УДК 159.9

Л.Я. ЗОБНИНА, *канд. психол. наук, доцент, zobnina@mail.ru*
Санкт-Петербургский государственный горный институт (технический университет)

L.Y. ZOBNINA, *PhD in psych., associate professor, zobnina@mail.ru*
Saint Petersburg State Mining Institute (Technical University)

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена проблемам психологии творчества. Рассматриваются подходы различных авторов к пониманию механизмов творческой деятельности. Предложено разграничивать при объяснении творческих решений две формы бессознательного: подсознание и надсознание.

***Ключевые слова*:** психология творчества, механизмы творческой деятельности, бессознательное, подсознание, надсознание.

PSYCHOLOGY OF CREATIVITY

Article is devoted to problems of psychology of creativity. The author considers approaches of various authors to understanding of mechanisms of creative activity. It is offered to differentiate at an explanation of creative decisions two forms unconscious: sub consciousness and above consciousness.

Key words: psychology of creativity, mechanisms of creative activity, unconscious, sub consciousness, above consciousness.

Одна из наиболее сложных проблем психологии связана с выявлением механизмов творческой деятельности. Это, прежде всего, обусловлено сложностью проблемы самой деятельности, которая усугубляется еще и тем, что это проблема комплексная, предмет не только психологии, но и других областей науки. Характерным для этой проблемы является противопоставление труда и творчества. Кажется, что они абсолютно противоположны. Источником противопоставления становится мотивация, а точнее эмоции, которые являются следствием этих разных процессов. На самом деле это не систематическое исследование, скорее речь идет о бытовом устоявшемся представлении, идущем еще от Библии: и будешь ты в поте лица добывать хлеб свой.

Характерным является в этом отношении подход В.М. Вильчека [2], В.Н. Дружинина [4], которые абсолютно противопоставляют трудовую деятельность и творчество. Они утверждают, что потребности в труде у человека нет, а есть потребность в средствах существования. Творчество – это бесцельный процесс (нецеленаправленный по их формулировке) ради самого процесса. Творческий продукт в таком случае является побочным результатом целенаправленной деятельности.

Следующий важный момент, который обычно отмечают, основываясь, главным образом, на описаниях творческого процесса самими творческими личностями, – связь творческих решений с неосознаваемыми явлениями. При этом отмечается, что творческий акт выходит за пределы индивидуального сознания.

В психологии определились два подхода к объяснению творческого поиска: один опирается на представление о традиционном бессознательном (даже в виде

подсознания), другой выделяет особую область неосознаваемых процессов – надсознание или сверхсознание.

Все, кто занимается процессами творчества, идет ли речь о представителях науки, изучающих этот процесс, или об анализе авторами собственного творчества, не отрицают наличия в творческом процессе таких этапов, когда создатель не осознает не только самого процесса рождения нового, но и тот факт, что решение творческой задачи продолжается. Решение приходит как бы со стороны (как Иисус Христос в картине А.Иванова).

Иногда художники, писатели ссылаются на некую высшую силу, которая творит помимо воли самого художника, используя его как средство воплощения своих творческих замыслов. Хотя результатам этих обобщений нужно доверять очень осторожно, так как речь идет о неосознаваемых процессах, в то же время они могут стать доступными анализу в той мере, в которой они осознаны. Достоверность этих утверждений подтверждается, в конечном счете, той или иной мерой сходства в описании этих процессов разными субъектами творческой деятельности. Конечно, вряд ли поможет научному решению проблемы указание на то, что демон водил пером Байрона, а резец Микеланджело направлял сам бог.

Замысел, постановка задачи всегда осознаны, хотя элемент внезапности всегда присутствует и здесь. Скорее это можно понять как осознание цели, на которую были направлены ранее неосознаваемые стремления, и переход последних в форму осознанного желания. Вот как, например, описывает этот процесс Лион Фейхтвангер: «И неожиданно в это июньское утро, на пути в Берхтольдсцелль, с большим сожалением и еще большим удовольствием Жак Тюверлен почувствовал, как из всех его планов начал подниматься один, всех выше, оттеснив все остальные. Это был план “Книги о Баварии”».

Машинально сворачивая вправо, чтобы избежать столкновения со встречными автомобилями, обгоняя затем крестьянскую телегу, и еще одну, и снова уклоняясь от какого-то встречного автомобиля, он ясно увидел перед собой, за промежуток времени меньше одной минуты, всю книгу – углубленность, перспективу, все *до* и *после.* Сначала была многогранность и проникновенное понимание и здоровая ненависть. Теперь было ви́дение. Заказ был получен».*

Однако и в этом случае нужно иметь в виду, что оценить яркость представлений довольно затруднительно. Есть специальные методики, направленные на субъективные измерения яркости (четкости) представлений (методика Шиана, например), но есть много оснований предполагать, что за одной и той же численной оценкой у разных испытуемых могут скрываться в действительности образы, значительно различающиеся по этой характеристике. Так и в описании творческой деятельности мы полагаемся на свидетельства самого автора, но едва ли кто-либо из них сможет более полно, чем в приведенном отрывке описать, что представляет собой это целостное ви́дение всех *до* и *после.* Этот образ не может быть предметом самоанализа; вероятно, более строгие методы дали бы более обнадеживающую картину.

Однако яркость вторичных образов в процессе творчества не самый главный вопрос. Важнее выяснить какие же собственно *бессознательные* процессы делают возможным акт творчества. Хотя по видимости сходство между образами воображения, которые могут возникнуть у каждого человека, и образами, о которых говорят и пишут сами творцы: поэты, писатели, ученые – имеется, но сходство это поверхностное. Это сходство по происхождению: образы представлений возникли и развивались как средство, расширяющее возможности человека по сравнению с актуальным восприятием. Но в силу того, что образы эти возникали в отсутствие реального объекта, они были неустойчивыми, бледными, фрагментарными. Если не управлять такими образами, они разрушаются очень быстро, а главное, один

* *Фейхтвангер Л.* Успех. М., 1958. С.800-801.
Feuchtwanger L. Success. Moscow, 1958. P.800-801.

образ самопроизвольно перетекает в другой, сходство которого с первым может быть только поверхностным.

П.П. Блонский провел многочисленные серии экспериментов, в которых эта закономерность была выявлена в полной мере. В одной из таких серий испытуемой, спокойно лежащей на диване, экспериментатор показывал при обычном дневном освещении ряд предметов на расстоянии полутора метров. В каждом эксперименте из серии был показан один из следующих предметов: длинная сиреневая коробка, ножницы, светлые часы с серым циферблатом на сером браслете, счеты и полярный пейзаж (голубое море, желтый берег со снегами).

Вот как анализирует результаты одного из экспериментов сам П.П. Блонский: «Обратимся к опыту 3: серый металлический ободок со свешивающимся серым браслетом трансформируется в серый полукруг, серп с ручкой, полураскрытые полосы, полукруги, серые мячи, но из опыта 1 прорывается лиловая полоса, а опыт 2 подкрепляет и усиливает металлические образы данного опыта (металлический плуг, серая лошадь, стальная чешуя рыбы)» [1, с.85]. В этих экспериментах ясно выступили важные характеристики вторичных образов. Это, во-первых, сходство их по какой-то одной характеристике: сиреневый цвет, металлический блеск, вытянутая форма и т.п. Вторая важная черта этих образов – это их динамичность, Блонский здесь вводит очень характерный термин – трансформация. Образы превращаются в другие образы и, в конце концов, разрушаются, исчезают. Они, по отчетам испытуемых, редко стереоскопичны, часто бесцветные, похожи на картины, а скорее на фотографию не вполне в фокусе: одни части ярче, другие вообще неясны. Важна еще одна закономерность: движение, напряжение испытуемого препятствует возникновению образов и оно же является причиной исчезновения, разрушения образа. П.П. Блонский считает, что по существу речь идет все-таки о персеверации, так как суть этого процесса заключается в том, что исходный образ сохраняется, хотя бы и до неузнаваемости изменившийся». Испытуемые говорили также о мультипликации: образы округлялись, расширялись, становились «более горизонтальными». Иногда мультипликация была совсем простая: исходный образ «множился себе подобными». Все эти черты имеют определенное сходство с приемами, описанными в классической психологии*. Но они сами по себе не содержат никакого зачатка творческого процесса открытия нового.

Еще раз следует отметить важную особенность протекания этих образов: движение, напряжение их разрушает, образы по выражению Блонского постигает «исход в темноту». Каким образом можно сочетать это с тем напряжением, в котором обычно по многочисленным описаниям находится человек, решающий творческую задачу? А вот здесь, возможно, ключ к решению этой задачи. Оказывается, для реинтеграции (достраивания образа до целого на основе какой-то части) как раз и необходимо, чтобы ясной оставалась только эта часть образа, а в целом он потемнел, разрушился. Именно этот момент, судя по результатам экспериментов, становится началом рождения нового образа. П.П. Блонский подчеркивает еще одно важное условие: сильное эмоциональное возбуждение при восприятии оригинала «делает нашу светочувствительную пленку пленкой лучшего качества в отношении отображения» [1, с.84].

Условия поиска творческого решения описаны достаточно подробно еще Гельмгольцем [3]. Главная причина возникновения трудностей в решении этой проблемы все-таки в смешении разных уровней бессознательного: можно было бы их разграничить как непроизвольное бессознательное и постпроизвольное, или досознательное и послесознательное. Обычно этого не делают, даже в концепциях творческого мышления, аналогичных предложенной В.Н. Пушкиным [5]. Но, как явствует из анализа самоотчетов творческих личностей, такое разграничение необходимо. Самопроизвольные

* Весь психоанализ З. Фрейда построен на этом явлении.

трансформации вторичных образов, описанные П.П. Блонским, так же отличаются от преобразований образов в процессе творческой деятельности, как изображение геометрических фигур в доисторических африканских орнаментах от «Черного квадрата» Малевича.

Понятие недсознание ввел М.Г Ярошевский. Возникновение подобного понятия считается связанным с именем К.С. Станиславского – он говорил о сверхсознании. Позднее проблему надсознания рассматривал П.В. Симонов. Предложение Станиславского особенно примечательно: он говорит о сознательном возбуждении бессознательного с целью создания сверхсознательного*. По содержанию понятия сверхсознание Станиславского и надсознание Симонова отличаются от того, как понимал надсознание Ярошевский. По-видимому, это взгляд на одно и то же явление с разных сторон.

Механизм действия надсознания заключается в присвоении индивидуальным сознанием коллективного знания, синтезе целого из разрозненных частей. Отличие от эволюционного, постепенного продвижения вперед заключается в том, что речь идет не о знаниях, синтезированных в данной области науки, искусства.

Появление новых идей связывают обычно с тенденциями развития науки или искусства. Это, конечно, так, но не позволяет объяснить, почему только отдельные представители науки или искусства являются к ним чувствительными (хотя надо сказать, в известной мере это массовое явление – в науке нередко несколько человек одновременно приходят к некоторому открытию, в искусстве возникают новые направления).

Часто особенно существенные творческие открытия возникают на пересечении смежных областей. Открытия в геометрии связаны с утверждением, что эта область знаний скорее относится к механике, чем к математике. Лобачевский прямо пытался измерить угол схождения параллельных прямых в звездном небе после того, как он выдвинул предположение о ложности пятого постулата Евклида. Интересно и то, что Бояи-отец, который долго бился над решением этой проблемы, вообще не понял, что его сын Янош Бояи это решение нашел и описал в своем знаменитом «Аппендиксе».

Художники-модернисты и Сезанн, которого они считали своим учителем, «отцом модернизма», постоянно искали обоснование своих идей в геометрии, но это была геометрия Евклида, а ведь Феликс Клейн уже изложил свою знаменитую Эрлангенскую программу. Если бы они восприняли идеи этой программы, им легче было бы обосновывать свои творческие претензии (хотя это, в конечном счете, для искусства и не нужно, но, тем не менее, на протяжении веков художники таким обоснованием занимаются).

А теперь вернемся к тому, что же предлагал Гельмгольц. Обратимся к отрывку из речи, произнесенной им при получении медали им. Грефе в 1896 г. Прежде всего, Гельмгольц отмечает, что отдает себе отчет в наличии неуправляемости мысли на каком-то этапе творческой деятельности. «Признаюсь, как предмет работы мне всегда были приятны те области, где не имеешь надобности рассчитывать на помощь случая или счастливой мысли» [3, с.366]. Однако, часто сталкиваясь с противоположной ситуацией, когда ответ приходит «внезапно, без усилия, как вдохновение», Гельмгольц обобщает случаи из своего личного опыта. И это очень важные моменты: «Насколько я могу судить, по личному опыту она (мысль) никогда не рождается в усталом мозгу и никогда за письменным столом. Каждый раз мне приходилось сперва всячески переворачивать мою задачу на все лады так, что все ее изгибы и сплетения залегли прочно в голове и могли быть снова пройдены наизусть, без помощи письма.

* В книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский призывает «сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества» (Собр.соч.: В 8 т. М., 1954-1961, Т.1. С.298).

Дойти до этого обычно невозможно без долгой продолжительной работы. Затем, когда прошло наступившее утомление, требовался часок полной телесной свежести и чувства спокойного благосостояния – только тогда приходили хорошие идеи. Часто … они являлись утром, при пробуждении, как замечал и Гаусс.

Особенно охотно приходили они … в часы неторопливого подъема по лесистым горам, в солнечный день. Малейшее количество спиртного напитка как бы отпугивало их прочь»* [3, с.367].

Самое существенное в самоотчетах подобного рода то, что творческая личность, освобождаясь от необходимости сознательно, затрачивая усилия, контролировать процесс решения творческой задачи, передает его под контроль надсознания. Главные его характеристики – легкость, отсутствие постоянной подотчетности и вместе с тем продолжительность работы и частая ее результативность (обычно мало уделяют внимания ошибочным решениям, а они так же существуют, как и в задачах, вполне сознательно контролируемых). Классической психологии хорошо известен эффект послепроизвольного внимания. Он обладает всеми чертами сходства с описанным нами механизмом. Обоснование высказанного положения требует большой экспериментальной работы и, возможно, новых методических приемов, но в теоретическом плане такое разделение бессознательного представляется необходимым. Без этого невозможно объяснение многих накопившихся в психологии творчества фактов.

И, наконец, еще более важное положение. Хотя в последние годы и утвердилась точка зрения, в соответствии с которой процессы возникновения нового решения протекают в бессознательном, это положение должно быть подвергнуто сомнению. Гарри Уэллс писал, что на самом деле никакого «закоулка» в психике человека нет: психическое исчезает вместе с физиологическими механизмами, его обеспечивающими [6]. Как только эти процессы угасают, психическое прекращает свое существование. Этот вопрос, безусловно, требует своего осмысления. Возможно, в недалеком будущем наше представление о творчестве претерпит значительные изменения. Название бессознательное для определенной области нахождения нового решения окажется весьма условным. Мы должны будем объяснить, что значит «психическое продолжает свое существование», выйдя из поля сознания, не метафорически, а на уровне психологических, а затем и физиологических механизмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блонский П.П.* Память и мышление. СПб, 2001.
2. *Вильчек В.М.* Алгоритмы истории. М., 1989.
3. *Гельмгольц Г.* Речь, произнесенная при получении медали им. Грефе // Хрестоматия по общей психологии / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Петухова. М., 1981.
4. *Дружинин В.Н.* Психология общих способностей. СПб, 2000.
5. *Пушкин В.Н.* Эвристика – наука о творческом мышлении. М., 1970.
6. *Уэллс Г.* Крах психоанализа. От Фрейда к Фромму. М., 1968.

REFERENCES

1. *Blonskiy P.P.* Memory and mentality. Saint Petersburg, 2001.
2. *Vilchek V.M.* Algorithms of history. Moscow, 1989.
3. *Helmholz H.* In Anthology of the general psychology. Moscow, 1981.
4. *Druzhinin V.N.* Psychology of the general abilities. Saint Petersburg, 2000.
5. *Pushkin V.N.* Heuristics – a science about creative mentality. Moscow, 1970.
6. *Wells H.* The failure of psychoanalysis. From Freud to Fromm. Moscow, 1968.

* Последнее замечание позволяет выдвинуть предположения о роли различных веществ, якобы стимулирующих творчество. Это расхожее мнение основано на действительных фактах из жизни многих творческих людей. Для того чтобы выявить реальную роль различных транквилизаторов, следовало бы знать, на каком этапе эти вещества принимались. Дело в том, что многие творческие личности подчеркивают необходимость снятия контроля на этапе продуцирования вариантов (например, Ф. Шиллер). И какова расплата за такой способ подстегивания воображения, тоже можно видеть на примере судьбы многих творцов. Различия могут зависеть от области творчества (литературного, художественного или научного).