації власних ідей.

7. Намагайтесь будувати теорію, роблячи висновки за неповними даними, адже повнота принципово недосяжна.

8. Учїться відмежовуватись від свого звичного погляду і дивитись на проблему відмежовано, що досягається за допомогою спеціальних психотехнік.

9. Застосовуйте намагання вийти за рамки даної науки, системи законів. Неможливо те, що неможливо у цих рамках.

10. Тренуйте у переконструюванні накопичених по певній проблемі матеріалів, які на даний момент не повні і не цілісні. При певній трансформації картина може виявитись цілісною.

11. Ставтеся з іронією до величини і значущості своєї персони у науці. Грайте з ідеями. Ідея, рішення несумісні з надмірною серйозністю і постійною турботою про те, щоб бути раціональним.

12. Пишіть на дозвіллі фантастику, зважуйте перспективи «диких» гіпотез.

13. Для отримання нових фактів часто варто «кинути новий погляд» на старі.

Перешкоди творчому мисленню

Американські вчені Г. Ліндсей, К. Халл, Р. Томпсон виокремлюють такі перепони творчому мисленню особистості:

1. *Конформізм* – бажання бути подібним на іншого – основний бар'єр для творчого мислення. Людина боїться висловити незвичні ідеї через страх здаватися смішною чи не дуже розумною. Подібне почуття може виникнути у дитинстві, якщо перші фантазії, продукти дитячої уяви не знаходять розуміння у дорослих, і закріплюються у юності, коли молоді люди не хочуть надто відрізнятись від своїх ровесників.

2. *Цензура*. Особливо внутрішня цензура – другий серйозний бар'єр для творчості. Наслідки зовнішньої цензури ідей можуть бути досить драматичними, але внутрішня цензура набагато сильніша за зовнішню. Люди, які бояться власних ідей, схильні до пасивного реагування на навколишнє і не намагаються творчо вирішувати виниклі проблеми.

3. *Ригідність*, що часто формується в особистості за час її навчання у школі. Типові шкільні методи допомагають закріпити знання, прийняті на сьогоднішній день, але не дозволяють навчити ставити і вирішувати нові проблеми, поліпшувати уже існуючі рішення.

4. *Бажання знайти відповідь негайно*. Надмірна мотивація часто сприяє прийняттю непродуманих, неадекватних рішень. Люди досягають великих успіхів у творчому мисленні, коли вони не пов'язані із повсякчасними турботами.

5. *Перестрашування*. Найбільш «надійний» спосіб придушити творчість – не допускати ніяких помилок. Той, хто не може дозволити собі право на помилку, має обережний характер мислення. Він шукає безпечні шляхи. І якщо при цьому придуть до голови нові ідеї, навряд чи йому вистачить мужності випробувати їх. Потрібно виробляти мужність і йти на ризик (виділіть галузі безпечних експериментів).

6. *Тиск конкуренції*. Конкуренцію вважають засобом стимулювання працівників до кращих результатів, але там, де потрібно стимулювати креативність, вона, безумовно, непридатна. Енергія людини не витрачається на рішення проблеми, а спрямована на конкурентів, відволікає, а дух змагання і суперництва блокує творчість, яка за своєю природою вільна від будь-яких установок. Потрібно створювати атмосферу, яка б сприяла творчості.

7. *Стереотипне мислення.* Часто людина сприймає те, чого вона очікує. Це перекриває можливості доступу нової інформації, прагнення подивитись на проблему під іншим кутом зору.

8. *Винагорода.* Той, хто працює за винагороду, рідко буває креативним з тієї причини, що він зацікавлений у своїй премії, а не в рішенні проблеми. Для творчих людей найбільший стимул полягає у самій задачі. Винагорода тут виступає як закономірна реальність оцінки роботи (оскільки це вагомий фактор).

9. *Непослідовність.* Той, хто постійно вносить нові ідеї, вважається творчою особистістю. Часто при цьому ігнорується те, що креативна ідея, народившись, повинна бути доведена, довершена і реалізована.

10. *Відсутність креативного середовища.* Якщо відсутня атмосфера свободи, творчості, то працювати у такому середовищі творчо дуже важко. Відповідно, необхідно створити всі умови для зняття блоків, бар'єрів і максимального розкріпачення. Великий фактор – підтримка з боку середовища креативів. Для цього на робочому місці має бути сформована «атмосфера прозорості стосунків», творчість повинна підтримуватись. У людей має бути відчуття, що вони це роблять не тільки на папері для звітності, але ці ідеї будуть «почуті».

11. *Самозадоволення.* При самозадоволенні має місце стан, при якому нічого не потрібно змінювати та й особливо старатись щось робити. Наприклад, мислити: «Все і так добре, нащо щось змінювати?» Це веде до інертності мислення.

12. *Недостатня впевненість у собі.* «Цього мені ніколи не зробити», – думає багато працівників, яким доручають завдання, що лежать за рамками їх звичної діяльності і тому вимагають творчого підходу. При цьому творчий потенціал людей залишається невикористаним, хоча може бути досить великий. Необхідно більше довіри до себе і віри в людей, що роблять свою справу.

Соціальні фактори, що блокують реалізацію індивідуально-творчих потенцій особистості

Перший фактор – відсутність достатньої кількості сенсорного досвіду.

Дитина, обмежена у спілкуванні з дорослими (у дитячих будинках особливо), має затримку психічного розвитку.

Другий фактор – ближнє оточення.

Вплив сімейного оточення в період раннього дитинства. Це той період, коли дитина починає самостійно орієнтуватися у світі і у неї спонтанно проявляється потреба у пізнанні і творчості, з одного боку, і разом з тим достатньо активно відбувається адаптація до зовнішнього середовища – з іншого.

У першу чергу це проявляється у ставленні батьків до дитини через вміння її підтримати. Це проявляється і через систему очікувань щодо розвитку бажаних рис дитини, а саме: слухняність, обов'язковість, виконання доручень батьків і найменше – ініціативність, самостійність у прийнятті рішень, потреба у доланні труднощів.

Третій фактор – колективне виховання.

З приходом дитини у дитячий садок з'являється нова форма взаємодії – колективна. При ній діють нові норми поведінки – групові. Вихователі, діючи згідно з нормативними стандартами, викликають свою, специфічну форму блокади розвитку творчої індивідуальності. На фоні занять музикою, малюванням іде процес формування відповідних знань та навичок, але не розвиток креативності. Не враховуються індивідуальні психологічні особливості дітей, їхні інтереси; вихователі не завжди можуть «ввійти у стан дитини», яка творить, і побачити презентацію її внутрішнього світосприйняття і розуміння, а не загальноновизнані стандарти малюнка. Батьки віддають дітей у різноманітні гуртки, секції, де дітей учать малювати, ліпити, грати... Завданням усіх цих соціальних інституцій є «поставити голос», «дати знання грамотно виконаної художньої роботи», кваліфікаційна робота і т.д. Виникає питання: «Але чи вчать творити?»

У дітей спонтанно виявляється потреба у різних видах творчості – в самостійному пізнанні властивостей предметів, в конструюванні, в малюванні, рольових іграх. Вони творять згідно з законами природи, за принципом випадковості, доки не дозріває у них потреба в навчанні.

Четвертий фактор – навчання.

Особливе місце у блокаді творчості й індивідуальності займає традиційна форма навчання, спрямована на отримання передбачених програмою знань, умінь, навичок. На відміну від інших видів діяльності, навчальний процес не має для дитини індивідуальної значущості і яс-

ної кінцевої мети після отримання елементарних конкретних навичок – читання, письма, рахунку. Потреба в отриманні знань для них приходить через усвідомлення оцінки, нагороди чи покарання з боку батьків, а в старшому віці – через можливість вступити до вузу.

К. Роджерс писав: «Отримавши освіту, ми звичайно стаємо конформістами зі стереотипним мисленням, людьми із «завершеною» освітою, а не вільними, творчими й оригінально мислячими людьми».

П'ятий фактор – професіональне навчання.

Таким блокуючим творчість фактором є спеціальна вища освіта, особливо при навчанні художньо-творчим професіям. Творчі здібності проявляються в активному спротиві нав'язаному стилю діяльності як на рівні свідомості, так і несвідомого. Студенти (як показує досвід) копіюють педагогів або працюють за вказівкою майстра і утверджують себе «у другому плані», в самостійній творчості.

Тільки деякі «прориваються» через усі блокади і виходять на рівень творчої майстерності, поєднуючи професійні навички із самостійним пошуком.

Хрестоматія по общей психологии. Психология мышления. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, В.В. Петухова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – С.149-152.

Ландрем Дж. Гении, которые ломали правила. – Ростов-на-Дону, 1997.

Фактори, що сприяють актуалізації творчого потенціалу

Анкета «Мій коефіцієнт креативності»

Чи боїтесь Ви:

1. Робити помилки.
2. Бути не таким, як усі.
3. Ризикувати.
4. Бути першим.
5. Порушувати традиції.
6. Критичних зауважень на свою адресу.
7. Виглядати нерозумно в очах оточуючих.
8. Бути самим собою.

Вороги творчого мислення – різного роду страхи. Тепер можна для себе сформулювати позитивну програму («особистісні імпера-

тиви»), вибравши із списку актуальних цілей характеристики для вироблення творчого стилю мислення:

- вірити в те, що заплановане реальне і його можна виконати;
- зробити свій розум сприйнятливим до нових, свіжих ідей;
- прагнути збільшувати віддачу за рахунок великого винахідництва, а не об'єму роботи;
- частіше ставити питання: «Чому я це роблю?», «Нащо мені це потрібно?»;
- стати допитливим;
- розвинути у собі фантазію;
- не дозволяти собі заскніти;
- передбачати час для аналізу проблем;
- вміти визнавати правоту опонента;
- розглядати проблему всебічно, боротися із стереотипним (одностороннім) баченням;
- робити те, що приносить задоволення;
- постійно розширювати свій світогляд, накопичуючи нові враження і вбираючи нову інформацію;
- навчитись повністю занурюватись у проблему (завдання), якою зайняті на певний момент.

Творчі техніки

Метод аналізу силових полів

Техніка дозволяє виявити позитивні і негативні фактори, що мають місце при аналізі певної конкретної проблеми. Аналізуючи «силове поле» проблеми, необхідно перелічити позитивні фактори («за»), які можуть допомогти у досягненні поставленої мети, і негативні («проти»), що протидіють цим позитивним намірам.

Наступний етап – забезпечити максимальний ефект позитивних сил (факторів) і мінімізувати вплив негативних сил, що в кінцевому результаті дасть певну рівновагу. Це досягається за рахунок перетворення негативної сили в перспективну можливість або «трансформації» її на вищий рівень розуміння (коли негатив переводиться у позитив).

Модифікація техніки – аналіз ситуації шляхом членування її на складові. Листок паперу ділиться на дві частини перетинанням прямої. Зліва ставиться запитання «Що я при цьому отримую?», а справа

ва – «Що я при цьому втрачаю?» Таким чином здійснюється розкладка ситуації (вибір рішення) з аналізом його переваг.

Діаграма «Як?»

Діаграми даного виду ілюструють різноманітні техніки, які оперують евристичними питальними займенниками: що, чому, хто, де, коли, як. Питання «Як?» як поштовх до роботи думки має великі переваги: привчає переводити розгляд проблеми у практичну площину, змушує думати не тільки про те, що потрібно робити, але і про те, як саме діяти при цьому. Сила методики в тому, що кожен раз отримавши відповідь на питання «Як?», необхідно знову із відповіді вивести це питання.

З допомогою цієї техніки відбувається глибоке пропрацювання проблеми на всіх рівнях її розуміння. Відбувається її переформулювання, причому інколи не один раз. До моменту, коли потенційний запас питання «Як?» почне вичерпуватись, прийде розуміння проблеми, можливо, справжньої, а не надуманої, що була вихідним поштовхом до постановки питання. Крім того, концентруючи увагу на конструктивному питанні «Як?», особа тим самим програмує здійснення конкретних кроків до кінцевої мети. План дій або раптово з'являється в голові, або його виробляють з меншою затратою сил.

Діаграма «Чому?»

Все, що стосувалось вище питання «Як?», можна застосувати до евристичного питання «Чому?». Дана техніка належить до ряду провокаційних питальних технік, зовсім не обов'язково приводить до вирішення означеної проблеми. Проте вона виконує важливу функцію: майже завжди дозволяє подивитись на речі з нового, неочікуваного (і більш конструктивного) боку і чітко вказати корінну проблему (причину), а не боротись із наслідком. Це дає можливість людині переглянути свої життєві цінності, позиції, погляди, задуматись над своїм життєвим вибором і проаналізувати, наскільки вона реалізує свій творчий потенціал.

«Монолог винахідника»

Цей метод базується на індивідуальному розмірковуванні новатора «про себе», коли відбувається діалог із самим собою, при якому індивід сам ставить собі питання і сам відповідає на них.

Для реалізації цього методу необхідно мати добре розвинуті рефлексивні здібності. Правильне, цілеспрямоване обґрунтоване самоопитування – це мистецтво, яке значною мірою визначає можливість обдумати відповідь, що містить у собі нову і корисну інформацію. «Монолог винахідника» можна уявити як індивідуальну психодраматичну дію, де винахідник виконує всі ролі: менеджера, дослідника, конструктора, виробника, експерта, бізнесмена, користувача та ін. Ефективність цього методу залежить від переліку тих питань, які ставить собі новатор.

«Переформатування» проблеми

Техніка «переформатування» спрямована на подолання стереотипів сприйняття проблеми, які самі по собі несуть більший негатив (негативна установка), ніж проблема в цілому. Приклади такого «переформатування» можуть бути покладені в основу таких позицій:

- визначення мотиву поведінки (позитивного наміру), наприклад, одного з учасників конфлікту;
- прийом емоційного вживання в гострій ситуації (вживання в ситуацію) з тим, щоб зрозуміти, що саме викликає реакцію заперечення, відторгнення;
- філософський погляд на речі;
- застосування різних часових масштабів. При цьому повинна бути задіяна робота уяви, щоб спрогнозувати свої самовідчуття у зв'язку з актуальною на даний момент проблемою через тиждень, місяць, рік; застосування зворотної перспективи: проекція відчуттів, наприклад, на рік назад. Саме по собі це ще нічого не означає, але перебудова сформованих нейродинамічних кодів у мозку людини в результаті «переформатування» вирішує все;
- мислення за аналогією;
- здатність стати на точку зору іншої людини, яку знаєте і яка користується у Вас авторитетом.

Принципово нічого не змінюється: людина задає своїй свідомості програму «відмежування», яка дає результати.

«Поворот» ситуації на 180 градусів»

Мета цієї техніки – стимуляція «бічного мислення», творчої уяви шляхом «повороту» ситуації на 180 градусів». За цим стоїть бажан-

ня рішуче подолати інерцію свідомого, раціонального мислення. «Повертаючи» ситуацію на 180 градусів, ми змінюємо звичні стереотипи мислення, «відкриваємо шлюзи» для рішення нових, неочікуваних ситуацій, за рахунок різних точок зору починаємо бачити проблему у новому світлі. Наприклад, особа вважає, що вона не може бути лідером, а звідси і «неспроможність» щось організувати, втілити в життя, прийняти рішення і т.д. Це породжує у неї настрій поразки, відчуття слабкості, безпорадності, покладання на авторитети (як сильних в її уявленні). Застосовуючи даний прийом, людина починає жити з переконанням, що вона лідер, а значить організувати переговори, справу, прийняти рішення і т.д. для неї цілком можливо. Це розкриває простір для свободи дій, ламає звичні кліше-установки. Без сумніву, головним критерієм успіху методики є віра у це переконання, що і визначатиме її дієвість.

Діалог Дон Кіхота і Санчо Панси

У цьому типі діалогу використовується творчий ефект, що виникає у ході дискусії між учасниками з різним складом і типом мислення, характером, обсягом досвіду, з різним підходом до вирішення проблеми, питання тощо. Одні люди інтелектуально мобільні, мають розвинену уяву, інші – розсудливі, критичні, з практичним досвідом: тобто одні більше схожі на Дон Кіхота з його грандіозними ідеями, дивними почуттями, а інші – на Санчо Пансу з його практичністю, критичністю.

Діалог Дон Кіхота і Санчо Панси проводиться таким чином, щоб один із учасників виконував роль «генератора» ідей, а інший оцінював ці ідеї. Діалог може здійснюватись як в усній, так і в письмовій формі.

«Генератор ідей» – Дон Кіхот – висловлює ідеї, які тією чи іншою мірою пов'язані з конкретною проблемною ситуацією. Цей зв'язок може бути й умовним, його можна здійснювати у формі віддаленої аналогії, асоціації, гіперболізації однієї сторони поняття, каламбуру, жарту, прислів'я тощо. Висловлюються одночасно 2-4 ідеї. Після цього протягом 5-10 хвилин другий учасник – Санчо Панса – аналізує ідеї, а перший веде пошук нового набору ідей.

Санчо Панса має виявити здатність до практичного застосування ідей, знаходження в них раціональної зернини. Він може викори-

стовувати ідеї як підказку і трансформувати їх аж до досягнення повної протилежності.

Діалог ведеться протягом 1-2 годин. Наприкінці «генератор» має право захищати деякі з ідей, відкинутих «критиком», уточнювати їх. Діалог закінчується відпрацюванням єдиної думки. Корисні ідеї розробляються далі спільно.

Графічні техніки

Це назва цілого роду технік, у яких як засіб активізації творчої уяви використовуються різні схеми, графічні елементи.

Об'ємні і площинні зображення мають ряд переваг, оскільки стимулюють саме творче, дивергентне мислення. Деревовидні, ієрархічні структури можуть «розростатись» безконечно, відображаючи основні характеристики дивергентного мислення – швидкість, гнучкість, здатність до продовження (розвитку) ідеї на основі стимульного матеріалу. Такі дерева можуть розростатись у різних напрямках: зліва направо (тут додається ще один, часовий вимір), зверху вниз і якимось ще. На таких діаграмах добре видно, яка ідея є головною, а які – другорядними, похідними, що витікають із головної. На таких діаграмах завжди знайдеться місце для включення нових ідей, якщо такі виникнуть: досить домалювати ще одну гілочку. Оскільки мова правій півкулі – це просторова форма подання матеріалу, коли елементи графічної просторової організації поєднуються зі словесними формулюваннями (такий принцип комбінування типовий для абсолютної більшості графічних технік), це значить, що задіяні обидва когнітивних плани, або виміри – символічний і холістичний (глобально-інтегративний, що передбачає охоплення цілого). Приклади, де використовуються елементи графічного зображення, подані вище (див. техніки з постановкою питань).

Техніки, що базуються на уяві

Деякі техніки креативності працюють з уявою. Вони намагаються привести людину в стан вживання у відповідну ситуацію, роль і навіть у певну особу. Уявіть собі: Ви – Ейнштейн. Як би Ви підійшли до розв'язання такої проблеми або що б сказав з цього приводу дванадцятилітній хлопчик?

Крім цього, на техніці використання уяви побудовані методи «шість мисленневих капелюхів» де Боно і «три мисленневих крісла» Уолта Діснея.

Ці техніки роблять людину здатною роздумувати над власною проблемою з різних точок зору.

Тривалість: залежно від постановки задачі і розміру групи від 20 хвилин до 2 годин.

«Мисленнєві крісла» Діснея

Реквізити: два крісла, три різних місця, папір, ручка.

Уолт Дісней, працюючи, послідовно входив у три різні ролі: мрійника, реаліста і критика. Дісней свідомо, якомога далі, відокремлював ці ролі одна від одної. Коли він змінював свою роль, змінював і своє місце. Тому у нього спочатку наче було тільки три крісла для роздумів, а пізніше він почав використовувати для різних образів мислення і три різних приміщення. Зв'язок між місцем і образом думки є вирішальним, навіть якщо спочатку це буде здаватись чимось штучним і складним.

Крісло мрійника

На кріслі мрійника Ви придумете найфантастичніші речі. Ви граєте найрізноманітнішими можливостями і, найголовніше, неможливостями. Ви перевертаєте речі з ніг на голову, захоплюєтесь окремими темами, жартуєте. Вам можна майже все, не можна тільки думати про свою проблему серйозно. Необхідно записати цей досвід, свої уявлення та ідеї.

Крісло реаліста

На цьому місці Ви включаєте здоровий глузд. Будьте прагматичні. Постарайтесь розвинути безумні ідеї мрійника. Підхопіть їх, хай вони будуть поштовхом для Вашої думки, але при цьому шукайте рішення. Просувайтесь планомірно і дивіться на це очима реаліста.

Крісло критика

На цьому кріслі слід піддати ідеї нищівній критиці. Перевірте: чи є в них щось? Чи можна їх використати? Чи хочете Ви їх взагалі? Що в них зайвого і що можна викреслити чи замінити на дещо інше?

Зміна крісел

Час роботи на кожному кріслі має бути приблизно однаково розподілений, щоб не віддати перевагу одному з крісел. Навіть при

одному і тому ж питанні неодноразово змінюйте крісла. Коли завершуєте роботу над проектом, в міру можливостей Вам необхідно сісти на місце реаліста.

Мисленнєві капелюхи де Боно

Реквізити: шість капелюхів (ковпаків) або карток таких кольорів: білий, червоний, чорний, жовтий, зелений, синій.

Правила гри:

1. Розподіліть капелюхи (ковпаки) чи картки між гравцями. Після використання капелюха слід передавати його далі по колу. По можливості кожен повинен по разі володіти капелюхом (карткою) кожного кольору.

2. Можна визначити послідовність, з якою капелюхом будуть користуватись.

3. Можете приписати відповідний капелюх одразу усій групі.

4. Можна дати можливість кожному, хто захоче взяти слово, можливість вибору капелюха.

Вирішальним є наступне: у кожного капелюха своє значення і хто б його не одягнув, він повинен виходити із цього значення, роблячи свій внесок в загальну працю.

Білий капелюх

Відповідає чистому листку паперу і означає інформацію і факти: Які дані є у Вас? Які дані Вам потрібні? Чи можна їх добути?

Прийняття якоїсь позиції, оцінки недопустиме, білий ковпак нейтральний.

Червоний капелюх

Символізує вогонь і тепло і відповідає почуттям й інтуїції. Що Ви відчуваєте у випадку конкретних ідей? Не вказуйте ніяких причин, просто висловіть, що при цьому у Вас на душі.

Чорний капелюх

Символізує критику і сумніви. Він повинен запобігати помилкам, бути уважним і критично налаштованим. Володар чорного капелюха закликає до обережності і стримує надто великих мрійників.

Жовтий капелюх

Символізує сонячне світло і відповідає оптимістичному образу думки. Під ним Ви бачите переваги проекту. Ви роздумете над тим, як його можна здійснити і в чому його можна вдосконалити.

Зелений капелюх

Символізує вегетацію і розвиток. Відповідає новим ідеям, оригінальності й альтернативам. Під зеленим капелюхом слід бути креативним. Намагайтесь ввести в дискусію нову точку зору.

Синій капелюх

Символізує небо і погляд з пташиної висоти. Це означає більший кругозір, більший радіус видимості і велику об'єктивність. Володар синього капелюха турбується про напрям, встановлює пріоритети, визначає теми обговорення, може закликати до чогось іншої капелюхи, контролює засоби, що при цьому використовуються, і весь процес. По суті, він керує зборами.

Зміна капелюхів

Необхідно встановити завчасно, як організувати зміну капелюхів. Слід звернути увагу на те, щоб чорний капелюх не почав домінувати надто рано. Варто включити процедуру їх зміни у загальну дискусію.

Метафори і аналогії

Принцип роботи мозку – асоціативний. Ми можемо прослідкувати хід асоціативного процесу, що приводить до яскравих спалахів осяяння, аж до його генези – окремих думок, які зберігаються у свідомості. Прикладом асоціативного розгортання думки можуть слугувати метафори і порівняння. Навіть поспіхом схоплене слово, наприклад, із словника чи з будь-якої книги, здатне стимулювати процес мислення за аналогією. Здатність зближувати поняття – риса, що характеризує високорозвинений творчий інтелект. Для цього потрібно навести «фокус» своєї уваги на актуальну проблему, вибрати навмання слово – матеріал для асоціативної роботи свідомості, розслабитись і починати записувати все, що буде приходити до голови у зв'язку з наміченою проблемою і що лежить в руслі заданого навмання словом-стимулом.

Техніка випадкових вхідних сигналів

Ця техніка може бути застосована як в індивідуальній, так і в груповій роботі. Вона є продовженням попередньої техніки (використання метафори й аналогії) і спонукає побачити речі під новим кутом зору, поєднати не поєднане і зважитись на сміливі кроки.

Ця техніка особливо прийнятна:

– у рекламі;

– у пошуку оригінальних ідей, нових продуктів;

– у мистецтві.

Для цієї техніки потрібен словник або картки із записаними у них словами.

Сеанс групової роботи триває близько 60 хвилин.

Навіть якщо у роботі зі словами-подразниками Ви не знайдете прийняттого рішення – за допомогою цієї техніки креативності Ви будете тренувати гнучкість свого розуму.

Спочатку слід відтворити в пам'яті вихідне питання. Потім визначте до п'яти понять, причому методом «випадкового попадання».

– Розкрийте словник на будь-якій сторінці і киньте погляд на будь-яке слово.

– Варіант II. Підготуйте завчасно великий список довільно вибраних слів (не менше 100). Навмання вибирайте із нього слова (або одне слово).

Занесіть окремі слова цього списку на маленькі картки. Витягніть одну з них.

Спочатку слід сконцентруватись на слові-подразнику. В чому його особливість? Які у нього зовнішні ознаки? Що воно робить? Для чого воно використовується? Чи є у нього символічне значення? З чим воно пов'язане? Запишіть свої відповіді. Їх повинно бути не менше п'яти, але і не більше десяти. Спитайте себе: як пов'язані з Вашою проблемою зроблені Вами висловлювання? Де можна провести порівняння?

Працюючи з картками чи списком, не вибирайте слів, які безпосередньо пов'язані з галуззю Вашої проблеми.

Аналіз слів-подразників – це тільки один із багатьох методів випадково вхідних сигналів. В основі всіх лежить один принцип: включити сторонній, випадковий елемент, який може викликати нові думки.

Таким елементом може стати що завгодно: зображення, фотографії, абстрактні полотна, звуки, музичні фрагменти, предмети із пластиліну і т.д.

Використання зображень як асоціативного засобу виокремлюють як самостійну техніку креативності. Її називають також візуальною синектикою.

Нельке, Матіас. Техники креативності. – М.: Изд-во ОМЕГА-Л, 2006.

Етапи пошуку ідей

1. Визначення мети.
2. Забезпечення орієнтування у проблемі.
3. «Креативний стрибок».
4. Оцінка і доопрацювання власних ідей.
5. Вміння відстояти своє рішення.

Крок перший: визначення мети.

Необхідно чітко з'ясувати для себе, чого людина хоче, бачити чітку мету, а не «туманні» плани. Для цього необхідно сформулювати свою ціль у вигляді питання, на яке виникла потреба отримати відповідь, у вигляді бажання: «Хочу досягти...»

Ціль обов'язково фіксується на папері. Від чіткості постановки питання залежить подальший хід у бік просування до рішення.

Крок другий: забезпечення орієнтування в проблемі.

Необхідно зібрати дані і впорядкувати їх. Можливо, при цьому постановка питання зміниться.

Первинне орієнтування.

1. Запишіть все, що знаєте про Вашу проблему. Частіше людина знає більше, ніж усвідомлює. В окремих випадках креативне рішення може прийти вже на цьому етапі.

2. Зафіксуйте, які спроби рішення уже були застосовані до цього і чому вони закінчились невдало.

3. З'ясуйте, яка Вам потрібна інформація, як, коли і де Ви зможете її знайти.

Вторинне орієнтування: перевірка першочергової постановки питання.

Тут здійснюється нова оцінка постановки питань: «Чи потрібний подальший пошук даних?», «Які питання залишились відкритими?».

Можливо, питання були поставлені дуже узагальнено або звужено. Можливо, постановка питань не зачіпає суті проблеми.

Крок третій: «Креативний стрибок».

Це стадія ігрового випробування, коли потрібно звільнитись від власних уявлень, щоб думки пливли вільно.

Однак якщо протягом тривалого часу появляються ідеї, які не можуть бути використані, тобто Ви не бачите рішення, то причини слід шукати в наступному:

– Ви надто серйозно підійшли до справи. Спробуйте робити це граючись. Не відкидайте ідеї, які спочатку здаються Вам дивакуватими.

– Ваша мета надто амбіційна. Можливо, ще не настав час для рішення даної проблеми.

– Ви ще недостатньо знаєте про Ваш предмет. Забезпечте себе допоміжною інформацією.

– «Асоціативне поле» досить мале. Розширте його, ознайомтесь з новими галузями знань.

– Вам заважає одна з перешкод на шляху креативного мислення.

– Невірно вибрана креативна техніка. Випробуйте іншу. Може, вона дасть кращий ефект.

– Ви не виділили собі достатньо часу. Творчі ідеї майже завжди з'являються без попередження.

«*Інкубаційний період*» – відрізок часу, протягом якого повільно і часто непомітно проростає творча ідея.

Осяяння: рішення з'являється саме в той момент, коли людина роздумує про нього невимушено, без напруги, – за кермом транспортного засобу, під час перегляду телепередачі, сну, прогулянки. Проте осяяння може прийти тільки тоді, коли проблема «пропрацьована» з усіх сторін достатньо довго. Необхідно постійно створювати дистанцію з проблемою, робити творчі паузи, прогулянки на природі. Перш ніж рішення «випаде» з голови, воно має вже бути там.

Крок четвертий: оцінка і доопрацювання власних ідей.

На цьому етапі слід змінити спрямування власних думок. Тепер Ви не повинні бути творчо активними, а досить критично і досконало проаналізувати свою ідею і детально розробити її. Дивергентний пошук замінюється на конвергентний. Знаходьте позитивні сторони своєї ідеї. Першочергова мета цієї стадії – поліпшення та уточнення ідеї.

Крок п'ятий: відстоювання креативного рішення.

Навіть якщо Вас уповноважили вирішити конкретну проблему, Вам буде потрібно ще багато енергії для того, щоб проштовхнути саме це рішення. Для цього необхідно проявити наполегливість.

Слід визначити (прорахувати) всі можливі спротиви і підготувати контраргументи з суттєвих питань. Великою мірою успіх справи залежить від того, як Ви будете акцентувати увагу на користі

Вашої ідеї. Якщо у Вас багато сильних аргументів, приберіть кращий з них на кінець. Слабкі аргументи не використовуйте зовсім, оскільки сила всієї Вашої аргументації зведеться до переконання найслабшої її ланки. Один-єдиний сильний аргумент більш переконливий, ніж два слабких. Особливо підкресліть наступне:

- Що буде досягнене завдяки Вашій ідеї?
- Які переваги дасть її реалізація?
- У чому недоліки того, що все залишається, як було?

На цьому етапі важливим є пошук союзників. Хто з людей (колеги) міг би підтримати Вашу ідею?

Ідеї необхідно рекламувати, оскільки жодна з них не реалізується самостійно. Ідеї потребують підтримки. Якщо Ви не зможете залучити на свій бік людей, Ваша прекрасна ідея буде забута.

Принципи розвитку творчих нахилів у дітей

1. Звертання до дитини як до унікальної особистості (сприяє розвитку впевненості в собі).
2. Демонстрація власної незалежності з боку батьків дітям.
3. Численні мандри і часті переїзди (нові враження, новий досвід).
4. Свобода вчинків і рухів (право на розумний ризик).
5. Табу на слово «ні» із лексики дорослих (батьків, вихователів), розвиток оптимізму.
6. Навіювання установки: «Відрізнитись від інших – це нормально!» (розвиток лідерських якостей).
7. Ігрове навчання рішення абстрактних проблем (конструктори, мозаїка тощо).
8. Книги, фільми і уявні герої (відкриття нових можливостей, нові ідеї).
9. Шанобливе ставлення до знань і допитливості дітей (можливості розширення джерельної бази знань).
10. Створення дитині обстановки, що стимулює її, дає їй виклик.
11. Гіперактивність (багато видатних людей були в дитинстві досить активними).
12. Розвивати уяву дитини (не обмежувати).

Ландрам Дж. Гени, котoryе ломали правила. – Ростов-на-Дону, 1997.

Завдання для розвитку творчого потенціалу особистості

I. Завершити незакінчене речення: «Життя – це...»

Перший варіант: дати можливість продовжити речення із власним матеріалом за бажанням (словом);

Другий варіант: дати стимульний матеріал (кожному учаснику підібрати слово, наприклад: життя – це гра...; життя – це поїзд, і т.д.).

Це може бути завершене речення із продовженням (твір-мініатюра чи поетична річ і т.д.).

Беруться до уваги оригінальність і новизна продукту.

Наприклад, творчі продукти студентів-психологів: Життя – це комп'ютер...

Життя – це комп'ютер, який вимагає постійного оновлення програм, розширення пам'яті, створення локальних та глобальних мереж спілкування і в якому відсутня кнопка перезавантаження. Життя вимагає постійного живлення, оскільки збій програми веде до неминучого вимкнення.

Життя – це іграшка...

Життя – це іграшка, тому що в руках кожного з нас (думка кожного з нас) завжди існує певний об'єкт, яким ми забавляємося. Це і є особиста іграшка. Зміна іграшок у людини проходить з переоцінкою цінностей, певних етапів. У дитинстві ми бавились ляльками, машинками, в юності – надміром почуттів, в дорослому віці – мобільними телефонами, машинами, маємо хобі, що сприймається як гарна іграшка.

Тобто іграшки переслідують нас усе життя, а їх вибір формує його. Якщо сприймати життя як іграшку, то вона обов'язково повинна бути цікавою, розвиваючою, кольоровою, універсальною та багаторівневою.

II. Скласти казку (дати назву). Кожен учасник в індивідуальній роботі виконує дане завдання. Заняття розраховане починаючи з молодшого шкільного віку.

III. Скласти речення із непов'язаних за змістом слів, наприклад:

- голка, сонце, лопата;
- фотографія, кавун, роса;

- стеля, море, музика;
- підлога, Муза, дощ;
- яйце, кішка, асфальт;
- морозиво, ручка, фортепіано;
- молоток, двері, нитки;
- комп'ютер, літак, захід сонця;
- Венера, полум'я, басейн;
- парта, горизонт, пустеля;
- радість, мило, жук;
- вальс, місяць, антена;
- жайворонок, дошка, поезія;
- парасоля, м'яч, сніг;
- бібліотека, виделка, лампа;
- квіти, океан, каміння.

Групи слів підбираються відповідно до кількості учасників (кожний учасник має свій набір слів). Одне речення повинно містити всі три слова з використанням інших слів (у власному контексті). Центральні слова можуть змінюватись (відмінок) і бути довільними у побудові речення. Кількість речень необмежена.

Беруться до уваги новизна й оригінальність.

Наприклад, творчі роботи студентів-психологів: голка, сонце, лопата.

Комета, немов голка з ниткою, прорізала темряву космосу, а коли пролітала через нашу Сонячну систему, сонце висвітило її лопатоподібний хвіст.

Якщо приходить натхнення, то можна кинути лопату на городі, взяти голку і вишити сонце.

Казка, співачка, вірш.

Народна казка іноді лягає в основу вірша, що згодом легким вітерцем злітає з вуст співачки в супроводі небесно-ніжної мелодії.

Молоток, книжка, холодильник.

Цей мужчина, якщо асоціювати його характер і темперамент з речами, був наполегливий, як молоток, емоційно нагадував холодильник, хоча іноді намагався бути непрочитаною книжкою.

IV. Сформулювати метафору (гасло) свого життя і намалювати власну емблему (для юнацького віку і дорослих).

V. Запропонувати різні способи (якнайбільше) використання предметів (крім свого прямого призначення):

- сірникова коробка;
- консервна банка (порожня);
- губна помада;
- цвях;
- шина від машини;
- парасоля;
- гумка;
- цеглина;
- скріпка;
- ручка та ін.

VI. Написати чотири букви і скласти речення з ними. Всі ці букви повинні скласти основу речення. Наприклад, МГДГ, ВСЛК та ін. (або з голосних чи поєднання голосних з приголосними).

Варіант I. Дозволяється використовувати інші частини мови.

Варіант II. Речення складається тільки із слів, які мають початкові букви, що подаються як стимульний матеріал.

VII. Малюнок креативності. Стимульний матеріал: листок паперу, олівці або фарби.

Завдання: намалювати креативність так, як Ви її собі уявляєте.

VIII. Питання: «А що, якби?...» – простий, але дуже ефективний спосіб активізувати роботу уяви. Застосування цього методу вимагає поділу групи учасників на дві підгрупи. Перша підгрупа задає питання: «А що, якби?...» (завершуючи речення якою-небудь умовою, що заперечує існуючий стан речей, або описом незвичайної ситуації). Наприклад:

- «А що, якби можна було виконати музику на фруктах й овочах?»
- «А що, якби люди носили свій дім на спині у себе, як черепахи?»
- «А що, якби слони літали?»
- «А що, якби зараз зайшов сюди мамонт?»
- «А що, якби люди жили на деревах?»

«А що, якби тварина заговорила, що б вона сказала людям?» (і т.д.)

Друга група відповідає (кожний учасник по порядку).

Після цього підгрупи міняються своїми ролями на тих, хто дає питання, і тих, хто відповідає.

IX. Запропонуйте дітям подумати над такими реченнями і завершити їх:

- Якби я був(ла) вітром, то...
- Якби я був(ла) зіркою, то...
- Якби я був(ла) морем, то...
- Якби я був(ла) лісом, то...
- Якби я був(ла) невидимкою, то...
- Якби я був(ла) найкращим винахідником у світі, то ...
- Якби я жив(ла) у прекрасному замку, то...
- Якби я виявився(лась) на Місяці, то... (і т.д.)

X. Групове завдання: «Групова казка».

Завдання полягає в тому, що всі учасники складають групову казку. Починаючи від першого учасника, який дає початок, наприклад: «жили-були...» (або щось на зразок цього). Кожний наступний учасник повинен продовжити думку попереднього. Останній учасник завершує «останній акорд».

На початку завдання дається така вказівка: «До нас прийшли в гості дошкільнята і попросили скласти для них казочку». Казка має відповідати даному віку, бути цікавою, оригінальною, без штамів.

В кінці заняття дається аналіз складеній групою казці.

XI. Групове завдання. Малюнок «Мій внутрішній стан».

Кожному учаснику групи дають по одному листку паперу, де він ставить позначку (власний пароль) у вигляді певного символу у верхньому правому кутку (щоб знати, чий малюнок). Ніхто з учасників не повинен знати, чий малюнок до нього потрапляє. Процедура така: кожен учасник малює певний штрих, символ, щось незакінчене, внутрішньо переживаючи це як свій емоційний стан у ситуації «тут-і-тепер». Перед тим, як малювати, кожен повинен візуально побачити свою картину, що відображає його внутрішній стан. Зробивши певний штрих, учасник передає листок за годинниковою

стрілкою далі. Наступний учасник повинен відчути внутрішній стан особи, яка малювала, проявити сензитивність (згідно з символами, що зображені) і доповнити свій штрих до малюнка. Так, кожен малюнок учасників групи проходить коло, доки не повертається до свого господаря.

Здійснюється аналіз малюнків. Учасники обмінюються враженнями: кого відчула група, хто так і уявляв свій малюнок, хто незадоволений тим, що побачив. В кінцевому результаті група, виявивши суперечності між переживанням власного емоційного стану учасника і власним відчуттям цього, може внести корекцію (щось змінити, доповнити в малюнку), щоб ніхто не залишився незадоволеним.

XII. Групове завдання «Знайди вихід».

Група ділиться на дві підгрупи. Одна команда ставить іншу команду у важку ситуацію, із якої потрібно знайти вихід. Наприклад: Ситуація (1-ий учасник 1-ї групи): Ви пішли до лісу і заблукали, вже темніє, і Ви не можете знайти дороги додому.

Відповідь (1-ий учасник 2-ї групи): ми згадали, що у нас є компас, і вирішили вибратись з лісу по компасу.

Ситуація (2-ий учасник 1-ї групи): Ви не знали, що компас зламався, коли один з Вас впав, зачепившись за гілку. Користуючись зламаним компасом, Ви зайшли ще далі в ліс. Вже зовсім стемніло, а сірників, щоб розвести вогонь, у Вас не було.

Відповідь (2-ий учасник 2-ї групи): ми побачили серед дерев вогонь і почули голоси. Ми пішли туди, і це виявились мисливці. Вони пообіцяли вивести нас з лісу.

Ситуація (3-ій учасник 1-ї групи): насправді це були не мисливці, а розбійники, вони вирішили кинути Вас до ями і вимагати з Вас викуп.

Відповідь (3-ій учасник 2-ї групи): але один із нас випадково почув, як розбійники обговорювали свої плани, і ми вчасно втекли (і т.д.).

Перемагає той, хто знайде вихід навіть із найскладнішої ситуації і протримається найдовше.

XIII. «Музичний малюнок».

Старшокласникам пропонують слухати різномірну музику. Спочатку класичний твір (Бах, Бетховен), потім щось із сучасної музики, наприклад, музику Скрябіна, третій варіант – Hard Rock. Слухаючи кожен твір, кожен учасник малює під музику, вслухаючись у її «мову». В кінцевому результаті має бути три малюнки.

Йде аналіз сприйняття музичного твору з образами, які він викликає.

XIV. «Намалювати поняття».

Учасникам пропонується десять слів, наприклад: віра, любов, надія, свобода, довіра, творчість, розвиток, ілюзія, ностальгія, вічність.

Кожне слово потрібно зобразити на папері у вигляді малюнків (символів). Групове обговорення. Робота із смисловою сферою особистості. Йде рефлексія, аналіз життєвих цінностей.

XV. «Кольорова гама».

Кожен учасник групового процесу на листку паперу малює пензлем, користуючись фарбами, свій стан. При цьому мова йде тільки про самі кольори (без зображень символів). На листку паперу з'являються різні тональності або один домінуючий колір. При цьому весь листок має бути замальований фарбами.

Йде аналіз сприйняття кольору і відповідність його власним почуттям.

XVI. «Малюнок сім'ї».

Завдання полягає в тому, щоб, як у попередньому малюнку, «мовою» фарб зобразити кожного члена сім'ї. Потрібно до кожного з них підібрати колір, який би найбільше відображав психологічні характеристики людини в уявленні того, хто малює. Кольори (члени сім'ї) важливо якось поєднати на малюнку, щоб він не був порожнім, а весь заповнений кольоровою гамою.

XVII. «Подарунок».

Попереду Різдвяне свято, і кожен член сім'ї хоче зробити Вам подарунок.

Потрібно намалювати подарунок, який би подарував батько, мати, сестра, брат.

Потім слід намалювати подарунки, які б Ви хотіли подарувати кожному члену сім'ї.

XVIII. Груповий малюнок.

Група на великому полотні паперу малює одночасно спільний малюнок. При цьому можна переходити з місця на місце, задавати тон роботі, домальовувати інші елементи і т.д.

Учасники групи обмінюються почуттями і емоційними станами від такого виду роботи.

XIX. Малюнок «Фантастична рослина». Придумати фантастичну рослину і намалювати.

XX. Малюнок «Дорога мого життя».

Групі пропонується фарбами або кольоровими олівцями намалювати дорогу свого життя, розбиваючи на етапи (минуле, теперішнє, майбутнє).

Вправа сприяє розвитку умінь та навичок до саморефлексії.

XXI. «Нове життя».

На заняття кожен учасник приносить з дому якусь поламану невеличку непотрібну річ. Це може бути щось з іграшок або речей побуту. Кожен приносить таку не функціональну річ і передає її сусідові, щоб той придумав, де ще її можна застосувати, незважаючи на її удавану «зіпсутість». Якщо в групі 10 осіб, у кожного з'являється 10 самостійних творчих ідей за одне заняття і кожен отримує на аркуші 10 цікавих ідей застосування «свого предмета».

XXII. Групове заняття «Обґрунтуй версію».

Група ділиться на дві підгрупи. Задається для них якась ситуація, яка містить у собі декілька не пов'язаних між собою дій, із завданням дати цим діям логічне обґрунтування.

Ситуація (для 1-ї групи, яка її формулює):

Людина вийшла з дому, сіла на землю, витягла з кишені ключі, приклала їх до лоба.

Обґрунтування (для 2-ї групи, яка ситуацію інтерпретує):

Було вже пізно, коли людина вийшла з дому. Зробивши декілька кроків, змушена була сісти на землю, оскільки несподівано у неї запаморочилось у голові. Вона захотіла прикласти до лоба щось прохолодне і витягнула із кишені ключі (і т.д.).

Перемагає той, у кого найбільш оригінальне мислення.

XXIII. Групове заняття: «Проекція».

Учасникам групи пропонується методом проекції зробити перенесення на інших учасників відповідних характеристик тих чи інших істот, об'єктів, їхніх властивостей, підібрати подібність до них з боку інших учасників.

Яку тварину нагадає Т.? Чому? «Ваше ставлення до вибору групи?»

Яку квітку нагадає В.?

Якого літературного героя нагадає С.?

Яку пору року нагадає А.? (і далі за аналогією).

Яку погоду?..

Яку країну?..

Який музичний інструмент?..

Який вид транспорту?..

Яку рибу?..

Який вид спорту?

Який літературний жанр?

Якого героя мультфільму?

Яку природну стихію?

Яке дерево? (варіантів безліч).

XXIV. Групове заняття «Винахідливість».

Учасникам групи пропонується скласти якомога більше слів, що розпочинаються із двох букв, наприклад: «ба...», «пе...», «ва...», «то...» та ін.

Час виконання на кожне слово – 1 хвилина.

XXV. Робота за картинками.

Учаснику групи пропонується картинка з певним сюжетом (зображенням якоїсь події). Він повинен розвинути всі ймовірні і не-

ймовірні обставини, які привели до такої (зображеної на малюнку) ситуації і спрогнозувати її можливі наслідки.

XXVI. Групове заняття «Заверши ситуацію».

Задається незакінчена дія, наприклад: «Т. прийшла додому, відкрила сумку, а там...»

Завдання полягає в тому, щоб завершити дію (ситуацію), описавши її в зошиті.

XXVII. Групове завдання: зробити колаж «Що я очікую від партнера».

Потрібні кольорові журнали, ножиці, клей, великий лист ватману.

Завдання може виконуватись у групі як в індивідуальному варіанті, так і в груповому.

Групі дівчат і паралельно групі хлопців пропонується на великому листку паперу зробити колаж із вирізок журналів (газет) і наклеїти ці вирізки (картинки) на листок паперу. Характер колажу: відображати очікування дівчат щодо хлопців і очікування хлопців щодо дівчат (гендерний варіант). Наклеювати і розташовувати картинку-вирізку – це творчий процес бачення партнера протилежної статі. При цьому можна щось домальовувати, дописувати, користуватись іншими деталями для уточнення чи підсилення певних особистісних характеристик.

XXVIII. «Образ букви».

Мета вправи: активізувати уяву, сформувати емоційне ставлення до символу.

Тут можливі два підходи:

– просто пофантазувати, на що подібна буква;

– хай буква стане зовсім живою і близькою, має свій характер.

Для цього можна запропонувати систему питань: «Якого зросту буква – висока чи низька?», «Товста чи тонка?», «Якого вона кольору?», «Добра чи зла?», «Де живе?», «З ким товаришує?», «Чим займається?», «Яке у неї хобі?» (та ін. питання).

Тут працюють асоціації завдяки таким ознакам:

– зображення букви, тобто її графічна форма;

– місце розташування букви, що особливо важливе для «А» і «Я»;

- з допомогою слів, в яких буква зустрічається;
- через правила її написання;
- через особистісне емоційне ставлення (емоційна значущість букви).

XXIX «Образ незнайомого слова».

Викладач (учитель) вимовляє незнайоме слово або беззмістовне звукопоєднання. Звучання слова, його ритм породжують довгий ланцюг асоціацій, які поступово і формують відповідний образ. Необхідно через 2-3 хвилини описати образ, який виник в уяві. Створити конкретний образ значно простіше, якщо поставити питання: «Хто це?» або «Що це?», «Можливо, це якесь явище або стан?».

Для створення незнайомого слова можна брати слова «навиворіт», вимову іноземних слів, латинські назви ліків і рослин, просто поєднання букв і складів.

Наприклад: курлембарута (гуфоркамп і т.д.).

1. Це тварина, яка нагадує трохи півня і трохи собаку, харчується тим, що і півень, а має звички собаки. Живе в Африці, очі маленькі, кучерява, дуже товста і у неї на лапах чотири пальці і т.д.

2. Це рулет, який виготовлений з різних ягід, фруктів... (і т.д.).

XXX. Групове заняття з використанням «методу фокальних об'єктів».

Щоб виконати цю вправу, помістимо у «фокус» уваги той об'єкт, який ми хочемо змінити, наприклад стіл, і перенесемо на нього характерні ознаки випадкових об'єктів: муха, квітка, телефон.

Муха – літає, може рухатись по стелі, набридає і т.д.

Квітка – має ніжку, пелюстки, розквітає і в'яне, пахне і т.д.

Телефон – здійснює звуковий зв'язок між людьми, має мікрофон і динамік, дзвонить.

Цей перелік може бути доповнений як іншими випадковими об'єктами, так й іншими характерними ознаками.

Ці ознаки – по одній або в довільних комбінаціях – переносять на вихідний об'єкт. При цьому необхідно прагнути використовувати ознаку не тільки за її прямим призначенням, а розвинути ідею, довести її до логічного завершення – створити об'єкт з новими властивостями і отримати нові, допоміжні функції.

Звідси: стіл-квітка, «розквітлий стіл» – стіл складається і розкладається, цікавий дизайн і т.д.

Літаючий стіл (муха) – стіл, який легко переміщується у просторі, його можна встановити у будь-якому місці.

Набридливі стіл (муха – нагадує про щось постійно: готувати уроки, розпорядок дня і т.д.)

Інший приклад: фокус уваги перенесений на пляшку. Необхідно перенести на неї характерні властивості таких випадкових об'єктів, як бджола, кішка, дім.

XXXI. Групове заняття «Асоціації – порівняння». Групі пропонується дати свої асоціації-порівняння, які викликають слова:

– лінійка (наприклад, дорога, рейки, слід літака, ваги, стрічка і т.д.);

– парасоля (наприклад, павутинка в капелюшку, восьминіг низу, карусель та ін.);

– тарілка (наприклад, дно корабля, безконечність, щит і т.д.);

– гребінь (наприклад, паркан, зуби, ліс після пожежі та ін.);

– лампочка (наприклад, крапля води, лиса голова, світлячок, груша і т.д.);

– олівець (наприклад, меч, ніс, колода і т.д.);

– гітара (наприклад, жіноча фігура, острів на карті, сонячна дорога та ін.);

– ялинка (наприклад, їжак, шуба з їжака, дерево бажань та ін.).

XXXII. Групове заняття «Асоціації з кольором».

Групі пропонується співвіднести з тим чи іншим кольором різні поняття і замалювати їх (комбінація кольорів): сум, радість, гнів, страх, сором, відраза, інтерес, здивування, вина.

Вправа сприяє розвитку асоціативного мислення та здібностей до саморефлексії.

XXXIII. Групове завдання «Реклама».

Кожному учаснику групи пропонується намалювати рекламу для самого себе, супроводжуючи її коротеньким текстом. Після завершення малюнків учасники групи додають до реклами один одного ті елементи чи твердження, які автор, на їх думку, пропустив.

XXXIV. Групове завдання «Автопортрет».

Кожен учасник групи малює свій портрет у абстрактно-символічній чи метафоричній формі. Учасники групи намагаються визначити, хто на якому малюнку зображений.

Вправа сприяє розвитку здібностей до рефлексії, індивідуальних потреб і почуттів, а також відносин з іншими людьми.

XXXV. Групове завдання «Маски».

Учасникам пропонується намалювати декілька масок (соціальні ролі, які вони «несуть» у житті).

XXXVI. Завдання «Мої секрети».

Учасникам пропонується намалювати себе на самоті і на людях. Завдання: порівняти портрети (саморефлексія).

Теми мозкового штурму

1. Проблема Робінзона.

Щоб покинути свій острів, Робінзон Крузо місяць рубав велике дерево. Ще декілька місяців пішло на те, щоб видовбати із цього дерева човен. Весь цей час Робінзон відганяв від себе думку «як спустити човен на воду?».

Намагання зсунути човен були марними.

Як дістатись Робінзону до води?

2. Як виміряти довжину всіх отруйних змій в тераріумі?

3. Як захистити пішоходів від падаючих з дахів бурульок?

4. Як обігрівати людей на вулицях у лютий мороз?

5. Як врятувати собаку, який пливе на крижині по ріці в льодохід?

6. Придумати комаху з незвичайними властивостями.

7. Як космонавтам закріплювати літаючі по кабіні дрібні предмети (ручки, гребінь, блокнот та ін.)?

8. Вожаку племені потрібно визначити, кого більше: чоловіків чи жінок? Рахувати він вміє тільки до 10, а в племені більше 100 осіб. Як бути?

9. Як забезпечити 100%-не відвідування школи?

10. Навіщо потрібен комар?

11. Придумайте нове небачене природне явище.

Способи розвитку фантазії і уяви

1. Сформувати мотивацію.

2. Переконати, що фантазувати не соромно, а дуже корисно, особливо для дитини. Потрібна гра і яскраві емоції.

3. Фантазувати повинно бути цікаво. Тоді, отримуючи задоволення, дитина швидше оволодіє вмінням фантазувати, а потім умінням уявляти, а відтак і раціонально мислити. У дошкільників інтерес не до роздумів, а до подій.

4. Власний приклад. У ранньому дитинстві малюки копіюють поведінку дорослих. Стосунки мають бути на рівні «атракції». На «хвилі любові» діти більше розкриваються, довіряють.

5. Читати, обговорювати й аналізувати хорошу літературу з фантастики:

– у віці 2-6 років – казки, фантастичні оповідання;

– в отроцтві – 7-14 – пригодницькі фантастичні твори;

– в юності, зрілі роки – хороша науково-фантастична література, детективи.

6. Стимулювати фантазію питаннями. Наприклад: «А що відбудеться, якщо у тебе виростуть крила? Куди б ти полетів?»

7. Ставити дітей у скрутні ситуації. Хай самі думають і знаходять вихід. Наприклад: діти потрапили на безлюдний острів, як вижити?

8. «Підкидати» дітям цікаві сюжети і просити їх скласти за ними розповіді, казки, історії.

Психотехніки для розвитку уяви (П. Феруччі)

Усі вправи рекомендується виконувати із закритими очима (для ефективнішого самозаглиблення). За допомогою цих вправ можна навчитись управляти своєю увагою, розвивати уяву, здатність до концентрації, візуалізації.

Зорові уявлення

Уявіть собі наступне:

Ручка повільно пише на папері Ваше ім'я.

Однозначне число. Потім уявіть двозначне число, тризначне і т.д., доки не досягнете числа, що складається із такої кількості цифр, яку ще можна втримувати протягом 2-х хвилин.

Різні кольорові фігури: зелений трикутник, фіолетове коло, червоний квадрат, золота зірка, синій прямокутник та ін.

Тактильні уявлення

Уявляємо, зосереджуючись тепер на відчуттях дотику:

Ви тиснете чиюсь руку. Відчуйте її шкіру, температуру, тиск на Вашу руку.

Ви гладите кішку або собаку. Відчуйте їх шерсть.

Ви тримаєте лимон. Відчуйте його поверхню.

Дотик до: кори дерева, снігу, поверхні квітки, піску, струменя води, пір'їнки та ін.

Виконуючи ці вправи вперше, поєднуйте викликані тактильні відчуття із зоровим образом того, до чого Ви торкаєтесь, потім уявляйте собі тільки тактильні відчуття.

Нюхові уявлення

Уявіть собі, що Ви вдихаєте запах:

Ваших улюблених парфумів, бензину, квітів, трави, чистого гірського повітря в сосновому лісі, диму вогнища, річки, м'яти, свіжовипеченого хліба та ін.

Кінестетичні уявлення

Для отримання кінестетичних відчуттів, завдяки яким ми усвідомлюємо своє тіло і його рухи, уявіть собі, що Ви:

ідете, а потім біжите уздовж берега по пляжу: відчуйте кожен рух своїх м'язів.

Плаваєте, граєте в теніс, баскетбол чи ін. Ваш улюблений вид спорту, рубаєте дрова, несете повні відра води тощо.

Смакові уявлення

Уявіть смак: банана, кислого молока, горіха, цукерки.

Уявляйте, що Ви сідаєте за стіл і споживаєте своєю улюблену страву. Звертайте увагу на смак кожного шматка їжі.

Слухові уявлення

Прислухайтесь до наступних уявних звуків:

Голос, що вимовляє Ваше ім'я, шум транспорту, шум дощу, гомони людей на вечірці, хвилі, що набігають на берег, дітей, які граються, скрип дверей та ін.

Примітка: для самооцінки розвитку уяви варто було б після кожної вправи оцінити свої можливості за 10-бальною шкалою.

Вільний малюнок

Візьміть кольорові олівці і декілька листків паперу. Перед тим як почати малювати, розслабтесь і заспокойтесь.

Тепер нехай рука почне малювати. Слідкуйте за тим, що з'являється на папері. Дозвольте руці малювати все, що їй «захочеться», абстрактне чи конкретне. Якість малюнка значення не має, навіть якщо він не відповідає Вашим сьогоднішнім уявленням про себе. І хай рука рухається як хоче – плавно чи різко, швидко чи повільно. Коли Ви відчуєте, що закінчили, вивчіть свій малюнок. Чи дійсно він завершений, чи йому не вистачає чогось? Якщо так, то додайте все, що хочете.

Замість того, щоб оцінювати свій малюнок, необхідно прислухатись до того, що він розповідає. Він може повідомити дещо нове, що відрізняється від того, що відоме людині. Слід спробувати ввійти в резонанс зі своїм малюнком, інтуїтивно відчувати, що він розповідає.

Потім дивимось на малюнок, на цей раз аналізуючи його.

У якій манері він виконаний (по-дитячому, нервово, механічно і т.д.)?

Як використаний колір (кольоровий чи ні, яскравий чи пастельний, у світлих тонах чи у темних)?

Як використаний простір листка (не вистачало місця, залишився листок незаповнений, як організований простір)?

Статичний чи динамічний малюнок (якщо є рух, плавний чи перерваний, стриманий чи стрімкий)?

Які взаємини між елементами (чи протистоять один одному, тісняться чи зображені окремо)?

Який загальний настрій (похмурий, напружений, радісний та ін.)?

Різні деталі малюнка можуть пробуджувати у нас ланцюги вільних асоціацій, забуті спогади, інтуїтивні спалахи.

Через деякий час ми відкладаємо малюнок і пишемо, що приходить до голови. Слід уточнити, що інтерпретація – дещо більше, ніж просто інтелектуальна операція; для неї не вимагається спеціального коду розшифрування малюнка; це осяяння, а не роздуми. Вона може збагатити наше сприйняття малюнка. Крім того, тут слід враховувати ще один життєвий аспект особистості – потребу у самовираженні, що тут у художній формі досягається.

Зробивши декілька вільних малюнків, можна помітити появу багатьох форм (різноманітні символи). Завдяки цьому ми усвідом-

люємо неймовірну кількість енергій, що рухають нами. Кожний із цих символів можна розглядати як психічну сутність, яка живе своїм власним життям. І той факт, що у звичному стані ми цього життя не бачимо, ще не означає, що її немає.

Не слід очікувати, що матеріал одного малюнка може розкрити таємниці нашого внутрішнього світу. Робота ця тривала. Поступово ми розпізнаємо свої несвідомі настрої і спонуки.

Цінні результати можна отримати, тільки зробивши серію вілних малюнків. Головні теми будуть з'являтися знову і знову у різних формах. І, нарешті, може трапитись, що за період малювання серії малюнків, виконаних за короткий час, відбудеться трансформація – на папері втілиться деяке нове почуття, що дозволить вийти на світ свідомості раніше прихованим рівням нашої сутності.

Отримавши деякий досвід малювання, ми можемо продовжити досліджувати себе у трьох напрямках: *руху, уяви і письма*.

Спостерігаючи рухи свого тіла, ми уловлюємо органічний резонанс, відгук того чи іншого психологічного блоку чи змісту на фізичному рівні, а потім навмисно виражаємо його в позі або русі. Наприклад, у позі статуї, що символізує певний блок, чи танцюриста, який демонструє його у своєму танці.

Дослідження уяви полягає в тому, щоб надати психологічному змісту, з яким ми працюємо, конкретної форми, доступної нашому внутрішньому погляду. Наприклад, ми працюємо зі страхом. Якого він кольору? Якого він розміру і які його обриси? Як він пахне? Як звучить, і якщо у нього є голос, то що він нам повідомляє?

Завдяки цьому в людині можуть відбуватися значні зміни, особливо у випадках роботи з виражено негативними образами. Так, зокрема, коли людина зустрічається з восьминогами, павуками, монстрами різної форми та ін., зазвичай вона їх боїться. Варто навчитись дивитись в «обличчя» цим створінням, звикнути до них, почути їх. Важливий момент полягає в тому, щоб мати мужність зустрітись з негативним образом віч-на-віч і терпіння залишитися з ним. Дуже часто після достатньо тривалого контакту з негативним образом і вільного прояву відповідних почуттів відбувається його перевтілення.

Важливим у роботі з негативним образом є його малюнок (даного символу). Виражений таким чином образ може глибше роз-

крити себе і зазнати закономірної трансформації в дещо більш прийнятне.

Інколи корисно працювати одночасно з тілом і з образами або починати з тілесних відчуттів і вже потім викликати відповідні їм образи, або усвідомлюючи особливі, ледь вловимі реакції організму, які можуть виникати на час роботи з образами.

Третій метод – письмо. Якщо ми почнемо вільно писати про те, що нам цікаво, то побачимо, що виражаємо речі не так, як думали про них раніше. Завдяки цьому ми можемо прийти до нових висновків та ідей.

Першим етапом у всіх трьох методах служить усвідомлення. Вже після одного знайомства з нашими обмеженнями і об'єктивного їх розгляду щось зміниться, адже сам акт вияву і спостереження – всебічного розгляду того чи іншого психологічного стереотипу – змінює його. Після цього першого етапу стає можливою заміна непродуктивних і навіть руйнівних тенденцій на більш продуктивні. Наприклад, гнів може перейти в нову якість – утвердження свого права бути собою, надмірна чуттєвість проявиться як любов, а впертість – як наполегливість.

Примітка

Ефективність будь-яких технік, поданих вище, залежить від віри особи у свої творчі сили і вміння викликати психоемоційні стани, що сприяють творчості. Можливий вибір саме тої техніки, яка видається найбільш прийнятною для конкретної людини і конкретної ситуації.

Оптимальний варіант – це апробація всіх відомих творчих технік. Тоді можна говорити, що креативність набула рис автоматизму в хорошому розумінні, а індивідуальний «коефіцієнт креативності» при цьому зростає. Досягнувши такої стадії, можна стверджувати, що специфічні стани творчого, вільного «польоту» – «інсайт» будуть визначати повсякденний стиль життя певної конкретної особи.

Ассаджолі Роберто. Психосинтез: теорія і практика. – М.: REFL-book, 1994.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Абстракція – мисленнєве виокремлення якоїсь ознаки або властивості предмета, явища з метою його більш детального вивчення.

Адаптація – пристосування індивіда до умов соціального середовища та існування в ньому.

Акме (від гр. – вершина) – вища точка, період розквіту особистості, найвищих її досягнень, коли проявляється зрілість особистості у всіх сферах. Максимальний розвиток здібностей.

Акмеологія – наука, що вивчає закономірності і феномени прогресивного розвитку людини до ступеня її зрілості і особливо при досягненні нею найбільш високого рівня в цьому розвитку.

Акомодация (лат. – пристосування) – процес адаптації, пов'язаний зі зміною стратегії поведінки індивіда, при якому він здобуває принципово нову навичку.

Активність – поняття, що вказує на здібність живих істот відтворювати спонтанні рухи і змінюватись під впливом зовнішніх і внутрішніх стимулів-подразників. Соціальний зміст активності визначається її спрямованістю і мотивами.

Амбидекстрія – однаковий розвиток функцій обох рук.

Архетип (гр. – початок, образ) – структурний елемент колективного несвідомого в аналітичній психології Юнга, тобто ідеальна форма, наділена енергетичною силою, що походить з неусвідомленого і має властивість формувати уявлення.

Асиміляція – процес адаптації до світу, під час якого індивід не засвоює нову навичку, а тільки вдосконалює вже існуючу.

Асоціація (лат. – зв'язую) – зв'язок між психічними утвореннями, що виявляється у зв'язуванні ідей, образів, уявлень тощо відповідно до подібності.

Бажання – психічний імпульс, що запускає психічну систему людини, спрямовану на задоволення потреби.

Біфуркація (англ. – розбіжність) – в науковій практиці точка розбіжності ідей або відповідних показників.

Візуалізація – процес перекодування словесного або символічного матеріалу в просторово-зорові уявлення.

Віра – особливий стан психіки, який полягає у повному прийнятті людиною відомостей, подій, явищ або власних уявлень, які можуть бути основою її «Я», визначати вчинки, судження, форми поведінки.

Внутрішня мотивація – мотивація, що спонукає індивіда до дії з метою покращити його стан впевненості і незалежності, на відміну від

зовнішньої по відношенню до нього цілі (винагорода, уникнення покарання і т.д.).

Геніальність – найвищий ступінь розвитку обдарованості людини в багатьох галузях діяльності, яка може випереджати досвід людства на кілька поколінь і тому часто визнається лише нащадками сучасників генія.

Генотип (з грецьк. *genos* – походження і *tipos* – форма, взірць) – інформація, записана у молекулах ДНК.

Гіпотеза – припущення, яке висувається як часове на основі наявних спостережень і уточнюється в експерименті.

Гра – вид непродуктивної діяльності, мотив якої знаходиться не в її результаті, а в самому процесі.

Деадаптивна творчість – творчість, в основі якої лежить невротична зміна особистості.

Дивергентне мислення – мислення, при якому людина, беручись за складне завдання, створює не один, а багато варіантів рішення.

Діяльність – специфічний вид людської активності, спрямованої на творче перетворення, вдосконалення дійсності і самої себе.

Евристика – наука про творчість; теорія і практика організації вибіркового пошуку при рішенні складних інтелектуальних задач.

Екзистенціалізм (лат. – існування) – один з найзначніших напрямів філософії ХХ століття, концепція якого спрямовано на аналіз специфічно людського способу існування, тобто безпосереднього переживання людиною себе і своєї ситуації як «буття-у-світі», що здійснюється конкретно і конечно – «тут-і-тепер».

Експектації – система очікувань, вимог відносно норм виконання індивідом соціальних ролей.

Експресія – виразність; сила прояву почуттів, переживань.

Екстраверт – індивід, звернений до зовнішнього світу і соціального життя, контактний.

Естетична (художня) свідомість – форма індивідуальної свідомості особистості, що включає естетичні почуття, смаки та ідеали.

Життєвий шлях – необоротний час і простір у житті людини від народження до смерті, в якому здійснюється становлення, зміна, розвиток особистості, її самореалізація, організація життя своїм індивідуальним способом і здійснення відповідної стратегії.

Задатки – успадковані анатомо-фізіологічні особливості людини, які є необхідною умовою для розвитку її здібностей та обдарувань після її народження.

Здібності – індивідуально-психологічні особливості, які визначають успішність виконання діяльності або ряду діяльностей, що не зводяться до знань, умінь і навичок, але зумовлюють легкість і швидкість навчання новим способам і прийомам діяльності.

Здібності загальні – властивості психіки як єдиної системи, що детермінують успішність будь-якої діяльності.

Здібності спеціальні – властивості окремих психічних функціональних систем, що детермінують продуктивність окремих видів активності (математичні, музичні, лінгвістичні і т.д.).

Знання – це результат засвоєння індивідом системи фактів, понять, законів, закономірностей, теорій.

Ідеалізм (гр. – ідея) – поняття, що позначає філософські концепції, які витлумачують світобудову та світопізнання під знаком домінування духовного феномену.

Індивідуальність – неповторність, унікальність людини, глибинний рівень ієрархічної організації психічних властивостей людини.

Інсайт – нове рішення проблеми, що проявляється раптово після того, як суб'єкт інтегрує інформацію, що наявна у пам'яті і надходить із зовнішнього середовища.

Інтелект – 1) загальна здібність до пізнання і рішення проблем, що визначає успішність будь-якої діяльності і лежить в основі інших здібностей; 2) система всіх пізнавальних здібностей індивіда: відчуття, сприйняття, пам'ять, уявлення, мислення, уява; 3) здібність до рішення проблем без проб і помилок. Поняття «інтелект» як загальна розумова здібність застосовується як узагальнення поведінкових характеристик, пов'язаних з успішною адаптацією до нових життєвих задач.

Інтроверт – індивід, звернений найчастіше до свого внутрішнього світу, уникаючий контактів з іншими людьми.

Інтроспекція – спостереження за своєю власною психічною активністю, самоспостереження.

Інтуїція (лат. – уважно дивитись) – знання, яким володіє людина, не усвідомлюючи того, яким шляхом вона набула це знання.

Катарсис (грец. – очищення) – поняття, вперше вжите Аристотелем у «Поетиці» для позначення естетичного переживання, пов'язаного з очищенням душі.

Каузальний (лат. – причина) спосіб тлумачення – спосіб тлумачення психічних явищ, що ґрунтується на зв'язку між причиною і наслідком у розвитку події, явища.

Коефіцієнт інтелекту (IQ) – показник інтелектуального розвитку індивіда; визначається відношенням розумового віку до хронологічного.

Комплекс – сукупність рис особистості, набутих у дитинстві і протягом більшої частини несвідомого періоду життя, яка характеризується значною афективною силою і спонукає людину виявляти у ставленні до інших людей стереотипну поведінку.

Комплекс неповноцінності – впевненість людини у своїй нездатності вирішувати життєві проблеми, яка гальмує і паралізує її дії.

Конвергентне мислення – різновид мислення, при якому людина прагне знайти єдино правильне рішення задачі, відшукавши яке, вона призупиняє процес пошуку.

Конформність (лат. – подібний) – схильність індивіда піддаватися думці групової більшості, реальному чи уявному тиску групи.

Кореляція – статистична міра зв'язку двох або більше ознак. Коефіцієнт лінійної кореляції характеризує знак і величину цього зв'язку; чим більша абсолютна величина коефіцієнта лінійної кореляції, тим ближче зв'язок до лінійної функціональної залежності.

Креатив – творча людина, схильна до нестандартних способів розв'язання задач, здатна до оригінальних і нестандартних дій, відкриття нового, створення унікальних продуктів.

Креативність – загальна здібність до творчості, характеризує особистість в цілому, проявляється в різних сферах активності, розглядається як відносно незалежний фактор обдарованості.

Кривулі – графічні сліди, які залишає палець, фломастер чи будь-який інший предмет, здатний залишати слід на поверхні листка, паперу, стола, стіни та ін.

Культура – сукупність форм набутої поведінки, характерних для відповідного суспільства, які передаються із покоління в покоління.

Лібідо – сексуальна енергія, яка, згідно з теорією З. Фрейда, є присутньою із самого народження і лежить в основі розвитку особистості.

Майстерність – категорія, що належить психології праці і акмеології і характеризує властивість особистості, набути з досвідом, як вищий рівень професійних умінь у відповідній галузі, досягнений на основі гнучких навичок і творчого підходу.

Метафора – перенесення значення слова з одного класу об'єкта на інший клас на основі аналогії.

Метод – спосіб наукового пізнання об'єкта або практичної діяльності, що реалізує пізнавальну позицію суб'єкта до об'єкта дослідження.

Метод вільних асоціацій – спосіб дослідження сновидінь, психічних захворювань на основі аналізу вільного асоціювання суб'єкта, яке дає змогу перевести витіснені неусвідомлені уявлення у свідомість.

Методика – система і послідовність дій дослідження, засобів (інструментів, приладів, обстановки), що дозволяє розв'язати дослідницьку задачу. З допомогою методики фіксують характеристики поведінки і впливають на об'єкт.

Мислення – узагальнене і опосередковане відображення суттєвих закономірностей і властивостей реальності, процес постановки і рішення проблем.

Мистецтво – сприйняття дійсності в художніх образах.

Наслідкування – безпосереднє засвоєння шляхом спостереження і відтворення людиною рухів, дій, поведінки інших людей.

Напхнення – стан своєрідної напруги і підйому духовних сил, що веде до виникнення або реалізації замислу й ідеї творів мистецтва, науки, техніки.

Нахили – це здібності, які підкріплені інтересом до певних видів діяльності.

Неологізм – слово, що вимовляється дитиною і відображає процес осмислення нею мовних норм і намагання використати ці знання для позначення засвоєних понять.

Обдарованість – системна якість, що розвивається впродовж життя, визначає можливість досягнення людиною виключно високих результатів в одному або в декількох видах діяльності у порівнянні з іншими людьми.

Обдарована дитина – дитина, яка виділяється яскравими, очевидними, інколи видатними досягненнями в тому чи іншому виді діяльності.

Обдарованість загальна – рівень розвитку загальних здібностей, що визначають діапазон діяльності, в якому людина може досягати великих успіхів.

«Первинна» креативність (вона ж «загальна» креативність) – загальна здібність до творчості, що розвивається у дітей до 6-7 років під впливом сприятливих факторів середовища.

Потенціал особистісний – поняття, що включає в себе не тільки потенції особистості (здібності, професійно важливі якості, позитивні спадкові фактори та ін.), але й систему постійно відновлюючих і примножуючих ресурсів – інтелектуальних, психологічних, вольових, що сприяє прогресивному особистісному і професійному розвитку.

Провіденційний вид художньої творчості (лат. – провидіння, передбачення) – вид творчості, що передбачає в основі твору містичне провидіння як первинний та реальний досвід автора.

Просторові здібності, або просторовий інтелект, просторовий фактор – здібність оперувати мисленнєвими просторовими образами, схемами, моделями реальності; містить два аспекти: швидкість і точність розпізнавання двомірних об'єктів, мисленнєве перетворення образів у тривимірному просторі.

Психогенетика – галузь психології, що вивчає співвідношення і взаємовплив спадковості і середовища на розвиток психічних властивостей людини.

Психологічний вид художньої творчості (грец. – душа, учення, слово) – вид творчості, за якого опрацьовується матеріал із свідомого життя, а результат творчості належить до сфери цілком зрозумілої психології.

Релаксація – стан спокою, розслаблення, що виникає у суб'єкта внаслідок зняття напруги, після сильних переживань або фізичних зусиль.

Рентгенівський стиль – особливий спосіб зображення об'єктів, представлений в малюнках дошкільників. Полягає в тому, що у зображенні наявні ті деталі, які не можуть бути видимими для спостерігача з тієї позиції, з якої об'єкт поданий глядачу.

Репродуктивна діяльність – вид діяльності, у процесі якої людина тією чи іншою мірою повторює створені або вироблені раніше прийоми.

Риса особистості – стійка властивість особистості, що визначає характерну для неї поведінку і мислення.

Самоактуалізація – спрямування людини до найповнішого виявлення і розвитку своїх особистісних можливостей.

Самовизначення особистості – самостійний вибір людиною свого життєвого шляху, цілей, цінностей, моральних норм, майбутньої професії і умов життя.

Самооцінка – оцінка людиною власних можливостей, якостей, достоїнств і недоліків, місця серед інших людей.

Саморегуляція – процес управління людиною власними психологічними і фізіологічними станами, а також вчинками.

Самосвідомість – усвідомлення людиною самої себе, своїх власних якостей, свого «Я».

Свідомість – вищий рівень психічного відображення людиною дійсності, її представленість у вигляді узагальнених образів і понять.

Сензитивність – характеристика органів чуття, що виражається в їх здібності тонко і точно сприймати, розрізняти й вибірково реагувати на слабкі стимули, що мало чим відрізняються один від одного.

Сензитивний період – обмежений період часу формування тієї чи іншої психологічної функції при обов'язковому впливі специфічних зовнішніх факторів.

Синтез – включений в акти взаємодії організму з середовищем процес практичного або мисленнєвого поєднання цілого із частин або з'єднання різних елементів, сторін об'єкта в єдине ціле, необхідний етап пізнання.

Системогенез – система методів і засобів, що використовуються при дослідженні й інтеграції передумов нового в надрах старого і становлення нового предмета (або явища) на основі цих передумов.

Ситуація – система зовнішніх по відношенню до суб'єкта умов, що спонукають і опосередковують його активність.

Словотворчість – процес осмислення дитиною мовних норм, в якому вона використовує отримані знання для позначення засвоєних нею понять, створюючи власні слова.

Соціальна роль – сукупність норм, правил і форм поведінки, що характеризують типові дії людини, яка займає відповідне становище у суспільстві.

Соціальні очікування – очікувані від людини, яка займає у суспільстві відповідне становище, судження, дії, вчинки, що відповідають її соціальній ролі.

Спеціалізована креативність – здібність до творчості у певній сфері людської діяльності (до літературної, музичної, наукової творчості і т.д.), розвивається на основі загальної креативності під впливом досвіду діяльності.

Сприйняття – відображення людиною предмета чи явища в цілому при безпосередньому впливі його на органи чуття.

Статус – положення суб'єкта в системі міжособистісних відносин, що визначає його права, обов'язки і привілеї, ступінь авторитету в очах інших учасників групи.

Стереотип (від грецького *stereos* – твердий, відбиток, зразок) – слово, мовний зворот, те, що стало звичним, загальноприйнятим і чого дотримуються, що наслідують у своїй діяльності, що повторюється без змін, автоматично, як усталена форма, мовний шаблон, трафарет, стандарт, догма, норма, канон.

Суб'єкт – індивід або група як джерело пізнання і перетворення дійсності; носій активності.

Сублімація (лат. – піднесений) – поняття, запроваджене Фройдом для вираження трансформації сексуальної енергії, тобто десексуалізація, перетворення сексуальної енергії в духовно-творчу.

Талант – високий рівень розвитку здібностей людини, перш за все спеціальних, що забезпечують досягнення видатних успіхів в тому чи іншому виді діяльності.

Творча діяльність – вид діяльності, у процесі якої людина створює те, що до цього не існувало у природі і культурі.

Творче мислення – вид мислення, що пов'язаний із створенням або відкриттям чогось нового.

Тести здібностей – методики, що діагностують рівень розвитку загальних і спеціальних здібностей, визначають успішність навчання, професійної діяльності і творчості.

Типологія – система класифікації людей за типами з урахуванням зв'язку між їх фізичними і психологічними особливостями або за типом особистості.

Уява – здатність створювати нові чуттєві або мисленнєві образи.

Філогенез – історія розвитку видів у процесі еволюції тваринного і рослинного світу.

Фризова композиція – перша спроба дитини побудувати систему просторових координат, яка організує картину світу, що створюється нею на листку паперу.

Художній образ – 1) форма художнього мислення; 2) образ, який лежить в основі будь-якого художнього твору.

Ціннісні орієнтації – відображення в свідомості людини, що визнаються нею як стратегічні життєві цілі і загальні світоглядні орієнтири.

Чуттєвість – здібність організму запам'ятовувати і реагувати на вплив середовища.

Зміст

ПЕРЕДМОВА	3
РОЗДІЛ I. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ	6
+ 1.1. Творчість як основа буття людини	6
+ 1.2. Зміст та характеристика творчості. Механізм творчості	14
1.3. Психофізіологія творчості	19
1.4. Статевий диморфізм у контексті проблеми творчості	28
+ 1.5. Типологія творчості	33
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ В ОНТОГЕНЕЗІ	46
2.1. Історія формування питання на вістрі тисячоліть	46
2.2. Творчість як предмет психологічних досліджень	50
2.3. До проблеми філогенезу психології творчості в україністиці	55
2.4. Зарубіжні теорії творчості	71
РОЗДІЛ III. СТРУКТУРА КРЕАТИВНОСТІ	106
✓ 3.1. Креативність як особистісна здатність до творчості	106
3.2. Креативна особистість	115
✓ 3.3. Креативне середовище	123
3.4. Креативний процес	131
~ 3.5. Стадії творчого процесу	137
✓ 3.6. Творча уява. Фантазія у структурі творчого процесу	149
3.7. Мислення і творчість. Поняття інтуїції. Інтуїтивне мислення	159
✓ 3.8. Креативний продукт	165
РОЗДІЛ IV. СОЦІАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ ТВОРЧОСТІ	175
+ 4.1. Творчість як діяльнісний спосіб життя людини	175
✓ 4.2. Мотиви творчої діяльності людини	184
4.3. Творчість у контексті крос-культурного простору	192
4.4. Стереотипи і їх вплив на творчий процес	199
РОЗДІЛ V. СТРУКТУРА І ПРИРОДА ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ	221
5.1. Поняття про здібності. Творчі здібності. Основні підходи до проблеми творчих здібностей	221
5.2. Психологія обдарованості	235
5.3. Талант. Геніальність	248
✓ 5.4. Методи активізації творчого мислення	269

РОЗДІЛ VI. ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ	301
+ 6.1. Психологічні особливості творчої діяльності дитини	302
+ 6.2. Розвиток творчих здібностей особистості у молодшому шкільному віці	327
6.3. Творчі здібності у підлітковому віці	332
6.4. Творчість у юнацькому віці	342
6.5. Творчість у вік молодості	348
6.6. Творчість зрілої людини	351

РОЗДІЛ VII. ВИДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ	358
+ 7.1. Релігійна творчість	358
7.2. Філософська творчість	359
7.3. Наукова творчість	360
7.4. Педагогічна творчість	363
7.5. Технічна творчість	365
+ 7.6. Творчість у мистецтві	366
+ 7.7. Літературна творчість	368
+ 7.8. Музична творчість	370
+ 7.9. Психологія образотворчого мистецтва	373
7.10. Артистична творчість	375
+ 7.11. Мистецтво як терапія	377

РОЗДІЛ VIII. КРЕАТИВНІ ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ	386
КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК	438

Навчальний посібник

НБ ПНУС



758535

Лариса Мішиха

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

Верстка *Романа Костинюка*
Коректор *Ірина Шалкітене*

Здано до складання 4.03.2007. Підписано до друку 4.04.2007.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Тираж 500 прим.