

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Тувинский государственный университет»

На правах рукописи



**РАИТИНА МАРГАРИТА ЮРЬЕВНА**

**ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА:  
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ**

Специальность: 24.00.01 – Теория и история культуры (философские науки)

**Диссертация**

На соискание ученой степени доктора философских наук

Научный консультант:  
доктор философских наук, профессор  
Кухта Мария Сергеевна

КЫЗЫЛ – 2021

## Оглавление

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Философские концептуализации творчества как атрибута бытия .....</b>	<b>28</b>
1.1 Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества .....	28
1.2 Реконструирование творчества в контексте античного объективизма .....	51
1.3 Творчество в перспективе христианского объективизма .....	62
<b>Глава 2. Концептуальные построения творчества как атрибута человеческого бытия сквозь призму антропологического и субъективистского поворотов в культуре .....</b>	<b>87</b>
2.1 Реконструкции творчества как деятельности «чистого разума» .....	87
2.2 Иррационалистические концептуализации творчества .....	106
2.3 Бессознательное – глубинный слой иррационального как призма философского осмысления проблем творчества .....	126
<b>Глава 3. Синтезирующие концептуализации творчества .....</b>	<b>151</b>
3.1 Идея эволюции как основание для формирования синтезирующих концепций творчества.....	152
3.2 Принцип когеренции как методология коммуникативного поворота в концептуализациях творчества.....	178
<b>Глава 4. Концептуализации творчества в контексте постмодернистской социокультурной реальности .....</b>	<b>205</b>
4.1 Социокультурный проект постмодерна как методологический базис неклассических философских парадигм творчества.....	205
4.2 Постмодернистский социокультурный и философский контексты как генетический фон для прагматического поворота в философии творчества	234
4.3 Поэтика и системотехника постмодернистского творчества .....	259
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>287</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>296</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность.** В культурфилософском дискурсе традиционно актуальными являются исследования всех аспектов творческих процессов. Решение многообразных проблем творчества как атрибута человеческого бытия, выявление сущностных оснований и специфики творческих процессов реализуется в множестве концептуальных построений, философских моделях творчества. На VII российском философском конгрессе творчество было охарактеризовано как ключевая проблема мировой философии XXI века<sup>1</sup>, что актуализирует исследования в области философии и методологии творчества.

Соответственно, одним из направлений философии творчества является исследование динамики концептуальных построений творчества, выявление закономерностей и тенденций эволюционирования философских представлений о творчестве<sup>2</sup>. Многообразие концептуальных построений актуализирует проблему их организации, систематизации; выявления условий и оснований данного многообразия концепций творчества.

Философско-методологические изыскания определяют успешность более конкретных, специальных исследований творчества. Имманентность творчества человеческой природе ставит задачу актуализации, окультуривания, раскрытия механизмов реализации творческого потенциала. Значимость творческого субъекта в культуре предопределяет перманентную актуальность осмысления творческих практик, формирование разнообразных концепций и концептуализаций творчества с целью создания

---

<sup>1</sup> Семенов С.Н. Философия, методология и теория творчества – впервые на российских философских конгрессах // Вестник Российского философского общества. – 2016. – № 1 (77). – С. 46.

<sup>2</sup> Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=26799](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=26799)

методологической основы созидательных, инновационных процессов, имманентных современной социокультурной реальности.

Для античного, средневекового философствования, для синергийной концепции, для философской концептуализации творчества как деятельности «чистого разума» творчество эксплицируется как атрибут бытия. Антропологический поворот в философии можно усмотреть в возрожденческих концептуализациях творчества, экзистенциально-феноменологическом подходе и многих последующих философских парадигмах. В них творчество определяется как атрибут человеческого бытия. В данных концепциях на первый план выходит предметно-деятельностная, целенаправленная основа человеческого творчества. В антропологических концептуализациях творчества подчеркивается приоритет рационального, либо иррационального аспектов творческих процессов, или акцентируется единство данных аспектов, определяется их пропорция. Философское осмысление творчества как атрибута бытия, как атрибута собственно человеческого бытия, как атрибута всего органического мира задает основные типы философских моделей творчества.

В рамках данных типобразующих моделей творчества возникает множество концепций и концептуализаций, что актуализирует проблему контекстуальной, социокультурной обусловленности данных концептуальных моделей творчества, творческих процессов, исследование проблем творчества через призму приоритетных ценностных оснований той или иной культурной эпохи, через призму других факторов. При этом возникновение определенной философской системы предполагает ее безграничное существование во времени в качестве историко-философского феномена или последующую модификацию в соответствии с новыми социально-культурными реалиями.

Становление и последующее развитие творческой личности, которая выступает движущей силой развития науки, всех сфер культуры генерирует проблемы осмысления феномена творчества, его онтологии, гносеологии,

аксиологии. В онтологии творчества существенное место занимают вопросы, связанные с исследованием творчества как атрибута бытия в целом и рассмотрение творчества как атрибута человеческого бытия. В гносеологии творчества актуализируются проблемы выявления форм творческой деятельности, места и роли познавательных процессов в творческих актах, специфика субъекта творчества и многие другие. Аксиология акцентирует проблемы смысловой и ценностной наполненности творческих процессов. Методология творчества подвергает осмыслению творческую деятельность, в частности, ее структуры, механизмы в контексте социокультурных изменений.

Реконструктивная методология философствования, ее социокультурная обусловленность приводят к многообразию философских концепций и концептуализаций творчества в целом или его отдельных аспектов. Подобное многообразие актуализирует проблемы обзримости, построения типологии философских концепций творчества; выявления закономерностей и оснований, обуславливающих становление новых и трансформацию имеющихся философских парадигм творчества, творческих процессов; контекстуальной обусловленности, антропологического, коммуникативного, прагматического поворотов в философском осмыслении творчества; иерархии контекстуальных оснований творческих процессов; развития творческого потенциала личности и его реализации.

**Степень разработанности темы.** Философскому наследию, современной философии имманентно присуща тема творчества, тема концептуализации творчества в целом, отдельных аспектов творческой деятельности, субъекта творчества.

Тема творчества характерна для античного философствования, что представлено в трудах Гераклита, который утверждает, что в живописи, созидании музыки человек реализует «прекраснейшую гармонию», присущую и природному бытию и возникающую из противоположностей,

как и в природе<sup>3</sup>; Пифагора, возводившего число в первопринцип бытия и творчества<sup>4</sup>, Платона с его пониманием познания, искусства как объективаций мира эйдосов<sup>5</sup>, Аристотеля, обосновывающего творчество в качестве имманентного модуса человеческого бытия<sup>6</sup>. Каждый автор решает проблемы творчества в аспекте, заданном целью собственного исследования, в соответствии с собственной философской онтологией, с имманентным социально-культурным контекстом. Последнее обстоятельство позволяет перейти от частного, особенного – к общему, к общим характеристическим признакам всех античных концептуальных построений и сформировать культурно-историческое понимание древнегреческой философской реконструкции творчества, обозначив его как античный объективизм.

Тема творчества в контексте христианских ценностей и религиозного христианского философствования представлена трудами Фомы Аквинского, Лейбница, Ж.-П. Фридриха Рихтера, В. Вейдле, К. Ясперса, М. Хайдеггера, С.С. Хоружего, К.С. Пиргова<sup>7</sup>. Каждый автор исследует различные типы, аспекты, проявления творчества. Вместе с тем выделение общих, родовых свойств, представленных концептуализаций, позволяет отнести их к объективистским концептуализациям и концепциям творчества, то есть контекстуально обусловленным христианским объективизмом.

---

<sup>3</sup> Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Изд-во АСТ, 2000. С. 321.

<sup>4</sup> Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т.4, с.36.

<sup>5</sup> Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. Т.3. С. 453.

<sup>6</sup> Аристотель. Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Мысль, 1976–1984. т. 3. С.85-86.

<sup>7</sup> Аквинский Фома. Сумма теологии // Мир философии: Книга для чтения. В 2-х ч. Ч. 1. Исходные философские проблемы, понятия и принципы. М.: Политиздат, 1991; Лейбниц Г.В. Об искусстве открытия // Лейбниц Г.В. Сочинения в четырёх томах: Т. 3 М.: Мысль, 1984. С. 395–399; Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981; Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб: Аxioma, 1996; Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994; Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993; Хоружий С.С. Синергийная антропология. Томские лекции // Вестник Томского государственного университета». Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 2 (6). С. 97–132; Пиргов К.С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. 2011. №2. С. 34–44; Пиргов К.С. Забота о своей духовности, или техника скриптизации индивидуальной жизни // Альманах «Vita Cogitans», Vita Cogitans. 2004. Выпуск 4. №4. С. 75–107.

Тема творчества в возрожденческом гуманизме, в философии Нового времени представлена, в частности, в работах М. Фичино, Николая Кузанского, Р. Декарта, П. Николя, И. Канта, Г. Фихте, Ф. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля<sup>8</sup>. Анализ данных работ с позиций социокультурного подхода позволяет зафиксировать их общие характеристические признаки, соответствующие субъективистскому, антропологическому повороту в философии.

Обозначив себя, субъективистский поворот в философии инициирует формирование новых концептуализаций творчества, представленных трудами Жана-Поля, Новалиса, Ф. Шлейермахера, Д. Гартли, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, Г. Зиммеля, Дж. Рескина, А. Ригля, У. Блейка, З. Фрейда, К. Юнга<sup>9</sup>, в которых творчество человека представлено сквозь призму приоритета иррационального, для которых характерно рассмотрение иррационалистических творческих способностей человека, роль бессознательного, интуитивного и т.п. в творчестве.

Р. Мэй, А. Маслоу, Г. Мюррей, К. Роджерс, Дж. Гилфорд<sup>10</sup> на основе идей З. Фрейда, К. Юнга, гештальтпсихологии и факторного анализа

---

<sup>8</sup> Фичино М. Платоновское богословие о бессмертии души. // Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М.: Юристъ, 1996. С. 167–176; Кузанский Н. О предположениях Текст. В 2-х т. Т.1. М.: Мысль, 1979; Декарт Р. Избранные произведения. М.: Госполитиздат, 1950; Nicole P. Oeuvres philosophiques et morales. P.: Kessinger Publishing, LLC, 1845; Кант, И. Антропология // Соч.: в 8 т. Т.7. М.: Чоро, 1994; Фихте И.Г. Сочинения в двух томах. СПб.: Мифрил, 1993; Шеллинг, Ф. Философия искусства. М.: Мысль. 1999; Гегель Ф. Работы разных лет. В 2-х т. М. Мысль, 1973.

<sup>9</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981; Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Новалис. СПб.: Евразия, 1995; Шлейермахер, Ф. Д. Герменевтика. СПб.: «Европейский дом», 2004; Гартли Д. Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях / Английские материалисты XVIII века. Собрание произведений в 3-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1967; Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. М.: Юрист, 1996; Рескин Дж. Законы Фьезоле. М.: Рипол Классик, 2017; Riegl Alois. Gesammelte Aufsätze. Augsburg-Wien, 1929; Riegl A. Problems of Style. Foundation for a History of Ornament. Princeton: Princeton University Press, 1992; Блейк У. У. Блейк в переводах С. Я. Маршака. Избранное. М.: ОЛМАПРЕСС, 2000; Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1991; Юнг К. Г. Собрание сочинений: в 19-ти т. М.: Ренессанс, 1992. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке.

<sup>10</sup> Мэй Р. Открытие бытия: очерки экзистенциальной психологии. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2004; Мэй Р. Мужество творить: очерк психологии творчества. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012; Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб. Ихтик, 1999; Маслоу А.Г. Самоактуализация Спб: Ихтик, 1999; Murray, H.A. Explorations in Personality. L.: Oxford Univ. Press, 1938; Роджерс К. К науке о

представляют творчество, творческие способности как работу сложного саморегулирующего устройства. Для А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, Н. Бердяева<sup>11</sup>, характерно видение субъекта творчества как воплощения, наряду с другими природными феноменами, единого онтологического первоначала. А. Бергсон, К. Лоренц, Х. Плеснер, Б. Кроче, А. Гелен<sup>12</sup> эксплицируют субъекта творчества, человека как результат эволюционных природных процессов.

Открытие бессознательного приводит к аналитическому исследованию творческих актов как объективаций бессознательного, выявлению структуры и роли бессознательного как глубинного слоя человеческой иррациональности в творческих процессах, что представлено работами З. Фрейда, К. Юнга, Э. Кассирера, Я.Л. Морено, Г. Вельфлина, Э. Фромма, М. Полани, А. Пуанкаре, Ж. Пиаже, Ф. Гальтона, Г. Гельмгольца, Р. Барта, Т. Шпрехера, Г. Салливана, К. Хорни, Г. Маркузе, Д. Деннета, С. Гусева<sup>13</sup>.

---

личности // История зарубежной психологии. Тексты. М.: Изд-во МГУ. 1986; Guilford, J.P. The nature of human intelligence. N.Y.: Norton, 1967.

<sup>11</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. М.: Просвещение, 1992; Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во вненравственном смысле. Минск: Харвест, 2003; Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2000; Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998; Бердяев Н. Смысл творчества / Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. Т.1. М.: Искусство, 1994. С. 37–341.

<sup>12</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998; Лоренц К. Обратная сторона зеркала: сборник трудов. Nyköping (Sweden): Philosophical arkiv, 2016; Плеснер, Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М.: РОССПЭН, 2004; Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общественная лингвистика. М.: Интрада, 2001; Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии: М.: Прогресс, 1988. С. 151–201.

<sup>13</sup> Фрейд З. Психология бессознательного. СПб.: Питер, 2019; Юнг К. Сознание и бессознательное / Об отношении аналитической психологии к поэзии. СПб. М.: Университетская книга, 1997; Кассирер Э. Лекции по философии и культуре/ Культурология. XX век: Антология. М.: Юристъ, 1995. С. 104–162; Морено Я.Л. Социометрия. Экспериментальный метод и наука об обществе. М.: Акад.проект, 2001; Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009; Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992; Полани, М. Личностное знание: на пути к посткритической философии. М.: Прогресс, 1985; Пуанкаре А. О науке. М.: Наука, 1983; Пиаже, Ж. Избранные психологические труды. – М.: Междунар. пед. академия, 1994; Гальтон Ф. Наследственность таланта. Ее законы и последствия. М.: Мысль, 1996; Гельмгольц Г. Как приходят новые идеи // Психология мышления. Хрестоматия. – М.: МГУ, 1981. – С. 360–371; Sprecher, Th. Bürger Krull // Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. – Nr. 29. 2001 - 2002. Zürich: Thomas-Mann-Gesellschaft. S. 25 – 46; Салливан Г. Интерперсональный психоанализ. СПб. «Ювента». М.: «КСП+», 1999; Хорни, К. Сочинение в 3 т. Том 2. Новые пути в психоанализе; Самоанализ. М.: Издательство «Смысл», 1997; Маркузе Г.



Творческий субъект как агент межсубъектной коммуникации в контексте диалогичности представлен в трудах многих исследователей, а именно М. Бубера, Ю Хабермаса, М.М. Бахтина, Г.С. Батищева, В.А. Лекторского, В.И. Кудашова, А.Л. Немчиновой<sup>14</sup>. Пониманию творчества как сущностной характеристики бытия человека способствовали работы М. Шелера, Х. Плеснера, А. Гелена, К. Лёвита, П.Л. Ландсберга, М. Мид, К. Леви-Стросса, Д. Маркуса, П.С. Гуревича, Н.П. Копцевой, Г.И. Петровой, Ю.М. Резника<sup>15</sup>, посвященные исследованию философской, а также социальной (культурной) антропологии. Значимое место при осмыслении феномена творчества с позиции художественного эстетического восприятия и конструирования способствовали труды М.С. Кагана, А.Ф. Лосева, М.В. Шахно, М.С. Кухты, Т.Ю. Быстровой, М.В. Думинской, А.И. Столетова<sup>16</sup>.

---

Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002; Деннет Д. Постмодернизм и истина. Почему нам важно понимать это правильно // Вопросы философии. 2001. № 8. С. 93–101; Гусев С.С. Смысл возможного. СПб.: Алетейя, 2002.

<sup>14</sup> Buber M. *Between Man and Man*. N. Y.: Macmillan, 1965; Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия (фрагменты) // *Личность. Культура. Общество*. 2003. Т. 5, № 1/2 (15/16). С. 254–263; Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986; Батищев Г.С. *Введение в диалектику творчества*. С -Петербург: Изд-во РХГИ, 1997; Лекторский В.А. *Субъект, объект, познание*. М.: Наука, 1980; Кудашов В.И. *Диалогичность как форма бытия сознания: Философские очерки*. – Красноярск: КВШ МВД РФ, 1998; Немчинова А. Л. *Креативная сущность диалога* // *Вестник АГТУ*. - Астрахань, 2013. – №1 (55). – С. 71–78.

<sup>15</sup> Шелер М. *Избранные произведения*. М., 1994; Scheler M. *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Damstadt, 1928; Плеснер Х. *Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию*. М.: РОССПЭН, 2004; Гелен А. *Образ человека в свете современной антропологии* // *Личность. Культура. Общество*. 2007. Вып. 3 (37). С. 37–51; Лёвит К. *От Гегеля к Ницше. Революционный перелом в мышлении XIX века*. СПб: Владимир Даль, 2002; Landsberg P.L. *Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters*. Bonn: F. Cohen, 1922; Мид М. *Культура и мир детства: Избранные произведения*. М.: Наука, 1988; Леви-Стросс К. *Структурная антропология*. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001; Маркус Д.О. *Социокультурной антропологии США, ее проблемах и перспективах* // *Этнографическое обозрение*. 2005. № 2. С. 43–55; Гуревич П.С. *Философская антропология: учебное пособие для вузов*. М.: NOTA BENE, 2001; Копцева Н.П. *Методологические возможности социальной (культурной) антропологии для современных культурных исследований* // *Философия и культура*. 2012. № 10. С. 9–18; Петрова Г.И. «Забота о себе»: технология или антропология? // *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*. 2009. № 2(6). С. 136–143; Резник Ю.М. *Культурная (социальная) антропология: Предмет и теоретические основания* // *Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь*. М.: Академический Проект, Культура; Киров: Константа, 2012. С. 345–362.

<sup>16</sup> Каган М.С. *Эстетика как философская наука*. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997; Шахно Н.В. *Концептуализация понятия художественного творчества* // *Ярославский педагогический вестник*. 2013. №2. С. 224–228; Лосев А.Ф. *Строение художественного мироощущения*. М.: Мысль, 1995; Кухта М.С. *История искусств*. Томск: Изд-во ТПУ, 2010; Кухта М.С. *Философия*

Становление философской концепции глобального эволюционизма позволяет усмотреть роль научной картины мира и соответствующей научной парадигмы при концептуализации творчества. С позиций синергетики творчество концептуализируется в трудах В.И. Аршинова, С.П. Курдюмова, Е.Н. Князевой<sup>17</sup> с их представлениями о творческом хаосе как разнообразии знаниевых элементов, о механизме интуиции как механизме самоорганизации образов и мыслей, Р.Е. Ровинского<sup>18</sup> с его пониманием концепций развития чего-либо как объективаций трех начал – системности, динамики, самоорганизации, Г. Шустера<sup>19</sup> с его представлением о динамичности хаоса, М.А. Кузнецовой<sup>20</sup>, обосновывающей творчество как принцип самосозидания, Буданова В.Г., Ефимова А.Р.<sup>21</sup>, отмечающих, что художественное восприятие мира и научно-техническое понимание реальности остаются основными формами творческой самореализации людей, Д.Л. Ситниковой, Б.Н. Пойзнера<sup>22</sup>, рассматривающих механизмы самообновления культуры, в частности, в процессах научного творчества.

---

процесса визуального восприятия объектов дизайна // Вестник ВЭГУ. 2014. № 3 (65). С. 101–107; Быстрова Т.Ю. Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне. Екатеринбург: УГТУ – УПИ, 2007; Думинская М.В. Феномен самотворчества в контексте экзистенциального свершения личности // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-1. С. 738; Столетов А.И. Онтология творчества. Уфа: Вагант, 2008.

<sup>17</sup> Аршинов В.И. Становление интерсубъективности в контексте социальной синергетики // Эпистемология и философия науки. 2011. Т. 27. № 1. С. 71–74; Аршинов В.И. Время – коммуникация – Вселенная / Мета-вселенная, пространство, время. М.: Институт философии Российской академии наук, 2013. С. 4–24; Князева, Е.Н. Синергетическое видение креативности человека. / Е.Н. Князева; отв. ред. А.С. Майданов // Грани научного творчества. М: ИФ РАН, 1999. С. 114–133; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. 1997. №3. С. 62–79; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики: человек, конструирующий себя и свое будущее. М: ИФ РАН, 2011.

<sup>18</sup>Ровинский Р.Е. Синергетика и процессы развития сложных систем // Вопросы философии. 2006. №2. С. 162–169; Ровинский Р.Е. Самоорганизация как фактор направленного развития // Вопросы философии. 2002. №5. С. 67–77.

<sup>19</sup> Шустер Г. Детерминированный хаос. – М.: Мир, 1988– 240 с.

<sup>20</sup> Кузнецова М.А. Творчество как атрибут человеческого бытия. М.: Глобус, 2009; Кузнецова М.А. Творчество в проекции мифологического сознания // Форум. Серия: Гуманитарные и экономические науки. 2015. № 1 (4). С. 129–134.

<sup>21</sup> Буданов В.Г., Ефимов А.Р. Наука и искусство в цифровую эпоху: проблема синергии // Философские науки. 2021. Т. 64. № 1. С. 116–133.

<sup>22</sup> Пойзнер Б.Н., Ситникова Д.Л. Самообновление культуры и синтез научных знаний. Томск: Издательство Томского университета, 2002. –182 с.

Прагматический поворот в философских концептуализациях творчества позволяют зафиксировать работы таких авторов как Д. Пейдж, М. Шухман, И. Мальцман, А.Ф. Осборн, У. Гордон, Дж. Принс, Э. де Боно, Д. Дьюи, Дж.К. Джонс<sup>23</sup>, исследующих системотехнические методы проектирования, которые носят универсальный характер и применимы для развития творческих способностей в различных областях: в инженерном творчестве, в художественном творчестве и т.п. В целом, в данных работах осуществляется исследование способов и механизмов культивирования творческих способностей.

Основные принципы поэтики художественного творчества постмодерна в тематизируемом прагматическом аспекте концептуализации творчества позволяют реконструировать исследования таких авторов как С.С. Аверинцев, Д.С. Лихачев, И. Хассан, Д. Лодж, Д. Фоккема, Ж.-Ф. Лиотар, Б. Гройс, П. Эйзенман, У. Эко, Ю. Кристева, Р. Барт, Л. Липпард, Ч. Дженкс, Ж. Липовецки, Ф. Джеймисон<sup>24</sup> и другие.

---

<sup>23</sup> Paige G. *The Scientific Study of Political Leadership*. N.Y., 1977; Maltzman, I. On the training of originality. *Psychological Review*. 1960. 67(4), p. 229–242; Osborn A.F. *Applied Imagination. Principles and procedures of Creative Thinking*. N.Y., 1957; Dewey J. *Experience and education*. New York, The Mcmillan Co., 1948; Дьюи. Д. Психология и педагогика мышления. М.: Лабиринт, 1999; Gordon W. I. *Synectics: the development of creative imagination*. New York: «Harper and row», 1961; Джонс Дж. К. *Методы проектирования*. М.: Мир, 1986; Джонс Дж.-К. *Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа*. М: Мир, 1976.

<sup>24</sup> Аверинцев С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: Наука, 1977; Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1987. С. 261–648*; Хассан И. *Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика: сб. пер. М: Университет, 2002. С. 113–124*; Hassan I. *Making sense: The trials of postmodernist discourse // New lit. history*. Baltimore, 1987. Vol. 18, No 2. P.437–469; Lodge D. *The Modes of Modern Writing Ithaca & New York: Cornell University Press, 1977*; Fokkema D. *The semantic and syntactic organisation of postmodernism texts // Approaching postmodernism / ed. by D. Fokkema, H. Bertens. –Amsterdam – Philadelphia, 1986. P. 81–98*; Lyotard, J.-F. *Answering Question: What Is Postmodernism / J.-F. Lyotard // Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities . Madison, 1983. P. 334–340*; Лиотар Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*. М: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998; Гройс Б. *Да, апокалипсис, да, сейчас // Вопросы философии. 1993. №3. С. 28–35*; Баррис Р. *Питер Эйзенман и «эрозия правды» // Архитектура мира. Запад-Восток: античная традиция в архитектуре. Вып. 3. М.: ARCHITECTURE 1994. С. 159–160*; Эко У. *Отсутствующая структура: введение в семиологию*. СПб.: Симпозиум, 2006; Kristeva J. *La Revolution du langage poetique*, Paris: Seuil. 1974. P. 83–84; Kristeva J. *Polylogue*. P.: Edition du Seuil, 1977; Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. Jencks Ch., Silver N. *Adhocism*. L.: Auricula Press Inc, 1972; Дженкс Ч. *Язык архитектуры постмодернизма*. М.: Стройиздат, 1985; Липпард Л. *Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг.* -М.: РОССПЭН, 2005. С.162-174; Липовецки Ж. *Эра пустоты*. СПб.:

Возможность регулирования и управления творческими процессами, исследование оптимальных условий творчества в аспекте прагматики представлена работами таких авторов как Г.С. Альтшуллер, П.С. Дышлевый, Л.В. Яценко, В.К. Розов, В.Н. Пушкин, Д.А. Поспелов, Я.А. Пономарев, Д.Н. Боровинская, Суровцев В.А., Л.И. Иванкина<sup>25</sup>. В этом же аспекте представлено исследование творческих интенций у людей разного возраста Дж. Гетцельсом, Ф. Джексонном, Л. Терменом, Э. Торренсом<sup>26</sup>.

**Объект исследования** – философские концепции и концептуализации творчества.

**Предмет исследования** – основные закономерности существования и развития многообразных концепций и концептуализаций творчества.

**Цель исследования** состоит в том, чтобы эксплицировать и выявить основные контексты и тенденции эволюции философских концепций и концептуализаций творчества.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **основных задач**:

- обосновать принцип концептуального реконструирования как методологический принцип, позволяющий эксплицировать основные

Издательство «Владимир Даль», 2001; Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. №4. 2000. С. 63–77.

<sup>25</sup> Альтшуллер Г.С. Творчество как точная наука М.: Советское радио, 1979; Яценко Л.В., Дышлевый П.С. Регуляция творческой деятельности: (философско-методологические проблемы). Воронеж, 1986; Розов В.К. Педагогическая практика. М.: Просвещение, 1981; Пушкин В.Н. Психология и кибернетика. М.: Педагогика, 1971; Поспелов Д.А. Моделирование рассуждений: опыт анализа мыслительных актов. М.: Радио и связь, 1989; Поспелов Д.А. Ситуационное управление: теория и практика. М.: Наука, 1986; Пономарев Я.А. Психология творчества. М.: Наука, 1976; Боровинская Д.Н. Проблема креативности в образовательной перспективе: монография. Томск: Издательский дом Том. гос. ун-та, 2019; Боровинская Д.Н., Суровцев В.А. Рефлексия и природа креативности // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2019. № 49. С. 17–25; Иванкина Л.И. Педагогика творчества // Известия ТПУ. 2005. №4. С. 217–220.

<sup>26</sup> Getzels J. W., Jackson P. W. Creativity and intelligence: Explorations with gifted children. NY. Wiley. 1962. Ghiselin B. Ultimate Criteria for Two Levels of Creativity // C. W. Taylor, F. Barron (eds.). Scientific Creativity. NY. 1963; Terman, L.M. Mental and Physical Traits of a Thousand Gifted Children. In Terman, L.M. (ed.) Genetic Studies of Genius. Vol. I. Stanford, CA: Stanford University Press, 1925; Torrance E.P. Scientific views of creativity and factors affecting its growth. Daedalus: Creativity and Learning, 1965. P. 663–679; Torrance E.P. The Search for Satori and Creativity. Buffalo N.Y.: Creative Education Foundation, 1979.

тенденции генезиса и эволюции философской концептуализации творчества;

- доказать принцип синтеза контекстной обусловленности и методологии конструирования, проявляющий себя в формах от реконструирования до деконструирования как методологию, позволяющую вскрыть адхокизм как основной принцип генезиса концептуализаций творчества, пролиферацию как принцип эволюционирования концептуализаций творчества и существование концепций творчества как сосуществование многообразных философских моделей творчества;
- построить типологию концептуальных построений творчества в перспективе философских поворотов, определяемых социокультурным контекстом;
- выявить основные тенденции в эволюционировании концепций творчества;
- обосновать специфику прагматических концептуализаций творчества в контексте постмодернистской социокультурной реальности;
- эксплицировать специфику философского пространства концептуализаций творчества.

### **Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования.**

В работе в качестве методологического основания выступили:

- культурфилософский, культурно-исторический подходы, эксплицированные через применение метода теоретико-исторической реконструкции понятия творчества;
- эволюционная методология и потенциал синергетического подхода становится генетическим и теоретическим основанием для концептуализаций творчества;

– системная методология позволила представить эволюцию концептуализаций творчества как целостность, в которой этапы концептуальных реконструкций творчества рассмотрены в их комплексности и взаимосвязи;

– важными исследовательскими средствами явились метод моделирования коммуникативной модели творчества как воплощения концепта когеренции; методы анализа, сравнения, контекстуального видения творчества, а также принципы социокультурного подхода.

Основными методологическими принципами исследования разнообразных концепций и концептуализаций творчества становятся принципы социокультурного подхода, принципы исследования любого феномена через призму адекватности соответствующей культурно-исторической реальности. Данные принципы постепенно кристаллизовались в трудах Г.В.Ф. Гегеля, показывающего, что любая философская система – это эпоха, схваченная в мысли, О. Шпенглера, утверждавшего, что каждой эпохе присуща своя философия, а также авторов, рассматривающих культурные феномены как воплощения ментальных доминант<sup>27</sup> (М.Н. Кокаревич), главных ценностей (П. Сорокин), прасимвола (О. Шпенглер), гено-текста<sup>28</sup> (Ю. Кристева), стиля<sup>29</sup> (А. Кребер), сложноорганизованной системы (В. Степин)<sup>30</sup>.

Существенным для нашей темы является акцент именно на способе философского исследования творчества, поэтому основанием для нашей работы становятся методологические воззрения Ф. Шеллинга о способе философствования как конструировании, К.-О. Аппеля о философствовании как диалектической конструкции, представления о способе философского

---

<sup>27</sup> Кокаревич М.Н. Ментальность и формы культуры: типы детерминации //Вестник ТГПУ. – Вып. 11 (113). – 2011. – С. 203–208; Кокаревич М.Н. Культурология: учеб. пособие. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2010.

<sup>28</sup> Kristeva J. La Révolution du langage poétique, Paris: Seuil. 1974. – 640 p.

<sup>29</sup> Кребер А. Стиль и цивилизация // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 465–498.

<sup>30</sup> Степин В. Цивилизация и культура. — СПб.: СПбГУП, 2011. – 408 с.

осмысления какого-либо феномена как реконструкции, что характерно для Дж. Вико<sup>31</sup>, Э. Трельча<sup>32</sup>, Г. Зиммеля<sup>33</sup>, В. Дильтея<sup>34</sup>, В. Виндельбанда<sup>35</sup>, Г. Риккерта<sup>36</sup>, представления о методе философствования как деконструкции, присущее таким авторам, как М. Хайдеггер<sup>37</sup>, Ж. Деррида<sup>38</sup>, Р. Сальдивар<sup>39</sup>, Р. Рорти<sup>40</sup>, Ж. Делез, Ф. Гваттари<sup>41</sup>.

Обоснованный автором поворот от концептуализаций сущностных характеристик творчества, его онтологической и гносеологической природы к исследованию методологических аспектов творческой деятельности, к проблематике формирования механизмов и способов формирования творческих способностей, переход к поэтике и педагогике творчества, к исследованию педагогических практик опирается на методологически значимую для нашего исследования идею Р. Рорти о том, что процесс эволюции философии представляет собой серию поворотов, которые актуализируют определенные проблемы, старые же проблемы оказываются переформулированными. По мнению Р. Рорти философия переживает лингвистический поворот, согласно которому акцентируются проблемы языка науки, архитектуры, весь комплекс семиотических проблем. В развитие данной идеи В.В. Савчук эксплицирует современную философию, как переживающую иконический поворот<sup>42</sup>. Идея поворота позволяет

---

<sup>31</sup>Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. М–Киев.: REFL-book– ИСА, 1994. – 656 с.

<sup>32</sup>Трельч Э. Историзм и его проблемы. – М.: АСТ, 1999. – 784 с.

<sup>33</sup>Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – 670 с.

<sup>34</sup>Дильтей В. Введение в науки о духе / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. – 512 с.

<sup>35</sup>Виндельбанд В. Избранное. Дух истории. – М.: Юрист, 1995. – 687 с.

<sup>36</sup>Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. // Культурология XX век. Антология. М.: Юрист, 1995. с.69-101.

<sup>37</sup>Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. – 447 с.

<sup>38</sup>Деррида Ж. О грамматологии. М.: Издательство "Ad Marginem", 2000.

<sup>39</sup>Saldivar R. Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce. - Princeton, 1984. - XIV, 267 p.

<sup>40</sup>Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск: Изд. Новосибирского ун-та, 1997. – 320 с.

<sup>41</sup>Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009. – 261 с.

<sup>42</sup>Савчук В.В. Философия фотографии. — СПб.: Изд-во С. - Петерб. ун-та, 2005. С.10.

определить в тематизируемом нами аспекте современное философствование как соответствующее прагматическому повороту.

Построение иерархии контекстов концептуализации творчества опирается на труды О. Шпенглера с его концептом прасимвола, А. Кребера, определяющего контекст как внутреннюю форму культуры, Э. Гидденса, рассматривающего общество посредством теории структуризации, Ю. Кристевой с обоснованием контекстуального характера гено-текста, М. Фуко с его концептуализацией эпистемы, М. Мосса, П. Бурдьё, П. Бергера, Т. Лукмана<sup>43</sup> с введением ими понятия габитуса в качестве основания научных практик, а также ряда других авторов.

Построение неклассических концептуализаций творчества основывается на концептах отклика и отголосков Г. Башляра, идеях культурных складок и разрывов самоорганизующейся дискурсивной целостности, смерти субъекта М. Фуко, понятии ризомы Ж. Делеза и Ф.Гваттари, деконструкции Ж. Деррида, идее смерти автора и текста Р. Барта, на аксиологических построениях модели постмодернистского искусства С. Сонтаг, М. Бланшо, И. Хасана<sup>44</sup> и ряда авторов, а также и на другие концепты.

Актуализация прагматического поворота в философии опирается на понимание практики как имманентной формы человеческой жизни, что представлено в работах Ю. Хабермаса, П. Бурдьё, Э. Гидденса<sup>45</sup>; на понятие

---

<sup>43</sup> Бурдьё П. Структуры. Habitus. Практики // Современная социальная теория: Бурдьё, Гидденс, Хабермас. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1995. С. 16–39; Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1996. С. 242–263; Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995.

<sup>44</sup> Сонтаг С. О фотографии. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013; Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014; Бланшо М. Ожидание забвения. СПб.: Амфора, 2000; Бланшо М. Произведение и коммуникация // Пространство литературы. М., 2002. С. 180–213; Hassan I. The Right Promethean Fire: Imagination, science and cultural change. Urbana, 1980.

<sup>45</sup> Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. В.И. Suhrkamp. Fr.; М., 1987; Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2000; 128. Бурдьё П. Социология социального пространства. СПб.; М.: Ин-т эксперим. социологии: Алетейя, 2005; Бурдьё П. Практический смысл. М.; СПб.: Алетейя, 2001; Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. М.: Академический Проект, 2005.



социальной практики, тематизированной в трудах Т. Парсонса, Т.И. Заславской, В.М. Розина, И.Т. Касавина<sup>46</sup> и других авторов; на трактовку практик в перспективе прагматического поворота, осуществленную В.В. Волковым, О.В. Хархординым<sup>47</sup>; на образ эпистемологии как диалоге когнитивных практик (Л.А. Микешина)<sup>48</sup>; на понимание науки как социальной практики (П. Бурдые, Ю. Хабермас, К. Кнорр-Цетина, Б. Латур, Г. Гарфинкель, Э. Гидденс, Н.А. Иванова)<sup>49</sup> и ряд других идей.

Основой подхода к экспликации концепций и концептуализаций творчества как имманентных определенному социокультурному контексту становится герменевтически ориентированный диалог: в анализируемых работах мы находим ответы для формирования и развития темы концептуализаций творчества.

**Научная новизна исследования.** Новизна диссертационного исследования раскрывается в следующих результатах:

- Введено понятие концептуального реконструирования как процесса созидания философского теоретического образа того или иного

---

<sup>46</sup> Парсонс Т. О структуре социального действия. М.: Академический проект, 2000; Заславская Т.И. Современное российское общество: Социальный механизм трансформации. М.: Дело, 2004; Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Эдиториал УРСС, 1996; Розин В.М. Деятельностная и культурологическая трактовки развития // Когнитивные исследования. М.: Институт психологии РАН, 2009. С. 303–328; Розин В.М. Конституирование себя и реальности как способ жизни новоевропейской личности и философа // Вопросы философии. 2009. №7. С. 91–106; Касавин, И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. М.: Канон, РООИ «Реабилитация», 2008.

<sup>47</sup> Волков В.В., Хархордин О.В. Теория практик. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 298 с.

<sup>48</sup> Микешина Л.А. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М: РОССПЭН, 2010. – 575 с.

<sup>49</sup> Бурдые, П. Практический смысл. М.; СПб.: Алетейя, 2001; Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2000; Кнорр-Цетина К. Наука как практическая рациональность // Ионин Л.Г. Философия и методология эмпирической социологии. М.: ГУ-ВШЭ. 2004; Кнорр-Цетина К. The manufacture of knowledge: An essay on the constructivist and contextual nature of science. Oxford: Pergamon Press, 1981; Латур Б. Когда вещи дают сдачи: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки // Вестник МГУ. Сер. «Философия». 2003. №3. С. 20–39; Латур Б. Об интеробъективности // Социологическое обозрение. Том 6. № 2. 2007. С. 79–96; Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. СПб.: Питер, 2007; Иванова Н.А. Наука как социальная практика и ее габитуальное основание. автореферат дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01. Томск, 2015.

аспекта социокультурной реальности, конструируемой человеческой созидательной деятельностью.

- Доказано, что методология концептуального реконструирования, понимаемого как процесс созидания философского теоретического образа выделенного сегмента социокультурной реальности, позволяет интерпретировать процесс бесконечной пролиферации концептуализаций творчества.

- Обосновано, что контекстность концептуальных реконструкций творчества является доминирующей особенностью данных реконструкций и детерминируют процесс эволюции концептуальных реконструкций.

- Предложена типология концептуальных интерпретаций творчества.

- Выявлены и проанализированы основные тенденции эволюции концептуализаций творчества.

- Проанализирована специфика концептуальных построений творчества, создаваемых в контексте социокультурного проекта постмодерна. Социокультурный проект постмодерна рассмотрен в качестве методологического обоснования концептуализаций творчества в эпоху постмодерна.

- Доказано, что современные концептуализации творчества релевантны утверждению прагматического поворота в философии и акцентируют способы и механизмы формирования творческих способностей человека, и направления их реализации в ряде социальных творческих практик: художественной практике, системотехнике метапроектирования, педагогике творчества.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

- Методология философствования как реконструирование, деконструирование, конструирование, носящая контекстный характер,

является гносеологическим фактором, определяющим множественность разнообразных концептуальных построений творчества, творческих процессов, что представляет собой исследовательскую реальность. Концептуальное реконструирование творчества представлено как процесс постижения существа социокультурных творческих практик. Этот процесс ориентирован на понимание творчества как универсального модуса бытия, человекообразных систем, представляющих полноту анализа. Подобное реконструирование предопределено необходимостью систематизации концептуализаций творчества, как и необходимостью порождения синтезирующей концепции творчества<sup>50</sup>.

- Философская концептуализация творчества выступает как результат концептуального реконструирования творчества в его системности и целостности. В философской концептуализации творчества представлена сопряженность всех контекстов реконструирования – личностной системы ценностей, социокультурных контекстов, стиля философствования. Именно реконструированный характер философствования, множественность социокультурных контекстов, стиль философствования являются теми факторами, которые обеспечивают пролиферацию концептуальных схем творчества и многообразия философских парадигм творчества.

- Результат концептуальной реконструкции – философская теория, в которой синтезированы такие сегменты, как онтология творчества, гносеология творчества, аксиология творчества. Системность же концептуальной реконструкции позволяет утверждать, что теория творчества, построенная с помощью метода контекстной реконструкции,

---

<sup>50</sup> Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-rekonstruirovanie-kak-fundamentalnaya-metodologicheskaya-strategiya-issledovaniya-tvorchestva>

способна выполнять функции философской теории: описательную, объяснительную, аксиологическую<sup>51</sup>.

- Базисным контекстом, обуславливающим генезис и качественную специфику той или иной концепции, является социокультурный контекст. Социокультурный контекст становится определяющим в соответствующем повороте в философствовании, в становлении иных контекстов, таких как картина мира, парадигма, стиль, энциклопедия субъективности и т.п. Многообразие контекстов определяет принцип перманентного порождения как основной принцип генезиса концептуальных построений творчества. Методология конструирования, которая существует в формах от реконструкции до деконструкции, также становится аргументом, объясняющим не просто перманентное появление новых философских моделей творчества, но их пролиферацию. Синтез контекстного фона и методологии реконструирования позволяет выявить адхокизм как основной принцип генезиса концептуализаций творчества и принцип сосуществования как основной принцип существования концептуальных построений творчества.

- Обосновывается идея, смысл которой заключен в том, что определяющими предпосылками философской концептуализации творчества являются тип и образ философствования, имманентный соответствующему социокультурному контексту. Именно тип или стиль философствования, определяемый как исторически устойчивая совокупность философских и методологических принципов, являющихся нормами для исследователей конкретной социокультурной эпохи, обуславливает категориальную систему исследования творчества, методологию изучения творчества, как определенную направленность эвристических построений феномена творчества.

---

<sup>51</sup> Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-rekonstruirovanie-kak-fundamentalnaya-metodologicheskaya-strategiya-issledovaniya-tvorchestva>

- Социокультурный и философский контексты задают основные типы концепций и концептуализаций творчества – объективистские и субъективистские. Глобальная эволюционная картина мира и коррелирующая с ней эволюционно-синергетическая парадигма становятся контекстуально-методологическим основанием для синтезирующих концептуализаций творчества, которые эксплицируются как вторичные по отношению к субъективистским и объективистским в силу их детерминированности напрямую социокультурным контекстом и сгенерированным данным контекстом соответствующим поворотом в философии. Синтезирующие концепции выстраиваются в соответствии с принципом адхоклизма как положением о детерминантности конкретного меняющегося социокультурного, личностного и других контекстов при формировании философской теории, что воплощено в концептуализации творчества как механизма самоорганизации, выстраиваемой на основании понятий аттрактора; концептуализации творчества как динамической системы, флуктуаций творческой энергии, восходящей к концепту динамического хаоса; концептуализации творческого акта как акта репликации; коммуникативной модели творчества как воплощения концепта когеренции. В последней творческие процессы представляются точками пересечения многообразных субъектно-объектных, субъектно-контекстных и межсубъектных коммуникаций, а творческий субъект может быть понят как агент субъектно-объектных, субъектно-контекстных и межсубъектных коммуникаций. При этом объектность тождественна онтологической модели объектной реальности, предметный аналог которой также выстраивается в соответствии с социокультурным контекстом.

- Обосновывается тезис о том, что основные тенденции эволюции концепций творчества обусловлены спецификой соответствующего поворота в философии и социокультурным контекстом эпохи. Эта идея раскрыта на аналитическом материале, раскрывающем механизмы и направленность эволюционных процессов и, соответственно, раскрывающем специфику

перехода от объективистских к субъективистским, и далее – к концепциям творчества, в основании которых полагается идея синтеза концептуальных построений творчества. Современные концептуализации творчества соответствуют прагматическому повороту в философствовании. Концепции и концептуализации творчества существуют в виде сосуществования разнесенных или соседствующих во времени множества объективистских, субъективистских и синтезирующих концепций.

- Постмодернизм моделирует специфику творчества и его философского осмысления, реализующего методологию деконструкции и интерпретации, неопределенности, различения и следа, контекстную методологию<sup>52</sup>. Такой образ соответствует ризомной реконструкции пространства творчества и субъективности творящего. Современное пространство неклассических философских концептуализаций творчества представляют собой децентрированное ризомное пространство сосуществования многообразных философских моделей творчества, ризомное переплетение методологических стратегий, основанных на концептах смерти субъекта и смерти автора, переплетении концептов следов и складок, разрывов и различений, откликов и отголосков и т.п. Постмодернистские концептуализации творчества обосновывают расширение творческого поля, ибо все акты прочтения, все акты, реализованные реципиентами, становятся творческими процессами, выступающими как многообразные переплетения субъективности, переплетения откликов и отголосков, субъективности и контекстных смысловых складок, субъективности и объективности текста. Пространство творчества становится ризомным переплетением, местом взаимодействия всех аспектов субъективности и уровней контекстов, многообразием децентрированных творческих процессов, обладающих качествами

---

<sup>52</sup> Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. – Улан-Удэ. – 2018. № 3. Философия. Том 3. – С. 71–79.

саморегуляции и самонастраивания в соответствии с субъективностью творящего и контекстностью процесса творения. Субъект творчества концептуализируется также как ризома – переплетение текста, кодов, контекстов, энциклопедии субъективности.

- Раскрывая идею роли прагматического поворота в формирующихся концептуализациях творчества, автор исходит из следующей логики. Постмодернистский социокультурный контекст становится фоном для прагматического поворота в философствовании и прагматического поворота в концептуализациях творчества, который характеризуется переходом от проблем онтологии творчества к осмыслению проблем методологии творчества, переходом к выявлению механизмов, способов осуществления творческой деятельности, к формированию творческой поэтики, педагогики творчества как совокупности методологий и методов формирования творческих способностей. Прагматический поворот в концептуализации творчества актуализируется в формировании поэтики художественного творчества постмодерна. Поэтика постмодернистского художественного творчества формируется при максимальном слиянии постмодернистской философии и постмодернистской практики, создающим атмосферу «постмодернистской чувствительности». В контексте постмодернистской чувствительности происходит ризомный синтез теоретической и имманентной поэтик, который воплощается в утверждении следующих правил и принципов поэтики постмодернистского творчества: принципа композиционного решения, основанного на коннотациях хаотичности, децентрации и деконструкции; принципа интертекстуальности; принципа индивидуации авторского языка как процесса и результата игры с метаформами в рамках интертекста; правил мутации, нацеливающих на создание нового языка, поиск новых знаковых форм; метафоризации творческой поэтики; ризомной иронической эклектики; полилогизма; конфликтности.

- Ризомное переплетение всех принципов постмодернистской поэтики, включенность правила индивидуации в комплекс поэтических принципов позволяет сделать вывод о том, что каждая конкретная творческая поэтика представляет собой ad hoc концептуализацию, ad hoc синтез теоретической и имманентной поэтик.

- Системотехника творчества постмодерна как метапроектирования формируется в соответствии с основными правилами поэтики постмодернистского творчества, такими как деконструкция, метафоризация, индивидуация и другими.

**Теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования** определяется в том, что исследование является опытом культурфилософского осмысления концептуализации феномена творчества, творческих процессов. Диссертационное исследование расширяет горизонты осмысления проблемы исследования социокультурных оснований философских концептуализаций творчества, вносит вклад в теорию и философию культуры, рассматривая творчество как системообразующий аспект бытия культуры и общества, способ самоосуществления человека в культуре<sup>53</sup>. Методологическая стратегия философского реконструирования позволяет выявить основные закономерности и тенденции генезиса и эволюции философских парадигм творчества, инвариантные характеристики и схемы творческих процессов. Данная методология коррелирует с пониманием процесса развития истории и культуры как актов созидательной активности человека, человеческого творчества.

Материалы исследования могут использоваться в образовательном процессе как основа при разработке курсов по философской антропологии, философии культуры, философии творчества. Результаты исследования

---

<sup>53</sup> Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155. – URL: [http://e-notabene.ru/pfk/article\\_27155.html](http://e-notabene.ru/pfk/article_27155.html)



задают новый исследовательский вектор постижения творчества и его концептуализаций в ходе целостного осмысления феномена творчества.

### **Степень достоверности и апробация результатов.**

О достоверности результатов диссертационного исследования свидетельствует их представленность: а) в 20 статьях в изданиях из Перечня ведущих рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ; б) в 15 статьях, опубликованных в журналах, входящих в базы Web of Science и Scopus; г) в 26 статьях, опубликованных в журналах, входящих в базу РИНЦ и прочих научных изданиях, в том числе в 4 монографиях. Индекс Хирша диссертанта в системе «Российский индекс научного цитирования» равен 3, H-index WoS, Scopus – 2 (по состоянию на 01.02.2021).

Результаты диссертационного исследования отражены в докладах и сообщениях на следующих конференциях: III Всероссийская конференция «Культура как способ бытия человека в мире», Томск, ТГУ, 2002; Региональная научно-методическая конференция «Современное образование: интеграция учебы, науки, производства», Томск, ТУСУР, 2003; Всероссийская конференция «Современные проблемы философии и методологии науки», Томск, ТГУ, 2003; международная конференция «Молодежь – будущее цивилизации», Санкт-Петербург, 2005; международная научно-практическая конференция «Философия в техническом вузе», Санкт-Петербург, 2007; VI Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности», Череповец, 2011; Международная научно-методическая конференция «Современное образование: Проблемы обеспечения качества подготовки специалистов в условиях перехода к многоуровневой системе образования», Томск, ТУСУР, 2012; International Conference «Role of nonmaterial factors in ensuring the social and psychological condition of a society» November 10, 2013, Sheffield, UK; Proceedings of The International Conference on Research Paradigms Transformation in Social

Sciences 2014 (RPTSS-2014), 16–18 October 2014, Tomsk; Proceedings of the XVth International Conference «Linguistic and Cultural Studies: Traditions and Innovations» (LKTI 2015), Tomsk, November 09–11, 2015; International Conference on Research Paradigms Transformation in Social Sciences, Tomsk, Russia, December 15-17, 2015; III International Scientific Symposium Lifelong wellbeing in the world 11-16, September, 2016 Russia, Tomsk, Tomsk Polytechnic University; International Conference «Responsible Research and Innovation (RRI 2016)», November 07-10, 2016 Tomsk Polytechnic University; Linguistic and Cultural Studies: Traditions and Innovations (LKTI 2017), Tomsk; международная научно-методическая конференция «Современное образование повышение профессиональной компетентности преподавателей вуза – гарантия качества образования», Томск, 2018; II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Социальная динамика населения и устойчивое развитие», Москва, МГУ, 2019; Всероссийская научная конференция с международным участием XIII Ковалевские чтения «Молодежь XXI века: образ будущего», Санкт-Петербург, СПбГУ, 2019; Международная конференция по последним социальным исследованиям и исследованиям «ICRSRS 2019», Университет Сапиенца, Рим, Италия, 2019; Всероссийская научная конференция XIV Ковалевские чтения «Цифровое общество – новый формат социальной реальности: структуры, процессы и тенденции развития», Санкт-Петербург, СПбГУ, 2020; Национальный Конгресс по когнитивным исследованиям, искусственному интеллекту и нейроинформатике, Москва, 2020; Международный научный конгресс «Глобалистика-2020: Глобальные проблемы и будущее человечества», МГУ, Москва, 2020.

Результаты диссертационной работы были апробированы в ходе обсуждений на заседании научно-методического семинара кафедры философии исторического факультета Тувинского государственного университета.

Диссертационное исследование выполнено в рамках проекта государственного задания Минобрнауки РФ, проект № FEWM-2020-0036.

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав (11 параграфов), заключения и библиографического списка. Работа изложена на 324 страницах, список литературы включает 386 наименований.

## **Глава 1. Философские концептуализации творчества как атрибута бытия**

В первой главе диссертационного исследования реинтерпретируются классические концепции творчества. Рассматривается проблема концептуального реконструирования творческого процесса в философии. Отмечена трансформация понимания творчества от субстанциалистской методологии к методологии реконструирования. Данная методологическая стратегия коррелирует с пониманием процесса развития истории и культуры как созидательной активности человека, человеческого творчества и предполагает выявление факторов реконструирования, прочтения смыслов и ценностей, обуславливающих творческие процессы<sup>54</sup>.

### **1.1 Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества**

Экспликация методологии исследования творчества, адекватной критерию научности и дающей возможность релевантного описания и объяснения сосуществования и перманентной пролиферации многообразных концептуализаций творчества и творческих процессов, актуализируется как проблема обоснования такой методологической стратегии постижения творчества как методология реконструкции. Покажем, что данная методология позволит выявить основные закономерности генезиса и

---

<sup>54</sup> Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-rekonstruirovanie-kak-fundamentalnaya-metodologicheskaya-strategiya-issledovaniya-tvorchestva>

эволюции философских парадигм творчества. Понимание реконструктивного характера обобщенного процесса концептуализации творчества позволит увидеть специфику той или иной концептуализации творчества, ее контекстуальную обусловленность, понять необходимость в иной концептуализации в изменившихся культурно-исторических условиях, осознать место разрабатываемой философской модели творчества в потоке общих закономерностей развития человечества, его культуры. Также метаметодологический анализ творчества, исследование философских построений творчества позволят выявить особенности и уточнить вклад той или иной концептуализации творчества в разработку онтологических, гносеологических, аксиологических аспектов творчества.

Решение данной задачи предполагает уточнение методологии как системы принципов и способов организации методов и процедур диссертационного исследования. Действительно, реконструирование как познавательная процедура, как метод познания коррелирует с методами конструирования, моделирования, которые нацелены на созидание определенной системы, которая описывает соответствующие процессы, какие-либо аспекты реальности и, в силу этого, является образом, интерпретацией, моделью, реконструкцией этой реальности, дающей возможность ее познания и понимания. Реконструирование как метод познания свойственен многим наукам, таким как история, археология, астрономия и т.п. Философии свойственно созидание реконструкции чего-либо в ее тотальности и целостности, что оказывается возможным в рамках концептуального реконструирования. Здесь мы, как будет показано ниже, опираемся на традицию, которая начинается трудами Ф.В.Й. Шеллинга, продолжается в работах Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Ж. Делёза, обозначивших философствование как производство концептов.

Покажем, что любое философское осмысление творчества представляет собой результат концептуального реконструирования творчества в его целостности, философско-теоретический образ,

концептуальную реконструкцию творчества, в которой актуализируется сопряженность всех контекстов реконструирования, в главном таких как личностная система ценностей, социокультурные контексты, стиль философствования. Дефиниция концептуального реконструирования как конструирования философской системы, актуализирующей единство социокультурной реальности, ценностной личностной системы, образа философствования позволит нам объяснить факт сосуществования и постоянной пролиферации философских концептуализаций творчества, выявить основные тенденции эволюционирования философских концепций творчества.

Генетически «концептуальное реконструирование творчества, творческого процесса восходит к тому времени осмысления творчества, когда основной задачей было определение объективных оснований творческого процесса, как имманентно присущего человеческой деятельности, как постоянной составляющей любой социальной практики. Выявление законов, определяющей чертой которых является объективность, которые представлялись единственно верным отражением реальности обусловлено субстанциальностью античной и позднее, европейской философии.

Следует отметить, что субстанционализм, объективизм являлся инвариантной особенностью всех философских построений, начиная с античных». <sup>55</sup> Так классическая философская традиция рассматривала социальность через понятие субстанции, располагающей единой основой мира и «соединяющей» его в единое устойчивое целое. Соответственно классическая социальная онтология рассматривается как субстанциалистская.

---

<sup>55</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-rekonstruirovanie-kak-fundamentalnaya-metodologicheskaya-strategiya-issledovaniya-tvorchestva>

«В целом философской рефлексии было присуще исследование и постижение определенной постоянной, непреходящей и всегда неизменной бытийной основы всего сущего. Субстанция как нечто постоянное, никогда не меняющееся рассматривалась как устойчивая составляющая всех сущностей и в силу этого определялась как основание, архе, первоначало всего существующего в мире и самого мира.

Действительно, творчество, способность к созиданию нового, как правило, рассматриваются как субстанциональная основа человека, как имманентно присущее человеку. Субстанционалистски понимаемая человеческая природа, включает творческие потребности, способности к созиданию как как нечто изначальное и неизменное присуще человеку. Соответственно все достижения человека понимались как естественное и закономерное воплощение творческих способностей. А главными результатами философской рефлексии проблем творчества были сформулированные законы развития науки (кумулятивный рост научного знания как реализация только творческого потенциала ученых, созидающих вне рамок социокультурного, теоретического фона исследовательских процедур), искусства, других социальных практик. В связи с вышесказанным для субстанциалистской философии не было проблемы исторических форм и типов творчества, проблемы социокультурной обусловленности творческих процессов и понимания собственно творчества.

Впоследствии идея субстанции была дополнена идеей историчности. Поэтому глубокое убеждение в субстанциальности творчества как первоначала бытия, пронизывающего всю совокупность социокультурных практик стало основанием для выявления закономерностей развития культуры и общества в целом, во всей совокупности сфер общественной жизни»<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

Такой, по сути, творческой субстанцией, стала «Абсолютная идея Ф. Гегеля, историчная по своей онтологической природе, способная к саморазвитию в своей онтологической сущности. При этом индивидуальное творчество обусловлено духовной культурой человечества, является воплощением абстрактного духа, как формы развития Абсолютной идеи»<sup>57</sup>, нечто «в себе и для себя сущее и вечно себя порождающее единство объективности духа и его идеальности, или его понятия, то есть «дух в его абсолютной истине»<sup>58</sup>.

Вместе с тем, для «субстанциализма характерно представление об ограниченности творческих способностей человека, в частности, в его историческом созидании. Так, Дж. Вико рассматривает исторический процесс как процесс человеческой свободной творческой активности и одновременно с этим как процесс реализации «Вечной идеальной истории». Он показывает кажущуюся очевидность того, что история политическая, духовная, научная конструируется свободной человеческой активностью. В действительности, эволюция языческой стадии развития человечества субстанциально обусловлена, предопределена Вечной Идеальной Историей, Божественным Провидением, поскольку эта эволюция и есть воплощение данного субстанциального первоначала человеческого бытия»<sup>59</sup>. В соответствии с Вечной Идеальной Историей «протекают во времени истории всех наций в их возникновении, движении вперед, состоянии, упадке и конце»<sup>60</sup>. Поэтому как определяет Дж. Вико: «Наша наука должна быть доказательством, так сказать, исторического факта Провидения, потому, что

---

<sup>57</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-rekonstruirovanie-kak-fundamentalnaya-metodologicheskaya-strategiya-issledovaniya-tvorchestva>

<sup>58</sup> Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века. – М.: Высшая школа, 1989. С. 323.

<sup>59</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

<sup>60</sup> Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. М.-Киев: REFL-book-ИСА, 1994. С. 118.



она должна быть Историей того Порядка, который был дан совершенно незаметно для людей и, часто вопреки их собственным предположениям, великому Граду Рода Человеческого; ведь даже, если этот Мир был создан во времени и по частям, то Порядок в нем заложенный, всеобщ и вечен»<sup>61</sup>. Таким образом, «нет дополнительности между выделенными Дж. Вико субстанциями – Вечной Идеальной Историей и свободной творческой сущностью человека, созидающего гражданственность и культуру. Историзм творческой ипостаси человека ограничен и подчинен неизменности Провидения в веке героев и веке царей. Творческая активность и собственно исторический процесс начинается с века людей. Тем самым, можно усмотреть субстанциальность новоевропейской философии в решении проблемы о закономерностях исторического развития и роли творческой активности человека в этом процессе.

Только у Ф.В.Й. Шеллинга происходит понимание единства творческой активности человека и телеологической субстанции исторического процесса. Это практическое единство воплощается, созидает историю человечества во всем многообразии духовных, социальных, политических феноменов»<sup>62</sup>. С одной стороны, историческая «закономерность, которая, как теперь ясно, свойственна лишь объективному в действовании (ибо оно действительно относится к природе, следовательно, должно быть таким же закономерным, как сама природа; поэтому было бы совершенно бесполезно стремиться создавать посредством свободы эту объективную закономерность действия, так как она создает себя совершенно механически и как бы сама собой)»<sup>63</sup>. С другой стороны, «наименования истории также не заслуживают нечто, абсолютно лишённое закономерности, или ряд событий, протекающих без плана и цели, и что

---

<sup>61</sup> Там же. С. 115.

<sup>62</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

<sup>63</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 461.

своеобразие истории составляет только сочетание свободы и закономерности, или постепенная реализация индивидуумами своего рода в целом никогда полностью не утрачиваемого идеала»<sup>64</sup>.

Таким образом, «представление истории как не только воплощение телеологического замысла, но творческой созидательной человеческой активности становится началом перехода от методологии субстанциализма, объективизма к методологии реконструирования. Действительно отражение, познание того, что является результатом творческого конструирования исторических событий выступает по своей сущности реконструированием»<sup>65</sup>. «Данная методологическая стратегия коррелирует с пониманием процесса развития истории и культуры как актов созидательной активности человека, человеческого творчества.

Если рассматривать социокультурные изменения как процессы и результаты творческой активности, то и их осмысление осуществляется этим же созидательным активным умом. Если творчество реализует определенные замыслы и цели, воплощает ценностные установки, то и осознание специфики творчества детерминируется теми же социальными и ценностными установками. Тем самым, можно говорить, что наряду с методологической стратегией субстанциализма начинает утверждаться реконструктивная методология. Эта методологическая стратегия предполагает выявление факторов реконструирования, прочтения смыслов и ценностей, обуславливающих творческие процессы, понимание схем творческой деятельности, выявление процессуальных этапов творчества. Так происходит выделение наук о духе (В. Дильтей), наук о культуре (В. Виндельбанд, Г. Риккерт). Это выделение означает становление методологической стратегии, осуществляемой такой же свободной и

---

<sup>64</sup>Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 453.

<sup>65</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

творческой личностью, которая и созидает историю, социокультурную реальность во всех ее проявлениях.

Тем самым, методологическая стратегия реконструирования обусловлена, прежде всего, пониманием, что социокультурная реальность есть процесс конструирования, созидания всей совокупности социально-культурных практик. Следовательно, познание результатов творческого конструирования реальности есть вторичное конструирование, или реконструирование. Концепты свободы, смысла, ценности обуславливают философский характер реконструирования, поскольку здесь ставится задача выявления творчества как модуса свободного бытия личности, творчества в его инвариантных, фундаментальных качествах человеческой активности.

Следование методологической стратегии философского реконструирования предполагает построение универсальной конструкции творчества, выявление инвариантных характеристик и схем творческих процессов. Эта методология не отрицает полностью субстанциализм с его акцентированием на творчестве как субстанциальном первоначале человеческого бытия. Скорее акцент переносится на исторический характер творчества, зависимость от социокультурных факторов, социокультурной обусловленности ценностных и смысловых направляющих творческих процессов, на понимание социокультурной реальности как процесса и результата творческой свободной активности человека, его конструирующей созидательной деятельности.

Например, исторический процесс с позиций методологии реконструирования становится свободным творческим конструированием, реализацией смыслов и ценностей, а сама история как наука становится экзистенциальной конструкцией, процессом обретения и реализации ценностных основания человеческого бытия»<sup>66</sup>. Данная позиция утверждается

---

<sup>66</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

В. Дильтеем, Г. Риккертом, В. Виндельбаном, Э. Трельчем, Г. Зиммелем, многими другими представителями философии истории. Именно «в философии истории, позднее в философии культуры впервые происходит концептуализация реконструктивной методологической стратегии как имманентно присущей наукам о духе, наукам о культуре, философии в целом»<sup>67</sup>.

Отметим, что еще Ф. Шеллинг определяет философствование как «продуцирование», с одной стороны, а с другой, как «модификацию изначальной реальности»<sup>68</sup>. Тем самым, утверждение методологии реконструирования происходит в рамках философского осмысления творчества, и понимается как имманентная черта самого творческого мыслительного процесса, что подчеркивается определением философии и самого процесса философствования как творческого, созидательного «наименования предмета»<sup>69</sup>.

То обстоятельство, что философствование представляет собой концептуальное, теоретическое реконструирование доказывается распространенностью в современном философствовании концепта деконструкции. Термин «деконструкция» был предложен М. Хайдеггером, введен в философию в 1964 году Ж. Лаканом, но теоретически обоснован, трансформирован в философский концепт Ж. Деррида в семидесятые годы<sup>70</sup>. Деконструкция у Ж. Деррида представляет собой особый философский метод. Деконструкция возможна как определенный демонтаж структуры, абсолютистских пониманий сущности мира, всех феноменов. Применяя

<sup>67</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>68</sup>Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 24.

<sup>69</sup>Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 55.

<sup>70</sup>Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. – М.: Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b>

деконструкцию в качестве метода анализа романа Мелвилла «Моби Дик», Р.Сальдивар подчеркивает, что «деконструкция означает демонтаж старой структуры, предпринятый с целью показать, что ее претензии на безусловный приоритет являются лишь результатом человеческих усилий и, следовательно, могут быть подвергнуты пересмотру»<sup>71</sup>. «Деконструкция, тем самым нацелена на выявление факторов, духовных ресурсов, питающих в частности творчество. Для осуществления деконструкции как методологии философского мышления требуется наличие предмета деконструкции как некой целостности и критическое отношение исследователя к своему предмету, которое выражается в его демонтаже, деконструировании. Поэтому деконструкция способствует формированию творческого мышления как интерпретирующего, понимающего, реконструирующего. Следовательно, деконструкция имманентно присуща и философскому, и социогуманитарному познанию в целом и обладает свойствами субъективности, контекстуальности, социокультурной обусловленности»<sup>72</sup>. Поэтому, по мнению Ж. Деррида, она «не является каким-либо методом и не может быть трансформирована в метод»<sup>73</sup>.

Естественно, «деконструкции поддается лишь то, что было сконструировано человеческой активностью и сама творческая человеческая активность»<sup>74</sup>. Так Р. Рорти деконструирует образ Зеркала Природы как конструкцию, предполагающую способность человеческого разума быть зеркалом природы, объективно отражать мир природы<sup>75</sup>, Р. Барт эксплицирует структурализм как «строительство мира», целью которого становится такое воспроизведение «объекта», в котором проявляются

---

<sup>71</sup> Saldívar R. *Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce*. – Princeton, 1984. – XIV.P. 150.

<sup>72</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // *Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал*. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>73</sup> Деррида Ж. Письмо японскому другу // *Вопр. философии*. 1992. №4. С. 55.

<sup>74</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // *Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2015. №1 (33).

<sup>75</sup> Рорти Р. *Философия и зеркало природы*. Новосибирск: Изд. Новосибирского ун-та, 1997. 320 с.

правила его функционирования<sup>76</sup>. Согласно убеждениям Ж. Делеза и Ф. Гваттари, философствование, в целом, представляет собой конструирование, или творчество концептов<sup>77</sup>. То есть понятийный аппарат какой-либо философской теории творчества составляют конструкты или концепты. Понятия философской теории являются конструктами, поскольку они созданы, «произведены»<sup>78</sup>. Они также являются концептами, а не просто понятиями, поскольку контекстуально детерминированы, актуализируют сопряженность личностных ценностных установок и многообразных философских, социокультурных контекстов.

Следовательно, *концептуальное реконструирование творчества* – это процесс постижения, познания многообразных социокультурных творческих практик, практик созидания или конструирования форм культуры, исторических и общественных феноменов в их целостности, всеобщности. «Результатом концептуального реконструирования становится концепция как конструкт, обладающий свойствами философской теории. Исследователи творчества в аспекте концептуального реконструирования рассматривают творчество как процесс реализации субстанциальной основы бытия, Бога, в частности, реконструируют ценностные и смысловые основания творческих процессов. Определенная данность становится метафизическим основанием, наделяется свойством субстанции, когда речь идет о творчестве как имманентном модусе бытия, человеческого бытия. Примером такой конструкции и субстанции одновременно становится Абсолютная Идея Г.Ф. Гегеля как детерминанта индивидуального творческого акта, человеческого творчества. В этом случае фундаментальный конструкт наделяется характеристическими чертами субстанции как постоянной составляющей

---

<sup>76</sup>Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 255.

<sup>77</sup>Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009. С. 14.

<sup>78</sup>Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 277.

всех творческих процессов, как творческого первоначала бытия в целом, и человеческого бытия в частности»<sup>79</sup>.

Таким образом, «философская концепция представляет собой системно организованное знание об определенно понятом образе творчества. Поэтому философская герменевтика становится онтологическим основанием концептуального реконструирования. Конкретное реконструирование в этом случае представляет собой конкретизацию герменевтического постижения творчества, включается в философскую герменевтику. Тем самым герменевтика оказывается не только методологией наук о культуре, о духе, но воплощением понимания бытия феноменов культуры, феномена творчества»<sup>80</sup>. Х.-Г. Гадамер указывает: «Герменевтика, о которой пойдет здесь речь, не является некоей методологией наук о духе, но представляет собой попытку договориться, наконец, о том, чем же поистине предстают науки о духе, помимо своего методологического самосознания, а также о том, что связывает их с целостностью нашего опыта о мире»<sup>81</sup>.

Как было определено выше, «результатом концептуальной реконструкции становится философская теория, которая представляет собой систему категорий, характеризующих онтологию творчества – универсализм, свобода, структура творческого процесса; гносеологию творчества – новизна, оригинальность как цель творческого процесса, метод, методология творческого процесса; аксиологию творчества – субъект творчества как носитель ценностей и смыслов. Системность, обоснованность концептуальной реконструкции предполагает, что таким образом построенная теория выполняет функции философской теории: описательную, объяснительную и аксиологическую.

---

<sup>79</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>80</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

<sup>81</sup>Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 41.

*Выполнение описательной функции* предполагает создание целостного образа творчества, в котором все элементы и свойства творчества взаимосвязаны и находятся во взаимодействии. Так свобода как атрибут творчества предполагает наличие таких характеристик субъекта творчества как духовность.

*Выполнение объяснительной функции* предполагает возможность данной теории сформулировать методологию объяснения. Например, такой методологический принцип объяснения самой концепции как воплощения социокультурной ментальности. Так эйдосы Платона как носители творческой интенции можно интерпретировать, объяснить, как воплощение культа интеллектуальных занятий, свойственных эпохе классики, нацеливающих на исследование мышления, его законов, методов и на обоснование приоритета мышления (красота начинает определяться как калогатийность), приоритета идеальных конструктов-эйдосов (О. Шпенглер, П. Сорокин, А. Кребер, В.С. Степин, М.Н. Кокаревич).

*Выполнение аксиологической функции* обусловлено вписанностью каждой философской теории в определенный социокультурный контекст, соответственно коррелирующей с ценностным основанием своей культурной эпохи»<sup>82</sup>. Это подчеркивает Х.-Г. Гадамер, утверждая, что «способ бытия субъективности является абсолютной историчностью»<sup>83</sup>. Гегель утверждал, что философия – это эпоха, схваченная в мысли. Для О. Шпенглера данное положение о коррелятивности философской теории своей социокультурной нише также очевидно. «Каждая философия есть выражение своего, и только своего времени. И нет двух таких эпох, которые бы имели одинаковые философские интенции»<sup>84</sup>. Аналогично, «структурализм и постструктурализм, строя концепцию смерти Автора, утверждающую

---

<sup>82</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>83</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 602.

<sup>84</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. – М.: Мысль, 1993. С. 176.



читателя в качестве носителя творческой интенции, подчеркивает определяющую роль социокультурного контекста при создании и восприятии произведения. При этом произведением, фено-текстом является, в частности, философская теория творчества, которая всегда соответствует гено-тексту, социокультурной ментальности.

Осуществление концептуального реконструирования в рамках определенного социокультурного ментального контекста предполагает, такое реконструирование которое является результатом творческой интенции исследователя, направляемой системой его ценностных установок, релевантных ценностным основаниям соответствующей социокультурной эпохи, эпохи в которой осуществляется процесс исследования»<sup>85</sup>. Сопряжение ценностных установок автора с ценностными основаниями своей эпохи определяет цель исследования – обоснование творчества субъекта как воплощения субстанциального первоначала бытия в античности с ее объективизмом или реконструирование этого творчества как воплощения бессознательного, как сублимации энергии либидозных инстинктов в энергию творческой деятельности в эпоху приоритета иррационального.

Процессы реконструирования творчества опираются на его «понимание как универсального модуса бытия, человеческого бытия, человекоразмерных систем, представляющих всю полноту современного мира. Также подобное реконструирование предопределено необходимостью систематизации многообразных конструкций творчества, построения синтезирующей концепции, целостного образа творчества. Огромный эмпирический материал из области истории науки, искусства, религии, педагогики и других областей знания предполагает его систематизацию, поиск таких базисных конструктов, которые позволяют объяснить все конкретные феномены

---

<sup>85</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

творчества, связав их в целостное, системное, обоснованное знание – философскую концепцию. В этом случае базисные конструкты, представляющие в своей совокупности идеальную модель признаков, позволят выстроить идеальный тип творчества, конкретизируемый в потоке изменения социокультурного контекста, или социокультурной ментальности»<sup>86</sup>.

Детерминирующая «роль социокультурных факторов предполагает вчувствование в эпоху, которой принадлежит автор той или иной реконструкции. Подобное вчувствование осуществляется автоматически, естественным образом, поскольку каждый автор принадлежит своей и только своей эпохе»<sup>87</sup>. Так, Р. Барт показывает, что подобное вчувствование, восприятие ценностных, социокультурных детерминант осуществляется бессознательно. Необозримое число «культурных кодов, ... в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно»<sup>88</sup>. При этом определенная концепция творчества рассматривается как разновидность текста.

Всегда существует дистанция между автором и социокультурным контекстом, в частности, в рамках исторического подхода. Социокультурные условия, общие для современников также не детерминируют жестко результаты концептуального реконструирования вследствие значительной роли в подобном процессе личностных факторов, авторской позиции. Представляется, что личностные факторы не означают тотального субъективизма при реконструировании творчества, его аспектов. Авторский субъективизм при реконструировании теории ограничен социокультурной ментальностью, из рамок которой исследователь не может выйти, которая

---

<sup>86</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>87</sup> Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33).

<sup>88</sup>Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 39.

существует априори. В феноменологическом подходе социокультурная реальность представляет собой совокупность нозем, данных интенционально. Социокультурные факторы предопределяют, тем самым, специфику концептуального реконструирования, что задает возможность понимания в перспективе общего горизонта «жизненных миров». Можно сказать, что феноменология рассматривает социокультурные факторы как нечто, обладающее свойством априорности и «специфической индифферентностью по отношению к субъективности»<sup>89</sup>.

Интерсубъективность и общезначимость, как свойства социокультурного контекста, проявляются в реконструкциях творчества, принадлежащих одной и той же эпохе. Так приоритет иррационального позволяет понять и увидеть общность построений концепций творчества З. Фрейда с представлением о творчестве как объективации бессознательного, К. Юнга с его коллективным бессознательным как бытийным основанием субъективного творчества, Д. Гартли, анализирующим связь бессознательного с процессами в нервной системе, К. Каруса, для которого актуальной становится связь бессознательного и подсознательного. Тем самым во всех реконструкциях можно усмотреть момент общезначимости как воплощения социокультурной ментальности.

Интерсубъективность также задается общностью общелогического арсенала реконструирования, построения философской концепции творчества, творческих процессов. Представляется, что интерсубъективность, общезначимость являются условием именно концептуального реконструирования, поскольку выступают как основания для компаративного анализа, для выявления метафизических оснований той или иной концепции в рамках общей философской традиции.

Тем самым концептуальное реконструирование, конструирование имманентно присуще философствованию. Все творения человека есть своего

---

<sup>89</sup> Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. С. 81.

рода конструкты, соответственно осмысление творчества есть реконструкция конструируемой творческой личностью реальности. Действительно, категориальный аппарат философской концепции представляет собой, с одной стороны, конструкты, поскольку они представляют собой результаты «поэтической переработки» по Ф. Ницше, являются следствием формообразования по В. Дильтею, «произведены», согласно представлениям Х.-Г. Гадамера. С другой стороны, вследствие детерминированности социокультурным контекстом они являются концептами, общезначимыми категориями, несущими бытийные смыслы своей эпохи.

Отметим, что все творения человека есть своего рода конструкты, соответственно, осмысление творчества есть реконструкция конструируемой творческой личностью реальности. Таким образом, концептуальное реконструирование имманентно присуще философствованию. Действительно, категориальный аппарат философской концепции представляет собой, с одной стороны, конструкты, поскольку они выражают результаты «поэтической переработки» по Ф. Ницше<sup>90</sup>, являются следствием формообразования по В. Дильтею<sup>91</sup>, «произведены», согласно представлениям Х.-Г. Гадамера<sup>92</sup>. С другой стороны, вследствие детерминированности социокультурным контекстом они являются концептами, общезначимыми категориями, несущими бытийные смыслы своей эпохи. «Социокультурный гено-текст, определяющий содержание философских реконструкций творчества и других феноменов, задает соответствие онтологической модели реального творчества, определенному пониманию творческих актов. В рамках феноменологического философствования базисные конструкты представляют собой следствия идеирующей абстракции. Мир, творимый человеком, становится для него жизненным миром как целостной совокупности смыслов и значений,

---

<sup>90</sup> Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. С. 197.

<sup>91</sup> Дильтей В. Сущность философии. – М.: Интрада, 2001. С. 5, 13.

<sup>92</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. С. 277, 279.

которые становятся основанием для творческих опытов, для трансцендирования в области философского творчества. Жизненный мир находится в состоянии постоянной изменчивости, он персонален, но несет в себе социокультурное своеобразие, жизненный мир японца отличается от жизненного мира европейца<sup>93</sup>. Горизонт такого жизненного мира персонален и имперсонален, является общим и формируется творцом как носителем, прежде всего, социокультурной ментальности, субъектом творчества, деятельность которого детерминирована общим для эпохи социокультурным контекстом»<sup>94</sup>. Такой всеобъемлющий горизонт, по выражению Х.-Г. Гадамера «конституируется анонимной, а именно никем не совершаемой интенциональностью»<sup>95</sup>.

Таким образом, «подлинное, истинное понимание происходит в процессе постижения переданных смыслов и ценностей, когда эти самые смыслы и ценности становятся очевидными. Такое понимание является продолжением пред-понимания, которое также включено в систему социокультурной заданности (семьи, государства, традиций). Непрерывная эволюция социокультурного контекста определяет историчность понимания творчества и историческую ограниченность реконструкций данного понимания»<sup>96</sup>. Тем самым герменевтическая методология обосновывает постоянную пролиферацию концептуальных реконструкций как переписание, перереконструирование.

Процесс становления новых концептуальных построений обусловлен и многообразием личностных ценностных оснований. Так, Ф. Ницше, перенося античный культ силы на европейскую почву, задает определение творчества

---

<sup>93</sup>Хайдеггер М. Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // *Время и бытие*. – М., Республика, 1993. – 447 с.

<sup>94</sup>Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // *Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2015. №1 (33).

<sup>95</sup>Гадамер Х.-Г. *Истина и метод: Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 1988. С. 297.

<sup>96</sup>Фрагмент статьи: Раитина М. Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // *Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2015. №1 (33).

как процесса самосозидания, реализации воли к власти над существующей в человеке жалостью к себе, состраданием, говорит о человеке как творце, если он способен кристаллизовать в себе все сильное и отместить все слабое, победить в себе «тварь».

Вследствие вышесказанного, философская концептуализация творчества – это результат концептуального реконструирования творчества в его целостности, представляющий философско-теоретический образ, концептуальную реконструкцию творчества, и, поэтому, воплощающая сопряженность всех контекстов реконструирования, главным образом, таких как личностная система ценностей, социокультурные контексты, стиль философствования.

Так, «методология реконструирования, реализуемая в контексте социокультурной ментальности, личностных ценностных систем обуславливает процесс бесконечной пролиферации концепций творчества. Множество разнообразных концептуальных реконструкций творчества, творческих процессов представляет собой исследовательскую реальность. Базовыми предпосылками философской концептуализации творчества становится ее имманентность соответствующей философской системе, определенным тенденциям и образу философствования. Последнее предполагает типологизацию концептуальных построений. При этом определяющим контекстом типа концептуальной реконструкции онтологии, гносеологии и аксиологии творчества становится тип философствования, имманентный соответствующей социокультурной ментальности и личностной системе ценностей.

Таким образом сопряженность философских концептуализаций творчества социокультурному типу, стилю философствования с необходимостью задается их отношением как вида к роду. Философия, рассмотренная в социокультурном контексте, вбирает в себя разнообразные, различным образом взаимосвязанные разделы, области. Эти части общего философского дискурса не рядоположены, но объединены общим

смысловым стержнем, методологией исследования, общим видением проблем и задач»<sup>97</sup>.

Тип или стиль философствования может быть определен как исторически сложившаяся и устойчивая система философских и методологических принципов, которые становятся нормами для исследователей определенной социально-культурной эпохи. Стиль философствования, во-первых, задает категориальную матрицу для исследователей, во-вторых, определяет изначальные философские идеалы в качестве методологии исследования творчества, в-третьих, выполняет эвристическую функцию, определяя возможные идеи, направления философских поисков.

Генетически первые подходы к решению проблем творчества задаются в рамках античного натурализма, субстанциализма, христианского объективизма, которые задают интенции на построение философии творчества как учения о природе творчества, его естественных и психологических предпосылках, свойствах и механизмах в отвлечении от социально-культурных параметров. Соответственно, в них господствуют идеалы логоцентризма, истинности, субстанциональности, объективности. Сегодня становится очевидным правомерность неклассического подхода, методологии осмысления творчества, других феноменов, основанная на понимании, репрезентации, интерпретации, реконструкции, моделировании.

Преодоление субстанциализма, объективизма представляет собой условие становления современного подхода к осмыслению творчества, в котором не только творческий процесс, но и субъект творчества не может быть сведен к классическому образу субъекта. Возможно представить, как это сделал К. Ясперс, что существует несколько уровней абстрактного

---

<sup>97</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Илюхина Г.И Покровская Е.М. Кросскультурная коммуникация в контексте творческой самореализации личности // Сервис Plus. – 2017. – Т. 11. – № 3. С. 74. Подробнее см. Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

субъекта: эмпирическое Я, трансцендентальное Я (сознание в целом), духовное Я, как единство деятельности, мышления и чувства, бытийное Я, понимаемое как экзистенция. Из этого следует, что философская концептуализация творчества зависит от применения категории субъекта на каком-либо, или нескольких уровнях абстракции, предполагающее взаимодействие уровней субъекта творчества и, соответственно, взаимодействие субъектов творчества. Следовательно, в современном философствовании утверждается возможность построения концептуализаций творчества через призму общения, диалога субъектов, диалога внутри субъекта, в целом – через межсубъектные связи и отношения, утверждая коммуникацию в качестве универсального условия человеческого бытия вообще и творческого бытия в частности.

На основе включения всей проблематики творчества в социально-культурный контекст создается прецедент корректного преодоления субстанциалистского теоретизирования как исторической формы философствования в контексте применения экстерналистских методологических принципов.

Осмысление антропологического содержания творчества предполагает не только выявление его социально-культурной обусловленности, но и исследование бытийного статуса творческой деятельности в многообразных подсистемах системы «человек – мир», что означает понимание мира как множества человекообразных систем и творчества как бытийственного атрибута таких систем. Данное видение бесконечно расширяет понимание человека как творческого субъекта и понимание творчества. Таким образом, антропологические смыслы творчества не исчерпываются социально-культурным контекстом при всей его значимости. Человек как целостность выступает в единстве со своей глубинной основой – Вселенной, оказывается причастным к «духу Вселенной» как его составляющая, выражающая и воплощающая весь бездонный мир, его смыслы и значения, что становится основой философско-синергетического подхода к творчеству.



Неклассическая трактовка субъекта творческой деятельности предполагает возможность исследования творчества сквозь призму философии жизни, феноменологии, герменевтики. Появляется возможность освоения аспектов неосознанного, бессознательного творческой активности (либидозного содержания бессознательного, коллективного бессознательного, Эроса Г. Маркузе и т.п.).

Очевидно, что «различные подходы к философской концептуализации творчества, основанные на реконструктивной методологической традиции и имманентности типу, стилю философствования предлагают разные образы творчества и, соответственно, разнообразные творческие практики, практики обучения творчеству, различные механизмы формирования творческих способностей. Последнее дает возможность усмотрения прагматического поворота в современных исследованиях творчества, выражающегося в акцентировании на механизмах формирования и осуществления творческих способностей субъекта, на многообразии творческих практик.

Многообразные философско-методологические стратегии исследования творчества в силу реконструктивного характера философского исследования, в силу постоянно изменяющегося социокультурного контекста»<sup>98</sup>, а с ним, и стиля философского мышления, ценностных установок личности сосуществуют, не отменяя друг друга. Они воплощают «сетевую модель» (термин Л. Лаудана)<sup>99</sup> философской рациональности аналогично тому как сосуществуют и конкурируют исследовательские программы в науке, согласно И. Лакатосу, «популяции понятий» (С. Тулмин), «парадигмы сетевого мышления»<sup>100</sup>, «лингвистические системы»<sup>101</sup>.  
Логика становления и утверждения выделенных методологических

---

<sup>98</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Илюхина Г.И. Покровская Е.М. Кросскультурная коммуникация в контексте творческой самореализации личности // Сервис Plus. – 2017. – Т. 11. – № 3. С. 75. Подробнее см. Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

<sup>99</sup>Лаудан Л. Современная философия науки // Наука и ценности. М.: Логос, 1996. С. 295-342.

<sup>100</sup>Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 256 с.

<sup>101</sup>Ильин В.В. Теория познания. Эпистемология. М.: Либроком, 2011. С. 136.

стратегий, базовых принципов изысканий и философской концептуализации творчества определяет логику настоящего исследования.

*Итак, в данном параграфе было обосновано, что современной методологией исследования творчества становится методология концептуального реконструирования. Концептуальное реконструирование творчества определено как процесс постижения, познания многообразных социокультурных творческих практик, практик созидания, или конструирования форм культуры, исторических и общественных феноменов в их целостности, всеобщности. Показано, что философское осмысление творчества какого-либо исследователя является результатом концептуального реконструирования творчества через призму всех контекстов реконструирования, таких как личностная система ценностей, социокультурные контексты, стиль философствования. Соответственно, реконструктивный характер философствования, разнообразие социокультурных контекстов, ценностных установок философствования, личности приводит к постоянной пролиферации концепций творчества, объясняют факт сосуществования многообразных философских парадигм творчества.*

*Определено, что появление концептуального реконструирования творчества как методологической стратегии исследования творчества связано как с развитием самих идей творчества (от субстанционалистских концепций, в рамках которых творчество рассматривается как нечто изначально присущее человеческой природе к концепциям исторической и социокультурной детерминации творчества, воплощающим идею развития истории и культуры как актов творческого созидания, конструирования), так и с развитием методов философского познания.*

*Системность, обоснованность концептуальной реконструкции предполагает определение функций философской теории творчества: описательной (создание целостного образа творчества), объяснительной*

*(формулировка методологии объяснения) и аксиологической (корреляция с ценностным основанием своей культурной эпохи).*

## **1.2 Реконструирование творчества в контексте античного объективизма**

В данном параграфе диссертационного исследования использованы материалы статьи автора «Реконструирование творчества в контексте античного объективизма»<sup>102</sup>, а также монографии «Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении»<sup>103</sup>.

Пролиферация и многообразие социогуманитарных, в частности, философских реконструкций творчества представляет собой естественный процесс в осмыслении творческих процессов. При этом методологическая стратегия реконструирования, а также стиль философствования как воплощение социокультурной и личностной обусловленности данного типа познания своего предмета предполагает, что необходимым типобразующим принципом является социокультурная ментальность как совокупность детерминант и факторов, задающих специфику видения проблем, постановки вопросов и их решений. Исторический контекст задает специфику исследовательских интенций творчества, онтологическую модель объекта философского осмысления, понимания творчества в его тотальности целостности<sup>104</sup>.

Для античной философии характерно продуцирование концепций творчества проблемно-содержательного характера, связанного с

---

<sup>102</sup> Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 147–150.

<sup>103</sup> Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. – 175 с.

<sup>104</sup> Подробнее см.: Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. С. 34.

постепенным кризисом мифосознания и формированием критического мышления, которое в свою очередь задавалось силой Разума, определяемой Логосом. В то же время понимание мира и содержание творчества обусловлено «архэ» – субстанциональным первоначалом всего сущего. Так, «основным социокультурным фактором, определившим специфику понимания творчества в античности, становится древнегреческий объективизм как глубинное убеждение в существовании независимых первоначал всего сущего. Такое первоначало – «архэ» – определяло сущностные качества мира и человека. Поэтому выявление такого субстанционального и генетического первоначала, задающего специфику мироздания, становится главной проблемой античного философствования. Огонь, огнелогос Гераклита объяснял вечное движение Космоса, творческую природу человека, его способность к мышлению, трансцендированию. Для Гераклита несомненно, что у философа, творящего идеи и учения, огненное, сухое начало представлено в большей степени, чем у человека, несведущего в философии.

Объективизм определил и качественное своеобразие древнегреческого мифологического сознания. Примером чему является наличие множества образов судьбы (Ананке, Немезида, Тюхе, Мойры), предопределяющих жизнь людей и даже богов. Складывается образ человеческой жизни именно в контексте объективизма – как пути, по которому человека ведет судьба аналогично тому, как хозяин ведет на поводке собаку»<sup>105</sup>.

Наиболее отчетливо проблема творчества была поставлена Платоном. В его диалогах представлены как косвенные, так и прямые высказывания, определяющие характеристики и природу творчества. Итак, для Платона «творчество существует в двух ипостасях. Во-первых, в качестве сущностного аспекта эйдоса, или первообраза (плана, модели творения), а

---

<sup>105</sup>Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 147.

также качества материи, хоры, впоследствии – качества надмирового ума, мировой души, космоса. Во-вторых, в виде творческого акта, в процессе которого план творения превращается в сотворенное. Для названия последнего Платон и употребляет понятия демиурга, творца, создателя»<sup>106</sup>.

Творчество имманентно присуще эйдосам, которые необъяснимым способом, отпечатываясь в хоре, творят вещный, предметный мир. Вещи, таким образом, – «подражание вечносущему, отпечаток по образцам, снятые удивительным и неизъяснимым образом»<sup>107</sup>. В данном случае «творчество представляет собой субстанцию в виде имманентного субстанциалистского аспекта бытийного первоначала. Эйдос для Платона представляет собой образец, порождающую модель для всех реальных предметов и живых существ. Более того, материя мыслится им не абсолютной пассивной субстанцией, а активной, также творческой силой. Тем не менее именно в идее заключено все разумное, все осмысливающее, поэтому она становится творческой порождающей моделью. Использование принципа первообраза как предельно творческого приводит Платона к отождествлению идеи как объективного первоначала всего сущего с ее субъективным восприятием»<sup>108</sup>. Он говорит о такой идее святости, «владея которой можно уже и самому стать святым»<sup>109</sup>. В диалоге «Тимей» творческий первообраз становится тем, на что взирая, демиург создает все существующее в мире в том виде, в котором мы его наблюдаем<sup>110</sup>.

В концепции Платона творчество представляется и атрибутом демиурга. Демиург мыслится им как творческий акт, как процесс творчества. Он творит, прежде всего, космос и невидимых богов. Это понимание

---

<sup>106</sup> Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. С. 35.

<sup>107</sup> Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1990–1994. Т. 3. С. 453.

<sup>108</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 147.

<sup>109</sup> Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Изд-во АСТ, 2000. С. 553.

<sup>110</sup> Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1990–1994. Т. 3. С. 432, 422, 451.

творчества как активности у Платона зафиксировано в представлениях о «демиурге дня и ночи»<sup>111</sup>, «демиурге прекрасного и наилучшего»<sup>112</sup>. Таким образом, демиург как творческое начало вторичен по отношению к миру эйдосов. Демиург, как изложено в «Тимее», творит мир сообразно с тем, что познается разумом и мышлением и что не подлежит изменению.

«Демиург не создает из ничего, он одушевляет, оформляет, структурирует хору, материальное, вещественное начало всех видимых феноменов по вечным образцам. Можно, исходя из телесности древнегреческого мышления, мышления всего по аналогии с человеческой телесностью, мышления всего как зримого, представимого, предположить, что демиург воплощает собой обобщенное творческое волевое начало по аналогии с человеком. В этом случае идея становится коррелятом цели, целеполагания. Особенностью подобного целеполагания является его объективизм, заданность тем или иным эйдосом.

Целесообразность космогенеза, созидания космоса и собственно человека предопределены благостью демиурга и приводят к гармонии мира. Бытийные, трансцендентальные основания космогенеза, такие как идея, демиург, становление, представляют собой некоторое единство, воплощающее все аспекты самотворчества. Идеи являются образцами, исходными идеальными формами для последующего образования мира вещей. Демиург представляет собой активное творческое начало, ориентированное на идею блага.

Данный объектный детерминизм в полной степени воплощается в понимании Платоном человеческого творчества. Здесь человек подобен демиургу. Он только творческая воля. Содержание творчества задано миром эйдосов, богами. Познание есть припоминание, мимесис. Творчество в сфере

---

<sup>111</sup> Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1990-1994. Т. 3, с. 442.

<sup>112</sup> Там же, с. 474.

поэзии – подражание вещам, которые, в свою очередь, являются подражанием эйдосов»<sup>113</sup>.

Платон особо выделяет «эйдос блага и с ним связывает типологию творческих процессов и свою оценку различных видов творчества. Он выстраивает теорию о путях достижения человеческого блага. Платон начинает с примера, из которого следует, что мастером в любой деятельности является тот, кто может оценить лучше всех свойства своего творения»<sup>114</sup>. Военачальники должны ведать делами войны и мира. Но кто знает, когда лучше начать войну<sup>115</sup>. Аналогично, врач лечит людей, но кто-то лучше знает, когда необходимо лечение. Этот кто-то, по Платону, философ-правитель, поскольку он более всех сведущ в идее блага, он более других пропитан этой идеей, поскольку все свое время он уделяет постижению истинных благ, подлинных ценностей. Когда такой философ, изучающий благо, все его разновидности, становится правителем, то он правильно оценивает все степени блага, такие как блага собственности, телесные блага (здоровье и т.п.), духовные блага (мудрость, добродетель и т.п.). При этом категория блага выступает как метафизическое понятие, а не аксиологически значимое, поскольку становится началом и целью творчества, моделью для многообразных воплощений. Тем самым близость к миру эйдосов, определяет большую значимость человеческой творческой деятельности.

«Удаленность от мира эйдосов, свойственная эстетическому творчеству, творчеству, ориентированному на идею красоты, подражательным искусствам (музыке, поэзии, скульптуре), делает их творчество неполноценным»<sup>116</sup>. Такая оценка не отменяет объективистского

---

<sup>113</sup> Фрагмент монографии: Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. С. 35–36.

<sup>114</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 148.

<sup>115</sup> Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1990-1994. Т. 4. С. 60-63.

<sup>116</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 148.

понимания содержания творения как данного богами. Данное содержание также предзадано и Пифагором, «своего рода Прометеем»<sup>117</sup>. «Пифагор потому у Платона и Прометей, поскольку знает тайны богов, посвящен в суть объективного содержания, объективных образцов будущих творений человека. Пифагор как второй Прометей не только один из тех, кто творил геометрию и арифметику, но и тот, кто задал методологический базис создания воплощений красоты как числовой пропорции и числовой гармонии. Так, древними греками были открыты золотое сечение, одна шестая как пропорция, отражающая содержание мужской красоты (рост мужчины должен равняться шести длинам ступни), одна восьмая как пропорция, отражающая содержание женской красоты (рост красивой женщины должен равняться восьми длинам ступни). Также Пифагор являлся инициатором использования числовых отношений в области практического творчества. Человек теперь не просто строил, создавал вещи, но и стал делать это эффективно, в соответствии с определенным знанием. Поэтому Платон называет пифагорейскую методологию созидательного творчества даром богов, который снизошел на землю с неба «ослепительным огнем». Благодаря пифагорейскому методу появляется на свет искусство, все творения художественного гения»<sup>118</sup>. Именно благодаря соблюдению «большой и меньшей меры», соблюдению пропорций все вещи, сотворенные человеком, становятся «добрыми и прекрасными»<sup>119</sup>.

В соответствии с величиной объективного в творениях человека Платон выстраивает иерархию искусств. Низшую ступень занимает поэтическое творчество. Поэты – «как бы отцы мудрости»<sup>120</sup>. Для обычного гражданина произведения Гомера превосходное описание подлинной жизни

<sup>117</sup> Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т. 1. С. 430–432.

<sup>118</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 148.

<sup>119</sup> Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т.4. С.36.

<sup>120</sup> Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т. 1. С. 327.



богов и героев. Платон развенчивает авторитет Гомера, показывая, что Гомер не сведущ в вопросе о природе богов. Аналогично, он не обладает знаниями в области управления государством, в военном искусстве. На основе его творений никто не составил свод законов, не выиграл войну. Тем самым поэты оказываются несведущими в вещах, о которых они пишут. «Ведь все хорошие эпические поэты не благодаря умению создают свои прекрасные поэмы, а когда становятся вдохновенными и одержимыми... И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах ... не от умения, а по божественному наитию, и каждый может хорошо творить только то, на что его подвинула Муза»<sup>121</sup>. У поэтов, да и художников отсутствуют знания, они далеки от мира эйдосов, их творения являются отражением мира вещей, которые, в свою очередь, подражания эйдосам, тени идей. Истинное бытие им недоступно, их удел – бытие второго и третьего порядка. Следовательно, поэты и образуют низший разряд творцов, подражателей. Если разбить всех членов общества на девять категорий, то поэты и живописцы относятся к шестой категории<sup>122</sup>. «Ближе всего к истинному бытию философы. Их творения в наибольшей степени объективны по содержанию, и в той же высочайшей степени вдохновлены истиной, как знанием о бытийных основаниях всего сущего, пропитаны идеей блага и Эросом, творческой энергией. Тем не менее творчество представляет собой всеобщий модус человеческого бытия. Человек, согласно Платону, несет в себе творческий потенциал и постоянный экзистенциальный мотив к творчеству, который обусловлен жаждой бессмертия. Для обычного человека бессмертие – в продлении рода. Для истинного творца бессмертие – в рождении идей. Эрос, любовь является спусковым механизмом, направляющим творческую активность, заставляющим актуализироваться творческие потенции.

Таким образом, творчество, по Платону, представляет собой искусство созидания. Объективизм платоновского понимания творчества воплощается в

---

<sup>121</sup> Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т. 1. С. 376–377.

<sup>122</sup> Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994. Т. 2. С. 157.

понимании творчества как имманентного атрибута мира эйдосов, хоры, надмировой души, существующих объективно, как творческого акта, то есть атрибута демиурга и, впоследствии, человека. Демиург как творец субстанционален, человек стремится подражать демиургу. В этом подражании человек приобретает подлинно творческую сущность. Степень близости к объективным первоначалам мироздания задает иерархию человеческого творчества, на высшей ступени этой иерархии – философы, философы-правители, наиболее полно воплощающие идею блага, на низшей ступени находятся подражатели – поэты, скульпторы («обделыватели камней»). Между ними располагаются представители научного, технического, физического (врачи и т.п.) творчества.

Древнегреческий объективизм принимает несколько иные формы в интерпретации творчества Аристотелем. Для него творчество становится имманентным модусом природного бытия, человека как природного существа. Созидательная деятельность имманентна человеку. Не Прометей, а человек, наделенный всем необходимым от природы, является настоящим творцом»<sup>123</sup>. «...Те, которые утверждают, что человек устроен нехорошо и даже наихудшим образом из всех животных (ибо он бос, говорят они, и гол, и не имеет оружия для защиты), утверждают неправильно»<sup>124</sup>. Аристотель наделяет природу творческой энергией, считает ее справедливой и разумной, говорит о том, что природа необычайно верно регулирует процессы развития всех явлений на соответствующих ступенях<sup>125</sup>. Человек – самое совершенное творение природы, его рука является источником способности человека творить, изобретать. Тем самым, согласно Аристотелю, человек по своей природе, объективно устроен так, чтобы созидать. Источники созидательной деятельности – руки и стремление соответствовать творцу этих рук, то есть

---

<sup>123</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 148.

<sup>124</sup> Аристотель. О частях животных. – М.: Биомедгиз, 1937. С. 151.

<sup>125</sup> Аристотель. О возникновении животных. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 32.

природе. Применяя свою природную способность к творчеству, человек подражает природе<sup>126</sup>. Таким образом, объективизм в понимании творчества Аристотелем не в имманентности творчества трансценденталиям, но в признании изначальной имманентности творчества природе, человеческой природе.

Так, «природа» для него – это сама активность, созидание, тем самым, творчество, энергия, направленная к определенной цели<sup>127</sup>. Всем вещам свойственны динамичность и целеустремленность, способность к созиданию. Все есть творчество или воплощение творчества. Счастье – проявление активности духа<sup>128</sup>, душа – источник жизни<sup>129</sup>. В целом вся природа – это бесконечное созидание, воспроизводство и исчезновение. Точно так же социокультурная реальность – это процесс творчества, созидания, в котором основную роль играют душа и рука человека. В процессе художественного творчества возникают новые вещи – как результат изобретательства и предварительного обдумывания<sup>130</sup>.

Вместе с тем «художественное ремесленническое творчество стремится превзойти природу, им движет целеустремленность, оно процесс и результат целенаправленной энергии человека. Именно субъект творчества созидает не только форму, но и содержание произведения аналогично тому, как бог является главной движущей силой природы»<sup>131</sup>. Как пишет Аристотель, мудрость Фидия меньше по своему значению мудрости философа, но аналогична ей, поскольку оба подражают в своих методах божеству<sup>132</sup>. «Подобное подражание обладает значительной степенью свободы и интерпретируется как определенный вид производства, творческого

---

<sup>126</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 3. С. 85–86.

<sup>127</sup> Аристотель. О возникновении животных. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 55.

<sup>128</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 4. С. 63.

<sup>129</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 1. С. 396–398.

<sup>130</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 4, с. 175.

<sup>131</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 148.

<sup>132</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 4, с. 176–179.

созидания, которое предопределено целевой причиной – образом будущего произведения, движущей причиной – деятельностью творящего, потенциальной формой материала, субстратом материала.

Свойственный Аристотелю некий выход за рамки объективизма происходит при компаративном анализе им познания и подражания. Сопоставление этих процессов приводит к выводу о том, что подражание в области художественного творчества не только воспроизводит природные процессы, отражает природу как таковую, но и стремится превзойти процесс познания, выйти за рамки простого отражения. Подобно тому как человеческий разум начинает функционировать, то есть формировать абстракции, обобщать конкретные данные, в области подражания в художественном творчестве необходимо соединение частей в единое целое. Прекрасное отличается от некрасивого, существующего в действительности, именно гармоничным, соразмерным соединением элементов – цветов в живописи, звуков в музыке, слов в трагедии и т.п.

Подражание как созидание характерно для всех сфер искусства, но в трагедии оно достигает своего наивысшего предела, так как это тот особый вид творчества, в рамках которого происходит созидание новой действительности, происходит понимание причин событий. При этом обобщающая сила понимания объективной причины событий давит над частными фактами. Действительно, скульптура, живопись воспроизводят человеческий характер, но «разумная идея», в соответствии с которой происходит такое подражание, отличается по степени обобщения и глубины от идеи, определяющей содержание трагедии. Степень обобщения для Аристотеля служит мерой совершенства творчества и в области науки, и в области искусства, определяемого степенью углубленности в мир объективных первоначал, причин всего сущего»<sup>133</sup>. Последнее делает

---

<sup>133</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 4

трагедию философским произведением<sup>134</sup>. Трагедия, как и теория, носит всеобщий характер и объясняет природу вещей. Она «философичнее и серьезней чем история»<sup>135</sup>.

Подражание, свойственное человеческой природе, актуализируется в творческом процессе благодаря любви человека к гармонии. При этом обе эти причины присущи человеку от природы, то есть объективно обусловлены. Этот момент отмечают многие исследователи, говоря, что Аристотель «просто указывает две причины, являющиеся свойствами человеческой природы, которыми объясняется возникновение поэзии»<sup>136</sup>. «Тем самым, по сравнению с Платоном, в исследовании творчества Аристотель делает акцент на творчестве как атрибуте собственно человеческого бытия. При этом он остается в рамках объективизма, указывая на два типа причин созидательной творческой деятельности. Первый тип – это причины присущие человеческой природе (целевая причина, деятельностная причина). Отметим, что «божественное начало в человеке» и «человеческая природа» здесь тождественные категории. Второй тип причин – онтологические причины, присущие самой природе (субстрат творческой деятельности и потенциальность формообразования, присущая материи).

Выше была рассмотрена реконструкция понимания специфики творчества в античной философии через призму древнегреческого объективизма, означающего признание античной культурой приоритета объективных субстанциональных и генетических первоначал всего сущего, человеческого бытия (рока, фортуны и т.п). Наиболее отчетливо проблема творчества была поставлена Платоном. В учении Платона объективизм представлен особенностью целеполагания, заданной тем или иным эйдосом. Согласно Платону, творчество представляет собой искусство созидания, существуя в двух ипостасях. Во-первых, в качестве сущностного аспекта

---

<sup>134</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984. Т. 4, с. 655.

<sup>135</sup> Там же. С. 655.

<sup>136</sup> Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. СПб.: Алетейя, 2000. С. 88.

эйдоса, или первообраза, модели творения. Во-вторых, в виде творческого акта, в процессе которого план творения превращается в сотворенное. Для названия последнего Платон и употребляет понятия демиурга, творца, создателя. Древнегреческий объективизм принимает несколько иные формы в интерпретации творчества Аристотелем. Аристотель делает акцент на творчестве как атрибуте собственно человеческого бытия.

*Таким образом, в контексте античной социокультурной реальности с ее фундаментальной культуuroобразующей доминантой («объективизм») творчество представляется атрибутом бытия, собственно бытия (мира эйдосов) и человеческого бытия. Проблемы творчества человека при этом решаются сквозь призму аналогии демиурга и человека. Демиург является творческим актом, воплощает идею творчества как активности. Человек также представляет собой творческую волю, он несет в себе творческий потенциал, является вечным экзистенциальным мотивом к творчеству. При этом содержание творчества задано «архэ», генетическим и субстанциональным первоначалом всего сущего»<sup>137</sup>.*

### **1.3 Творчество в перспективе христианского объективизма**

Христианский объективизм в экспликации творчества также утверждает его имманентность бытию. Он определяется синтезом двух основных тенденций. Первая, берущая начало в ветхозаветной традиции, связана с пониманием Бога как свободной воли, которая творит мир не по неким вечным образцам, а совершенно свободно. С одной стороны, в человеке присутствует необходимость, понимание неизбежности

---

<sup>137</sup> Фрагмент статьи: Райтина М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. С. 150.

объективного хода вещей. Человек с позиций христианства не может просто существовать, подчиняться неизбежности закона, норм. Он, с другой стороны, субъект, принимающий решения. Способность к выбору, свободная воля имманентно, присущая человеку, как образу и подобию Бога становится существенным, главным атрибутом его бытия. Человек становится воплощением внутреннего воления. Социокультурный мир осознается человеком как совокупность его решений и одновременно как результат божественного провидения. Воля человека – это воля обретения собственной судьбы, воля созидательного творчества как исторического, так и художественного и всех других его видов. Бог же создает человеку область всех его возможностей. Вместе с тем создается и мир трудностей, что заставляет человека увеличивать свою мощь за счет творческого раскрытия последним своего бытия. Самонаправленность на самовозвышение, самопереход к собственной творческой сущности, пониманию величия своих способностей, мощи своего разума вызывает возвышение творческого потенциала, создание наивысшего типа личности. От степени, в которой действует человеческая сознательная воля, зависит будущее, продвижение по пути к Богу, от бледного подобия ко все более значимому и полному подобию. Творчество становится становлением бытия из небытия посредством свободного волевого акта божественной личности. Волевой акт предполагает мотивацию решений, выбор, который может не совпадать с разумным усмотрением. Разум в античной традиции имеет дело с вечным, единым бытием. Воля связывается со становлением, волевой акт взывает к жизни, к созиданию.

Другая, пантеистическая традиция, берущая начало в античной философии, свойственна большинству представителей схоластики. В рамках этой традиции не отрицается единство творчества и свободной воли, но делается акцент на божественной сущности мира, мирового порядка, который является фоном необходимости для свободной творческой воли человека. Необходимость в тематизируемом аспекте можно

интерпретировать как предзаданность трансцендентных идеалов, определяющих цели и смыслы. В частности, Фома Аквинский рассматривает творчество в единстве добра в его завершенности с вечно созерцающим себя разумом.

«В рамках данных тенденций человеческое творчество понимается, прежде всего, как творчество историческое. История в средневековом понимании представляется той сферой, в которой человек через созидание осуществляет божий замысел о течении событий. В этом процессе особую функцию играет человеческая воля. Человек подобен Богу по своей воле, Бог наделил человека свободой воли. Поэтому волевые интенции, личностные, индивидуальные усилия человека становятся формой исторического соучастия Бога. Акцент на свободу воли становится впоследствии предпосылкой понимания творчества как процесса созидания уникального нового. При этом именно область истории, область религиозной и нравственной деятельности оказывается в большей степени сферой творчества, чем областью научного и художественного творчества, которые второстепенны по своей сущности»<sup>138</sup>.

Действительно, Бог в христианской традиции – это дух, совокупность всех духовных совершенств. Он трансцендентален и провидение его универсально. Бог – это безусловная реальность. Реальный мир как сфера художественного и научного творчества представляет собой сферу преходящего существования. Вещи, согласно извечному критерию, становятся тенями, чувственными фикциями, далекими от источника бытия. Бог как творец предметного мира являлся той мерой, которая определяла степень реальности. Художественное творчество предстает воплощением красоты. Красота как гармония и порядок – атрибуты Бога. Земная красота

---

<sup>138</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>



мыслится как отблеск божественной. Поэтому ее атрибутами становились самые нематериальные сущности, такие как светоносность, лучезарность, яркость, законченность форм (*integritas*), числовая гармония (*consonantia*), блеск (*claritas*)<sup>139</sup>. Земными символами такой красоты выступают и свет, и все столь же нематериальное. В соответствии с таким пониманием красоты, художественное творчество, имеющее дело с чувственно осязаемым, вещественным, оказывалось более низменным, далеким от истинной реальности, реальности божественного. Только то творчество, которое воплощало невещественное, благое, богоподобное оказывалось близким к истинной реальности.

Определение красоты как порядка и гармонии означает, что гармония, привлекающая человека в природных и созданных человеком вещах, не является в действительности свойством самих вещей. Вещи не независимые сущности, и их гармоничность означает божественное происхождение всех вещей, даже созданных человеком. Таким образом, красота как цель и смысл художественного творчества объективна, божественна в системе своих атрибутивных качеств – гармонии, порядка, лучезарности, светоносности.

Сам процесс человеческого творчества подобен процессу творения мира Богом. Все божественные творения символы божественной воли. Через свои творения Бог передает свой замысел. Человеческое творчество также воплощение определенного замысла, человек столь же свободен в творческом процессе, он созидатель нового и в этом аспекте, как и Бог творит из ничего. Категория подобия означает и подобие совершенству, свойственному божественному миру, и подобие бытию. Реальность как таковая – это мир, человек, Бог. Быть существующим, реальным присуще Богу и миру. При этом бытие мира – подобие бытию Бога. Бог – само бытие,

---

<sup>139</sup> Аквинский Фома. Сумма теологии // Мир философии: Книга для чтения. В 2-х ч. – Ч. 1. Исходные философ. Проблемы, понятия и принципы. – М.: Политиздат, 1991. – 672 с.

а «мир обладает бытием»<sup>140</sup>. Только в Боге бытие тождественно сущности, совпадает с ней. Сотворенное бытие обладает свойством существования, которое несет отблеск божественного, Бога как совокупности всех духовных совершенств – Истины, Добра и Красоты. Тем более сотворенное человеком, несомненно, обладает уникальностью, новизной, но еще в большей степени подобно божественному. В целом человеческое творчество является подобием божественному: объективацией божественного бытия по форме в его стремлении к единству и гармонии; объективацией божественной активности как содержательной характеристики.

В действительности, человеческое творчество обусловлено такими трансценденталиями, как единое, истинное, благое. Бытие едино, оно нераздельно, внутренне непротиворечиво. В человеческих творениях единое запечатлевает себя в пропорциональности частей, совершенстве форм. Истинность бытия означает его постижимость, рациональность. Мир тварный представляет собой воплощение божественного замысла, проекта, результат мышления Бога. Всякий человек как образ Бога несет в себе возможность обретения истины в научном творчестве. При этом онтологическая истина отличается от истины, полученной человеком. Истинность знания, полученного человеком, означает адекватность тварному миру, совпадения интеллекта и вещи. Истина бытийная говорит о тождестве онтологического знания божественному интеллекту – *adaequatio rei ad intellectum*. Благое означает, что все сущее есть благо, то есть благословенно. Все сотворенное как воплощение благой воли творца несет в себе благо. Человек в своем творчестве запечатлевает благо как многообразие, совершенство. Благо как атрибут творца низводится на землю как понимание благостности человеческого творчества, понимание созидания как пронизанного божественной благодатью, как соучастия в божественной благодати. Поскольку сущее есть благое, а сущее всегда стремиться к

---

<sup>140</sup> Антисери Д. и Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье. СПб: «Издательство Пневма», 2003. С. 138.

совершенству, то благое является объектом воли, целью волевого акта. Тем самым для человеческого творчества Бог является причиной и целью, сам творческий процесс по содержанию есть подобие божественного свободного процесса творения.

Связывая проблему творчества и проблему свободы, Фома Аквинский осмысляет свободу как заданную Богом модель развития творческих способностей человека. Согласно Аквинату человек стремится к Богу, то есть к благу, добру. Это стремление существует как желание совершенствования, уподобления Богу в имманентном ему совершенстве. Для стремления к совершенству требуются и собственные усилия, своя свободная воля, а также божественная благодать, вера в Бога, без которой человек не способен встать на путь воспроизведения в себе творца.

Свобода как таковая становится способом, механизмом раскрытия творческих способностей. Человек осуществляет постоянно свободный выбор и тем самым достигает внутренней свободы, утверждая в своей душе те ценности, в соответствии с которыми он осуществляет свободный выбор. Перманентность ситуации свободного выбора, выбора между добром и злом, постепенно кристаллизует в человеке образ истинного Добра, Блага как божественных атрибутов и приводит к жажде совершенствования, желанию идти по пути блага. Утверждение в душе четкого образа блага приводит к творческому выбору, выбору, который становится естественным и доставляет удовольствие человеку, ибо он чувствует свою близость к Творцу, становится зримым подобием Творца.

Человек действует разными способами. Его свобода – результат согласования своих телесных и рациональных оснований. Духовное творчество зачастую базируется на ненадежном основании. Ненадежность определяется несовершенством человека, ориентирующего его не всегда на достижение блага, истинного блаженства. Фома Аквинский достаточно подробно рассуждает о внутренних и внешних принципах, которые направляют человека к совершению подлинно свободного и благого

созидания. Внутренняя свобода зависит от степени божественной благодати, веры в Бога или от правильных ценностных ориентаций.

Ценностные ориентиры формируются в результате разумного осмысления ситуаций конкретного выбора. Главным же условием формирования правильной ценностной системы, определяющей свободный выбор, является вера. Акт веры предполагает наполненность божественной благодатью. В этом случае творчество становится созиданием божественной добродетели, несет в себе замысел Бога. Здесь разум находит себе поддержку в благоразумии, добродетели, которая в силу своей универсальности становится постоянным аспектом других добродетелей. Каждое добродетельное действие есть проявление творческого разумного решения и личностного благоразумия, направляющего свободный выбор.

В «Сумме теологии» добродетель интерпретируется как ценность, настолько усвоенная человеком, что превращается в привычку. Таковой является привычка выбора даров и плодов Святого Духа. Человек, осуществляя свободный выбор благодаря Святому Духу, формирует благоразумие. Тем самым человек, созидая историю, делает это под влиянием благоразумия свободно и естественно. Путь исторического развития становится путем совершенствования в аспекте обретения творческой внутренней свободы.

Свобода выбора и божественное провидение, предвидение всех событий неразрывно связаны, являясь, в разной степени, проявлением средневекового объективизма. Бог является первопричиной всего сущего и конечной целью человеческих устремлений. Цель человеческих действий в достижении Блага, которое является суммой всех блаженств. Свобода, свободный выбор определяется Благом как идеей, которая становится имманентной душе. Свобода заключается в отсутствии домоклов меча принуждения, необходимости, означает возможность реализовать собственные способности, осуществлять творческое развитие по пути стремления к трансцендентным абсолютным сущностям – Добру, Истине,

Красоте. Божественная воля направляет человека, поэтому его творчество становится сотворчеством человека и Бога. Бог как сотворческая сущность в человеке направляет его по пути нравственности и блага. Благо становится силой, побуждающей человеческую волю. Без божественного начала в человеке последний не способен к творчеству, к созиданию нового, прекрасного и благого.

Таким образом, свобода для средневекового объективизма представляет собой божественный дар, передачу божественной сущности человеку. Наличие свободной воли как имманентности человека позволяет осуществлять ему историческое, художественное, научное, нравственное, теологическое творчество. Бог призывает человека к сотворчеству, задает ему цель всех его творческих деяний в образе нравственного совершенствования, красоты как гармонии, пропорциональности всех форм, светоносности и лучезарности, истины как научной и бытийной, теологической.

В целом все средневековье творит в соответствии с этими целями. Искусство, философия, наука имеют смысл в той степени, в какой они укрепляют веру в Бога. Все ценности, смыслы, значения представляют собой отблеск божественных смыслов и значений, трансценденталий, идеалов. Бог направляет свободную волю на реализацию заданных смыслов.

Так, средневековое строительство представляет собой созидание храмов. При этом храм рассматривается как символ Царства Божия. Поэтому храмы наполняются неземным божественным светом благодаря использованию витражных стекол. Для наиболее полной реализации божественного провидения человек изобретает не только витражи, но и сводчатый, купольный потолок, образованный системой сводчатых перекрытий на нервюрах, которые позволяют в наибольшей степени имитировать бесконечный купол неба. Впоследствии готика, стремящаяся в наибольшей степени воплотить идею Бога в камне, создает контрфорсы,

аркбутаны, позволяющие расширить внутренне пространство храма, приближая его к образу мирового пространства – творения Бога.

Концептуализацию исторического и культурного творчества Г.В.Ф. Гегеля в определенной степени можно рассматривать как модификацию христианского объективизма. В данном случае он существует в форме определенных аспектов философского идеализма. Для Гегеля существует начало и конец истории. Общее представление об историческом и культурном процессе – телеологично. Наличествует конечная цель исторического движения, ради которой осуществляется творческая работа духа. При этом цель одновременно является и замыслом и подлинно деятельным началом всей совокупности исторических и культурных процессов. Тем самым исторический процесс, процесс творческого созидания культуры представляет собой самоосуществление такой онтологической сущности как Абсолютная Идея, выступающая как трансцендентальное, надындивидуальное, всемирно-историческое начало. Это идея и ее модификации, в частности, мировой дух, представлено в форме объективно-должного. Он потенциально содержит в себе, все то, что должно осуществиться. Вся «всемирная история есть выражение божественного абсолютного процесса духа в его высших образах, она есть выражение того ряда ступеней, благодаря которому он осуществляет свою истину, доходит до самопознания»<sup>141</sup>.

При этом свободный выбор субъекта творческих процессов, его цели, воля, страсть приводят к созиданию нового во всех сферах социума и культуры, однако, согласно Гегелю, всегда достигается результат иной, нежели первоначальное намерение. Причина – в объективной заданности всех человеческих деяний, в том, что исторические и культурные процессы разворачиваются в более высокой, иной сфере, чем область действия индивидов: «Таким образом, то, что было названо субъективной стороной, –

---

<sup>141</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. С. 102.

потребность, стремление, страсть, частный интерес, проявляясь в форме естественного состояния, естественной воли, тотчас оказываются налицо сами для себя, подобно мнению и субъективному представлению. Эта несоизмеримая масса желаний, интересов и деятельности является орудием и средством мирового духа»<sup>142</sup>.

Более того, свободная воля как необходимый атрибут творчества, присущ человеку потому, что он имманентно присущ мировому духу. Именно мировой дух является подлинным носителем свободы: «...В ходе развития духа (а дух и есть то, что не только витает над историей, как над водами, но действует в ней и составляет ее единственный двигатель) свобода, то есть развитие, определенное самим понятием духа, является определяющим началом»<sup>143</sup>. Свобода мирового духа заключается в том, что он определяет себя сам, более ничем иным он не определяется. По своему содержанию свобода носит всеобщий, имманентный характер. Свобода становится целью человеческого развития: «...развитие является... осуществлением цели, имеющей определенное содержание... ею является дух, а именно по своему существу, по понятию свободы»<sup>144</sup>. Субъективный дух стремится к полному осуществлению свободной воли, свободы. Реализация этого имманентного творческого атрибута достигается в три этапа. На первом этапе свобода является непосредственной, свободой только для себя, которая оборачивается несвободой для остальных. На втором этапе свобода тождественна моральности субъекта. На третьем этапе реализуется абсолютная полная свобода, поскольку только здесь осуществляется совпадение внешней нравственности и внутренней моральности. Таким образом, внутренняя свобода сливается с внешней необходимостью, которая выступает актуализацией Абсолютной идеи или осознанной необходимости,

---

<sup>142</sup> Там же, с. 77.

<sup>143</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук духа. – Т.3 – Философия духа. – М.: Мысль, 1977. С. 370.

<sup>144</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. С. 104.

надобности в добре: «Добро – это реализованная свобода, абсолютная конечная цель мира»<sup>145</sup>.

Отметим, что в каждой философско-идеалистической системе можно усмотреть модификацию христианского объективизма, увидеть бытийные, детерминантные основания человеческого творчества. Так, для Лейбница существуют метафизические основания художественного творчества. Эти основания воплощаются в правильных целях, в нормах гармонии и порядка как ориентирах поэтического и музыкального творчества. Музыкальная гармония, созданная человеком, является символом, раскрывающим самый совершенный план сотворения мира. Божественное Провидение так создает мир, что огромное разнообразие всегда совмещается с величайшим порядком и гармонией. Музыка, искусство в целом, и есть фрагменты совершенного порядка и гармонии, сотворенной Богом: «Вся красота – это эманация его света»<sup>146</sup>.

Ж.-П. Фридрих Рихтер рассматривает художественное творчество как не просто субъективное. Субъектом творчества для него становится *homo taxime homo*, которому дано видеть бытийную основу всего сущего, царство необходимости. Христианский трансцендентализм можно усмотреть в наделении им художника особой способностью, «сверхъестественным инстинктом», «чувством грядущего», которое приносит победу «божественному началу», позволяет увидеть цельность социального и природного мироздания, превращать свое искусство в «магическое зеркало грядущего времени»<sup>147</sup>.

В целом для христианского самосознания Бог становится той объективностью, которая определяет и направление, и содержание творческой деятельности человека. Человеческое творчество тем самым существует в мире божественного объективизма. Божественный объективизм

---

<sup>145</sup> Гегель Г.В.Ф. Философия права. – М: Мысль, 1990. С. 172.

<sup>146</sup> Цит. по: Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 246.

<sup>147</sup> Там же. С. 406.



определяет фон необходимости, очерчивающий цели и смыслы человеческого творчества, что свойственно христианской социокультурной действительности. Угасание подлинного творчества в двадцатом веке в традиции христианского объективизма связывают с разрушением единства божественных сущностей, трансценденталий Добра, Истины и Красоты. Христианский объективизм представляет подлинное художественное творчество как воплощение красоты, которое служит добру, и в этом его истинное предназначение.

Кризис современной культуры и означает распад этого единства. Выход из кризисного состояния адепты христианского объективизма видят именно в возвращении к единству и целостности всех духовных совершенств, в возвращении к Богу, которое должно осуществиться в душе каждого человека: «Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противопоставляется распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем – в заблуждении не разума только, а всего существа – уже теряющего пути к целостному его воплощению... Искусство и культуру может сейчас спасти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщенным личностям дать новое, вмещающее их в себя, осмысляющее их творческие усилия единство. Такая сила, в каком бы облике она ни проявлялась, звалась до сих пор религией»<sup>148</sup>.

Утрата сакральных оснований художественного творчества в данной парадигме интерпретируется как несомненный упадок человеческого творчества. Возвращение к трансцендентальному бытию предполагает не только следование целостности Истины, Добра и Красоты, но и непосредственное следование Богу: «...писать так, как будто на тебя смотрит Бог. Как перед Богом»<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб: Аxioma, 1996. С. 121.

<sup>149</sup> Цит. по: Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. С. 88.

Следование христианскому объективизму предполагает наличие той особой способности, которая выше рассудка и логики, и которая позволяет созерцать окружающий мир не в расчлененном, аналитическом виде, но в изначальной божественной целостности бытия, в первозданной божественной красоте, наиболее полно воплощающей идею прекрасного. Творческие усилия субъекта, в частности, художественного творчества, тем самым, оказываются направленными на то, чтобы воспроизводить такое видение мира. Отход от данного принципа происходит как следствие выхода за рамки христианского объективизма, за рамки религиозного понимания и просветления. Христианская вера питает творчество, поскольку соединяет свободу воли, свободу созидания. Таким образом, кристаллизуется творческое ядро, в котором необходимость и свобода, личностный выбор и надличностная предопределенность совмещены настолько, что их слияние подобно тому, которое отвечает христианскому объективизму с его постулатом о свободе воли и божественной предопределенности творческого бытия.

Религиозное творчество, выступающее в единстве с другими видами творческой деятельности, задают такое единство, когда раскрывается пределы человеческого понимания, когда человек приходит к осознанию смыслов творческого бытия. Естественно, существуют эпохи, концепции, утверждающие возможность разрыва религиозного творчества с другими его формами, выходящими за рамки христианского объективизма. Вместе с тем божественный объективизм является тем контекстом, который неявно всегда остается совокупностью смыслов и ценностных оснований творческой деятельности и образует систему невидимых нитей между человеком и Богом. Поэтому в нашем сознании остается представление о подлинном искусстве, воплощающем единство божественных трансценденталий; контркультуре, где это единство разрушено. Примером чему является

появление абстрактной живописи и ее оценка как феномена контркультуры, становление искусства декаданса, существующее вне нравственности<sup>150</sup>.

Парадигма христианского объективизма воплощается в понимании исторического творчества К. Ясперсом. Для него Бог является той трансцендентальной сущностью, которая задает смысл и назначение истории. Это назначение заключается в стремлении к Богу, к Единству. Единство становится целью, к которой стремится человечество: «единство не фактическая данность, а цель»<sup>151</sup>. Вместе с тем единство становится и принципом исторического творчества как момент совмещенности бытия Бога и бытия человека, с присущей ему свободной волей. Единство – принцип, направляющий свободную волю, принцип, «внутри которого мы видим»<sup>152</sup>. Образ единства как абсолютного смысла и назначения истории исходит из включенности автора в парадигму христианского объективизма, что и определяет его собственное метаисторическое, философско-историческое творчество, направленное на то, чтобы «познать единый всеохватывающий смысл»<sup>153</sup>. А образ осевого времени и есть конкретная форма такого смысла, продиктованного стремлением к единству.

Осевое время является стратегическим вектором мировой истории в поле которого осуществляется историческое творчество человека разных культур. Это время с 800 по 200 гг. до н. э. В этот период была заложена «духовная основа человечества»<sup>154</sup>, которая задала ось будущего исторического движения, вобравшего многие культуры и подготовившего период второго осевого времени. Второе осевое время знаменует начало подлинного исторического творчества, совмещенности свободной творческой воли и божественной предопределенности. Божественная предопределенность становится безусловным требованием к человеку как

---

<sup>150</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. – М.: АСТ, 2008. – 192 с.

<sup>151</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. С. 262.

<sup>152</sup> Там же. С. 268.

<sup>153</sup> Там же. С. 264.

<sup>154</sup> Там же. С. 52.

творцу истории. Она существует как «требование к моему наличному бытию со стороны моей подлинной самости, требование того, что я как бы вечно емь перед трансценденцией. Если основа моей воли безусловна, то я воспринимаю ее как то, что я, собственно, емь и чему должно соответствовать мое наличное бытие»<sup>155</sup>. Тем самым божественная предопределенность реализуется через свободное историческое творчество. Она «вторгается из трансценденции в этот мир путем, который идет через нашу свободу»<sup>156</sup> Я. Именно с него и начинается время «подлинного становления человека в его трансценденции и экзистенции»<sup>157</sup>.

В целом духовная созидательная деятельность ставит перед собой не сиюминутные, но далекие цели, задаваемые христианской верой. Возрастание духовных, творческих возможностей в русле объективно предзаданных религией ценностей позволяет осуществить связь поколений, реализовать единство человечества. Ориентация на общие смыслы позволяет человеку, согласно К. Ясперсу, строить мир духовной реальности. Без них человек «занимающийся *духовным творчеством*, не может... быть возможным завершителем некоего пути. Он не совершает необходимых шагов и не выводит заключения из того, что превосходит его. Ему угрожает случайность, и в ней он не движется вперед, а растрчивает себя... Он как будто не может дышать, так как мир духовной действительности... больше не окружает его»<sup>158</sup>. Мир духовной действительности, мир божественных трансценденций, таким образом, становится необходимым условием подлинного творчества. Художественное творчество с позиций христианского объективизма позволяет человеку пережить свою подлинность, трансцендентность. Разрыв с божественным миром сравним с его уничтожением, с потерей понимания подлинности. Такой разрыв ставит вопрос: «Где же созидатель обнаружит подлинное бытие, которое дремлет,

---

<sup>155</sup> Там же. С. 436.

<sup>156</sup> Там же. С. 436.

<sup>157</sup> Там же. С. 53.

<sup>158</sup> Там же. С. 366.

но должно благодаря ему обрести сознание и раскрытие»<sup>159</sup>. Далее К. Ясперс утверждает, что целью современного искусства остается извечно присущее художественному творчеству «делать ощутимой трансценденцию»<sup>160</sup>.

Всегда была и остается задача говорить человеку, что есть он и что он всегда есть только с Богом. Когда этого не происходит, мир через систему художественных образов ощущается как наполненный трагичностью, не подлинностью... Создание такого мира с позиций христианского объективизма представляется упадком сущностных свойств искусства. Оно становится средством воздействия на те стороны человеческого «я», которые делают его более бледным подобием Бога, не предъявляют требований к «самобытию человека»<sup>161</sup>. Тем самым, художественное творчество, оторванное от Бога, по К. Ясперсу, погружает человека в мир вещественности, в то время как подлинное творческое бытие возможно только в мире направляющих свободную волю божественных смыслов и значений.

В определенной степени можно рассматривать и синергийную антропологию как модификацию христианского объективизма. Изначально она исходит из византийского христианского дискурса, в котором самоопределение человека понималось как процесс синергии, соработничества человеческой и Божественной энергий. В этом процессе происходит самореализация человека в бытии, размыкание в бытии, или онтологическое размыкание как актуализация своего отношения к божественному бытию, например, в восхождении по исихастской «лестнице», по ступеням аскезы, к подлинному усмотрению Света Фаворского. Синергийная антропология к такому бытийному типу энергийного взаимодействия с Иным, «Инобытием» (Богом) добавляет еще два типа, плана взаимодействия. В плане взаимодействия с

---

<sup>159</sup> Там же. С. 367.

<sup>160</sup> Там же. С. 368.

<sup>161</sup> Там же. С. 368.

бессознательным, человек конституируется в процессе воздействия на него энергии бессознательного. Здесь происходит онтическое размыкание, которое воплощается в том, что человек начинает воспроизводить паттерны бессознательного. Третий план энергийного взаимодействия – это энергийное взаимодействие человека и виртуального мира. Соответственно, человек действует, реализуется в онтологическом, онтическом и виртуальном планах, мирах. Соответственно, антропологическая расшифровка проблем творчества предполагает их исследование в данных аспектах взаимодействий энергий человека и энергий иных миров (Бога, бессознательного, виртуального).

Такая разновекторность взаимодействий образует систему антропологических практик. В аспекте христианского объективизма ведущими практиками являются онтологические практики, действия, культивирующие отношения между человеком и Богом, определяющие ценности, ориентиры, цели, задачи для примыкающих социальных, художественных и других антропологических практик. Поэтому в парадигме христианского объективизма негативно оценивается все более растущее доминирование виртуальных практик. Как отмечает С.С. Хоружий, «в растущем погружении человека в виртуальность, заложены глубокие антропологические опасности и риски... неограниченная виртуализация антропологической реальности имеет наиболее вероятным сценарием своего развития – эвтанасию человечества»<sup>162</sup>.

Ведущая роль онтологических практик, протекающих в рамках отношений человек – Бог приводит к пониманию подлинного творчества как сотворчества человека и Бога. В этом сотворчестве осуществляется энергийная трансформация человека, совершаемая действием Божественной благодати или Божественной энергии. В итоге происходит онтологическое

---

<sup>162</sup> Хоружий С.С. Синергийная антропология как новый подход к методологии гуманитарного знания. 2007. С. 11. – Режим доступа: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2015/08/hor\\_novg\\_doklad.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2015/08/hor_novg_doklad.pdf)

размыкание, и, соответственно, возникает состояние свободы как актуализации размыкания границы с Богом. Тем самым конституируется свобода в человеке, которая является имманентным атрибутом человеческого творчества. Поэтому в интерпретации синергической антропологии Иное как Троиственный Бог является контекстом формирования «позитивной идентичности» субъекта, то есть «формирует его как субъекта творческих действий»<sup>163</sup>. При этом в человеке утверждается состояние, которое характеризуется глубоко личностным переживанием и принятием позиции активной, напряженной бдительности, то есть состояния «трезвения», – такого состояния сознания, при котором «оно должно быть готово в любой момент отреагировать на вторжение отвлекающих факторов, и эти факторы устранить»<sup>164</sup>. Тем самым синергической парадигмой, утверждается основной принцип христианского объективизма, принцип приоритета Бога, в соработничестве с которым формируется подлинная свобода как актуализация размыкания границы с Богом, ориентиры и ценностные установки для любых антропологических практик.

Примером доминантности отношений человека с Богом является рассуждение С.С. Хоружего о статусе этого плана взаимодействия с Иным для формирования позитивной идентичности или творческой субъективности. В Киевской Руси преобладающим контекстом формирования позитивной идентичности творческого субъекта становится Восточнохристианский дискурс с его энергичным содержанием, когда главной является не система знаний, а определенные установки и практики, конструирующие внутренний мир человека, потенциальное поле интенций к творчеству. Вся совокупность таких установок, ценностей образует личностный творческий вектор с его устремленностью к Богу. Подобная

---

<sup>163</sup> Хоружий С.С. Концептуальная разработка экспозиции идентичности России как культурно-исторического субъекта. 2009. С. 1. URL: <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/04/vvc.pdf> (дата обращения: 01.01.2021).

<sup>164</sup> Хоружий С.С. Лекции по введению в синергическую антропологию // Вестник Томского государственного университета». Сер. Философия. Социология. Политология. – 2008. – N 1 (2). С. 78.

устремленность реализуется, прежде всего, в синергии, соработничестве, личном молитвенном общении с Богом и актуализируется в исихатской духовной практике, являющейся основой художественного и других типов творчества.

В Московской Руси носители исихатской духовности, такие как Сергей Радонежский, становятся и носителями идеи политического единства как следствия православной общности. Все творческие интенции этого периода являются воплощением исихатской духовности: «У Феофана – это подвиг аскетического самопреобразования и самоопределения, у Рублева, как и у Сергия, это утверждение высшей цели духовного пути человека, Троичного бытия..., и во всем искусстве эпохи – отсветы, отражения Света Преображения Христова, Фаворского света»<sup>165</sup>. В Российской империи формируется позитивная идентичность, поле творческих интенций с их устремленностью к утверждению имперской ментальности, основной доминантной ценностью которой является приумножение русского православия. И научные достижения, и художественные творения, и архитектурные ансамбли этой эпохи представляют собой актуализации имперской ментальности, а также православия со статусом высшего духовного и нравственного авторитета как базисного аспекта.

В целом синергичная антропология принимает инвариантное определение творчества как созидания нового, моделирования новой реальности. При этом творческая активность, деятельность всегда реализация, раскрытие смыслов, идей. Эстетическое творчество воплощает идею Красоты, в свою очередь, смыслы понимания красоты обуславливают эпохи, стили в художественном творчестве. Собственно, синергичное понимание творчества как такой активности человека, которая «по своему

---

<sup>165</sup> Хоружий С.С. Концептуальная разработка экспозиции идентичности России как культурно-исторического субъекта, 2009. С. 4. URL: <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/04/vvc.pdf> (дата обращения: 01.02.2021).



характеру наиболее близка работе синергийного пересозидания»<sup>166</sup> показывает, что и в творчестве, и в синергийном пересозидании в центре личная свобода, собственные цели и решения. Вместе с тем синергийное пересозидание возможно в стремлении к Богу. Творческое созидание стремится к реализации идеи, смысла. В обоих случаях основой творческой активности и синергийного пересозидания является стремление к Иному. Иное для сферы творчества не всегда Божественная сущность, зачастую оно оказывается далеким по глубине, совершенству Бытийного Иного. Смыслы могут лежать на поверхности. Но главным становится именно наличие метафизической основы творчества, глубинного, скрытого смысла. Наличие метафизической установки позволяет эксплицировать творчество как «активность отыскания и раскрытия»<sup>167</sup>. При этом главный смысл, к которому следует возводить создаваемую реальность, есть Бог, хотя многие творческие процессы нацелены на воплощение смыслов предметов, их денотативного и коннотативного содержания. При этом, что отвечает парадигме христианского объективизма, в синергийной антропологии первый смысл называется финальным единым, и даже единственным. Второй смысл носит название непосредственного<sup>168</sup>.

Заметим, что парадигмы христианского объективизма и синергийной антропологии находятся в отношении пересечения, что и проявляется в осмыслении творчества в последней. «Ради удобства окончательного сопоставления мы выразим и «задание» и «данность» здешней реальности с помощью однотипных, параллельных формул. Если творчество, по нашему определению, есть моделирование, раскрывающее «непосредственный смысл» предмета (различный для каждой из конкретных сфер творчества), то по аналогии с этой формулой можно сказать, что теургия есть пересозидание, раскрывающее синергийность предмета и таким путем вводящее его в способ

---

<sup>166</sup> Хоружий С.С. После перерыва. пути русской философии, 1994. – СПб.: Алтейя. – С. 386.

<sup>167</sup> Хоружий С.С. После перерыва. пути русской философии, 1994. – СПб.: Алтейя. С. 387.

<sup>168</sup> Там же. С. 389.

бытия Личности. Отсюда главное различие между двумя понятиями выступает вполне наглядно: если «непосредственный смысл» теургии, то есть синергийность, полностью подчинен «финальному» смыслу — Личности, ориентирован к нему и в отрыве от него просто не существует, то в сфере творчества представление о двойственной природе смысла отсутствует и непосредственный смысл выступает как самодовлеющее начало и ценность, отождествляясь с финальным»<sup>169</sup>.

Тем не менее методология синергийной антропологии настаивает на связи между творчеством и синергийным пересозиданием, показывая, что «движущий импульс творчества, предполагая стремление к Иному (пускай тут Иное и не понимается как Личность), не может не быть хотя бы в какой-то мере родствен, коррелятивен фундаментальному стремлению. Эти должна породиться и некоторая коррелятивность непосредственных смыслов творчества и теургии: хотя непосредственный смысл творчества, как мы убедились выше, заведомо не представляет собой прямого и явного выражения синергийности, он, тем не менее, еще способен нести в себе ее частичное отражение, служить ее отдаленным коррелятом; и, если так, тогда в глубине стремления к непосредственному смыслу будет смутно пробиваться, угадываться стремление к Личности»<sup>170</sup>.

Примером, подтверждающим эту мысль, может служить образ творческой неудовлетворенности. Даже если результат творческой активности вызывает у зрителей восхищение, у творящего остается ощущение, что он не достиг совершенства, что он хотел большего. С.С. Хоружий видит причину такого состояния созидателя в сознании «недостаточности, ущербности самого творчества как такового – и притом, по сравнению именно с теургией, с претворением в Личность. Действительно, в той мере, в какой это чувство поддается экспликации и анализу, можно сказать, что главный его источник в том, что итог творчества

---

<sup>169</sup> Там же. С. 390.

<sup>170</sup> Хоружий С.С. После перерыва. пути русской философии, 1994. – СПб.: Алтейя. С. 391.

– мертвый продукт, несущий конечное и ограниченное смысловое содержание, тогда как подспудному желанию человека отвечало бы, чтобы плод его творчества был живым, способным вместить и выразить всю смысловую неисчерпаемость внутренней реальности, вовлеченной в акт творчества; иными словами, чтобы этот плод был бы ожившим, живым смыслом – то есть чем-то, вольно говоря, родственным Личности. Таким образом, существуют свидетельства и знаки того, что творчество подспудно тяготеет, тянется к теургии. А это значит, что в нем живут и определенные потенции его превращения в теургию»<sup>171</sup>.

Непреходящий характер концептуализации творчества в перспективе христианского объективизма получает свое обоснование и при понимании творчества как вертикального и горизонтального диалога. Вертикальный диалог – это диалог с Абсолютом, Творцом. Именно такой вертикальный диалог становится онтологическим основанием творческого процесса. Следует согласиться с тем, что «активная роль человека состоит в том, что он может сотрудничать с Высшим началом, споспешествуя в его созидательной деятельности. Творчество, которое в конечном счете мыслится как сотрудничество с так или иначе понимаемым Абсолютом, встраивается в общую схему фундаментальной вертикали, отношения имманентного ... с трансцендентным... Поэтому всякий творческий процесс по своей структуре предполагает «вертикальный диалог»<sup>172</sup>. Конечно, вертикальная составляющая творчества в данной концептуализации предполагает субъективистскую концептуализацию творчества, которая находит свое воплощение в горизонтальном диалоге, осуществляемом при написании личного дневника.

Тем самым творчество в своей сущностной характеристике созидательно, свободно в той степени, в какой оно насыщено и предопределено смыслами, опирающимися на высокий статус христианских

---

<sup>171</sup> Хоружий С.С. После перерыва. пути русской философии, 1994. – СПб.: Алтейя. С. 392.

<sup>172</sup> Пиргов К.С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. – №2. – 2011. С. 34.

ценностей. Христианский объективизм, настаивая на роли божественных трансценденций в качестве ориентира творческой деятельности человека, настаивая на глубокой связи человека с Богом, остается значимой философской парадигмой осмысления творчества как атрибута человеческого бытия. «Спаси нас может только Бог» – восклицает М. Хайдеггер<sup>173</sup>, а Н.А. Бердяев утверждает, что становление человеческой подлинности осуществляется в творчестве именно потому, что только в творчестве человек обретает подобие с Богом<sup>174</sup>, Первообразом. Как следствие, христианский объективизм утверждается как устойчивая непреходящая концепция бытия, человеческого бытия и человеческого творчества, в частности.

Таким образом, «христианский объективизм становится контекстом концептуализации творчества как обоснования его имманентности бытию. Он задается синтезом двух основных тенденций: первой – генетически восходящей к ветхозаветной традиции, согласно которой Бог творит мир свободно, а не по неким образцам, второй – пантеистической, генетически восходящей к античной философии, в рамках которой божественная сущность мира становится фоном свободной творческой деятельности человека»<sup>175</sup>.

Акцентирование на свободе воли становится условием понимания творчества как процесса созидания нового. При этом, Фома Аквинский осмысляет свободу как заданную Богом модель развития творческих способностей человека. Бог как сотворческая сущность в человеке направляет его по пути нравственности и блага. Благо становится силой, побуждающей человеческую волю. Без божественного начала в человеке

---

<sup>173</sup> Цит. по: Дугин А. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. Том.1. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2010. С. 128.

<sup>174</sup> Бердяев Н. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – 480 с.

<sup>175</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

последний не способен к творчеству, к созиданию нового, прекрасного и благого.

Христианский объективизм становится контекстом, методологией для западноевропейских концептуализаций исторического и культурного творчества. В частности, для Г.В.Ф. Гегеля существует начало и конец истории, телеологичным является образ культурного исторического процесса. Для Лейбница художественное творчество метафизически обусловлено предзаданными правильными целями, нормами гармонии и порядка как ориентирами поэтического и музыкального творчества. Ж.-П. Фридрих Рихтер рассматривает субъекта творчества как *homo maxime homo*, которому дано видеть бытийную основу всего сущего, царство необходимости. К. Ясперс, акцентируя внимание на историческом творчестве, показывает, что именно Бог является той трансцендентальной сущностью, которая задает смысл и назначение истории.

Синергийная антропология также может быть интерпретирована как модификация христианского объективизма, поскольку в ней самоопределение человека понималось как процесс синергии, соработничества человеческой и Божественной энергий, что приводит к пониманию подлинного творчества как сотворчества человека и Бога. В этом сотворчестве осуществляется энергийная трансформация человека, совершаемая действием Божественной благодати или Божественной энергии. Таким образом, оказывается, что синергийное понимание творчества коррелирует с видением человеческой жизнедеятельности как работой по синергийному пересозиданию.

*Заклучим, что христианский объективизм становится тем контекстом, той методологией, в которой Бог становится объективностью, определяющей и направление, и содержание творческой деятельности человека.*

*Соответственно, христианский объективизм эксплицирует кризис современной культуры как распад единства божественного и человеческого.*

*Выход из кризисного состояния адепты христианского объективизма видят именно в возвращении к Богу, которое должно осуществиться в душе каждого человека.*

*В целом, в первой главе диссертационного исследования реинтерпретируются объективистские концепции творчества. Показывается, что методологической стратегией их созидания является субстанциалистская методология. Контекстным фоном выступают многообразные формы античного и христианского объективизма как сопряжения личностных ценностных систем и объективирующего социокультурного контекста.*

## **Глава 2. Концептуальные построения творчества как атрибута человеческого бытия сквозь призму антропологического и субъективистского поворотов в культуре**

В настоящей главе диссертационного исследования представлены теоретико-культурные, философские предпосылки рассмотрения концептуальных построений творчества как атрибута человеческого бытия сквозь призму антропологического, субъективистского поворота в культуре. Формирование пространства концептуализаций творчества от классических рационалистических тенденций, зародившихся в эпоху Возрождения и Новое время, до иррационалистических интерпретаций как следствие антропологизации философии.

### **2.1 Реконструкции творчества как деятельности «чистого разума»**

Формирование канона человека активного, деятельного, творческого актуализируется в эпоху Возрождения и продолжается в Новое время. Так, «социально-культурная реальность эпохи Возрождения, постепенно вызревающая в недрах средневековья, формирует новые концепции онтологии, гносеологии и аксиологии творчества. Специфика подобных концептуализаций определяется переходом от понимания творчества как атрибута бытия к его пониманию в качестве самого значимого атрибута человеческого бытия. Бытийное начало человека при этом выступает как его разумная ипостась. Субъект творчества представляется носителем Разума. Новизна как главный результат творческой деятельности становится реализацией работы «чистого разума» субъекта вне его социально-культурных и антропологических характеристик. «Чистый разум» как модель

человеческого, субъектного мышления обладает свойствами абсолютности, вневременности, свойствами, определяемыми субстанциональностью «чистого разума».

Абсолютизация разума как главной творческой интенции человека восходит, в частности, к теории двух истин. Согласно этой теории, становление которой происходит в атмосфере средневекового дуализма, Разум – могущественное оружие, но ему дано проникнуть в тайны Бога. С другой стороны, могущества Разума вполне достаточно для познания тайн природного мира, формирования истин знания. Подобный вывод активизирует творческую познавательную деятельность человека, направленную на открытие природных закономерностей, освобождает творческого субъекта от постоянного соотнесения своих открытий с миром Веры. В этой атмосфере освобожденный от догматов веры человеческий разум значительно расширяет свою сферу влияния, достигает невероятных успехов в познании природы. Соответственно, утверждается положение о возвышении человека до уровня Бога, о тождестве человеческого разума божественному. Действительно, если Бог, создавая мир, вложил в него определенные закономерности, а человек их открыл, то он вполне может себя чувствовать равным Богу по силе разума, равным Богу в его творческой сущности.

Здесь и кроется начало возрожденческого гуманизма как сначала оправдания человека, его естественной, земной жизни, а впоследствии, – возвышения человека до уровня Бога в его разумной творческой сущности, возвышения субъективного разума до разума абсолютного. Укрепление культа чистого разума происходит вместе с формированием новой науки, основанной на приоритете индивидуальных, субъективных способностей и предполагающей становление в качестве основных способов получения нового знания эксперимента и математического доказательства. Именно имманентность культуре приоритета разума заставляет культурно-историческую эпоху обратиться в поисках близкой по духу культуре и найти



ее в классической эпохе античной культуры с ее главной ценностью – разумом.

Соответственно утверждается основная тенденция культуросозидания, основанная на возрождении античности во всех ее проявлениях. Подражанием античности пронизана сфера художественного творчества, сфера философствования, область научного познания, в которой, в частности, Г. Галилей жаждет утвердить античный принцип о том, что книга природы написана языком математики. Неудивительно, что П. Фейерабенд, создавая свою концепцию развития науки, в качестве главного стимула научного творчества выдвигает не желание найти истину, получить новое знание, а именно утвердить какие-либо принципы»<sup>176</sup>. Для него Галилей значимая фигура в развитии науки, яркий пример реализации парадигмы эпистемологического анархизма, поскольку он преследовал цель утверждения античного представления о математическом языке естественнонаучного познания<sup>177</sup>.

В соответствии с рационализированным социально-культурным контекстом формируется философская традиция возвышения субъективного разума до Абсолюта. Так Марсилио Фичино доказывает, что главное достоинство человека заключается в том, что человек представляет собой творческую личность, которая способна в своем творчестве уподобиться Богу, «он есть как бы некий бог»<sup>178</sup>. Главным в человеке становится его способность к познанию, его разумное творчество: «Кто станет отрицать, что он (человек) обладает гением, так сказать, почти таким же, как и сам создатель небес, и некоторым образом мог бы даже создать небеса, если бы

---

<sup>176</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>177</sup> Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. – М.: Прогресс, 1986. – 543 с.

<sup>178</sup> Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высшая школа, 1980. С. 89.

получил в свое распоряжение орудия и небесную материю, коль скоро теперь он их воспроизвел, хотя и из иной материи, но в подобном порядке?»<sup>179</sup>.

Для Николая Кузанского интеллектуализирующая ипостась Бога становится главной. Именно она становится основанием формирования концепта творящей деятельности как имманентности Бога. До Кузанского в христианской философии божественная творческая деятельность связывалась, прежде всего, с волевым началом, и только потом – с разумной, интеллектуальной ипостасью Бога. Здесь же волевое могущество Бога уступает место его интеллектуализирующей сущности. В качестве обоснования приоритета интеллектуализирующего начала над волевым Николай Кузанский приводит слова из Ветхого завета, согласно которым Бог, творя мир «все расположил мерою, числом и весом»<sup>180</sup>. Таким образом, тотальность божественного творчества оказывается итогом абсолютизации и идеализации творческих способностей человека, нацеленности познающего субъекта на открытие нового, на созидание новизны во всех ее проявлениях, в частности, в формах искусства.

В социально-культурном контексте эпохи Ренессанса, как возрождения античности, естественным оказывается принятие античного тезиса об искусстве как подражании природе. Однако, и природа становится результатом искусства только божественного разума, поскольку создается при помощи арифметики и геометрии. Тем самым последовательно формируется положение о превосходстве производственного, ремесленного творчества человека и уподоблении божественного творчества искусству живописца, кузнеца и т.п. При этом творчество, прежде всего, оказывается деятельностью «чистого разума».

Отметим, что христианские антропологические концептуализации содержат в себе потенциально представление о творчестве человека не

---

<sup>179</sup> Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высшая школа, 1980. С. 90.

<sup>180</sup> Книга Премудрости Соломона. Глава 11. URL: [http://days.ru/Bible/B\\_sir11.htm](http://days.ru/Bible/B_sir11.htm) (дата обращения: 21.06.2020).

только как реализации только одной рациональности. Несомненно, что идея веры, выделение веры в структуре человеческого сознания позволяет усмотреть в человеке его субъективность. Выделение субъективности нацеливает человека на выявление своего внутреннего я. К. Ясперс считал, что акцент человека на вере как части своей субъектности, которая произошла как «встреча экзистенции и трансценденции», как осознание прикосновения Бога, преобразила человека, родила «внутреннего человека»<sup>181</sup>. Это антропологическое открытие означает, что разум в человеке существует как верующий разум. Тогда творчество является работой не одного разума, но разума, просветленного, озаренного верой. Поэтому разум оказывается сильным не только своей логикой, но и своей способностью быть понимающим, чувствующим, эмпатийным.

Осознание данного обстоятельства порождает новую направленность концептуализаций творчества. В них теперь подчеркивается приоритет человеческой духовности, в которой воплощен Бог. Духовность, дух означают возможность творчества. Творчество имманентно присуще не только Богу, но и человеку. Главной целью и смыслом творчества в таком ракурсе оказывается преобразование человека в полноте его субъективности, не только его мыслей, но и чувств, всей эмоциональной сферы, иррационального, интуиции, воображения, фантазии и т.п. Эта традиция была актуализирована только в соответствующем социально-культурном контексте, контексте предромантизма и романтизма и впоследствии приоритета иррационального, свойственного концу XIX – началу XX вв.

«В контексте возрожденческой социально-культурной реальности остается приоритетным положение о всесии разума. Последнее подтверждается многими философскими антропологическими построениями. В частности, принятой иерархией творческих ипостасей между Богом и

---

<sup>181</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. С. 437.

человеком»<sup>182</sup>: «1. На вершине высший Бог, который является ... высшим Разумом, способный творить самостоятельно. 2. Затем следует Логос ... 3. Высший Бог порождает также Разумного Демиурга, который хотя и рожден вторым, но явно «одной субстанции» с Логосом. 4. Далее следует Антропос, то есть человек бестелесный, сотворенный высшим Богом по «образу Бога». 5. Наконец, следует Интеллект, который дается земному человеку»<sup>183</sup> и который является творческой сущностью естественного субъекта.

«Тем самым социально-культурная реальность Возрождения и имманентная ей рационалистическая философская традиция задают логико-гносеологические ориентиры при концептуализации творчества, определяя его как деятельность разумного субъекта, нацеленного на получение нового. Новизна как результат рациональной активности творческого субъекта предопределена универсальной, субстанциональной природой мира, которая проявляется в единых закономерностях, которые, в свою очередь, должны быть открыты. Главным полем творческой деятельности человека становится наука, научное познание.

Наука выступает не просто как самоценность, но как совокупность новых результатов, способных преобразовать, изменить мир. Постоянно подчеркивается социальная направленность научного познания, его способность к изменению материальных оснований общества, перестройке оснований жизнедеятельности человека. Концепт творческого человека, свойственный рационалистической философской традиции, включает в себя характеристики полной уверенности во всемогуществе разума как источника всех творческих интенций, а также абсолютизацию возможности творческих изысканий в области научного познания в деле покорения и преобразования окружающего мира.

---

<sup>182</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>183</sup> Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т.2: Средневековье. - Спб.: ТОО «Петрополис», 1994. С. 229.

Всесилие субъектного разума подчеркивает Декарт. Социально-культурным контекстом утверждения философской программы по возвышению рационального начала творческой деятельности становится всесилие естественнонаучного познания, всесилие новой рационально-математической стратегии доказательства в области научного познания»<sup>184</sup>. Акцентирование на всеобщем и универсальном как воплощении дедуктивно-рационалистической методологической стратегии распространяется на область законодательства, в которой «практические принципы справедливости все еще держались на конкретных, определенных методах общей законодательной традиции, но академическая юриспруденция решала все больше теоретические и формальные задачи»<sup>185</sup>. Соответственно, утверждается новый тип политической теории Т. Гоббсом, для которой было характерно обилие абстрактных терминов, идеальных моделей (модель гражданина как винтика). «Рационально-теоретические построения демонстрируют тенденцию к абсолютизации разума, его творений путем придания философским положениям свойств догматики, математической аксиоматики. В размышлениях Декарта это находит свое воплощение в признании истинности библейского представления о возникновении мира и человека.

Тем самым философский дискурс Нового времени, которое началось с утверждением новой науки, базирующейся на опыте и математическом доказательстве, демонстрирует тенденции абсолютизации разумного начала в человеке, утверждение строгого почти математического рационализма при решении теоретических и практических проблем данной культурной эпохи. В области социальных практик рационализм принимает формы догматического

---

<sup>184</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>185</sup> Toulmin S. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. – New York: Free Press. – P. 76.

следования идеям Реформации и Контрреформации»<sup>186</sup>. Так в прошлое «уходят свобода мышления, свобода критики, скептицизм, толерантное отношение к индивидуалистическим концептуализациям. Становится опасным говорить о всесии человеческого разума в атмосфере, когда Ж. Кальвин объявляет человека «кишащим роем мерзостей». В этой социально-культурной среде замолкает Эразм Роттердамский, распускаются гуманистические кружки.

Декарт, абсолютизируя возможности человеческого разума, полагает, что научное творчество начинается с чистого листа, на котором знания записываются разумом с помощью рациональных методов. Здесь разум выступает как сомневающийся. Творчество интерпретируется как процесс постоянного преодоления сомнения, процесс перманентного перехода от незнания к знанию, к открытию все более глубинных закономерностей и свойств мироздания. *Cogito*, разум становится единственным творческим началом. Реальность предметного мира существует как реальность внутреннего мыслимого мира. В мышлении усматривается априорная структура, определяющая любой творческий акт. Таким образом, творчество становится имманентным мышлению. Данная философская традиция проходит через все картезианство, акцентируя свойство рациональности как существенный признак творчества, творческой активности. Творческая деятельность как деятельность «чистого разума» развертывается в поле всеобщего, в поле выявления единственно возможной истины.

В соответствии с таким пониманием творчества как деятельности «чистого разума» складывается дискурс классицистского художественного творчества. Художественное творчество в данном дискурсе оказывается

---

<sup>186</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

ориентированным на единственно возможный идеал прекрасного»<sup>187</sup>. Неизменность вечного идеала красоты утверждает П. Николь: «Одно из главных преимуществ истинной красоты в том, что она не изменчива и не преходяща, а постоянна, явна и по вкусу всем временам...»<sup>188</sup>. «Соответственно, формируется понимание художественного творчества как деятельности «чистого разума», созидания художественных произведений, призванных говорить с разумом, формировать однозначные, генеральные образцы долга, чести. Так утверждается методология классицизма в художественном творчестве, которая исходит из того, что человеческий разум был абсолютной ценностью в эпоху классицизма развития античной культуры. Как следствие, из этой эпохи черпаются формообразующие устойчивые художественные принципы, определившие классицизм как стиль. При этом следует еще раз отметить, что глубинным порождающим принципом данного типа художественного творчества является понимание творчества как работы мышления, как деятельности «чистого разума», а потому существования единственно возможной истины, единых законов природы, единого идеала прекрасного.

«Чистый разум», рассматриваемый Р. Декартом в качестве бытийного начала творчества, становится основанием для формирования образа человеческого творчества как работы эмпирического субъекта, так и работы субъекта трансцендентального в учении И. Канта. Это означает, что субъект для Канта далеко не пассивен. Напротив, он активен, его творческая активность проявляется при подведении данных опыта под априорные схемы, поскольку он не просто воспроизводит эти априорные мыслительные структуры, но конструирует, производит с их помощью многообразного эмпирического опыта. Это показывает, что трансцендентальные проекции не

---

<sup>187</sup> Фрагмент монографии: Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. С. 70–71.

<sup>188</sup> Лекции по истории эстетики / п од ред. М.С. Кагана. – Л: ЛГУ, 1973. Кн. 1. С. 106.

просто накладываются на опыт. Подобное наложение предполагает решение творческих проблем.

Тем самым для Канта творчество есть деятельность субъекта в контексте детерминированности ее объективными законами, которые существуют в виде априорных схем, в виде данных априори способностей таких как способность восприятия в пространстве и времени, способность к логическому мышлению, к образованию понятий и т.п. Априорный характер данных способностей является условием всеобщности и необходимости результатов научного творчества»<sup>189</sup>. Априорные способности, формы мышления можно интерпретировать как аналоги употребляемого нами понятия «чистого разума»: «Чистыми эти способности называются потому, что они априори законодательствующие»<sup>190</sup>.

Пространство и время представляют собой условия чистого созерцания. Подобно чистым формам чувственного созерцания выделяются чистые формы мышления – рассудок (понятия количества, модальности и т.п.). Тем самым рассудок представляет собой способность «априори связывать и подводить многообразное содержание данных представлений» к некоторому единству<sup>191</sup>. Научное творчество начинается с созерцания, затем происходит его обобщение в рассудке. Только после осуществляется переход к деятельности разума, «выше которого нет в нас ничего для обработки материала созерцаний и для подведения его под высшее единство мышления»<sup>192</sup>. «Таким образом, правила формирования новых результатов в познании задаются разумом. Именно разум задает абсолютность, всеобщность и безусловность знания. Выводы рассудка опираются на опыт, данные которого рассудок обобщает. Для разума подобная деятельность

---

<sup>189</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>190</sup> Кант И. Сочинения в шести томах / Критика способности суждения. – М.: Мысль, 1966. - Т. 5. С. 176.

<sup>191</sup> Кант И. Сочинения в шести томах / Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1966. - Т. 3. С. 193.

<sup>192</sup> Там же. С. 340.



невозможна, поскольку никакой эмпирический опыт не является адекватным предметом для разума. Эмпирическая данность есть поле деятельности рассудка. Разум осуществляет синтетическую функцию по отношению к системе рассудочных суждений»<sup>193</sup>

Кантовский разум существует как теоретический и практический. Теоретическое функционирование разума приводит к созданию научного знания о предметных областях, лежащих вне пределов возможного опыта. Более значимой является практическая направленность разума, которая приводит к формированию абсолютных, существующих вне времени, не ограниченных культурными и государственными рамками, моральных принципов. Связь этих форм разума осуществляется в способности суждения, в учении о телеологической и эстетической целесообразности. Способность суждения означает способность подводить особенное под всеобщее. Центральным здесь становится понятие целесообразности, отражающее соответствие внешней природы познавательной природе человека. Такое соответствие становится основанием для свободной деятельности, «делает возможным переход от чистого теоретического разума к чистому практическому, от закономерности согласно понятиям природы, к конечной цели согласно понятию свободы»<sup>194</sup>.

«Выделение рефлектирующей способности суждения в соответствии с принципом целесообразности позволяет И. Канту выявить телеологическую и эстетическую способности. Если телеологическая способность суждения реализуется в области мыслимого, в сфере субъективной рефлексии, то эстетическая рефлектирующая способность приводит к способности судить о прекрасном, вызывает благосклонную оценку, которая придает эстетическому суждению всеобщий характер и предшествует чувству

---

<sup>193</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>194</sup> Кант И. Сочинения в шести томах / Критика способности суждения. – М.: Мысль, 1966. - Т. 5. С. 197.

эстетического удовольствия, свободного от практической целесообразности, переживанию красоты предмета вне его отношения к практической целесообразности. В этой отрешенности от мира, в области субъективной целесообразности, целесообразности, задаваемой субъектом, человек приобретает подлинную свободу эстетического творчества, творчества в целом. Действительно, если в рассудочной деятельности человек подчинен законам природы, в реализации свободной воли он подобен Богу, является носителем божественной воли и оторван от реального мира, то в области субъективной целесообразности он осуществляет свободную или активную творческую деятельность, реализует все свои способности»<sup>195</sup>.

Рассматривая художественное творчество, Кант отмечает высочайшую степень свободы как его характеристическую доминанту: «Искусство отличается ... от ремесла: первое называется свободным, а второе можно также назвать искусством для заработка»<sup>196</sup>. «Творческая деятельность как самодеятельность, самореализация представляется как воплощение синтезирующего разума, эстетического и нравственного отношения человека к миру, как воплощение красоты – формы целесообразности предмета, формы, потому, что красота предмета существует и воспринимается вне практического назначения. Именно в области эстетического, в области субъективной целесообразности в максимальной степени реализуется взаимодействие реальности и творческой активности.

Последующая концептуализация творчества Кантом как созидания через свободу осуществляется в понятиях «продуктивного воображения» и «трансцендентальной апперцепции». Трансцендентальная апперцепция представляет собой такую ипостась «чистого разума» как «чистое» единство самосознания. Ее синтез с априорными формами чувственности есть

---

<sup>195</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>196</sup> Кант И. Сочинения в шести томах / Критика способности суждения. – М.: Мысль, 1966. - Т. 5. С. 319.

продуктивное воображение. Воображение для Канта не представляет собой психологический феномен, не является способностью формирования новых образов на основе данных. Такое продуктивное воображение представляет собой форму «чистого разума», трансцендентальную способность представлять явление без его существования в созерцании. Трансцендентальное или продуктивное воображение становится матрицей, схемой для созидательного творческого оформления опыта.

Творчество не есть деятельность только чувственного созерцания или только рассудка, или только разума. Синтез всех форм созерцания, рассудка и разума предполагает осуществление творческой деятельности, реализацию продуктивного воображения. Продуктивное воображение представляет собой некоторую схему, матрицу, модель творческой деятельности, реализуемую различными конкретными средствами в соответствии с типом конкретности сферы деятельности.

Продуктивное воображение является источником и реализующей силой категориального синтеза. В данном случае его основой выступает трансцендентальная апперцепция как чистое единство самосознания, как форма чистого мышления, аналог структуры всеобщих мыслительных процедур, генерирующих мышление в целом, свободном от его предметного содержания. Деятельность трансцендентальной апперцепции созидает категориальную форму. Именно категориальная форма становится контекстом формирования способности суждения, предваряющим эстетическое удовольствие, переживание прекрасного и воплощение его в разнообразных формах.

Концепт трансцендентальной апперцепции позволяет усмотреть доминанты творчества в универсальности схем деятельности, прежде всего, – мыслительной и духовности человека»<sup>197</sup>. Даже наслаждение красотой

---

<sup>197</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

представляется сложной интеллектуальной способностью. Это очевидно, когда речь идет о нечувственной красоте, наслаждении красотой математической формулы, например. Однако, чтобы насладиться красотой предмета и оценить его достоинства требуется достаточно много времени и интеллектуальных усилий. Примером может стать процесс восприятия произведений абстрактного искусства. Наслаждение полотнами В.В. Кандинского кажется невозможным без понимания сущности абстракционизма, который, согласно Кандинскому, возникает из необходимости перехода от изображения простых чувств (например, радости, печали) к изображению сложных духовных состояний, без знания его символики цвета и линии.

Тем более художественное творчество невозможно без глубокого внутреннего духовного мира, – это свободное от шаблонов созидание, материализация продуктивного воображения и, одновременно, воплощение эстетических идей, определенных образов прекрасного. Аналогично данный синтез становится основой и реализующей силой научного творчества и, соответственно, методологией исследования творческой деятельности. Синтезирующее единство продуктивного воображения и трансцендентальной апперцепции реализуется в том, что продуктивное воображение заполняет созданную трансцендентальной апперцепцией универсальную категориальную матрицу конкретным содержанием, которое определяется всей духовностью человека и культурным контекстом творчества. Для возникновения нового в разных сферах приложения творческих усилий недостаточно субъективного опыта. Для этого нужно трансцендирование, выход за пределы эмпирического, выход в сферу всеобщего, в частности, всеобщих культурных ценностей.

Кант наделяет человека способностью созидать, творить. Вместе с тем эта творческая способность, эта власть разума человека распространяется лишь на мир вещей-для-нас, на кажущийся мир. И. Фихте, Ф. Шеллинг выводят человека-творца за рамки границ, заданных творящей личности

Кантом. Они концептуализируют идею абсолютной творческой способности. В человеческом разуме присутствует то начало, которое созидает мир. Мир становится порождением человеческого разума. Способность к творчеству присуща глубинам разума. Способ, который реконструирует характер творческих процессов как деятельность «чистого разума», также имманентен разуму и потому представляет собой «трансцендентальный метод»<sup>198</sup>. Философ, осмысляющий творчество, способен его понять в акте «интеллектуального созерцания». При этом и сам акт, в частности, художественного творчества представляет собой интеллектуально созерцание, «приобретшее объективность»<sup>199</sup>.

«Если аналогом «чистого разума», его доминантной роли в творческом процессе у Канта является рассудок, разум, трансцендентальная апперцепция, то для И. Фихте таким аналогом является трансцендентальное «Я». Самоосуществление трансцендентального «Я» осуществляется путем преодоления своей противоположности, то есть «не-Я», которое задает предметность творческой деятельности, которое предстает как бездеятельное состояние, как хранилище всего созданного. Деятельное «Я» и бездеятельное «не-Я» образуют синтетическое единство при доминировании «Я»<sup>200</sup>. Поэтому творческий процесс представляется как становление, самоопределение, самоосуществление абсолютного субъекта – «Я»: «Я должен в своем мышлении исходить из чистого Я и мыслить его как абсолютно самостоятельное»<sup>201</sup>. «Абсолютный субъект тем самым представляется и результатом, и продуктом творческой деятельности.

---

<sup>198</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>199</sup> Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма / Ф.В.И. Шеллинг; пер. И. Я. Колубовского. – Ленинград: Соцэкгиз, Ленингр. отд-ние, 1936. С. 390. URL: <https://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/6347> (дата обращения: 01.02.2021).

<sup>200</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>201</sup> Фихте И.Г. Сочинения в двух томах. – СПб.: Мифрил, 1993. Т.1. С. 456.

Для Г. Гегеля сущностным, высшим образом «чистого разума» является Абсолютная Идея, Абсолютный Разум. Все созданное человеком может быть представлено как объективации Абсолютной Идеи. Абсолютная Идея стремится к своему полному самоосуществлению в формах абстрактного духа, объективного духа и субъективного духа. Для абстрактного духа основной целью является восхождение к Абсолютной Идее, что осуществляется в рамках науки»<sup>202</sup>. Наука для Гегеля – это «постигающее познание абсолютного духа»<sup>203</sup>. Объективный дух жаждет реализации непреходящих ценностей, predetermined Абсолютной Идеей, таких как государство, сила которого «в разуме»<sup>204</sup>, свобода, подлинное право. «Субъективный дух стремится к осуществлению полной свободы, которая оказывается возможной, когда внутренне «я хочу», реализуемое в рамках внутренней моральности, совпадает с внешней моральностью, то есть внутренняя моральность совпадает с внешней моральностью как необходимой формой развития абсолютной идеи. Свобода представляется существенным признаком творческой деятельности, осуществляемой человеком. Субъект творчества, субъективный дух есть форма существования абсолютного духа, что определяет его имманентность высшей форме «чистого разума» – Абсолютной Идее, его способность к познанию природы как форме развертывания Абсолютной Идеи, его взаимодействие с объективным духом.

Творчество становится прерогативой субъективного самосознания»<sup>205</sup>. Субъективное самосознание формирует дух народа как «абсолютное своеобразие субъективности»<sup>206</sup>, государство, «исходящее из ... верности

---

<sup>202</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>203</sup> Гегель Ф. Работы разных лет. В 2-х т. – М. Мысль, 1973. Т. 2. С. 455.

<sup>204</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. С. 455.

<sup>205</sup> Фрагмент монографии: Раитина М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. С. 77–78.

<sup>206</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. С. 362.

субъективности»<sup>207</sup>. Аналогично, можно представить все создания человека как процесс и результат творческой активности, присущей субъективному духу. Истина достигается в познавательной активности человека. Мир истинного знания является миром, рожденным и порождаемым постоянно субъективностью. Социально-культурная действительность как множество форм объективного духа также порождается человеком. Философия оказывается чистым творчеством, самоосуществлением свободного субъективного духа, культурного мира.

При этом субъективный дух является формой актуализации Абсолютной Идеи, гегелевского аналога «чистого разума». Поэтому акты творчества, созидания являются отчасти репродукцией, воспроизведением, копированием некоего плана надчеловеческого, надприродного Духа, что не противоречит имманентности субъекту творчества свободной творческой воли. Последнее становится основанием для экспликации данной концептуализации творчества как отчасти объективистской.

«Реконструкции творчества как деятельности «чистого разума» сопровождаются гносеологическими концептуализациями о значимой роли чувственных аспектов человеческого сознания, которые воплощаются в обосновании значимости экспериментального метода, индуктивно-рационалистической методологии научного творчества. Философы, подчеркивающие роль «чистого разума» в форме приоритета Cogito, трансцендентального «Я», априорных форм рассудка и разума, трансцендентальной апперцепции, Абсолютной Идеи и т.п., не отрицают функционирования эмпирического Я, которое представляется и разумным, и чувственным, эмоциональным. Данное функционирование обосновывается в общеизвестной полемике эмпиризма и рационализма, в утверждении различия, а потом необходимости дедуктивно-рационалистической и индуктивно-эмпирической методологий познания.

---

<sup>207</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. С. 362.

Отметим, что заявление И. Ньютона о равно необходимости методологических стратегий в научном познании сопровождается акцентированием роли рационального начала в рассуждениях о природном и общественном устройстве. В частности, эту особенность подмечает С. Тулмин, указывая на ее социально-культурную обусловленность при анализе философствования Нового времени, когда пишет, что в любых дискуссиях того времени «обе стороны ссылаются на заведомо установленный Богом рациональный порядок, как в природном устройстве, так и в человеческом обществе. Внимательное прочтение переписки выявляет истинную картину, истинные основания этих дискуссий. Ведущие ее темы – стабильность и иерархичность. Все в природе свидетельствует о божественном начале. Соответственно, в устройстве человеческого общества так же должна быть сила, управляющая всеми процессами в государстве, поддерживающая заведенный порядок и иерархичность»<sup>208</sup>. Таким образом, планетарная система в астрономии, где все планеты вращаются каждая по своей орбите вокруг центра системы – Солнца, стала эталоном, оправданием и т.д. для социального устройства того времени<sup>209</sup>.

Тем самым, убеждение в вечном и неизменном порядке в природе и обществе приводит к акцентированию на всеобщности точных математических закономерностей, обоснованию их приоритетности перед историчностью эксперимента, утверждается положение о приоритете «чистого разума» в философских концептуализациях творчества. Деконструкция такого приоритетного положения «чистого разума» становится всеобъемлющей со становлением новой культурно-исторической реальности, реальности XIX века, с ее разрушением после Французской революции представления о всесии человеческого разума.

---

<sup>208</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

<sup>209</sup> Toulmin S. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. – New York: Free Press. P. 82–83.



Таким образом, «социально-культурная реальность Возрождения и Нового времени становится контекстом для антропологического поворота в философии, в целом, и философских концептуализаций творчества, в частности. Рационалистическая философская традиция задает логико-гносеологические ориентиры при философской концептуализации творчества, определяя его как деятельность, прежде всего, разумного субъекта, нацеленного на получение нового, субъекта как носителя всесильного разума, равного по мощи Разуму Бога. Данная концептуализация означает переход от понимания творчества как атрибута бытия к его пониманию в качестве самого значимого атрибута человеческого бытия, как деятельности всесильного, то есть «чистого разума». Аналогом «чистого разума» и его детерминирующей роли в творчестве становится у И.Канта рассудок, разум, трансцендентальная апперцепция, у Г. Фихте – трансцендентальное «Я», у Г. Гегеля - Абсолютная Идея, Абсолютный Разум. Такие философские концептуализации творчества генерируют и поддерживают классицистский художественный дискурс с ориентацией на единственно возможный идеал прекрасного. Новизна как результат рациональной активности творческого субъекта еще понимается как предопределенная универсальной, субстанциональной природой мира, она проявляется в единых закономерностях, которые, в свою очередь, должны быть открыты»<sup>210</sup>.

В дискурсе рационалистической философии определяющим становится концепт творческого человека, включающий в себя характеристики полной уверенности во всеилии разума как источника всех творческих интенций и абсолютизации возможности творческих изысканий

---

<sup>210</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155

*в области научного познания в деле покорения и преобразования окружающего мира».*

*При этом реконструкции творчества, как деятельности «чистого разума», сопровождаются гносеологическими концептуализациями о значимой роли чувственных аспектов человеческого сознания, которые воплощаются в обосновании значимости экспериментального метода, индуктивно-рационалистической методологии научного творчества.*

## **2.2 Иррационалистические концептуализации творчества**

Философия рубежа XIX-XX веков развивалась под воздействием противоречивых культурно-исторических событий, радикального пересмотра научных оснований, что по сути обозначило конфликт разумного и неразумного в деятельности человека. Как следствие в культуре наряду с рациональным пониманием мира актуализировались тенденции иррационализма, когда на место разума ставились иные проявления духовного (воля, интуиция, бессознательное). Существенное влияние на «становление новой социокультурной реальности XIX и первой половины XX веков обусловлено изменением ценностной системы европейской культуры. Культ разума, определяющий эпоху Нового времени и Просвещения и воплощающийся в утверждении рационалистической философской традиции, рационалистических концептуализациях творчества, постепенно уступает место ценности иррационального в образе субъективности. Социально-культурным контекстом подобного акцентирования на иррациональном в творческом субъекте становится культурно-историческая реальность, формируемая Великой французской революцией. Существенность этого событийного явления заключается в том, что упования на разумность, желание с позиций просвещенческого разума

реализовать идею эгалитарности, идею равного распределения имущества, идею минимума, предполагающую продажу продуктов сельского хозяйства по доступным для каждого «Гавроша» ценам, пришли в противоречие с реальностью, оказались принципиально нереализуемыми. Социальный подрыв культа Разума, разгул жестокости и революционного анархизма предопределил поворот к пониманию значимости иррационального, к формированию представления о приоритете иррационального аспекта субъективности»<sup>211</sup>.

Значимость иррационального пронизывает все феномены и рассуждения XIX века. Человек оказывается не столько носителем разума, научного разума, сколько средоточием страстей, доведенных до крайности, до глубочайшей экзальтации, воплощением воли, жажды жизни и власти. Как отмечает В.И. Кудашов: «иррационалистические ... элементы мировоззрения проявились сначала в искусстве и философии искусства»<sup>212</sup>. Впоследствии углубление в иррациональность приводит к открытию в субъективности подсознательного, бессознательного.

В соответствии «с открытием и возведением в ранг наибольшей значимости того или иного слоя, аспекта иррационального складываются художественный, политический, общий философский и другие дискурсы, исследующие проблемы творчества, как атрибут человеческого бытия, в значительной степени воплощение человеческой иррациональности. Тем самым последовательно формируются концепции творчества в философии А. Шопенгауэра, А. Бергсона, в философии жизни Г. Зиммеля, Ф. Ницше и других философских теоретических системах, в частности, Жана-Поля,

---

<sup>211</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>212</sup> Кудашов В.И. Рациональность и иррациональность в научной культуре // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2015. № 3. С. 117.

Новалиса, Ф. Шлейермахера, Дж. Рескина, А. Ригля с его приданием «художественной воли» личности статуса бытийного основания творчества.

Культ сильной личности, волевой, добивающейся, глубоко чувствующей определяет генезис и последующее развитие романтизма, формируется романтический художественный и философский дискурс. В соответствии с культом чувств, эмоций, с присущей им порывистостью романтики провозглашают приоритет экстаза, вдохновения. Для них поэтическое творчество родственно философскому, поскольку открывает сущность явления и, в большей степени, пророческому, мистическому опыту, открывающему будущее и потому иррациональному по своей сущности. Новалис отождествляет активное, производящее начало души с пассивным, воспринимающим. Художник в процессе творчества сливается со Вселенной и, благодаря этому воспроизводит ее в художественных образах. При этом, если художественное творчество как воплощение работы «чистого разума» рождает строгие классицистские формы и утверждает гармонию разума и чувства, то у Новалиса художественное творчество как активность экстатического вдохновения стирает эту границу, утверждая приоритет мистического, чувственного»<sup>213</sup>. Поэтическое и философское творчество для него родственны, поскольку в основе обоих видов творческой активности лежит призрачное видение, свободная фантазия, обостренная интуиция, иначе говоря, – работа подсознательного, грезы, в которых открываются глубины мира, недоступные нормальному человеку<sup>214</sup>.

Приоритет иррационального как способности к пророчеству, к предвидению определяет концептуализации поэтического творчества Жана-Поля, Блейка и других романтиков. В частности, Жан-Поль считает, что поэтическое творчество – это удел гения, *homo maxime homo*. Только ему

---

<sup>213</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>214</sup> Литературная теория немецкого романтизма / Берковский Н.Я. (ред.) // Новалис. Фрагменты. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

свойственна бесконечная свобода, сверхъестественный инстинкт, «чувство грядущего», которые и рождают творческую активность. Ему вторит У. Блейк который говорит об обязательности духа пророчества для поэтического творчества как творчества гения. Дух пророчества отличается от разума. Разуму дано постижение связи между явлениями, духу пророчества же дано постижение самой сущности мироздания. Только воображение, доведенное до провидения, делает поэтическую деятельность художественным творчеством. Поэтический гений, наделенный даром предвидения, обладает и особым восприятием, восприятием бесконечного. «Отождествление поэтического и научного творчества, свойственное Новалису, становится естественным для всего философского романтического дискурса. К интуиции, свободной фантазии, способности призрачного видения постепенно добавляется культ чувства, возможность предсказания и провидения в качестве характеристик поэтического творчества и становится окончательно явным единство философии и поэзии»<sup>215</sup>. «Из всех видов литературы поэзия более всего связана с философией ... главным предметом ее является истина, ... не та истина, что основывается на восприятии внешнего мира, а та, что оживает в душе под влиянием вдохновения; истина, утверждающая самое себя...»<sup>216</sup>.

Дж. Рескин в художественном творчестве характеризует концептуализацию творчества с позиции приоритета инстинкта и эмоций. «Для него инстинкт является самой значимой иррациональной основой творческой активности. Невозможно созидание без инстинктивной потребности в творчестве, которая столь же естественна как потребность в пище или сне. Бессознательное Страсть к красоте, жажда творчества – начала искусства. Дж. Рескин, подчеркивая чувственный фон этих начал художественного творчества, называет их привязанностями, любовью,

---

<sup>215</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>216</sup> Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 415.

почитанием. При этом все эти термины объединяет понимание бессознательного, иррационального стремления к художественному творчеству, огромной силе заинтересованности в предмете творчества»<sup>217</sup>: «...только та картина возвышенна, которая написана с любовью...»<sup>218</sup>. «Впрочем, еще предромантизм в лице Гете утверждает огромную роль любви в созидании истинного и глубокого художественного образа. Любовь становится ведущей нитью, когда сформированный общий тип на основе анализа частного перевоплощается в особенное, в художественный образ, наделенный индивидуальной жизнью, таким чертами, которые делают его столь живым и даже более реальным, чем явленность окружающего мира.

Уверенное утверждение приоритета иррациональности в субъективности человека подтверждается философским теоретизированием Ф. Шлейермахера, который ставит задачу показать ограниченность иррациональности в творческих процессах. Диалектический подход Шлейермахера, сочетающий определенные аспекты философского теоретизирования и эмпирического метода, используется им для ограничения значения элементов иррациональности в творческих процессах. Он определяет художественное творчество как экспрессию и вдохновение. Первоначальным материалом для художника являются опытные данные, проявления эмоций – жесты, возгласы и т.п. Все эти воплощения экспрессии, пока еще безыскусственной. Настоящее художественное творчество начинается, когда происходит превращение этой непосредственной экспрессии, тождества эмоций и их выражения в художественные образы. Сила, созидаящая такие образы, – это «Besonnenheit», Разъяснение,

---

<sup>217</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>218</sup> Рескин Дж. Законы Фьезоле. – М.: Рипол Классик, 2017. С. 5.

Осмысление. Такое разъяснение кристаллизует, формирует иррациональное, рождая художественные образы»<sup>219</sup>.

Следует согласиться с тем, что «творческое осмысление, возникающее при «разъяснении», не проецируется на любого рода эмоцию»<sup>220</sup>. «Такое осмысление направлено на синтез энергии кристаллизующего начала и эмоционального содержания, на формирование бурного потока страстей и глубоких эмоций. В этом процессе эмоция превосходит себя и становится вдохновением. Поэтому художественное творчество может быть определено как синтез, как тождество *besonnenheit* и вдохновения»<sup>221</sup>.

Тенденция философского теоретизирования Шлейермахера, заключающаяся в выделении *besonnenheit*, ограничивающего иррациональность творческого субъекта, продолжается в концептуализации творчества у Ф. Ницше. Если Шлейермахер делает акцент на значении рационального, осмысления, разъяснения в художественном творчестве, то Ф. Ницше из двух творческих начал – дионисийского и аполлонического – более значимым считает первое, которое генетически и метафизически предшествует творческому созиданию трагедийных художественных образов.

Человек, согласно Ф. Ницше, по своей природе есть прототворческое существо. Все античное искусство становится у него объективацией эллинской воли, аполлонического и дионисического художественных инстинктов. Начальная стадия художественного творчества характеризуется как священное опьянение, «*rausch*». Дионисийское безумие, сопровождаемое страстью, восторгом, ужасом, вечным желанием становления, становится предпосылкой всякого художественного творчества, но более всего –

---

<sup>219</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>220</sup> Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 484.

<sup>221</sup> См.: Шлейермахер, Ф. Д. Герменевтика. – СПб.: «Европейский дом», 2004.

трагедии. Эта же иррациональность, эти же инстинкты, которые создали искусство, создали также олимпийский миф<sup>222</sup>, народную песню<sup>223</sup>.

Дионисийское творческое начало Ф. Ницше помещает в образ сатира. Для него сатир становится первообразом творческого субъекта, воплощением его жажды художественного творчества»<sup>224</sup>. Содержание художественного творчества тождественно дионисийскому восторгу, с которого начинается созидание трагедии. Греческая трагедия – это не спокойное величие, это крайнее напряжение сильнейших эмоций, это дионисийские страсти. Трагедия, музыка по своей сути являются воплощениями глубинного иррационального первоначала, прототворческой дионисийской сущности. Художественный образ в своей величественности, в своей законченности и четкости возникает в результате аполлоновского формообразующего восполнения. Сначала дионисийское прототворческое начало воспроизводит свое содержание как музыку, которая по аполлонистическим воплощается в четкие оформленные художественные образы.

Отметим, что «концептуализация творчества Ф. Ницше представляет собой оригинальное философское теоретизирование, осуществляется в рамках антропологического дискурса. Ницшеанская воля к власти присуща всей жизни. Власть как онтологическая сущность присуща бытию в целом, а не только человеческому бытию. Специфичность власти как первоначала человеческого существования в том, что человек есть субъективность. Субъективность означает, что человеку присуще не пассивное существование, не стремление к самосохранению, но творческая активность. При этом творчество становится атрибутом именно человеческого бытия. Творческая активность в тематизируемом Ф. Ницше аспекте направлена, прежде всего, на самосозидание, самоформирование. Человек становится той

---

<sup>222</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. С. 68.

<sup>223</sup> Там же. С. 78.

<sup>224</sup>Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799



уникальностью, которая реализует собственные индивидуальные, но не родовые потенции. Более того творчество самосозидания в своей длительности преодолевает ограничения родового существования.

Таким образом, говоря о творчестве, Ф. Ницше обсуждает все аспекты индивидуального творчества, особенности творческого самосозидания, самопреобразования. Творчество представляется воплощением человеческой воли к власти, кристаллизующей все сильное, значимое, производящее собственную индивидуальность. Сверхчеловек, сильный человек видится как субъект, которому свойственна имманентность творчества. Последнее означает, что такой человек постоянно осуществляет процесс самосозидания и самопреобразования, которые по своей сути есть творческие процессы.

Вдохновителем Ф. Ницше, его предшественником является А. Шопенгауэр, который в качестве онтологического первоначала всего сущего объявляет Волю как «неумное стремление к жизни», как саму жизнь. Приоритет человеческой воли, приоритет воли как субстанционального и генетического первоначала всего сущего характеризует романтическое философское теоретизирование А. Шопенгауэра, решение им через призму приоритета иррациональности, приоритета воли проблемы творчества. Для него существующий мир рожден не разумом, а неким неразумным началом, некой иррациональной силой, слепым роком. Все эти понятия, обозначающие первоначала, синтезированы в концепте воли. Определение воли как создание системы признаков невозможно. Воля шире разума. Для А. Шопенгауэра воля представляется некой метафизической функцией, несущей заряд энергии.

А. Шопенгауэр ставит вопрос о роде познания, способным созерцать сущность, идею как объективацию воли и показывает, что этим видом познания является искусство как творение гения»<sup>225</sup>. Для него истинное

---

<sup>225</sup>Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

творчество – это воплощение гениальности, «гениальное воззрение, которое в искусстве одно только имеет значение и силу»<sup>226</sup>. Гениальность сопряжена с беспокойством, недремлющей стремительностью, неудовлетворенностью, вдохновенностью.

Гениальность противопоставляется А. Шопенгауэром рациональности, «гению будет претить и логический прием математики»<sup>227</sup>, «редко встречается великая гениальность в сочетании с преобладающей разумностью»<sup>228</sup>. Более того гениальность сопряжена с сильными аффектами, неразумными страстями. Последнее интерпретируется как выражение приоритета иррациональности, «необыкновенной энергии всего проявления воли»<sup>229</sup>. Поэтому художественное творчество, как творчество гения, зачастую связывают с безумностью, которую можно реконструировать как полное замещение рациональности всеми ипостасями иррационального. Гораций называет творчество приятным безумием, Виланд – сладостным безумием, Демокрит говорит, что нет великого поэта без доли безумства<sup>230</sup>.

Выстраивая иерархию видов художественного творчества, А. Шопенгауэр выделяет трагедию, которая по своей сущности изображает путь воли. Этот путь постоянно преграждается препятствиями, которые указывают на величие человеческой воли, на те силы и потенции волевого начала в человеке, способного преодолеть все возможные преграды<sup>231</sup>. На вершине иерархической системы видов художественного творчества находится музыкальное творчество как творчество самой воли. Более того, музыка не просто отдельный вид искусства, но вершина, апофеоз всех форм художественного творчества, поскольку в ней отражены все ступени развития воли. «Другие искусства говорят только о тени, она же о существе»,

---

<sup>226</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. С. 414.

<sup>227</sup> Там же. С. 418.

<sup>228</sup> Там же. С. 419.

<sup>229</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. С. 419.

<sup>230</sup> Там же. С. 420.

<sup>231</sup> Шопенгауэр А. Собрание сочинений в пяти томах / Перевод с немецкого Ю.И. Айхенвальда. – Т. 1. – М.: Московский Клуб, 1992. С. 261.

о воле<sup>232</sup>. В соответствии с таким пониманием музыкального творчества А. Шопенгауэр говорит о музыке как слепой практике метафизики, как бессознательном философствовании<sup>233</sup>, подчеркивая приоритет иррационального в творческих процессах.

В последующем «приоритет иррационального укрепляется в процессе углубления в иррациональность. Этот процесс, начатый романтизмом, утверждающим приоритет человеческой воли, страстей продолжается в импрессионистическом художественном дискурсе, который настаивает на праве художника не отображать реальный мир, а созидать мир субъективности, изображать именно видение, образ, переживание мира. Импрессионистическое, постимпрессионистическое творческое освоение мира перекликается с философией жизни, концептуализацией творчества как имманентности жизни, полноты всех «напряженностей души»<sup>234</sup>.

Воля к жизни (А. Шопенгауэр), воля к власти (Ф. Ницше) становятся бытийными первоначалами всего сущего, творческой сущности человека, прежде всего. Концепты бытия уступает место концепту жизни, в котором более всего воплощена полнота человеческой субъективности, полнота человеческого бытия. Здесь жизнь выступает в значении всеохватности и полноты чувств, мыслей, переживаний, удовольствий, всех «напряженностей души». Человеческая жизнь возводится в ранг высших ценностей, поэтому начинает рассматриваться в полноте ее проявлений, не только в науке, но и в искусстве, творческой способности запечатлеть изменчивость мира как движение самой жизни.

Воля здесь играет определяющую роль. По мнению И.А. Ильина именно духовная воля человека актуализирует процессы творчества, творческого самовыражения, что, несомненно, относится к области свободы, свободного самоосуществления, самоактуализации. Воля делает

---

<sup>232</sup> Там же. С. 266.сыров

<sup>233</sup> Там же. С. 269.

<sup>234</sup> Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 455.

человеческое творчество свободным, поскольку позволяет субъекту творчества выйти из сферы господства непосредственных импульсов и желаний и актуализировать свои нравственные убеждения»<sup>235</sup>. А. Уайтхед подчеркивает единство воли и свободы, говоря, что именно «понимание исподволь приходит к адекватности, но в конечном счете овладевает душой, свободно подчиняющей свою природу превосходству интеллектуального видения. Это и есть примирение свободы с принуждением истины. В этом смысле узник может быть свободным, когда высшее озарение делается его ... силой ...»<sup>236</sup>, иначе – его волей, творческим позывом.

Истинное творчество представляется одновременно как актуализация свободной воли и ответственности. Ответственность в творческом акте выступает как аспект духовной зрелости, как акт благодарности за возможность жить и творить. И.А. Ильин выделяет, таким образом, понятию благодарность в качестве основного критерия творчества, меры духовности, «... каждое мгновение как бы испытывает нас, созрели ли мы для благодарности... И тот, кто выдерживает это испытание, тот оказывается человеком будущего: он призван творить новый мир и культуру, ... он творческий человек»<sup>237</sup>.

Анри Бергсон «вводит концепт творческой эволюции для обоснования приоритета иррационального в процессе эволюции, которая сама по себе неотделима от жизни, отождествима с «творческой эволюцией»<sup>238</sup>. Тем самым косвенно предполагается единство творчества и жизни. Творчество выступает как необходимый и достаточный атрибут всех жизненных процессов. Жизнь как единство всех «напряженностей души» сама по себе есть творчество. Поэтому сама жизнь не может быть познана средствами только позитивной науки. Процесс ее освоения значительно многостороннее

---

<sup>235</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>236</sup> Уайтхед А. Избранные работы по философии. – М.: Прогресс, 1990. С. 463.

<sup>237</sup> Ильин И. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993. С. 394.

<sup>238</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 194 с.

как подлинно творческий процесс. Творчество находится вне общепринятых естественных границах обитания и действия интеллекта. Оно представляет собой интеграцию частных интуиций, которые согласно А. Бергсону, являются глубинным основанием всякого результата творческой деятельности.

Несомненно, современная европейская цивилизация представляет собой продукт интеллектуального творчества. Вместе с тем существуют альтернативные продуцирования жизни, которые могут быть представлены как результаты перманентного высвобождения субъективности от автоматизмов. Таким образом, задается безграничная во времени творческая эволюция, сущностным этапом которой становится творческое саморазвитие человека, который воспринимает жизненный порыв и продолжает его нести в максимальной полноте. При таком подходе интуиция становится главной творческой силой и направляющим вектором, ответственной за выживание человека и общества.

Отметим, что творчество в философской системе А. Бергсона представляет собой атрибут бытия в целом, а не только человеческого бытия. Вместе с тем, именно со становлением человека творческая эволюция обретает свою полноту и законченность, хотя основные, сущностные свойства творчества, такие как свобода, созидательность, интенция на новизну присущи творчеству как атрибуту бытия и человеческого бытия. «Творение мира есть акт свободный», есть реализация исходного импульса, жизненного порыва. Жизненный порыв как творческий акт генерирует интеллектуальные механизмы и формы познания»<sup>239</sup>. Одномерное господство последних ограничено и дополняется инстинктивными формами творчества. Интеллект как «способность фабриковать искусственные предметы и ...

---

<sup>239</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

бесконечно разнообразить их изготовление»<sup>240</sup> сосуществует с инстинктом как «способностью фабриковать и употреблять орудия неорганизованные»<sup>241</sup> представляют собой взаимопротекающие друг в друга процессы, не существующие в раздельности. Инстинкту свойственно постоянное повторение, поэтому он ориентирован на однозначное решение проблемы. Разум ориентирован на осмысление связей, причин происходящего, он оперирует понятиями, пытаясь моделировать и конструировать будущий мир: «наш интеллект ясно представляет себе только неподвижное»<sup>242</sup>.

Реальность жизни намного более сложна, чем она может быть описана в понятиях инстинкта и разума. «Есть вещи, находимые только разумом. Но сам по себе он никогда их не находит; только инстинкт мог бы открыть их, но он их не ищет»<sup>243</sup>. Настоящее творчество, творческая эволюция осуществима только посредством интуиции, которая представляет собой инстинкт, который сделался «бескорыстным, сознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно». Интеллектуальное творчество аналитическое по своей сущности. Интеллект расчленяет, осуществляет метафизический, как противоположный диалектическому анализ, осуществляет генерацию методологических принципов постижения предмета, но он не может осуществить глубинное, сущностное познание. Бергсон отмечает: «Человеческий интеллект чувствует себя привольно, пока он имеет дело с неподвижными предметами, в частности, с твердыми телами, в которых наши действия находят себе точку опоры, а наш труд - свои орудия; что наши понятия сформировались по их образцу и наша логика есть, по преимуществу, логика твердых тел. Благодаря этому наш интеллект одерживает блистательные победы в области геометрии, где проявляется родство логической мысли с инертной

---

<sup>240</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 57.

<sup>241</sup> Там же. С. 57.

<sup>242</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 64.

<sup>243</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 64.

материей»<sup>244</sup>. Интеллект становится препятствием, когда мы обращаемся к постижению естественных процессов. Интуиция, которая рассматривается А. Бергсоном как «видение духа со стороны самого духа» погружается в «реку жизни» открывает путь к пониманию, формируя память, такой образ реальности, который показывает, что жизнь в ее полноте остается недоступной для разума. Интуиция имманентна жизни, без нее невозможно постижение и созидание жизни. «Это почти угасший светильник, который вспыхивает лишь изредка, только на несколько мгновений. Но он вспыхивает, вообще говоря, там, где в действие вступает жизненный интерес»<sup>245</sup>.

По А. Бергсону, «интуитивное творчество характеризует философствование, которое в отличие от науки представляет собой глубинное проникновение в реальность в ее темпоральности и длительности, несмотря на сопротивление разума в его стремлении к схематизации, кодированию, поиску определенных, конечных форм. Интуиция определяет поиски сущности, овладевает нечто подобным на «связующую нить». Она стремится усмотреть, как эта нить связывает небо и землю. Если она доходит до самых небес, то мы имеем дело с мистическим постижением сущности, с определенным мистическим опытом. Если же нить обрывается на каком-либо расстоянии между небом и землей, то мы имеем дело с философствованием, которое изолирует мир культурно-исторической реальности от высшей, небесной реальности. В обоих случаях интеллектуальное творчество остается ядром, вокруг которого инстинкт, возведенный в ранг интуиции, формирует «неясную туманность». Единство всех творческих ипостасей порождает суперинтеллектуальную интуицию, определяющую способность субъекта к подлинному творчеству, познанию и пониманию жизни в ее текучести, длительности. Понятие суперинтеллектуальной интуиции заменяет понятие сверхчеловеческого интеллекта, «способного произвести необходимые

---

<sup>244</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 8–14.

<sup>245</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 105.

вычисления», связав, тем самым, в единое целое прошлое, настоящее и будущее. Однако вследствие антидиалектичности интеллекта последнее становится невозможным.

Методологическим основанием для утверждения приоритета инстинкта и интуиции как выражений субъективной иррациональности у А. Бергсона становится его расширение понимания творчества от только атрибута человеческого интеллекта до свойства имманентного жизни<sup>246</sup>. «Непрерывная изменчивость, сохранение прошлого в настоящем, истинная длительность, – вот, по-видимому, свойства живого существа, общие со свойствами сознания. Нельзя ли пойти дальше и сказать, что жизнь, подобно сознательной деятельности, есть изобретение и тоже представляет собой творчество?»<sup>247</sup>. Тем самым «любая концептуализация творчества становится концептуализацией жизни во всей ее полноте и наоборот. Творчество возможно реконструировать не только как изобретение, созидание, но и как подражание, повторение, восходящее к присущей жизни способности, к «воспроизведению подобного», преобразование.

Творчество – это имманентный жизни процесс в том аспекте, что ему присуща длительность и темпоральность. Творчество есть непрерывность, самодвижение»<sup>248</sup>. «Это – творчество, которое бесконечно продолжается в силу начального движения. Движение это создает единство организованного мира, единство плодотворное, с неисчерпаемыми богатствами, превосходящее все, о чем мог бы мечтать какой-либо интеллект, ибо интеллект есть лишь один из моментов этого движения, один из его продуктов»<sup>249</sup>.

---

<sup>246</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>247</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 57.

<sup>248</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>249</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 124.



Жизненный порыв есть в своей основе творчество, «состоит по существу в потребности творчества»<sup>250</sup>. «Жизненный порыв осуществляется свободно, аналогично осуществляются акты творчества интеллекта и интуиции. «Жизненный» порядок как воплощение жизненных порывов, соответственно, также творчество»<sup>251</sup>. Тем самым творчество можно реконструировать, что и осуществляет А. Бергсон, как свободное воплощение жизненных порывов, как творчество воли<sup>252</sup>. «Акцент на этой составляющей жизни дополняет начатую А. Бергсоном иррационалистическую концептуализацию творчества, которое представляется как свободный, непрерывный во времени процесс, осуществляемый всеми напряженностями души, включая эмоции, чувства, волю, интуицию для созидания и повторения, открытия и подражания, изобретения и открытия, образования и преобразования.

В соответствии с культом иррационального, определяющего философский, научный художественный и другие дискурсы эпохи, Г. Зиммелем формируется концепция культуры»<sup>253</sup>. В ней культура представляется формой, сферой жизни, творчеством всех «напряженностей души». Культура концептуализируется как течение жизни, как возрастание души в самоценности, как пробуждение дремлющих в ней сил, проявление всего того, что было в ней заложено в качестве «ее же идеального плана»<sup>254</sup>, как увеличение ценности жизни в ее полноте. «Все душевные движения вроде воли, долга, признания, надежды есть духовные продолжения основной характеристики жизни: содержать в своем настоящем свое

---

<sup>250</sup> Там же. С. 99.

<sup>251</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>252</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 91.

<sup>253</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>254</sup> Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 447.

будущее, причем в особенной, заключающейся исключительно в процессе жизни форме»<sup>255</sup>.

Жизненный и потому творческий душевный процесс порождает объективные формы культуры, которые в соответствии с имманентностью своему источнику должны способствовать возрастанию субъективной культуры, возрастанию субъектного творчества. Однако мир объективной культуры зачастую враждебен человеку, враждебен жизни и творчеству, поскольку отчуждается от человека, не выполняет своей основной функции – культивировать субъективную культуру, культивировать душу, творческие способности. «Лицом к лицу с трепещущей, не знающей покоя, развивающейся в нечто безграничное жизнью, предающейся какому-либо виду творчества души, оказывается ее определенный, идеально неколебимый продукт, наделенный чудовищной противосилой, направленной на то, чтобы ограничить эту живость», ограничить творческую подвижность души<sup>256</sup>. «Таким образом, жизнь души есть несомненное творчество, все объективации духа и души суть творческие акты. Именно поэтому отчуждение мира объективных форм жизни, культуры воспринимаются как кризис, трагедия культуры. Ориентация на мир субъективной культуры предполагает формирование вектора, направляющего все рациональные и иррациональные ипостаси души к ее самовозрастанию в творческой, культурной проявленности.

При этом, утверждая в соответствии с духом эпохи приоритет иррационального, Г. Зиммель всегда подчеркивает значимость рационального, ценностного начала субъективной культуры, говоря об единстве душевных напряженностей и ценностей. Действительно, для него культурные феномены как формы жизни представляют собой процессы и

---

<sup>255</sup> Там же. С. 446.

<sup>256</sup> Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 450–451.

результаты объективации душевных напряженностей и ценностей»<sup>257</sup>. В культурные формы вложены «творческие и формообразующие ... душевные силы и ценности»<sup>258</sup>. Творцы, созидатели заимствуют ценности в мире объективной культуры и созидают ценности, постоянно пополняющие мир объективаций творчества. Вместе с тем, их действенность определяется пронизанностью ими иррациональной ипостаси субъекта. Тем самым творческий процесс представляется как двойственный. С одной стороны, творческий процесс «есть разрядка... сущностных сил, возвышение их природы до высот, на которых она извлекает из себя объекты, наполняющие культурную жизнь; с другой же – это страсть к собственному делу...»<sup>259</sup>.

Размышляя в русле, заданном приоритетом иррационального, Г.Т. Фехнер<sup>260</sup> рассматривает творческое воображение как ассоциативную энергию. Это означает, что «творческая способность является, прежде всего, способностью к пробуждению воспоминаний, которые находятся в области подсознательного и смешаны там с латентными идеями. Последующее расширение творчества, как присущего не только созидателю, но и созерцателю, потребителю, приводит к представлению о творческом моменте при проецировании собственных ощущений и эмоций в процессе, в частности, эстетического восприятия. Гомер называет камень, который бесконечно катит Сизиф бессовестным»<sup>261</sup>; П. Верлен<sup>262</sup>, характеризуя душевное состояние, говорит, что дождит в моем сердце. Тем самым мир восприятия и мир природный и культурный представляют собой вчувствование, наделение всего эмоциональной жизнью. Настроение может

---

<sup>257</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>258</sup> Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 454.

<sup>259</sup> Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 457.

<sup>260</sup> Фехнер Г.Т. Из книги «Введение в эстетику» / Семиотика и искусствометрия: – М.: Мир, 1972. – С. 326–329.

<sup>261</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59–68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>262</sup> Верлен П. Тихий дождь над городом. Режим доступа <https://stihi.ru/2015/05/06/8784>

быть выражено языком природных образов, природные и культурные феномены также наделяются эмоциональностью. Следует согласиться с тем, что «все это происходит подсознательно»<sup>263</sup>.

Исследование проблемы творчества сквозь призму иррационального в той или иной мере характерно для всех теоретических философских систем эпохи приоритета иррационального, что показывает детерминантную роль социокультурного контекста, ментального содержания культурной эпохи. «В частности, Н. Бердяев, как и Ф. Ницше считает основным смыслом творчества «самораскрытие сил бытия», открытие первоначал всего сущего. Первоначалом, порождающим и определяющим содержание всех феноменов культурно-исторической реальности для него, является дух, который обнаруживает себя в актах творчества, которые, по сути, и есть творчество»<sup>264</sup>: «Я утверждаю философию духа... Дух понимается не как некая духовная субстанция, сопоставимая с материальной субстанцией, а как свобода. Дух есть акт, творческий акт...»<sup>265</sup>. Тем самым творчество по своей природе иррационально, оно имманентно свободе, является проявлением свободы.

Для осуществления творчества, по мнению Н. Бердяева, «необходимы свобода, посредством которой возможно творчество, созидание нового, способность творить, присущая человеческой природе и социокультурный контекст, из которого черпается материал для творческой деятельности. Все эти компоненты характеризуют философское творчество, которое по сравнению с научным творчеством, ограниченным рационализмом, есть подлинное творчество, а не отражение, приспособление к миру.

---

<sup>263</sup> Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 564.

<sup>264</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>265</sup> Бердяев Н. Смысл творчества / Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. С. 137.

Таким образом, свойством иррациональности Н.А. Бердяев наделяет свободу как имманентную ипостась творчества»<sup>266</sup>. Для него свобода – первооснова бытия, которая предшествует всякой гармонизированной оформленной жизни<sup>267</sup>.

Исходя из вышесказанного, отметим, что «исследование проблемы творчества сквозь призму иррационального в той или иной мере характерно для всех теоретических философских систем эпохи приоритета иррационального, что показывает детерминантную роль социокультурного контекста, ментального содержания культурной эпохи. В соответствии с доминантой иррационального, задающим *main stream* философских исследований, формулируются основные концептуализации творчества, продолжающиеся открытием все новых глубин человеческой субъективности. Открытие субъективности как мира воли и страстей в художественном и философствующем романтизме продолжается в импрессионистическом художественном дискурсе, который настаивает на праве художника не отображать реальный мир, а изображать именно видение и переживание мира. Импрессионистическое, впоследствии постимпрессионистическое творческое освоение мира, коррелирует с философией жизни, – концептуализацией творчества как имманентности жизни, полноты всех «напряженностей души» (К. Зиммель).

Воля к жизни (А. Шопенгауэр), воля к власти (Ф. Ницше) становятся и бытийными первоначалами всего сущего, и творческой сущности человека. А. Бергсон применяет концепт творческой эволюции для утверждения приоритета иррационального в процессе эволюции. Тем самым для него творчество также является не только атрибутом человеческого бытия, но бытия в целом. Последнее становится методологическим основанием для

---

<sup>266</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>267</sup> Бердяев Н.А. Философия свободного духа: Проблематика и апология христианства / Н.А. Бердяев // Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2003. С. 135.

утверждения приоритета инстинкта и интуиции как выражений субъективной иррациональности»<sup>268</sup>.

*Таким образом, иррационалистические интерпретации творчества в философии, которые при этом вводят в свою парадигму концепт эволюции, могут быть отнесены к протосинтезирующим концепциям творчества, поскольку в них творчество предстает и атрибутом бытия, и атрибутом человеческого бытия как единства субъективного и объективного. Окончательное становление собственно синтезирующих концептуализаций творчества происходит в контексте эволюционно-синергетической картины мира как будет показано ниже.*

### **2.3 Бессознательное – глубинный слой иррационального как призма философского осмысления проблем творчества**

Предромантическое, далее романтическое погружение в сферу иррациональности субъекта и постепенное формирование представления о значимости иррационального становится общим социокультурным контекстом для многих десятилетий XIX и начала XX веков, определивших специфику искусства, науки, философствования. В соответствии с приоритетом иррационального, формулируются, как было показано, основные концептуализации творчества. Традиция философского осмысления творчества через призму приоритета иррационального продолжается с открытием все новых глубин человеческой субъективности. В тематизируемом аспекте значимым является открытие и структурирование

---

<sup>268</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

3. Фрейдом бессознательного – самого глубинного слоя иррационального. Методологический потенциал фрейдистской модели человеческой субъективности и определяющей роли в ней бессознательного реализуется в теоретических систематизациях творчества во фрейдизме, неофрейдизме, аналитической психологии, структурном психоанализе, гуманистической психологии и ряде других парадигм.

Концептуализация творчества З. Фрейдом связана с пониманием бессознательного как детерминантной, в наибольшей степени, содержательной и объемной сферы человеческой субъективности. Бессознательное рассматривается как сложное структурное образование. Его верхние слои представляют собой латентное, неявное бессознательное, которое может быть осознано человеком и поэтому может быть определено как подсознательное. Следующий слой – собственно бессознательное, состоящее из либидозных инстинктов и вытесненных в силу своей значительной аффективности желаний. Выделяется также наследуемое индивидом общечеловеческое родовое бессознательное, которое репрезентируется через родовые принципы психической жизни, универсальные комплексы. Бессознательное является базисной составляющей субъективности, источником энергии собственно социокультурной деятельности, творчества, в частности. Энергия бессознательного, благодаря такой имманентной сознанию функции как сублимация, превращается в творческую энергию, энергию научного и художественного творчества. Творчество «позволяет с помощью сублимации утилизировать существующие склонности и побуждения...»<sup>269</sup>. Неистраченная энергия нереализуемых либидозных инстинктов вследствие постоянного давления Сверх-Я сублимируется в энергию творческой деятельности. Последнее заставляет З. Фрейда признать художественное творчество сточной канавой наших желаний, определить гениальность как

---

<sup>269</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. К. М. Долгова. — М.: Республика, и настоящее, 1995. – С. 306.

следствие абсолютно полной способности к сублимации сексуальной энергии в творческую энергию.

Творчество З. Фрейдом концептуализируется как способность к созиданию нечто оригинального, нового. Содержательный потенциал создаваемых, например, художественных образов определяется содержанием желаний, которые теснятся в бессознательном и подобно пару пытаются вырваться наружу, рождая художественные образы. Творчество становится главным механизмом реализации содержания бессознательного. Каждому творческому акту предшествует некоторое внутреннее эмоциональное переживание, которое не могло быть реализуемо вследствие несоответствия нормам общественной морали, воспринятыми субъектом и ставшими элементом его Сверх-Я. Эти желания и переживания художник воплощает в виде символов, образов. З. Фрейд отмечает, что в значительной степени «нас захватывает лишь замысел художника, насколько ему удалось воплотить его в произведении и насколько он может быть понят нами. И понят не только рациональным путем; мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психика, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас»<sup>270</sup>. Тем самым, создавая художественную реальность, творческий субъект объективирует свое бессознательное, способствуя снятию соответствующих либидозных инстинктов и аффектов у зрителя и читателя.

В этом ключе пара стоптанных ботинок Винсента ван Гога не что иное как жажда общения, дружбы, попытка уйти от одиночества. Сальвадор Дали прямо утверждает, что создает художественную реальность как ручную фотографию своей иррациональности, своего бессознательного. «Свою задачу в живописи я вижу в том, чтобы с властной силой и точностью материализовать образы, порождаемые конкретной иррациональностью, чтобы образный мир конкретной иррациональности приобрел такую же

---

<sup>270</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. К. М. Долгова. — М.: Республика, и настоящее, 1995. С. 217.



объективную очевидность, густоту, твердость, осязаемую органами восприятия убедительность, что и реальные явления внешнего мира»<sup>271</sup>. Соответствующие воплощения, образы-символы этой реальности многочисленные насекомые – муравьи, кузнечики, пчелы, мухи как воплощение болезненной сексуальности, извращенной чувственности и непреходящего ужаса, и отвращения перед миром, полным мухоедства по Достоевскому.

Главным результатом художественного творчества З. Фрейд считает его способность создавать реальность, которая компенсирует и удовлетворяет культурные запреты, примиряет с жертвами, которые человек приносит ради возможности культурного бытия. Он пишет: «Искусство, как мы давно уже убедились, дает эрзац удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты, и тем самым, как ничто другое, примиряет с принесенными им жертвами. Кроме того, художественные создания, давая повод к совместному переживанию высоко ценимых ощущений, вызывают чувства идентификации, в которых так остро нуждается всякий культурный круг; служат они также и нарциссическому удовлетворению, когда изображают достижения данной культуры, впечатляющим образом напоминают о ее идеалах»<sup>272</sup>.

Значимость иллюзорно-компенсаторной функции художественного творчества определяется принципом удовольствия как вектором, заданным человеку его бессознательным. В соответствии с этим вектором человеческая жизнедеятельность должна приводить к осуществлению принципа удовольствия. Вместе с тем индивидуальная матрица принципа удовольствия вступает в конфликт с родовой матрицей человеческого бытия. Особая ценность художественного творчества в конструировании той особой

---

<sup>271</sup> Завадская Е.В. Дали. Живопись, скульптура, графика. – М.: Изобразительное искусство, 1992. С. 16.

<sup>272</sup> Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. С. 103

реальности, которая позволяет объективировать бессознательное, усмиряет асоциальные стремления и желания. В этой реальности обретается пусть иллюзорное, но счастье. Обретенное счастье сопровождается наслаждением при восприятии художественного произведения.

Следует согласиться с З. Фрейдом, что искусство – это незаменимый источник наслаждения, но дающий лишь обманчивое отвлечение от жизненных тягот<sup>273</sup>. Погружение в искусство в качестве творца или реципиента обещает счастье, счастье – в наслаждении, в частности, в эстетическом наслаждении, наслаждении прекрасными художественными образами. Эстетическое наслаждение обладает свойствами длительности, недолговечности, жадой повторяемости, способностью компенсировать реальность, характеризующуюся отсутствием счастья и наличием бед. Поэтому эстетическое наслаждение столь значимо для человека, он его ценит и стремится вновь и вновь его испытать. Особое место в культуре занимают творцы иллюзорной художественной реальности, вызывающей катарсис, глубокое наслаждение, переживание счастья. Психоанализ предполагает, что истинный творец, подлинный художник обладает талантом к наиболее полной объективации своего внутреннего мира, прежде всего, сферы бессознательного. В своем творчестве он максимально свободен от всяких ограничений. Он тем и отличается от обычного человека, что он способен свои внутренние влечения перевести на язык иной реальности – мира фантазии и мечты, чтобы в этих мирах найти замену своим неудовлетворенным желаниям.

Следующий этап углубление в иррациональное и открытие нового более глубокого слоя бессознательного осуществляет К. Юнг. Ему принадлежит реконструкция бессознательного как двухслойного образования. Поверхностный слой – личностное бессознательное, которое включает в себя эмоционально переживаемые представления, комплексы,

---

<sup>273</sup> См.: Фрейд З. Недовольство культурой // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. С. 65-134.

характерные для данной конкретной иррациональности. Глубинный слой – коллективное бессознательное как родовая матрица, воплощающая опыт всех предшествующих поколений, включающая универсалии и образцы как всеобщие основания каждой субъективности. Эти наследуемые поколениями универсалии или архетипы составляют основное содержание коллективного бессознательного. К. Юнг как бы дополняет онтогенетический подход к бессознательному, осуществленному З. Фредом, филогенетическим подходом, в рамках которого ставится и решается проблема творчества. Прежде всего, художественное творчество концептуализируется как воплощение коллективного бессознательного, как конкретизированные и превращенные в художественные образы каждой культурой, культурной эпохой архетипы. Например, вода и камень, олицетворяющие мужское и женское начала, птицы – образы загробного мира, яйцо – начало мира, образ Вселенной и т.п.

Коллективное бессознательное (архетипы) является фундаментом индивидуального творчества, всегда вписанного в определенную социокультурную реальность. Коллективное бессознательное наследуется. Архетипы тогда представляются как образы самих инстинктов или моделей инстинктивного поведения. Тем самым индивидуальное творчество имеет устойчивую общую основу не в инстинктах, а в архетипах – базовых ментальных структурах посредством смыслов и образов, содержащих совокупный опыт поколений за многие сотни лет. Архетипов столько, сколько типичных жизненных ситуаций. Если вспомнить представления Гете о трехступенчатом творческом процессе, когда на первой ступени художник формирует тип, путем анализа жизненных практик, то это может служить косвенным аргументом для обоснования концептуализации творчества К. Юнгом.

Бесконечное повторение подобных ситуаций запечатлевает их опыт в виде форм без содержания. Такие формы представляют собой основание для восприятия и действия в поле жизни и для наполнения конкретикой в поле

художественного творчества. Архетипы активизируются, когда творец изображает конкретную ситуацию, осмысляет соответствующий опыт. Система архетипов становится тем генетическим кодом, который разворачивается через человеческую жизнь и творчество. Выражение архетипических образов (матери, врага, чужого и т.п.) и составляет содержание творческого процесса. В результате такого воплощения образуется система художественной символики, художественной правды. При этом соприкосновение с личностным бессознательным делает эти трансперсональные символы неоднозначными. Этим объясняется многообразие, подвижность, конкретика содержания художественных образов, символичных по своей природе.

Также разнообразие в области художественного творчества находит свое объяснение у К. Юнга в понимании им дионисийского творческого начала, воплощающего механизм экстраверсии, и аполлонического, интуитивного творческого начала, воплощающего в большей степени механизм интроверсии. Такое понимание разворачивается в рамках концептуализации творчества через призму иррационального. Бессознательное безусловно в качестве основания творческих процессов, «бессознательное всегда является нам на объектах»<sup>274</sup>. Поэтому творчество представляется К. Юнгу как «бессознательное, иррациональное свершение»<sup>275</sup>.

При этом, К. Юнг, говоря о «Песне радости» Ф. Шиллера, подчеркивает, что она – «дионисийская «экспансия»... поток мощного всеощущения, неудержимо прорвавшийся наружу и опьяняющий чувство, подобно крепчайшему вину... Речь, стало быть, идет об экстраверсии чувств.... Аполлонизм, напротив, есть восприятие внутренних образов красоты, меры и чувств, покорившихся законам пропорций...»<sup>276</sup>. Тем самым

---

<sup>274</sup> Юнг К.Г. Психологические типы. – М.: Университетская книга, АСТ, 1996. С. 171.

<sup>275</sup> Там же. С. 185.

<sup>276</sup> Там же. С. 186.

психологические установки наряду с конкретикой личного опыта, конкретикой культурной эпохи влияют на бесконечное разнообразие результатов художественного творчества.

Подобное понимание творчества через призму приоритета личного и коллективного бессознательного приводят к типологии творчества. Выделению в данной концепции визионерского типа творчества, в котором отражается подлинное первопереживание, в результате чего в этом типе художественного творчества возникают образы коллективного бессознательного<sup>277</sup>. Визионерское творчество, тем самым, включает опыт множества поколений. Второй тип – психологическое творчество, в котором больше личного бессознательного, личного опыта. Подлинное, визионерское творческое созидание предполагает выход за рамки личного, за рамки быстротечной жизни отдельной ограниченной в своем опыте творческой личности. Такое творчество всегда есть творчество образов, символов, отражающих коллективное бессознательное, свободно актуализирующее самосущность архетипического. Именно поэтому для художников визионерского типа характерно наличие сильного бессознательного импульса, который подчиняет художника, заставляет его служить этой глубинной основе, обрекает на творчество. Результат такого творчества – художественный образ, который представляет собой «след тех радостей и печалей, которые несчетно повторялись в нашей родовой истории»<sup>278</sup>.

Отметим, что концепт коллективного бессознательного коррелирует с концептами «общее бессознательное» Дж. Морено, «форма видения» Г. Вельфлина, «социальное бессознательное» Э. Фромма и рядом других, которые также становятся методологическими принципами философского осмысления творчества. Общее бессознательное возникает и становится объединяющим стержнем в рамках относительно длительной коммуникации

---

<sup>277</sup> Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. / Составитель: Гальцева Р. – М.-СПб.: Университетская книга, Культурная инициатива., 2000. С. 114–130.

<sup>278</sup> Юнг К. Сознание и бессознательное. / Об отношении аналитической психологии к поэзии. – СПб-М.: Университетская книга, 1997. С. 332.

между людьми. Рассмотрение научного и художественного творчества через призму приоритета общего бессознательного позволяет понять механизм формирования внутрипарадигмального единомыслия, естественной включенности индивидуального творца в рамки единого стиля. Действительно, субъект творчества формируется в поле парадигмы, стиля, воспринимает тем самым образцы созидания, мышления как явно – через изучение содержания науки и искусства, восприятие понятий, устойчивых форм художественной выразительности, так и неявно – через трансляцию образцов деятельности, копирование и подражание видам деятельности, таким как экспериментирование, доказательство, рисование и т.п.

Постепенно кристаллизуясь, общее бессознательное определяет преобладание творческих приемов в области науки, искусства, в частности. Можно представить «неявное знание» М. Полани, представляющее собой невербальные, неконцептуализированные формы знания, которые передаются путем демонстрации, подражания, остенсивных определений, включающее идеалы и нормы формообразования в искусстве, объяснения и доказательства в научном творчестве, как конкретизированное общее бессознательное.

Соответственно, «социальное бессознательное» Э. Фромма можно эксплицировать как совокупность социокультурных факторов, определяющих качественную специфику творчества в определенную культурную эпоху. Подтверждением этого положения может служить роль ментального ядра, прасимвола, главной ценности культуры или культурной эпохи. Вряд ли каждый отдельный творческий субъект может четко сформулировать те фундаментальные основания культуры, например, культ прекрасной человеческой телесности, как основание античной культуры, задающей общий и неявный вектор творческой деятельности эллинов и заставляющий их создавать скульптурные изображения прекрасной телесности; мыслить космос как обобщенное прекрасное человеческое тело, симметричное, пропорциональное; мыслить число как нечто обозримое,

занимающее как тело определенный объем в пространстве и потому представимое как отрезок на прямой; созидать колонну как аналог прекрасного человеческого тела, венчать ее капителью – аналогом головы, прочерчивать каннелюрами, имитирующими складки свободно спадающего одеяния и т.п.

С рассмотренными выше концептуализациями творчества коррелирует представление Г. Вельфлина, который показывает, что индивидуальные способности и даже степень осознанности своих целей не столь значимы для творящей личности как историческая форма видения. Историческая форма видения определяет направленность творческого преобразования жизни, исторической реальности в художественный образ. Такая «поиндивидуальная структура» задает вектор восприятия и творческого преобразования мира.<sup>279</sup> Анализ художественного творчества позволяет ему доказать, что стилевая художественная форма не определяется содержанием творящей личности, она не плод чистой фантазии, не произвольна, но задана универсальным социально-культурным, социально-психологическим контекстом или характером видения.

Тем самым концептуализации творчества Дж. Морено, М. Полани, Э. Фромма демонстрируют эвристический, методологический потенциал категории бессознательного, показывают, что данный концепт задает main stream философского осмысления проблем творчества, кристаллизует иррациональную парадигму исследования творчества. Концепт коллективного бессознательного генетически и содержательно предопределяет концепты Дж. Морено и Э. Фромма. Коллективное бессознательное позволяет решить вопрос о сущности художественного творчества, которое не родственно неврозу, позволяет осмыслить определенным образом содержание художественного произведения, найти фундаментальные основания творческих изысканий, показать, что личное

---

<sup>279</sup> См.: Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. – 62 с.

бессознательное задает лишь фоновую окраску произведения, но только в коллективном бессознательном можно найти истоки самого произведения, его основного смысла.

В целом концепт бессознательного, начиная с открытия психоанализа, становится тем методологическим принципом при осмыслении проблем творчества, его природы, механизмов. Подтверждением чему являются осмысления творческого процесса, роли интуиции в нем, предпринятые А. Пуанкаре, Ж. Пиаже, Ф. Гальтоном, Г. Гельмгольцем и многими другими исследователями. Ими показана огромная роль бессознательного в научном и художественном творчестве, особенно в творческой интуиции, благодаря которой стали возможны глубокие научные озарения, были созданы художественные шедевры. Бессознательное постепенно концептуализируется как онтологическое начало творчества. Онтологизация бессознательного позволяет представить его в виде внутрисубъективного пространства, в котором осуществляется игра мыслей, ассоциаций, в котором генерируются открытия, мотивы творчества, установки, складываются образы, происходит работа, предшествующая озарению. Эвристический потенциал концепта бессознательного позволяет использовать его при понимании и интерпретации творчества отдельных личностей, что характерно для таких авторов как Ф. Барон, Э. Роу, Т. Шпрехер, Б. Гизелин и многие другие.

Подобная генерализация данного концепта становится постепенно все более заметной. Такое свойство бессознательного как его вневременность находит корреляцию с понятием свободы творчества, которая возвышает творца над социокультурной реальностью, позволяет осуществлять «вдохновенный прыжок» из настоящего в будущее<sup>280</sup>. Подобное становится возможным в парадигме приоритета бессознательного, поскольку данная парадигма рассматривает субъект творчества в потоке свободно текущего бессознательного, существующего вне эмпирической субъективной жизни. В

---

<sup>280</sup> Цит по: Джонс Дж. К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. С. 43.



потоке этой свободной реализации огромную роль играет эмоциональность, глубинное переживание любви, любовь как движущая сила. О значении любви при переходе от общего, типичного, к особенному в художественном творчестве говорил еще Гете. Распространение парадигмы бессознательного позволяет с большей обоснованностью утверждать значение глубокого душевного опыта любви для творческой деятельности. В любви происходит отказ от собственного я, творческий субъект естественнее погружается в пучину коллективного бессознательного, ему открывается подлинная реальность и ее переживание, происходит эмпатическое прикосновение к глубинам человеческой природы, социальному, природному бытию. Творец испытывает состояние носителя бытийной энергии, бытийной силы бессознательного.

Выделение свойства противоположности творчества и «вытеснения» позволяет увидеть возможность вытеснения даже весьма новых, оригинальных идей и образов. Соответственно парадигма бессознательного открывает для себя целый пласт проблем, связанных с дешифровкой вытесненных идей и образов, со стимуляцией творческого процесса посредством психоаналитического погружения в бессознательное. Вместе с тем, осознанное в процессе психоаналитического сеанса, снимает также и напряженный эмоциональный фон идей и образов, теснящихся в бессознательном. Наличие сосредоточенности, душевной напряженности, переизбыток любви, чувств является необходимым фоном для творчества. Созидание глубокого художественного образа всегда сопровождает избыток эмоциональности. Безграничная любовь к Богу позволила аббату Сугерию найти готику, наиболее полно выразить идею Бога в камне, хану Джихану построить Тадж-Махал и т.п. Только свободное воплощение бессознательного, автоматическое письмо, по выражению сюрреалистов, есть настоящее творчество.

Свойство противоположности психоаналитических процедур и творческих актов позволяет усмотреть их взаимодействие в процессе

столкновения внешней реальности и мира субъективности, пересечения субъективных миров прошлого и настоящего, в которых рождаются ассоциации, идеи. Содержание этого процесса может быть интерпретировано как обратного вытеснению и забыванию. В результате подобного вытеснения у субъекта остаются зашифрованные идеи, дешифрование которых возможно при психоаналитическом анализе. Однако перенос акцента с расшифровки на анализ игры символов-воплощений бессознательного, свободное, автоматическое изображение, изъятие бессознательного и есть творчество, рождение нового.

Неофрейдизм, трансформируя фрейдистский психоанализ, вносит новое и в понимание творчества, акцентируя внимание на самореализации человеческого бытия, сущностных оснований субъективности в аспекте постоянной соотнесенности личности с миром. Акцент на самопознании позволяет неофрейдизму осуществить поворот к исследованию путей и способов объективации человеком своих способностей, возрастания к подлинному бытию, к своей самости. Э. Фромм, Г. Салливан, К. Хорни обращают внимание на то, что самопознание для индивида является первым шагом психоаналитического «узнавания» своего внутреннего мира, его неподлинности. Последнее становится предпосылкой для творческого, гуманистического, а не деструктивного воплощения своего бессознательного.

Эту идею о творческой реализации бессознательного через самопознание человеком иррациональных глубин своей субъективности определенным образом развивает Г. Маркузе. Не подавление инстинктов, не сублимация энергии либидо, а освобождение инстинктов, свободное саморазвитие Эроса есть творчество, которое приводит к разрастанию мира культуры и цивилизации. Г. Маркузе концептуализирует идею Великого Отказа от классического психоанализа: «этот Великий Отказ – протест против ненужного подавления, борьба за окончательную форму свободы –

«жизнь без страха». Но эта идея могла прозвучать... только на языке искусства»<sup>281</sup>.

Поэтому Эрос становится движущей силой грандиозной по своим масштабам в качественном и количественном отношении творческой деятельности. Эрос и Либи́до по сути направлены на созидание. Тем самым сублимация не носит репрессивный характер, то есть превращение либидозной энергии не является результатом репрессии со стороны реальности. Влечение реализуется в орфико-нарциссических формах эстетического творчества, когда творческий субъект признает себя в качестве идеала, когда свобода пробуждает силы Эроса, которые созидают образы, противоположные миру «угнетения, жестокости и страданий»<sup>282</sup>. Родается искусство подобное песне Орфея, оно «оживляет камни, заставляет двигаться леса и скалы – но двигаться для радости»<sup>283</sup>.

Идея Г. Маркузе о нетождественности творчества и невроза находит свою последующую концептуализацию, например, у И.М. Меликова, который показывает, что онтологическим основанием творческих процессов является духовность, а не болезненные аспекты человеческой психики. «Подлинное творчество – не болезнь, не ее выражение, не отражение невроза. Творчество – прежде всего признак здоровья. Отсюда и вытекает исцеляющая сила творчества»<sup>284</sup>. Подобная дефиниция опирается на понимание сферы бессознательного как единства духовной части бессознательного и бездуховной, то есть состоящей из либидозных и аффективных желаний. Приоритет духовной стороны творчества усматривается автором в выделении первичной творческой способности, преобразующей бессознательную сферу в поле подлинного творчества,

---

<sup>281</sup> Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. – М: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 132.

<sup>282</sup> Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. – М: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 145.

<sup>283</sup> Там же. С. 145.

<sup>284</sup> Меликов И. М. Творчество и духовный мир человека // Вестник МГУ. Сер.7, №2. 2002. С.82.

актуализирующего духовные, нравственные потенции субъекта. Творчество «предполагает сначала преобразование на основе творческого дара бессознательной сферы, а только потом ее воплощение... Содержанием творчества при этом становится не столько осуществление бессознательных влечений..., сколько... одухотворение бессознательной области, придание ей нравственного характера»<sup>285</sup>.

Свободное творчество, конструктивное развитие способностей человека, а не невротические объективации бессознательного предполагает определенный социокультурный контекст. Несомненно, в нем должны отсутствовать все формы отчуждения, все те факторы, которые способствуют господству одномерного человека, человека чуждого творчеству. Современное же общество, для которого свойственны и растущая производительность, и возрастающая разрушительность, и наличие ложных потребностей, которые навязываются индивиду, заставляя служить себе, не оставляет места свободе и творчеству. Индивид находится в жизненном мире, ориентированном на репрессивное удовлетворение навязанных ему обществом потребностей. Вместе с тем человек остается носителем жажды к самореализации, которая всегда имманентна человеческому бытию, всегда потенциально осуществима и может быть актуализирована при соответствующих условиях.

Возникнув вместе с признанием приоритета иррационального в человеческой субъективности, иррационалистические концептуализации творчества остаются феноменом последующего философствования. Вместе с тем происходит их модификация в соответствии с изменением социокультурного контекста, что имплицитно ставит очередное философское дискурса, философской традиции, в рамках которой и происходит тематизация тех или иных аспектов творчества. Соответственно от романтических концептуализаций, концептуальных систем творчества в

---

<sup>285</sup> Там же. С. 81.

философии жизни осуществляется переход к фрейдистским, неофрейдистским и другим философским моделям творческих процессов.

Например, М. Хайдеггер в произведении «Ницше и пустота» создает иррационалистический образ творчества. Для него главными характеристическими чертами творчества становятся внутренний свет, радость, жажда обновления. Творчество – это вечное обновление, цветение, плодоношение Древа Жизни, сквозь которое Бытие жаждет быть проговоренным, признанным, понятым. Поэтому творчество представляет собой рождение подлинных символов Бытия. Такой символ есть «самородно-подлинное». Он рождается жизнью только тогда, когда человек подобен Древу Жизни, «когда человек одинаково и по-настоящему готов исполнять веления превышних небес, и хорониться под защитой, несущей его на себе земли ...»<sup>286</sup>.

Действительно, решение проблем творчества через призму человеческой иррациональности, такого ее глубинного слоя как бессознательное, объединяет многие концепции и концептуализации, которые в качестве исходного методологического принципа используют то или иное положение классиков фрейдизма, неофрейдизма. Так Д. Деннет исходным посылом творчества считал инстинкт познания истины, инстинкт, который вторичен по отношению к глубинной жажде выживания<sup>287</sup>. Ему вторит С. Гусев, отмечающий, что творчество обусловлено инстинктивной реакцией на вызовы среды, которые и генерируют творческое созидание способов и механизмов адаптации<sup>288</sup>.

Особое место в иррационалистических концептуализациях занимает анализ мифотворчества. Здесь мифотворчество выступает как созидание мифов, которые представляют собой результат творческого воображения,

---

<sup>286</sup> Хайдеггер М. Ницше и пустота. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. С. 299.

<sup>287</sup> Деннет, Д. Постмодернизм и истина текст. / Д. Деннет // Вопр. философии: 2001. - № 8. - С. 93-100.

<sup>288</sup> Гусев С. С. Смысл возможного. – СПб.: Алетейя, 2002. – 384 с.

бессознательного, наделенный статусом факта реальности, факта бытия. Следует согласиться с тем, что «миф – это вымысел, однако не сознательный, а бессознательный»<sup>289</sup>. Мифотворчество может быть интерпретировано как воплощение коллективного бессознательного. Представители культурной антропологии ищут и всегда находят множество аналогичных типов и элементов при существующем различии культурных контекстов.

Соглашаясь с тем, что творчество есть сублимация либидозных желаний, воплощение их в конкретные формы прекрасного, в частности, можно предположить, что и сам художник в момент творчества испытывает катарсис и заново создает себя уже другим, отличным от того, каким он был до творческого действия. У художника существует образ себя как автора. Однако в момент творческой актуализации, в момент творческого созидания этот образ уже становится не просто привычным пониманием себя, но восходит к более высокой, глубинной духовности, приобретая звучание своих героев, эпохи.

При этом философские концептуализации творчества коррелируют с творческими практиками. Подобная корреляция может быть объяснена тем, что и практика творчества, и теория творчества вписаны в один и тот же социокультурный контекст. В частности, можно проследить соответствие между художественным творчеством через призму приоритета иррационального и философским теоретизированием тематизируемого предмета.

Импрессионистическая художественная практика рождается как выражение приоритета иррационального. Импрессионисты доказывают свое право изображать не реальный мир, а свой зрительный образ мира, свое впечатление. Отсюда рождается специфическая художественная техника с ее пастозностью, отсутствием ярко выраженного переднего плана, отсутствием четких линий и т.п. Постимпрессионизм настаивает на переходе от

---

<sup>289</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. С. 526.

воплощения в художественном творчестве впечатления к изображению переживания, глубокого эмоционального впечатления. Например, Ван Гог описывает свою идею картины «Терраса ночного кафе»: «В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти»<sup>290</sup>. Наследниками традиции углубления в иррациональность становятся фовисты, которые находят средства художественного выражения, ясности, радости, покоя, и экспрессионисты, для которых существует только такие переживания как страх, отчаяние, боль. На смену последним направлениям приходит абстракционизм, который устами В. Кандинского утверждает, что «элементарные чувства – страх, радость, печаль и т.п. – мало привлекательны для художника»<sup>291</sup>.

Приоритет тех же форм иррационального подчеркивают и теоретики художественного творчества. Б. Кроче создает концепцию, утверждающую приоритет поэтического воображения, лирической интуиции для художественного творчества. При этом интуиция является ипостасью развертывания духа. Однако при анализе художественного творчества, возможно, в соответствии с современной ему практикой искусства, дух, разум как генетическое начало, представляется и продолжением гегелевского дискурса, и такой категорией, которая наполняется новым содержанием, отличным от гегелевского. Возможно стоит согласиться с Э. Кассирером, который обращает наше внимание на то, что «в его теории вся духовная энергия сосредотачивается и тратится лишь на формирование интуиции...»<sup>292</sup>.

Искусство как результат художественного творчества становится у него выражением чувств, простым, но имеющим первостепенное значение актом воображения. Искусство создает язык для выражения страсти, привязанности, чувства отвращения. Более того для Б. Кроче художественное

---

<sup>290</sup> Дмитриева Н.А. Винсент. Ван Гог. Человек и художник. – М.: Наука, 1980. С. 254.

<sup>291</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. С. 11.

<sup>292</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. С. 607.

творчество представляет собой оформление бесконечного потока непосредственных ощущений. Оно не ставит своей задачей отражать реальный мир, мир культурно-исторической действительности, не считает необходимым утверждать нравственные идеалы. Оно созидает с помощью воображения мир красоты. Реальный мир нечто второстепенное, он не может рассматриваться как генетическое начало творческой деятельности<sup>293</sup>.

Постимпрессионистическая творческая практика, в частности, в лице П. Гогена утверждает символизм. Он ищет символы для воплощения ощущения покоя, безмятежности и находит их. Теория символизма становится преобладающей и при определении специфики творчества как атрибута человеческого бытия. Определения художественного творчества как лирической интуиции, созидания конкретизированных форм многообразных впечатлений и экспрессий сменилось представлением об художественном творчестве как процессе созидания символов. С таким представлением коррелирует философствование Э. Кассирера, который рассматривает человеческую природу, то, что делает человека человеком, через призму способности субъекта к символической деятельности, способности творить символы. Художественное творчество является высшей ступенью способности человека к символизации, поэтому делает человека, по мнению Э. Кассирера, человеком в самом высоком его предназначении.

Символ представляет собой не просто идеальный знак, нечто обозначающий и созданный человеком. Он не разъединяет мир субъективности и мир культурной реальности, а скорее соединяет и примиряет эти миры. Принадлежность двум мирам делает символ раздвоенным. Однако подобная раздвоенность преодолевается путем отголоска субъективной творческой активности, которую он несет, созидая культурный мир, определяя содержание этой новой реальности, этой формы,

---

<sup>293</sup> См.: Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. – М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. – 172 с.



посредством которой человек организывает «свои чувства, желания и мысли»<sup>294</sup>.

А. Белый как теоретик русского символизма показывает, что в каждом отдельном творящем субъекте под пластом рассудка скрывается образ. В процессе познания эти пласты взаимодействуют, рождая символ – образ как наглядное воплощение смысла. Такое воплощение становится возможным благодаря символу – пределу, некому аналогу коллективного бессознательного. Символ – предел представляет собой бытийное начало, формирующее культурную реальность. Ж. Делез рассматривает сферу иррационального как единство реального и воображаемого. Воображаемое для него является бессознательным прикреплением виртуального образа к феномену реальности или обратно. Творчество понимается как объективация виртуальности, созидание синтетического образования, образа виртуального и актуального. Методом творческого процесса становится имагинация, мышление образами<sup>295</sup>.

Понимание раздвоенности символа, который воплощает сущность культурного созидания и несет всю полноту субъективной иррациональности, предполагает заданность в символе соответствующего содержания. «Прекрасное – не опытное понятие, а императив. Его объективность состоит не в том, что мы можем выявить его в структуре мира как необходимую составную часть, а в том, что оно пребывает в нашей духовной, в нашей «чувственно-разумной» природе»<sup>296</sup>. В этом случае художественное творчество – это не только процесс созидания, но и созерцания. Символы как художественные формы экспрессии несут в себе такое глубокое содержание, проникновение, которое представляется сложным творческим процессом, процессом понимания, интерпретации, созидания новой реальности. Художественный символ, прекрасное в его

---

<sup>294</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. С. 514–515.

<sup>295</sup> Царева Н.А. Проблема рационального и иррационального познания природы искусства в русском символизме и постмодернизме // Вопросы культурологии. №12. 2008. С.10–13.

<sup>296</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. С. 335.

конкретной форме «не может быть определено только через свое *percipi*, как «воспринимаемое бытие»; оно должно быть определено в терминах деятельности духа, функции восприятия и через специфическую направленность этой функции. Оно не состоит из пассивных восприятий; это именно способ, процесс перцептуализации»<sup>297</sup>. Отметим, что и И. Кант говорил об эстетическом созерцании как сложной интеллектуальной способности, также опосредованной социально-культурным контекстом. Тем самым, можно сказать, что социокультурный контекст задает вектор для многообразных творческих практик, а также методологическое основание для их осмысления. Последнее выявляется не только в становлении символической теории культуры, а также художественного творчества у Э. Кассирера, но и в придании им приоритета характерному искусству, критике понимания греческого искусства И. Винкельманом как воплощения спокойного величия и обоснования его дионисийской природы<sup>298</sup>.

Понимание художественного творчества как символического по своей сущности и функциональной заданности продолжает Э. Панофский, вдохновленный символической интерпретацией творчества и культуры Э. Кассирера. Он выделяет символическую функцию художественного произведения, считает, что основным содержанием живописного творчества является его внутренняя ценность, его философское содержание, в котором находит свое полное выражение эпоха. Например, перспектива для него перестает существовать просто как живописный прием, передающий глубину и полноту пространства. Она становится «символической формой» эпохи в соответствии с методологией исследования, заданной Э. Кассирером. В данном контексте перспектива становится символом, гармоническим образом

---

<sup>297</sup> Там же. С. 618.

<sup>298</sup> Там же. С. 632.

«гуманистической» модели античности и «систематической» модели Нового времени<sup>299</sup>.

Сьюзен Лангер определяет музыку как незавершенный символ. Такой символ отражает не просто подъем, упадок, страстность композитора, а человека вообще, внутреннюю жизнь того общего типа, каковым является человек<sup>300</sup>. Открытие роли бессознательного в творчестве утверждает тенденцию психоаналитического подхода к созиданию и интерпретации художественных символов. Теперь символы становятся воплощением либидозных инстинктов, глубоких аффектов. Становится признаваемым предположение З. Фрейда о том, что улыбка Джоконды воплощает эротическую привязанность между незаконнорожденным Леонардо да Винчи и его матерью. Одновременно утверждается сюрреалистическая художественная практика.

Заметим, что начинается перенос с символического выражения субъективной иррациональности на символическое выражение всей полноты иррационального, в том числе, социального иррационального, ментальности культурной эпохи, коллективного бессознательного. Последнее может быть еще одним косвенным аргументом для понимания детерминантной роли социально-культурного контекста и для творческих практик, для философских и других концептуализаций творчества.

Приоритет иррационального в человеческой субъективности генерирует иррационалистические концептуализации творчества. Их модификация происходит в соответствии с изменением социокультурного контекста, что имплицитно ставит очередное философское дискурса, философской традиции, в рамках которых и происходит

---

<sup>299</sup> Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука - классика, 2004. С. 14.

<sup>300</sup> Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

тематизация тех или иных аспектов творчества. Соответственно от романтических концептуализаций, концептуальных систем творчества в философии жизни происходит переход к фрейдистским, неопрейдистским и другим философским моделям творческих процессов.

Отметим, что открытие и утверждение романтизмом в качестве приоритетной сферы иррационального становится социокультурным контекстом более глубокого проникновения в сферу иррационального, открытия бессознательного З. Фрейдом – самого глубинного слоя иррационального. Методологический потенциал фрейдистской модели человеческой субъективности и определяющей роли в ней бессознательного реализуется в таких философских концептуализациях творчества как фрейдизм, неопрейдизм, аналитическая психология, структурный психоанализ и многие другие.

Сделан вывод, что К. Юнг как бы дополняет онтогенетический подход к бессознательному, осуществленному З. Фрейдом, филогенетическим подходом, в рамках которого коллективное бессознательное (архетипы) является фундаментом индивидуального творчества, всегда вписанного в определенную социокультурную реальность. Концепт коллективного бессознательного генерирует такие концепты как «общее бессознательное» (Дж. Морено), «форма видения» (Г. Вельфлин), «социальное бессознательное» (Э. Фромм), в целом, социокультурный контекст, который также становятся методологическими принципами философского осмысления творчества. В них общее звено - «бессознательное» является объединяющим началом в рамках относительно длительной коммуникации между людьми, что объясняет, в частности, становление «неявного знания» в концептуализации творчества М. Полани, механизм включенности в парадигму, стиль.

Такое свойство бессознательного как его вневременность находит корреляцию с понятием свободы творчества, позволяющей осуществлять переход из настоящего в будущее. Напряженная эмоциональность

бессознательного объясняет необходимость переизбытка эмоций, любви для истинного творчества.

Неофрейдизм вносит новое и в понимание творчества, акцентируя внимание на самореализации человеческого бытия, сущностных оснований субъективности в аспекте постоянной соотнесенности личности с миром. Акцент на самопознании, свойственный неофрейдизму, позволяет ему осуществить поворот к исследованию путей и способов объективации человеком своих способностей, возрастания к подлинному бытию, к своей самости. Э. Фромм, Г. Салливэн, К. Хорни обращают внимание на то, что самопознание для индивида является первым шагом психоаналитического «узнавания» своего внутреннего мира, его неподлинности. Последнее становится предпосылкой для творческого, гуманистического, а не деструктивного воплощения своего бессознательного. Для Г. Маркузе не подавление инстинктов, не сублимация энергии либидо, а освобождение инстинктов, свободное саморазвитие Эроса есть творчество, которое приводит к разрастанию мира культуры и цивилизации.

Философские концептуализации творчества коррелируют с соответствующими творческими практиками. Подобная корреляция может быть объяснена тем, что и практика творчества, и теория творчества вписаны в один и тот же социокультурный контекст.

*Таким образом, во второй главе настоящего исследования концептуальные построения творчества представлены сквозь призму антропологического и субъективистского поворотов в культуре, импульс которым был задан культурно-историческими условиями эпохи Возрождения, а далее Нового времени.*

*Отмечено, что рационалистическая философская традиция определяет фундирующей основой концепта творческого человека – всемогущество разума. Именно разум как достояние человека наделяет его способностью творить, преобразовывая мир культуры посредством искусства и науки.*

*Представлен анализ динамики иррационалистических концептуальных построений творчества в истории философской мысли XIX-XX веков. Особое внимание уделено рассмотрению проблемы творчества в концепциях А. Шопенгауэра, А. Бергсона, в философии жизни Г. Зиммеля, Ф. Ницше, Новалиса, Ф. Шлейермахера, Дж. Рескина, Н. Бердяева, анализировавших творчество как атрибут человеческого бытия, в значительной степени воплощение человеческой иррациональности<sup>301</sup>.*

*Отмечено, что традиция философского осмысления творчества через призму приоритета иррационального открывает новый этап осмысления творчества, что продолжается с открытием все новых глубин человеческой субъективности, а именно – слоя «бессознательное», как творческого пространства, где происходит синтез образов. Выявлено, что в соответствии с приоритетным значением того или иного слоя, аспекта иррационального складываются соответствующие философские дискурсы, определяющие концептуализацию творчества.*

*Как следствие иррационалистические интерпретации творчества в философии являются важной компонентой в целостном осмыслении концептуализаций творчества в культурно-исторической реконструкции.*

---

<sup>301</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

### Глава 3. Синтезирующие концептуализации творчества

В третьей главе исследования в качестве методологических оснований для синтезирующих концептуализаций творчества выделены исходные положения глобальной эволюционной картины мира и коррелирующей с ней эволюционно-синергетической парадигмы, а также теории коммуникации. В работе смоделирована концептуализация творчества как механизма самообновления открытых систем различной природы. Вместе с тем, как показано в настоящем исследовании, в контексте эволюционно-синергетической картины мира и соответствующей парадигмы оказываются закономерными конкретизации различных аспектов творческой деятельности, воплощающих принцип адхокизма при становлении новых концептуализаций.

Постулируется, что принцип когеренции становится методологическим контекстом коммуникативного поворота в концептуализациях творчества. Принципы когерентного, кооперативного движения вносят новые моменты в понимание историзма, когда реальность видится как процесс, актуализируемый через множество взаимосвязей, в которые включен человек. Данное понимание расширяет горизонт эпистемологии путем концептуализации диалога. Коммуникативность познавательного отношения к миру обусловлена также пониманием динамического хаоса как протоформы системности внешнего мира, что позволяет получить информацию о целостной системе.

В целом коммуникативный контекст синергетики формирует гештальт переключения, которое заключается в акцентировании на коммуникативном измерении миросистемы. Образ мира в таком отношении становится человекомерным и взаимодействующим, образ творчества определяется, прежде всего, взаимодействием, сотрудничеством. Обеспечивая коммуникативный поворот в философии, синергетика формирует

методологию понимания творческого субъекта как носителя личностного знания, личностной ответственности всех компонент целостности.

Коммуникативный поворот в философии означает поворот к исследованию и анализу коммуникации. Таким образом, формируются методологические установки понимания творчества в его переплетенности, процессуальности, постоянном взаимодействии – в его коммуникативности.

### **3.1 Идея эволюции как основание для формирования синтезирующих концепций творчества**

Идея эволюции имманентно присуща философскому мышлению. Вместе с тем время появления теории видов Ч. Дарвина предполагает эпоху эволюционного поворота в философствовании, что воплощается в генерации разнообразных концепций, в частности, в эволюционной эпистемологии, социал-дарвинизме и многих других исследовательских направлениях. Так, эволюционная эпистемология как гносеологический аналог теории Дарвина, изучающая онтогенез познания (Ж. Пиаже), филогенез когнитивных структур (К. Лоренц, Д. Кэмпбелл, Г. Фолмер), эволюция научных программ (К. Поппер, Ст. Тулмин), представляет познание как атрибут жизни, необходимый для выживания. Основной механизм реализации познания – это механизм проб и ошибок, позволяющий селекционировать инновации, необходимые для дальнейшей эволюции. Эволюционная методология становится генетическим и теоретическим основанием для концептуализаций творчества. При этом эволюция, рассматриваемая как нечто присущее всей природе, становится фундаментом для становления синтезирующих концептуальных построений творчества. В данном случае происходит объединение объективистского и субъективистского контекстов концептуализации творчества.



Например, идея эволюции методологически значима для А. Бергсона. Она позволяет ему представить творчество в аспекте единства объективизма и субъективизма, то есть реконструировать творчество и как атрибут бытия в целом, и как атрибут собственно человеческого бытия. Отметим, что А. Бергсоном подчеркивается, что с «появлением именно человека творческая эволюция приобретает черты полноты и законченности. При этом характеристические признаки творчества – свобода, акцент на созидание, на становление нового присущи творчеству в целом: и как атрибуту бытия, и как атрибуту человеческого бытия»<sup>302</sup>.

Все жизненные процессы в тематизируемом аспекте представляют собой сплав таких творческих интенций как инстинкт, интуиция, разум. При этом разум представляет собой нечто технологичное, некое средство. Человеческий разум проявляет свое могущество в области механики, геометрии, логики. Человеческий разум без помощи интуиции не может постичь существо естественных процессов. В данном случае интуиция отождествима с жизнью, отождествима с творчеством, которое и есть эволюция, есть созидание самой жизни.

Методологически понимание значимости, и даже приоритета субъективизма, форм человеческой субъективности – инстинкта и интуиции, в данной концепции творчества опирается на расширение творчества как характеристической особенности не только человека, субъекта творчества, но и как атрибута собственно всей жизни. Творчество становится выражением самодвижения, саморазвития, непрерывным процессом продолжения начального движения, жизненного порыва. Жизненный порыв представляет собой онтологическое основание творческих процессов, «состоит по существу в потребности творчества»<sup>303</sup>. Тем самым А. Бергсон ставит и

---

<sup>302</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С. 59 - 68. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799

<sup>303</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 99.

решает задачу доказательства того, что постоянная и непрерывная «изменчивость, сохранение прошлого в настоящем, истинная длительность, – вот, по-видимому, свойства живого существа, общие со свойствами сознания... жизнь, подобно сознательной деятельности, есть изобретение и тоже представляет собой творчество»<sup>304</sup>.

Концепция творчества А. Бергсона как творческой эволюции, имманентно присущая жизни, становится одной из значимых синтезирующих объективистский и субъективистский контексты реконструкции образа творчества. При этом жизнь понимается широко, тождество между «материей неорганизованной и организованной»<sup>305</sup> подчеркивается постоянно. В ней и впоследствии в синергетической парадигме<sup>306</sup>, ряде других концепций творчество становится атрибутом бытия в целом. В рамках этих подходов жизнь представляет собой собственно бытие, а также способ его существования, то есть способ актуализации бытия. Тем самым источник творчества заключен в самом бытии, в процессе его самостановления и самоосуществления, который разворачивается в локальном времени со специфической конкретной темпоральностью в пространстве. Человек, представляя форму жизни, включен в процесс развертывания бытия.

К. Лоренц, так же как М. Шелер, Х. Плеснер, А. Гелен, считает, что человек является результатом эволюционных природных процессов. Возникновение сознания представляет собой закономерный этап в развитии природы, что обосновывается антропным принципом в его слабой и сильной формулировках. Впоследствии понимание эволюции как глобального процесса, как развития человекоразмерных систем в соответствии со специфическими законами антропогенеза: «Сущность того, что называется

---

<sup>304</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 58.

<sup>305</sup> Там же. С. 15.

<sup>306</sup> Лоренц К. Обратная сторона зеркала: сборник трудов / пер. с нем. и предисловие А. И. Фета; ред. А. В. Гладкого; примеч. А. И. Фета и А. В. Гладкого. – Nyköping (Sweden): Philosophical arkiv, 2016. С.329–601.

«человеческим духом», составляет сверхличное единство опыта, умения и желания, возникающее из способности человека умножать знание путем традиции. Но и это высочайшее единство является и остается живой системой, основанной и построенной на явлениях жизни»<sup>307</sup>. Тем самым акцентируется жизнь, прежде всего, как способ развертывания бытийных сил человека со времени становления человеческого сознания, что коррелирует с основными положениями о творческих процессах в философии жизни.

В целом идея эволюции, принявшая форму глобального эволюционизма, означает новый этап в развитии синтезирующих философских реконструкций творчества. Идея универсальной эволюции становится основанием эволюционно-синергетической картины мира. Суть ее в том, что мир можно представить, как процесс коэволюции множества открытых саморазвивающихся, самоорганизующихся систем, несущих стрелу времени, как в неживой природе, так и в органическом мире, в социуме, в культуре.

В целом картина мира является результатом обобщения, схематизации фундаментальных ценностей культуры, глобальных идей (например, идеи эволюции), которые задают вектор развития науки, формируют приоритетные, авангардные научные направления и определяют научную картину мира путем вычленения онтологических представлений об устройстве мира и перевода научных достижений в конкретные образы, задающие сущностные параметры действительности<sup>308</sup>.

Данная картина мира коррелирует с эволюционно-синергетической парадигмой, основные принципы которой заданы синергетикой, изучающей согласованное, когерентное состояние процессов самоорганизации,

---

<sup>307</sup> Лоренц К. Обратная сторона зеркала: сборник трудов / пер. с нем. и предисловие А. И. Фета; ред. А. В. Гладкого; примеч. А. И. Фета и А. В. Гладкого. – Nyköping (Sweden): Philosophical arkiv, 2016. С. 333.

<sup>308</sup> Степин В.С. Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 231–256.

структурирования сложных систем различной природы<sup>309</sup>. При этом, чтобы система могла рассматриваться в качестве самоорганизующейся, она должна быть открытой (способной обмениваться энергией, информацией с окружающей средой), нелинейной (ее динамические уравнения должны быть нелинейными, то есть имеющими более одного решения при одинаковых условиях), отклонения от равновесного состояния должны превышать критические значения, и процессы в данной системе должны происходить кооперативно.

Выделение глобальной эволюционной картины мира и коррелирующей с ней эволюционно-синергетической парадигмы в качестве методологических оснований для синтезирующих концептуализаций творчества позволяет рассматривать данные концептуализации как вторичные по отношению к субъективистским и объективистским, которые в большей степени детерминированы напрямую социокультурным контекстом и сгенерированным данным контекстом соответствующим поворотом в философии. Напомним, что антропологический поворот в философии, ставший основой для субъективистских концептуализаций творчества, оказался обусловленным становлением социокультурной реальности, определяемой ценностями гуманизма (возвышение человека, его разума до уровня Бога, как оправдания его телесной природы) и индивидуальности (выдвижение на первый план нового типа личности, обладающей высшей ценностью и реализующей в своей деятельности идеал всемогущего человека-творца, постулирование самоценности и уникальности каждого индивида).

Осмысление роли методологических оснований, определяющих формирование концепций и концептуализаций творчества, позволяет выстроить их иерархию, в которой фундаментальными основаниями

---

<sup>309</sup> Позднякова Д.А., Асеева И.А. Проблемы прогнозирования, моделирования и управления человекомерными системами с позиции концепции хаоса// Известия Юго-Западного государственного университета. 2012. № 4-3 (43). С. 167–171.

становятся социокультурный контекст и соответствующий ему поворот в философии, определяющий специфику философских парадигм, а затем картина мира и обосновывающие ее научные парадигмы.

В целом утверждение глобальной эволюционной картины мира на основе эволюционно-синергетической парадигмы становится основанием для концептуализации творчества как имманентности всей природе. Так, И. Пригожин считает творчество имманентным свойством всей природы, а творческое, созидательное начала – условием существования и человека, и природы. Он соглашается с А. Уайтхедом в том, что «процесс созидания есть форма проявления единства Вселенной»<sup>310</sup> и показывает, что «творчество», «созидание» как процессы, имманентно присущие всем системам, находят обоснование в картине мира, характеризуемой образами синергетики. В частности, «динамический хаос как физическая картина «основы бытия»»<sup>311</sup> создает один из главных методологических аспектов концептуализации творчества как агента самоорганизации, перехода от хаоса как этапа развития системы к порядку, к новой системе более высокой степени самоорганизации.

При данном переходе реализуется сущностная черта творчества – свобода выбора. Выбор осуществляется в точке бифуркации, в которой система осуществляет выбор траектории дальнейшего развития, когда происходит радикальная перестройка системы, выбор пути из многообразного поля возможностей. Бифуркационный механизм развития системы подчиняется закону оптимальности, то есть выбора такого типа организации, при котором реализуется возможность более оптимальной утилизации внешней энергии. При этом данное основание является необходимым, естественным фоном для осуществления выбора системой траектории, задает как бы те стены, в рамках которых и может происходить

---

<sup>310</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. – М.: Едиториал УРСС, 2001. С. 215.

<sup>311</sup> Там же. С. 216.

движение. Последнее не ограничивает свободы при выборе реальной траектории развития в стенах оптимальной утилизации внешней энергии.

Свобода также обусловлена свойством нелинейности системы. Наличие более одного пути решения проблемы предполагает свободный творческий акт, который, с одной стороны, направлен вовне, на поиск траектории развития, с другой стороны, он направлен вовнутрь – на человека, ориентируя его на самовыражение, самоосуществление, на самотворение. Следует согласиться с тем, что «сама нелинейная ситуация, будь то природная, ситуация общения с другим человеком или с самим собой, как-то разрешается и, в том числе, строит самого субъекта. Нелинейное, творческое отношение к миру, таким образом, означает открытие возможности сделать себя творимым»<sup>312</sup>.

В целом синергетический взгляд на специфику творчества, изложенный Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмовым, можно изложить в ряде положений:

- хаос в творчестве можно усмотреть в разнообразии знаниевых элементов, в разнообразии пробных шагов, ходов развертывания мысли;
- вдохновение означает попадание в сферу действия креативного аттрактора, «творец невольно, руководимый скрытыми установками, выбирает из наличного опыта осколки будущего, то, что резонирует со смутной творческой целью»<sup>313</sup>;
- механизм интуиции реконструируется как механизм самоорганизации, самодотраивания мыслей и образов;
- научное открытие становится основанием переструктуризации проблемного поля какой-либо науки, бифуркационным моментом в научном творчестве, «... открытие всего лишь переформулирует,

---

<sup>312</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. – 1997. – №3. С. 71.

<sup>313</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодотраивание // Вопросы философии. – 1994. – №2. С. 106.

переструктурирует поле вопросов, то есть представляет собой бифуркацию на вопросно-ответном поле»<sup>314</sup>.

- системе научного знания свойственна колебательная траектория развития. Естественно, что синергетика является не только методологией понимания многоаспектной системы творчества, ей также присуще расширение поля методологических возможностей, расширение поля положительной эвристики.

В целом эволюционно-синергетическая картина мира позволяет задать синтезирующий, субъектно-объективистский образ творчества, представить творчество как атрибут бытия в целом. Не менее значимо то обстоятельство, что синергетическая парадигма задает методологию конкретизации различных аспектов творческой деятельности, становясь, тем самым, менее общим методологическим принципом концептуализации творчества, нежели соответствующая картина мира.

В частности, синергетика становится методологией уточнения процесса творчества как механизма самоорганизации культуры. Она позволяет реконструировать творчество как механизм самообновления открытых систем различной природы, выявить темпоральность, направленность процессов самообновления. Методология синергетики позволяет выделить два типа творческой направленности для самоорганизующихся систем. Первый тип – это направленность на формирование порядка, то есть на самоорганизацию, второй – на утерю такого порядка, то есть на хаотизацию.

Хаотизация или дезорганизация для творческого субъекта выступает как этап самоорганизованной критичности, что позволяет объяснить этап многообразия творческих идей и замыслов, этап растерянности, коррелируемый с этапом катастрофы для природных систем, ожидания, вдохновения как этапов творчества в качестве механизма самообновления и мира, и субъекта творчества. Поскольку синергетика пытается выявить

---

<sup>314</sup> Там же. С. 109.

общие механизмы катастроф в диссипативных системах с целью создания средств нелинейного управления системой, которая находится в состоянии неустойчивости, то в рамках концептуализации творчества актуализируется прагматический аспект творчества, а, именно, ставится и решается проблема экспликации и применения методов творческого поиска, организации творческого хаоса, характеризуемого огромным разнообразием интуиций.

Последнее коррелирует, в частности, со становлением методологии проектирования с ее систематизацией методов проектирования, выделения методов дивергенции, трансформации и конвергенции как этапов, на которые авторы разбивают проектное творчество<sup>315</sup>.

В данном случае проектирование можно реконструировать как процесс выхода из хаоса или перехода к системе более высокой степени самоорганизации. При этом авторы, разрабатывающие методы проектирования акцентируют то обстоятельство, что объектом их исследования является не столько само проектирование, сколько творческая мыслительная деятельность, предшествующая проектированию и способствующая возрастанию творческой активности, «самосовершенствованию»<sup>316</sup>. Иначе говоря, синергетическая методология явно и неявно становится методологией объяснения феномена свободы творчества, ситуации, обозначенной Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмовым, как ситуации «самотворения»<sup>317</sup>. В данном случае овладение методами проектирования означает овладение средствами нелинейного управления системой творческого мышления, находящейся в состоянии неустойчивости. Именно тогда знание методов проектирования делает возможным воздействие на систему творческого мышления, которое способно подтолкнуть на нужное решение и на самотворение.

---

<sup>315</sup> Джонс Дж. К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. – 326 с.

<sup>316</sup> Джонс Дж. К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. С. 17.

<sup>317</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. – 1997. – №3. С. 71.



Также в данном случае не элиминируется возможность оптимального использования хаотического этапа творческого процесса путем диагностики его параметров. В частности, раскрывая конструктивную роль хаотических процессов, синергетика помогает творческому субъекту преодолеть состояние растерянности и страха перед хаосом<sup>318</sup>, в тематизируемом аспекте – перед кажущейся иногда невозможностью найти столь важное решение. Эксплицируя состояние творческого хаоса как точку бифуркации, синергетическая методология настаивает на обязательном прохождении данной точки и появлении творения и самотворения, что возвышает оптимизм творческого субъекта и способствует формированию многообразных творческих интенций.

Направленность творчества как механизма самоорганизации в рамках синергетической методологии можно реконструировать посредством понятия аттрактора. В математике аттрактором называют множество точек в пространстве возможных состояний какой-либо динамической системы, которое образовано возможными значениями величин области определений и потому определяет возможное изменение состояния системы. Вследствие чего на аттрактор ориентируется, нацелена такая система. В творческом процессе аттрактором может быть проблема, на решение которой нацелен творческий субъект, что обуславливает значимость правильной формулировки проблемы. Последнее задает методологию исследования проектного творчества. Главным становится выделение основных этапов проектирования, на которых основным становится четкое понимание проблемы как аттрактора каждого этапа самоорганизации творческого процесса. Таковыми этапами становятся исследование исходной проектной ситуации, анализ и преобразование структуры проблемы, определение границ возможных решений, комбинирование этих решений в варианты проекта, оценка проектных решений и выбор окончательного варианта.

---

<sup>318</sup> Там же. – С. 70.

Неявное и явное выделение проблемы в качестве аттрактора нацеливает методологов на поиски и разработку методов решения проблем каждого этапа. Так утверждается метод мозговой атаки в качестве метода определения границ и поиска промежуточных решений<sup>319</sup>.

Принципиальная нелинейность творческого мира субъекта позволяет выявить дополнительную аргументацию множественности, самостоятельности и равноценности творческих миров. Здесь следует согласиться с В.П. Визгиным, что множественность является способом и основанием накопления эволюционной информации, которая является основанием для перехода на более высокую ступень эволюции. Благодаря множественности усиливается устойчивость и долговечность бытия элементарных объектов, образующих род. Каждый род представляет собой подсистему Вселенной, которая возникла в результате Большого взрыва и эволюционирует, умножая множественность<sup>320</sup>. Тем самым, постулируя множественность творческих миров, мы аргументируем необходимость развития творческих интенций каждого элементного субъекта творчества, понимая, что это необходимое условие существования и развития человечества и Вселенной в целом. Вышеуказанное позволяет определить методологические основания исследования творчества, творческой самореализации, а также многозначности всех творческих миров. Ключевыми особенностями таких систем становятся синергия, взаимодействие, диалог.

Исходя из значения понятия диалога, данного в философской концептуализации М. Бубера, а «диалогом» могут быть только те человеческие взаимоотношения, которые выстраиваются в соответствии с принципом «Я-Ты», а не с принципом «Я-Оно», диалоговыми могут быть

---

<sup>319</sup> Подробнее об этом см.: Джонс Дж. К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986.

<sup>320</sup> Визгин В.П. Концептуальная история множественности миров // Концепция виртуальных миров и научное познание. Отв. ред.: И.А. Акчурин, С.Н. Коняев. – СПб.: РХГИ, 2000. С. 263, 279.

отношения между субъектами творчества, осознающими равноценность и равновеликость культурных миров каждого из них<sup>321</sup>.

Цель диалоговых отношений в увеличении множественности творческих миров, в достижении понимающего сотрудничества и сосуществования с сохранением неповторимости, обеспечивающей необходимую множественность как условие устойчивости и эволюционирования целостного мира творчества. Диалоговые отношения предполагают высокую степень самотворения как обратной стороны созидания нового каждого участвующего в таком диалоге субъекта творчества, которым может быть отдельный человек, группа людей, субкультура, культура и т.п. Более того, такие отношения способствуют укреплению понимания значимости собственного творческого мира, его самооценности и суверенности. Данное понимание множественности творческих миров и вытекающее из него понимание необходимости диалогичности отношений между этими мирами выступает качественной характеристикой устойчивой эволюции субъектных творческих систем, нацеленных на восприятие новых идей, необходимых для реализации собственных творческих интенций, но не хаотизации собственного творческого мира, характеризуемого состоянием конфронтации и соперничества с другими творческими мирами. Последнее также естественно для эволюционирования и реализует такую направленность в эволюции системы творчества как хаотизацию.

Р.Е. Ровинский, исследуя современную картину мира, приходит к выводу о том, что «новая концепция развития в самом сжатом виде выражается трехчленной формулой: системность, динамизм, самоорганизация»<sup>322</sup>. Данные концепты образуют методологическое

---

<sup>321</sup> Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – 464 с.

<sup>322</sup> Ровинский, Р.Е. Самоорганизация как фактор направленного развития / Р.Е. Ровинский // Вопросы философии. 2002. - №5. - С. 75.

эвристическое ядро для анализа многих феноменов, в том числе, и творчества, в частности, в аспекте выявления основных закономерностей динамики творчества. Синергетическое содержание концепта динамики позволяет интерпретировать динамику творчества как проявление способности творческого субъекта адаптироваться к быстроменяющимся условиям своего существования, интерпретировать творчество как адаптационный механизм. Тогда творчество как восприятие и воссоздание для себя идей, проектов и т.п. не обязательно и даже совсем не должно отвечать требованиям новизны, но при этом оставаться творчеством как самотворчеством, свободным самотворением.

Несмотря на то, что понятие динамичности повсеместно присуще и науке, и философскому дискурсу, однако в разных дискурсах и научных парадигмах оно не имеет однозначного определения. В синергетике широко используется понятие динамического хаоса. Данное прилагательное несет понимание нерегулярности и хаотичности движения, которое порождается нелинейной системой, для которой динамические законы (один или несколько) однозначно задают эволюционную траекторию системы, если известна ее предыдущая история или начальное состояние<sup>323</sup>.

Таким образом, исследование в рамках синергетической парадигмы творчества, в целом, и творческого развития субъекта, в частности, акцентирует внимание на поведении системы, то есть творческого субъекта, обусловленное лишь имманентными свойствами (генетикой, например), но не внешними факторами. В последующем складываются интерналистская и экстерналистская методологии исследования социокультурных феноменов, феноменов творческой активности, но данный аспект развития системы инициирует интерес и задает направление изучения внутренних интенций (интуиций, интересов и т.п.) творческого субъекта, акцентирует моменты

---

<sup>323</sup> Шустер Г. Детерминированный хаос. М.: Мир, 1988. С. 13.

самотворения, показывает их определяющую роль по отношению к внешним детерминантам творчества.

Далее с исследованием динамики различных систем содержание динамизма дополняется. Так, в частности, обнаруживается эффект запаздывания, который определяется свойством нелинейности системы, но не зависит от ее природы (в экономике это проявляется в динамике платежеспособного спроса на какой-либо новый товар). Таковым становится и информационное запаздывание, связанное с темпом восприятия, темпом обработки информации для творческого субъекта. Данный закон формирования творческой активности делается основанием для формирования практик обучения творчеству, учета индивидуальных особенностей. Эффект запаздывания, последствия обусловлен и консерватизмом, наличием устойчивых элементов в системе творчества. Этим объясняется неприятие новых течений, направлений в художественном и научном творчестве, что воплощается в истории импрессионизма, становлении какой-либо научной парадигмы.

Таким образом, понимание творчества как динамической системы, того обстоятельства, что эволюция этой системы, а также характер изменения состояний системы творчества детерминируются не только внешними факторами (социокультурным фоном, философской парадигмой, картиной мира и соответствующей научной теорией), которые действуют на систему творчества в каждое мгновение времени, но и внутренними факторами различной природы, которые возникают благодаря запаздыванию или последствию, обусловленному прежними состояниями, предшествующей историей творчества как системы творений отдельных субъектов и творческого мира каждого человека.

Концепты порядка и хаоса также задают определенную направленность исследования системы творчества. Понимание хаоса как источника творческих, созидательных начал Вселенной, акцентирование на акте перехода от хаоса к порядку формирует эвристику перехода, что, в

частности, реализуется в становлении такой области знания как динамика науки. В.И. Курашов, предлагающий такую дисциплину, уверен, что «...всепроникающая динамика знаний, происходящая в интеллектуальной атмосфере науки, и определяет реальное единство научных знаний»<sup>324</sup>. Он предлагает выделить из области методологии науки гносеодинамику как дисциплину, предметом которой являются процессы переноса, восприятия, трансформации знаний из одной области в другую.

Таким образом, увеличивается степень положительной эвристичности феномена междисциплинарной восприимчивости, акцентируется значимость расширения поля творчества путем включения в систему творчества субъекта многообразных знаний и представлений. В данном аспекте актуализируется эвристика меметики, описывающей процессы формирования, трансляции знаний, методологической единицей которых становится мем как человеческая идея, мыслимая в качестве единицы передаваемой социально-культурной информации. Тем самым аргументируется нацеленность на самотворение как формирования открытости, восприимчивости. В частности, восприимчивость обобщенных концептов становится методом формирования матрицы мышления, возможностью наполнения элементов данной матрицы и своим, и многообразным опытом научного и художественного творчества. Таким концептом может быть категория изменчивости, поскольку мир воспринимается как многообразие коэволюционирующих, самоорганизующихся систем. Изменчивость как порождение нового формирует позицию открытости будущему, нацеленность на будущее, на самотворение, на самоизменчивость. Изменчивость как трансформация формирует эвристику межкультурного, междисциплинарного обмена идеями, парадигмальными установками, образами. Тем самым открываются новые

---

<sup>324</sup> Курашов В.И. Познание природы в интеллектуальных коллизиях научных знаний. – М.: Наука, 1995. С. 87.

перспективы для переноса образов, понятийных конструкций, идей, методов, приемов из одной творческой области в другую.

Понимание отношения порядка и хаоса как их чередования открывает новые методологические возможности для концептуализации системы творчества отдельного субъекта. Здесь можно отметить роль свободной воли индивида в ситуации неустойчивости, во время переходного периода. Творчество как любая система представляет в процессуальном аспекте чередование хаоса и устойчивого состояния, когда в системе господствует детерминизм, когда определенные задачи решаются, в частности, в рамках парадигмы, художественного стиля. При этом и парадигма, и стиль становятся непосредственными детерминантами творчества.

Стиль, как и парадигма являются конкретизацией более высокого порядка нежели картина мира, которая становится последовательной конкретизацией культурно-исторического кода, социокультурного контекста. Парадигма рассматривается в качестве фундаментального общепризнанного теоретического образца для большинства ученых в определенный исторический период. В рамках определенной парадигмы возможно вопрошать, очерчивать проблемное поле, осуществлять эвристику поиска. Методологический потенциал парадигмы включает в себя социокультурные предпосылки в виде идеалов и норм, определяемых культурной аурой эпохи. Наличие устойчивых образцов определяет устойчивость данной фазы научного творчества.

Стиль выражает устойчивость системы художественных образов, которые принимаются в качестве непреложных образцов в рамках определенного стиля. Соответственно, формируются средства художественного творчества. Поэтому стиль задает рамки, определяя художественное своеобразие творческой системы эпохи или отдельного творческого субъекта. Стиль можно представить, как многоуровневую модель творчества. Глубинный порождающий уровень включает культурные коды, идентификаторы, которые могут быть рассмотрены в качестве

фундаментальных ценностей и смыслов культуры. Другие уровни задаются национальным контекстом (например, итальянское барокко), личностной системой ценностей. Поэтому стиль художественного творчества выступает как средство эстетического выражения каждого субъективного «Я», определяя выбор и композицию формальных элементов для каждого произведения.

Отметим общезначимость культурных детерминант, ценностных оснований какой-либо культуры, культурной эпохи по отношению к выделенным ранее типам методологических оснований творческой деятельности и концептуализациям творчества (таким как философская система, картина мира, парадигма, стиль художественного творчества).

Культура может быть рассмотрена в качестве целостного образования, множество всех множеств, где ее составляющими (частями) выступают отдельные сферы, феномены. В данном случае часть, каждая сфера культуры, каждый ее феномен несет свойства целостного образования – культуры и наоборот. Поэтому не может быть субъектных творческих систем, которые не несут доминанты культуры. Возможны творческие системы как актуализации иного стиля, иной парадигмы, в основе другой системы базисных культурных ценностей. Такие творческие системы (например, создание архитектоники и строительство христианских храмов) генерируются в атмосфере иной культуры, но они всегда есть проявления стилевых особенностей, существующих пока неявно, но их отдельные флуктуации (отдельные факты созидания), разрушают данную творческую систему и формируют новую (романский стиль).

Если проанализировать, к примеру, такой творческий стиль как классицизм, очевидна устойчивость данной творческой системы и релевантность культуре Нового времени, в которой базисные ценности – культ научного разума и культ опыта – были сформированы наукой. Действительно ценности Возрождения, – индивидуальность и гуманизм как возвышение земной природы человека постепенно исчезли из духовной,



творческой среды вследствие воздействия на них идей Реформации и Контрреформации. Тем не менее вследствие признанности церковью теории двух истин остаются ценностными доминантами культуры научный разум и опыт, но только в области познания мира природы. Тем самым теория двух истин становится ограждением для науки, для господства механики, механистической картины мира, эксперимента как средства доказательства и обоснования научных положений и, соответственно, для понимания неизменности, закономерности эстетических образов как детерминант художественного творчества.

Культивирование человеческого разума как ценностного основания культуры Нового времени заставляет искать содержание закона красоты в родственной эпохе – классической эпохе в развитии античности с ее признанием высочайшей ценности чистых научных занятий. Последнее объясняет утверждение классицизма для названия стиля и его содержание как цитирования художественных образцов классической эпохи (ордерной системы, драматического действия, разыгрываемого с музыкальным сопровождением и т.п.).

Устойчивость системы постепенно разрушается флуктуационными творческими изысканиями. Здесь свобода воли, творческая свобода приводит к разрушению структур восприятия мира культуры, гештальт-образцов. Введение фактора творческой непредсказуемости, господства творческой свободы, существующей вне рамок стиля, в эпохи бифуркаций позволяет понять единство альтернативности выбора и целенаправленной воли творческого субъекта, способного осуществлять выбор из спектра возможностей (классицизм осуществляется путем выбора акцента на разуме, барокко формируется на пути приоритета опыта, потока чувств, чувственности, фантазийности; классицистская концептуализация творчества реализуется на пути обоснования образа прекрасного как закономерности, на понимании творчества как процесса, который начинается с копирования античных образцов, на представлении о том, что произведение искусства

должно быть обращено к человеческому разуму, барочная концептуализация творчества формируется путем отрицания классицистских установок, например, произведение искусства должно быть обращено к чувствам, оно должно удивлять, восхищать и т.п.).

Представление творческого хаоса как множества флуктуаций творческой энергии позволяет подчеркнуть конструктивную роль хаоса в соответствии с синергетической методологией, а значит способности сложившейся культурной творческой системы к «обузданию» инновационного потенциала, заключенного в потоке творческих флуктуаций. А поскольку источниками обновления творческой системы выступают различные механизмы – воображение, фантазия, память и т.д., то открывается путь многомерного описания целостной самоорганизующейся системы культуры. Также это помогает понять и объяснить феномен многообразия в культуре, поливариантности путей развития культуры.

Таким образом, использование синергетической интерпретации творческих процессов, творчества как системы, творчества как механизма самоорганизации культуры позволяет представить культурную и творческую эволюции через закономерности чередования хаоса и порядка, через закономерности формирования, устойчивого существования и разрушения творческих систем.

Методологический потенциал глобального эволюционизма также позволяет объяснить феноменологические признаки развивающейся системы человеческого творчества и системы концептуализаций творчества, таких как сложности внутренней организации, многообразие форм актуализации, имманентности системе культуры. В данном случае развитие можно рассматривать как отбор. При этом становится очевидным, что отбор производится из тезауруса, из множества смыслов и концептов. Отбор осуществляет творческая личность, вписанная в систему культурных, философских, парадигмальных, стилистических детерминант, во взаимодействии с факторами, обуславливающими творческий процесс. Сам

процесс отбора осуществляется посредством селекционного принципа, то есть руководящего принципа, приводящего систему в устойчивое состояние.

Стремление к устойчивости формируется в сфере свободной творческой воли, творческой энергии. Именно энергия, если ее рассматривать как «глагольное высказывание, говорящее не о том, какое, а о том, каким образом совершается бытие..., бытие-в-действии, бытие-в-деле, бытие как самоосуществление»<sup>325</sup>. Дискурс энергии, по мнению С.С. Хоружего, позволяет усмотреть то обстоятельство, что горизонт действия, горизонт осуществления бытия не является единственным, возможно и «необналичиваемое бытие-действие»<sup>326</sup>. Тем самым энергия как онтологическое измерение действенности творчества позволяет понять многообразие творческих траекторий, неосуществленность творческих идей, логику становления концептуализаций творчества.

Если рассматривать систему творчества, то картина самоорганизации предстает как картина действия отбора их многообразных флуктуаций, например, стилистических особенностей христианской храмовой архитектоники. Случайные количественные изменения накапливаются и достигают критических пороговых значений, которые являют картину разрушения прежней стилевой организации, наступает время бифуркации, в рамках которого происходит селекция и формирование устойчивой структуры новых стилевых элементов, имманентных культурной реальности и формирующих устойчивую систему стилистических принципов новой творческой системы.

Аналогично протекают процессы в системе концептуализаций творчества. Здесь также происходит отбор концептуализаций в соответствии с принципом селекции, то есть релевантности социокультурному коду, философской парадигме, картине мира. При этом

---

<sup>325</sup> Хоружий С.С. О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 325–326.

<sup>326</sup> Там же. С. 326.

сама система многообразных концептуализаций творчества эволюционирует в аспекте увеличения многообразия своих элементов (отдельных концепций и концептуализаций творчества), становление которых осуществляется в соответствии с селекционным принципом. Тем самым образуется устойчивая, открытая для новых концептуализаций система, в которой элементы (отдельные концепции) сосуществуют, конкурируют, вызывая флуктуационные всплески, что приводит к возникновению новых элементов, выводящих систему на иной уровень организации.

Отметим, что утверждение эволюционно-синергетической картины мира в качестве главного методологического фактора философских концептуализаций творчества проявляется в исследованиях творчества А.И. Субетто<sup>327</sup>, В.Н. Николко и рядом других авторов. В них творчество обладает бытийным статусом. Творчество становится атрибутом не только человеческого бытия, но бытия в целом. Человек мыслится не в парадигме отражения, а парадигме, отводящей человеку роль табло, на котором высвечиваются события, происходящие где-то в другом пространстве, времени. Творчество реализует свое бытие, но через человека, это бытие самоорганизующихся систем вселенского масштаба. Творчество становится неким инновационным процессом, источником деперсонализованного, десакрализованного саморазвития. Жизнь как таковая предстает в данной трактовке как творчество, «творческая волна», как волнообразный процесс на всех уровнях самоорганизации жизни. В.Н. Николко отводит творчеству роль статистического эффекта<sup>328</sup>. Тогда группы творческих субъектов превращаются в статистический ансамбль, которому свойственно нелинейное функционирование, называемое творчеством. Отдельные элементы этого ансамбля выполняют роли аналоговых машин, в которых

---

<sup>327</sup> Субетто А.И. Этюды креативной онтологии. Творчество, жизнь, здоровье и гармония. – М., «Логос» 1992. – 202 с.

<sup>328</sup> Николко В.Н. Творчество как новационный процесс (Философско-онтологический анализ). – Симферополь: «Таврия», 1990. – 190 с.

решения выдаются на осциллограф. Тем самым происходит деантропологизация творческого субъекта, творчества.

В целом методология синергетики позволяет решить основную проблему концептуализации творчества – проблему рождения нового, проблему созидания новизны. Так, данная проблема решается путем введения понятия агента самоорганизации или репликатора как «некоторой информационной целостности, способной самовоспроизводиться в соответствующих условиях»<sup>329</sup>. Репликатором в указанном контексте является ген, культурный паттерн, архетип и т.п. Репликатор в данной концептуализации творчества становится агентом самоорганизации. В модели рождения порядка из хаоса процесс самоорганизации начинается в точке бифуркации системы, в частности, системы творчества. В данной точке происходит выдвижение «удачливого» репликатора из хаоса многих других. Активность данного репликатора определяет траекторию развития, будущее открытой системы, которое коррелирует с качеством этого репликатора. Тогда процесс становления нового порядка интерпретируется как нарастание количества актов репликации, то есть копированием в различной степени и качестве репликатора. Нарастание темпа формирования приблизительных копий до постоянного, устойчивого означает становление системы нового порядка до очередной утери устойчивости.

Категория репликатора позволяет объяснить и обновление системы концептуализаций творчества. В данной методологии репликаторами становятся культурные образцы мышления, задаваемые социокультурным контекстом и конкретизируемые в философии, картине мира, парадигме, стиле и, в итоге, – в сознании субъекта творчества. Субъект творчества тем самым становится и носителем репликатора, и репликатором одновременно, развивая и кристаллизуя воспринятые образцы и осуществляя переход с единичного уровня на общий и, в результате, на уровень повсеместного

---

<sup>329</sup> Пойзнер Б.Н., Ситникова Д.Л. Самообновление культуры и синтез научных знаний. – Томск: Издательство Томского университета, 2002. С. 110.

принятия, включения в систему. Поскольку и хаос, и порядок в концептуализациях творчества существуют в горизонте культуры, которая представляет собой систему взаимодействующих, обменивающихся информацией и энергией конкретных культур и культурных эпох, то множество культурных образцов – репликаторов задает множественность их самоосуществления, определяет границы репликации образцов, границы их устойчивого цитирования и копирования и оставляет их в памяти философствования. Введение в методологию концептуализации творчества категории репликатора позволяет уточнить функционирование философской методологии реконструирования как методологии формирования репликаторов.

Таким образом, эволюционно-синергетическая картина мира как методологическое основание концептуализации творчества позволяет задать образ творчества как атрибута бытия в целом, как механизма самоорганизации культуры. Синергетическая парадигма, являясь методологическим основанием более частного уровня, позволяет конкретизировать посредством синергетического понятийного аппарата, путем использования таких понятий как аттрактор, репликатор и т.п. специфику реализации творческих механизмов в процессах самоорганизации культуры, самоорганизации системы творчества, самоорганизации системы творческих концептуализаций.

Отметим коррелятивность теории и практики творчества. Синергетические концептуализации творчества появляются одновременно с синергетическими формами творческой деятельности. Практическая реализация идей синергетики вызвала поток новых творческих интенций. В частности, утверждаются синергетические архитектурные принципы в области архитектурно-дизайнерского творчества. В числе современных архитектурных творений появляются энергоэффективные, растущие, умные дома, сооружения, реализующие идею фрактального формообразования. Данные конструктивные приемы и решения опираются на идеи сложности

организации системы, имеющей внутренние и внешние связи, системы, организованной в соответствии с нелинейными законами.

Реализация данных архитектурных принципов определяет творчество английской группы «Аркигрэм» с присущими ей воплощениями идеи отсутствия границ, смешения функций, признания необходимости формирования сооружения в режиме реального времени, созидания «предельной оболочки», которая органически вплетает дом во внешнюю среду и может быть управляемой<sup>330</sup>. Цви Хекер строит замысловатые сооружения, применяя фрактальные свойства в архитектуре<sup>331</sup>. В целом следует согласиться с тем, что существует «как минимум, четыре области приложения синергетической методологии в сфере архитектуры и градостроительства: урбанистика, формообразование в архитектуре и строительстве, психология архитектурного творчества и история архитектуры»<sup>332</sup>.

Отметим, что в условиях таких контекстуальных оснований как социокультурный фон и соответствующий ему поворот в философии, творчество можно интерпретировать как агента самоорганизации, перехода от хаоса к порядку, при котором реализуется сущностная черта творчества – свобода выбора. Свободный выбор осуществляется в точке бифуркации. Свобода оказывается обусловленной свойством нелинейности системы. Наличие более одного пути решения проблемы предполагает свободный творческий акт, который, с одной стороны, направлен вовне, – на поиск траектории развития, с другой стороны, он направлен вовнутрь – на человека, ориентируя его на самовыражение, самоосуществление, на самотворение.

---

<sup>330</sup> См.: Sadler S. Archigram: Architecture without architecture /Sadler S. – Cambridge; London: The Mit Press, 2005. – 242 p.

<sup>331</sup> Официальный сайт мастерской Цви Хекера [Электр ресурс]: Режим доступа: <http://www.archigram.net/index.html> (дата обращения: 01. 02.2021).

<sup>332</sup> Фесенко Ф.Е. Научное прогнозирование в архитектуре и градостроительстве – макроисторический и синергетический подходы // Эстетика архитектуры и дизайна: мат. Всерос. науч.-практ. конф. – М.: Архитектура-С, 2010. – С. 81.

Эволюционно-синергетическая картина мира становится методологией уточнения процесса творчества как механизма самоорганизации культуры. Она позволяет реконструировать творчество как механизм самообновления открытых систем различной природы, выявить темпоральность, направленность процессов самообновления. Присущее синергетике акцентирование на выявлении общих механизмов формирования порядка решает проблема экспликации и применения методов творческого поиска, организации творческого хаоса, что генерирует становление методологии проектирования.

Принципиальная нелинейность творческого мира субъекта позволяет объяснить множественность и равноценность творческих миров. Последнее становится основанием для понимания того, что главным отношением между такими системами становится отношения сотрудничества, диалога, но не конкуренции и соперничества.

Синергетическое понимание динамики приводит к концептуализации развития творчества как проявления способности творческого субъекта адаптироваться к быстро меняющимся условиям своего существования, где творчество рассматривается как восприятие и воссоздание для себя идей, проектов, оставаясь при этом свободным самотворением.

Концепты порядка и хаоса позволяют концептуализировать эвристику перехода, чередования хаоса и устойчивого состояния, когда реализуется детерминантный характер социокультурных контекстов, картины мира, стиля и парадигмы как непосредственных детерминирующих контекстов творчества.

Концепт агента самоорганизации или репликатора позволяет решить проблему созидания новизны. Репликатором в данном контексте является ген, культурный паттерн, архетип и т.п. «Удачливый» репликатор выдвигается в точке бифуркации творческой системы. Его активность определяет будущее открытой системы, которое коррелирует с качеством этого репликатора. Тогда процесс становления нового порядка



интерпретируется как нарастание количества актов репликации, то есть копированием в различной степени и качестве репликатора. Нарастание темпа формирования приблизительных копий до постоянного, устойчивого означает становление системы нового порядка до очередной утери устойчивости.

Категория репликатора позволяет объяснить и обновление системы концептуализаций творчества. В данной методологии репликаторами становятся культурные образцы мышления, задаваемые социокультурным контекстом и конкретизируемые в философии, картине мира, парадигме, стиле и, в итоге, в сознании субъекта творчества.

*Итак, заключим: выделение глобальной эволюционной картины мира и коррелирующей с ней эволюционно-синергетической парадигмы в качестве методологических оснований для синтезирующих концептуализаций творчества позволяет рассматривать данные концептуализации как вторичные по отношению к субъективистским и объективистским, которые в большей степени детерминированы напрямую социокультурным контекстом и сгенерированным данным контекстом соответствующим поворотом в философии. Данное понимание роли методологических оснований становления концепций и концептуализаций творчества позволяет выстроить их иерархию, в которой фундаментальными основаниями становятся социокультурный контекст и соответствующий ему поворот в философии, определяющий специфику философских парадигм, а затем картина мира и обосновывающие ее научные парадигмы.*

*В целом эволюционно-синергетическая картина мира позволяет задать синтезирующий, субъектно-объективистский образ творчества, представить творчество как атрибут бытия в целом. Значимо то обстоятельство, что синергетическая парадигма задает методологию конкретизации различных аспектов творческой деятельности.*

*Таким образом, эволюционно-синергетическая картина мира как методологическое основание концептуализации творчества позволяет*

*задать образ творчества, понимаемый как атрибут бытия в целом, как механизм самоорганизации культуры.*

### **3.2 Принцип когеренции как методология коммуникативного поворота в концептуализациях творчества**

Выделение социокультурного контекста концептуализации творчества в качестве основания для соответствующего поворота в философии позволяет усмотреть социокультурные факторы и философские теории как базисные методологические принципы объективистских и субъективистских концептуализаций творчества. Включение в систему методологических принципов эволюционно-синергетической картины мира, синергетической научной парадигмы как факторов более низкого уровня общности позволяет усмотреть закономерность в становлении синтезирующих концептуализаций творчества, вторичных по отношению к субъективистским и объективистским, поскольку первые в значительно большей степени и напрямую определяются социокультурным контекстом и соответствующим поворотом в философии.

Вместе с тем методологические основания концептуализаций творчества, творческих процессов представляют собой не столько иерархическую систему, сколько систему не уровней, а методологических элементов разного уровня общности, но взаимодействующих и взаимообуславливающих друг друга. В данном аспекте усматривается определенная роль принципа когерентного, кооперативного движения в расширении поля концептуализаций творчества, но в главном, в

осуществлении коммуникативного поворота в философии и формировании коммуникативных концептуализаций творчества.

Принципы когерентного, кооперативного движения вносят новые моменты в понимание историзма, когда реальность видится как процесс, актуализируемый через множество взаимосвязей, в которое включен человек. Данное понимание расширяет горизонт эпистемологии путем концептуализации диалога. В частности, у М. Бубера диалог представляет собой способ бытия. Через диалог преодолевается мир опытных данных, мир объектов, и научное творчество (наука) оказывается направленным на раскрытие не «объектов самих по себе», а их взаимоотношений, отношений с субъектом познания<sup>333</sup>.

При этом меняется специфика познавательного отношения к миру: вместо отношения «Я-Оно» утверждается отношение «Я-Ты», диалогическое отношение. Внешний наблюдатель исчезает, на его место приходит субъект как элемент познавательной системы. При этом субъект не может стать вещью, объектом, поскольку он выступает в человекообразном измерении как носитель мотивов, эмоций и т.п. Он не может оставаться безгласным, «следовательно, познание его может быть только диалогическим»<sup>334</sup>.

Коммуникативность познавательного отношения к миру обусловлена также пониманием динамического хаоса как протоформы системности внешнего мира, что позволяет получить информацию о целостной системе. Последнее определяется как коммуникативная функция хаоса<sup>335</sup>. Исходя из универсализма синергетического понимания взаимодействия, когеренции, кооперации и экстраполируя эти принципы на сферу творчества, возможно построение образа творчества как многоаспектной коммуникации, в частности, – с самим собой. Такая коммуникация осуществляется, когда

---

<sup>333</sup> Степин В.С. Философия науки. Общие проблемы / В. С. Степин. – М.: Гардарики, 2006. – 384 с.

<sup>334</sup> Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. /М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. С. 323.

<sup>335</sup> Черникова И.В. Философия и история науки: учеб. пособие. – Томск: Изд-во НТЛ, 2011. С. 198.

«нелинейная ситуация, будь то природная, ситуация общения с другим человеком или самим собой, как-то разрешается и, в том числе, строит самого субъекта. Нелинейное творческое отношение к миру, таким образом, означает открытие возможности сделать себя творимым. Позволить нелинейной ситуации ли другому человеку влиять на себя. Строить себя от другого»<sup>336</sup>.

В целом коммуникативный контекст синергетики формирует гештальт переключение, которое заключается в акцентировании на коммуникативном измерении миросистемы. Образ мира в таком отношении становится человекомерным и взаимодействующим, образ творчества определяется, прежде всего, взаимодействием, сотрудничеством. Обеспечивая коммуникативный поворот в философии, синергетика формирует методологию понимания творческого субъекта как носителя личностного знания, личностной ответственности всех компонент целостности.

Коммуникативный поворот в философии означает поворот к исследованию и анализу коммуникации. В сфере художественного творчества это анализ искусства как сообщения автором реципиенту, как коммуникации между ними. Здесь существенную роль начинает играть социокультурный (религиозный, эстетический, ментальный и т.п.) контекст создания, восприятия, авторства, реципиента, рецепции произведения искусства.

В социальной философии дарообмен, который, согласно К. Леви-Строссу, наряду с инцест-табу, является движущей силой развития человечества, трактуется не столько как товарный обмен, а как важнейшая социокультурная символическая коммуникация, приводящая к укреплению дружеских, побратимских связей в сообществе, тем самым, – обеспечению безопасности. Э. Левинас предлагает решать проблемы репрезентации

---

<sup>336</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. – 1997. – №3. – С. 71.

сознания через взаимоотношения Я и Другим, что приводит к такой трактовке репрезентаций сознания, которые включают и осмысление репрезентаций каждого Я, меня в сознании Другого и наоборот, репрезентаций Другого в моем собственном сознании<sup>337</sup>.

Коммуникативный поворот приводит к модификации трансцендентального субъекта познания, который занят конструированием идеальных объектов, категорий, на чем настаивает Марбургская школа неокантианства. Теперь трансцендентализм исследует субъект творчества как коммуникативное сообщество, условия существования и становления такого сообщества, дискурс и сами коммуникации (К.-О. Апель, Ю. Хабермас). Тогда трансцендентальный субъект научного творчества превращается в множество коммуницирующих макрообществ. Мир научного творчества видится как система междисциплинарного, трансдисциплинарного обмена, обмена множества трансэпистемических, транссоциальных и культурных ареалов. Это мир понимания, взаимопонимания, а также мир непонимания, взаимонепонимания. Эти миры предопределены дисциплинарными, эпистемологическими разрывами, различиями между дискурсами дисциплин, дискурсом науки и социальным дискурсом. Коммуникативный поворот в философии как ставит, так и формирует методологию решения проблем непонимания, что приводит к поискам согласованного дисциплинарного дискурса на основе сходства дискурсивных практик, замещении «истины» убеждением, правдоподобием, обоснованием необходимости достижения консенсуса, модификацией логики научного исследования в логику ситуационных исследований и т.д. Формируются неориторика при анализе науки, которая становится разновидностью аргументации собственных убеждений такой как нарратив, языковая игра.

Поворот к анализу коммуникаций приводит к трансформации понятия нового как результата творческого процесса. Например, представление о том,

---

<sup>337</sup>Levinas E. Ethics and Infinity. Conversations with Philippe. – Pittsburgh: Duquesne University Press, 1995. – 126 p.

что научная новизна возникает в творчестве уединенного субъекта уступает место представлению о научном творчестве как процессе взаимодействия, в частности, с другими учеными, с социокультурным контекстом, системой методологических оснований, личностным наполнением и т.п.

Кроме того, непрерывность и процессуальность коммуникации модифицируют новизну, придавая ей тот же характер непрерывности, то есть инновационности. Творческая система – это система, онтологически заданная инновациями. Инновации приходят на место новизны и отличаются от нее тем, что они не результат усилий уединенного субъекта творчества, но результат коммуникативного взаимодействия многих составляющих – и субъективных и контекстных. Частица «ин» и указывает на имманентную укорененность новизны, постоянную процессуальность созидания нового в бытии творчества. Тем самым уточняется образ новизны как результата творческих усилий. В коммуникативной парадигме творчества новизна представляется атрибутом взаимодействия, аспектом его длительности и непрерывности. Последнее означает непрерывность производства нового, безостановочность творения новизны, ее контекстуальность и относительность. Новизна становится атрибутом творчества каждого субъекта, что акцентирует внутрисубъективный характер, позволяет усмотреть новизну в творческом движении каждого субъекта и эксплицировать относительность как главный атрибут нового.

Тем самым синергетический, коммуникативный характер творческой системы ставит под вопрос возможность объяснения творчества с позиций уединенного разума и предлагает принцип коммуникативности в синтезе с принципом эволюционизма в качестве методологии понимания творчества. Введение категорий становления, длительности в философию означает применение эвристического потенциала данных категорий при объяснении творчества как мира вечной длительности. При этом творчество репрезентирует не столько культурно-историческую реальность, сколько внепредметные отношения, не столько направлено на логическое объяснение

и упорядочивание предметной реальности, сколько на воссоздание «онтологической модели реальности», которая является результатом коммуникативного взаимодействия субъекта творчества с многообразием контекстов – культурно-историческим, философским, парадигмальным, стилевым, картиной мира<sup>338</sup>. Следовательно, формируются методологические установки понимания творчества в его переплетенности, процессуальности, постоянном взаимодействии – в его коммуникативности.

В данной парадигме субъект творчества может быть представлен как система взаимодействий. Самое очевидное взаимодействие – это взаимодействие с объектным миром, который становится для субъекта существующим при соприкосновении. Эта позиция имманентно присуща философии, начиная с субъективно-идеалистических гносеологических концепций до феноменологических представлений и других концептуализаций субъектно-объектных отношений. В частности, Жак Маритен говорит: «Произведение существует только тогда, когда его видят, – как точка соприкосновения, где соединяются две души (душа художника и душа зрителя): оно подлинно существует лишь как средство актуально-идеальной коммуникации»<sup>339</sup>. Данная позиция становится общей для современных концептуализаций творчества. Тем самым творчество представляется как субъектно-объектное взаимодействие, где объектом становится онтологическая модель реальности.

В целом эти взаимодействия многоаспектны и многогранны, поскольку, предполагают взаимодействие творческого субъекта с контекстным миром, который представлен и жизненным миром, в других онтологических моделях – миром предпосылочных знаний и представлений, социокультурным и другими онтологическими и более частными контекстами, взаимодействием с другими агентами творчества, которые несут

---

<sup>338</sup> Никифоров А.Л. Понятие истины в теории познания / Понятие истины в социогуманитарном познании. – М.: ИФРАН, 2008. С. 18–28.

<sup>339</sup> Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 16.

характер диалога, понимания, непонимания и т.п. Особенности сознания творческого субъекта становятся «универсальная отзывчивость, всемирная открытость»<sup>340</sup>. Таким образом, представленный субъект творчества означает бесконечную процессуальность, длительность, осуществляемую в системе коммуникативных взаимодействий, в рамках которых осуществляется самосовершенствование и самореализация творческих возможностей.

Действительно, творческий субъект выступает как агент субъектно-контекстного взаимодействия. Определяющим в тематизируемом аспекте становится социокультурный контекст и концептуализации творчества и творческих процессов в целом. Социокультурный контекст существует как разворачивание прасимвола (О. Шпенглер), «действительность исторического переживания» (Э. Трёльч)<sup>341</sup>, «герменевтический опыт» (Х.-Г. Гадамер)<sup>342</sup>, языковая реальность (структурализм), фено-текст (Ю. Кристева); эпистема (М. Фуко)<sup>343</sup>, воплощенная архетипическая реальность (К. Юнг), социокультурный габитус как ментальная схема, устойчивая структура, воплощающаяся в различных социальных практиках, в том числе, творческих (Ж. Бодрийяр), «интерпретированное бытие» (П. Рикер)<sup>344</sup> и т.п.

В частности, иллюстрацией всеобщности субъектно-контекстной коммуникации является концептуализация творчества К. Юнгом. Для него наличествует общая для человечества психическая реальность – коллективное бессознательное, которое существует как пространство архетипов. Система архетипов представляет собой генетический код, который актуализируется при взаимодействии с ним субъекта творчества. Такое взаимодействие носит всеобщий контекстный характер. Поэтому результат, например, эстетического творчества не является выражением

---

<sup>340</sup> Кузнецова М.А. Творчество как атрибут человеческого бытия: дисертация ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Кузнецова М.А. – Волгоград, 2012. С. 217.

<sup>341</sup> Трёльч Э. Историзм и его проблемы. – М.: АСТ, 1999. С. 37.

<sup>342</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. С. 421–426.

<sup>343</sup> Фуко М. Археология знания. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2004. – 416 с.

<sup>344</sup> Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Академический проект, 2008. С. 64.



личного бессознательного, а становится выражение мифологического, коллективного бессознательного, архетипы которого воплощают опыт многих поколений. Истинно творческий, визионерский процесс происходит как активизация архетипической реальности, предполагает подлинность первопереживания, психологическую коммуникацию, в результате которой возникают символы архетипических образов. Именно бессознательная активизация архетипических образов для К. Юнга формирует великое искусство, становится подлинным творчеством, дает возможность реципиенту ощутить сопричастность к судьбам человечества, след тех радостей и печалей, которые несчетно повторялись в нашей родовой истории»<sup>345</sup>.

Идея коллективного бессознательного как контекста позволяет интерпретировать архетипическое пространство как основу творческих процессов, которые становятся процессами сублимаций и определенных компенсаций. «Творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном тот прообраз, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа»<sup>346</sup>. Творческий процесс видится как постоянное напряженное взаимодействие между глубинами коллективного бессознательного и сознанием творящего субъекта. В таком взаимодействии рождается новое творение.

Однако творчество может быть уделом только высокоразвитого субъекта, стремящегося преодолеть границы наличного бытия, жаждущего прорыва, вдохновения, в котором реализуется полная подчиненность архетипическому образу. В такой коммуникации происходит и самореализация «самости», и самовозрастание творческого субъекта. Э. Фромм, К. Хорни, Г. Салливан акцентируют взаимосвязь контекстно-

---

<sup>345</sup> Юнг К. Сознание и бессознательное. / Об отношении аналитической психологии к поэзии. – СПб. – М.: Университетская книга, 1997. С. 332.

<sup>346</sup> Юнг К. Психология и поэтическое творчество. // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. С. 35.

субъектной коммуникации с межсубъектным взаимодействием как взаимосвязь между структурами человеческого сознания, рассматривая самопознание, самореализацию «самости» как аспект субъектно-контекстного взаимодействия. Для них самореализация «не цель в себе, а средство для освобождения творческого спонтанного развития»<sup>347</sup>, возможное при соприкосновении с коллективным бессознательным.

Аналогичной иллюстрацией может служить функционирование эпистемы М. Фуко как контекста при осуществлении субъектно-контекстной коммуникации творческого субъекта. Эпистема представляет собой тот «архаический уровень», который делает возможным процесс открытия и познания и определяет онтологическую модель реальности, с которой взаимодействует творческий субъект. Иначе говоря, эпистемы являются теми «фундаментальными кодами культуры», которые исторически изменчивы и определяют конкретные формы творческих актов, типы идеалов и норм мышления, типы научного творчества. Эпистема аналогична сетке, сквозь которую видится мир творящему субъекту, она выполняет и онтологическую и гносеологическую функцию, задавая онтологическую модель реальности и нормы упорядочивания опыта.

Эпистемы находятся в области бессознательного. Исследуя и выделяя эпистемы Возрождения классики (VII - VIII вв.) и современности (с конца XVIII века), М. Фуко отмечает, что качественное своеобразие лежащих в их базисе эпистем обусловлено отношениями априорных отношений, которые существуют между языком, знанием и реальностью. Вещи и слова, и творческие субъекты оказываются включенными в отношения господства эпистем как контекста творчества по отношению к творящему субъекту. Эпоха Возрождения основывается на эпистеме сходства и подобия. В эту эпоху язык еще не независимая система знаков, он смешивается с

---

<sup>347</sup> Horney K. *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization* / K. Horney. – New York: W.W. Norton & Company Inc., 1950. P. 15.

реальностью, становится ее подобием. Тем самым для данной эпохи свойственно тождество слов и вещей. В классическую эпоху формируется эпистема представления, когда язык становится репрезентацией реальности сознания и онтологической реальности. Современная эпистема систем и организаций формируется взаимодействием языка и реальности, при котором язык становится замкнутой на себе системой формальных знаков, вместилищем культурных традиций, духа культуры, тем самым, «домом бытия» в понимании М. Хайдеггера.

Интерпретируя Н. Элиаса, можно сказать, что контекстом творческой деятельности является общество, общественная жизнь. В процессе общественной жизни возникают различные «фигурации», формы совместной жизни людей, в рамках которых осуществляется постоянный процесс переплетения взаимосвязей между людьми: «Каждый из индивидов, входящих в такие фигуры, уникален и неповторим. Но сама структура может ... сохраняться в течение многих поколений»<sup>348</sup>. Тогда творчество представляется процессом преодоления всевозможных оппозиций между обществом и субъектом творчества в рамках фигураций при формировании любых форм общественной жизни, а научное творчество представляет собой результат взаимодействия и взаимной обусловленности процессов индивидуальной и общественной жизни.

Повседневность также выступает в качестве контекста творчества. При этом мы принимаем позицию А. Левефра<sup>349</sup>, В.Н. Сырова<sup>350</sup> о том, что следует принять понимание повседневности не столько как особой области бытия, сколько формировать образ повседневности через дистинкции многообразных сфер повседневного (бытовой, эстетической, научной и т.п.). В рамках когнитивно-социологического подхода научная повседневность как

---

<sup>348</sup> Элиас Н. Придворное общество. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С.24–25.

<sup>349</sup> Левефр А. Повседневное и повседневность // Социологическое обозрение. – 2007. – № 3. С. 33–36.

<sup>350</sup> Сыров В.Н. О статусе и структуре повседневности (Методологические аспекты) // Личность. Культура. Общество. 2000. Т. 2, спец. Вып. С. 152.

контекст научного творчества может быть представлен как кумулятивный опыт, который транслируется в творчестве ученых. Тем самым для научной повседневности как контекста, как ресурса творческой деятельности характерна типизация, повторяемость, выполнение функции контроля. В рамках социально-антропологического подхода повседневность образует множество общепринятых речевых, коммуникативных и познавательных практик. Для М. Полани повседневность тождественна неявному знанию, научной традиции, значимой роли научного авторитета.

В современном философствовании утверждается традиция выделения из контекста повседневности габитуса как основания познания и практики<sup>351</sup> научного творчества. Данная традиция восходит к древнегреческой философии, утверждается в феноменологии Э. Гуссерля, который вводит понятие габитуса как осадка совершенных в процессе жизни актов отбора повседневного опыта и утверждает контекстуальный характер не только жизненного мира, но и габитуса. Особая значимость контекстной функции габитуса подчеркивается П. Бурдьё, поскольку в понятии габитуса синтезированы как объективный, предметный контекст научного творчества, оказывающий воздействие на чувственность и мышление субъекта творчества, так и субъектный контекст, который подчеркивает роль действующего, воздействующего на социальность творческого субъекта. Тем самым габитус представляет собой социальную структуру субъективности, систему навыков, привычек, заставляющую мыслить и действовать в соответствии опытом индивидуальной социализации. Изменяемость личностного опыта предполагает трансформацию габитуса, его открытость. Следует согласиться с тем, «габитус представляя собой инкорпорированную форму культурного капитала, предполагающий различные стратегии и мотивированный интересом достижений научного авторитета, выступает

---

<sup>351</sup> См.: Иванова Н.А. Наука как социальная практика и ее габитуальное основание. автореферат дис. ... д-ра филол. наук: 09.00.01 / Н.А. Иванова. – Томск, 2015. – 47 с.

порождающим началом поля науки»<sup>352</sup>. Представляется, что образ габитуса в современном философствовании позволяет рассматривать его в качестве контекста любого творческого процесса, поскольку габитус представляет собой одновременно и социальный общий для определенного сообщества творческих субъектов контекст, и индивидуальный контекст, определяемый субъективным своеобразием актов и процессов социализации и инкультурации, что позволяет усмотреть в габитусе основания для свободы выбора, свободы творческих интенций.

Представление социокультурного контекста в своей основе как «внутренней формы культуры» (А. Кребер), «главных ценностей» (П. Сорокин), гено-текста (Ю. Кристева), как системы ментальных доминант, представленных онтологическими основаниями культуры, культурной эпохи,<sup>353</sup> позволяет выстроить иерархию субъектно-контекстных взаимодействий. Данные основания образуют и горизонт жизненного мира, и специфику эпистемической реальности, и специфику всех онтологических моделей культурно-исторической действительности, и позволяют усмотреть, что взаимодействие с ними носит закономерный и априорный характер.

В частности, отметим, что жизненный мир носит исторический характер. Так, жизненный мир Древней Греции с ее представлениями о мире, об отношении людей с богами, их принципами служения государству, их представлениями о добродетели как мужественности, силе, выгоде в софистический период отличен от жизненного мира современной Европы. Язык, выражая своеобразие жизненного мира, существует как дом бытия<sup>354</sup>. Внутри языка выделяется вот-бытие как множество базисных оснований, первоначал социокультурной действительности, которые могут быть реконструированы только посредством языка. Так, существуя внутри всех

---

<sup>352</sup> Там же. С. 35.

<sup>353</sup> Кокаревич М.Н. Ментальность и формы культуры: типы детерминации //Вестник ТГПУ. – Вып. 11 (113). – 2011. – С. 203–208.

<sup>354</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. С. 72.

языковых текстов, форм культуры Древней Греции с их пониманием: «я» как отдельной единицы общества, «добродетели» как мужества, силы и хитрости, как абсолютной преданности отечеству, «числа» в виде отрезка на прямой, «космоса» как ограниченного, аналогичного человеческому телу пространства, творческий субъект посредством толкования и анализа всех культурных текстов, включая скульптурный, архитектурный и другие, формулирует вот-бытие, представленное культом прекрасной человеческой телесности, ослабленным индивидуальным началом, вневременностью, интеллектуализмом и объективизмом.

Если рассматривать культуру как единый организм, в котором действует единый ритм развития и обладающий ментальными и парадигмальными основаниями, то любая творческая деятельность вписана в соответствующую культуру и одновременно детерминирована ее основаниями. Ментальные основания культуры, определяют результаты творческой деятельности в культурно-историческом контексте. Подобная обусловленность указывает на их дуплексную связь и выявляется при исследовании культурных явлений.

Различные воплощения творческой деятельности при построении синтезирующих концептуализаций определим в соответствии с принципом *адхокизма* (*ad-hoc*). Понятие «адхокизм» было введено в исследовательский арсенал Ч. Дженксом и Н. Сильвером<sup>355</sup> как отражающее идею плюралистического понимания действительности, основанного на принципе *ad hoc* (лат.: для данного случая). Данный принцип в процессе проектирования учитывает начальные контекстные условия и уже предполагает подстраивание под них, а также под условия и вкусы будущих потребителей. Например, постмодернистское видение мира, основанное на индивидуации воплощается в такое субъектно-контекстное взаимодействие, которое формирует принцип партисипационного проектирования,

---

<sup>355</sup> Jencks Ch., Silver N. Adhocism. – L.: Auricula Press Inc, 1972. – 169 p.

проектирования совместно с заказчиком и потребителем архитектурного творчества как основополагающего для постмодернистского дизайна, что определяет и рушит методологию центрации в культуре и познании, а также способствует включению аксиологических моментов в контекст научного познания, художественного творчества как человекоразмерных процессов.

Что касается творческого субъекта как агента субъектно-контекстной коммуникации, то он выступает и в ракурсе такого более конкретного контекста как задаваемый культурными ценностями образ рациональности, включающий идеалы и нормы получения и представления результатов научного творчества, эстетические идеалы художественного, художественно-рецептивного, проектного и других видов творчества.

Так, эпоха Возрождения постулирует принципы антропоцентризма и индивидуальности как возвышения ценности каждого Я, гуманизма, оправдывающего человека в его земном предназначении и потребностях, реабилитирующего его телесное начало наряду с духовной сущностью. Отметим, что культура Ренессанса близка эстетическому содержанию античности, поскольку в греческой культуре на всех этапах ее развития превалировал культ телесной красоты, ценились интеллектуальные занятия, разум или их синтез, воплощенный в понятии калокагатии как единства красоты тела и разума. Культ человеческой телесности задает мышление как телесное мышление – мышление всего сущего как аналога человеческого тела, как формы обозримой, представимой, вещественной. Такое мышление создает и телесную картину мира, в которой физический мир представляется как Космос. Космос мыслится воплощением совершенного человеческого тела, то есть он ограничен небом и Тартаром, имеет заданные границы, он как прекрасное человеческое тело симметричен и пропорционален, он как обобщение человеческого живого тела также наделен жизнью, наполнен энергией вечного вращения аналогично человеку, энергия которого воплощается в беге. Реабилитация земной ипостаси возвышает человека и, ставит его на уровень Бога. Соответственно, природный мир предстает в

качестве самостоятельного объекта для изучения. Таким образом, актуализация ценности природы делает в эпоху Возрождения целью науки исследование и формулирование законов природы как удобных правил постижения мира. Культивирование такой ценности как индивидуальность предопределяет утверждение экспериментально-математического естествознания, а также рационального рассуждения в качестве основных методов научного творчества и обоснования его результатов. Принципы гуманизма и индивидуальности определяют образ прекрасного как единства души и тела, как неповторимости и ценности каждого «Я», что предопределяет утверждение таких художественных форм как автобиография, сонет, портрет, пейзаж, нацеливает субъекта художественного творчества на поиск правил пространственной перспективы, законов пропорционального изображения тела, на проектирование и строительство комфортных вилл и т.д.

Базисные основания культуры задают авангардные научные направления, определяют и векторы интерпретации результатов научного и художественного творчества, что становится основанием для становления такого контекста творчества как картина мира, научная картина мира, которая представляет собой результат выделения творческим субъектом сущностных характеристик мира, онтологических представлений о нем.

Данный контекст задается через систему универсалий культуры, категориальный аппарат, а именно понятие Бога, движения, пространственно-временные представления и т.п.<sup>356</sup>. Отметим, что универсалии культуры, которые задают картину мира, онтологическую модель мира, его сущностные характеристики, формируют основные представления об устройстве мира, обуславливаются ментальными основаниями своей культуры, социокультурной аурой эпохи.

---

<sup>356</sup> См.: Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 544 с.



Научная картина мира, по определению В.С. Степина, дает предварительное видение исследуемого объекта, формируя образ действительности, на основе определения фундаментальных научных представлений и проблем и транслируя их из одной науки в другую.<sup>357</sup> Так, в соответствии с базисными ценностями культуры, с принципами телесной ментальности и научными достижениями в пифагорейской школе осуществляется понимание гармонии мира через формирование числовой картины<sup>358</sup>. Пифагорейцы мыслили число «телесно», представляя его как отрезок прямой (например, корень квадратный из двух числом не был, об этом открытии запрещалось говорить под страхом смерти) и моделировали мир, космос, в котором планеты движутся по гармоническим орбитам, расстояния задаются числовыми пропорциями – геометрической, арифметической.

Социально-исторический контекст задает основные параметры образного онтологического контекста научного творчества, научной картины мира как основания для субъектно-контекстного творчества. В частности, научное творчество древних греков направлено на поиски различных конкретных пропорций для человека, для планетарной системы и т.п., на формирование геометрии как геометрии плоскости, где доказательство зачастую заменяет чертеж и граффити – «Смотри!» и т.д.

Творцы в области искусства также становятся агентами субъектно-контекстного взаимодействия, где в качестве контекста выступает культура в ее онтологической ипостаси, в представлении как системы базисных ценностей, которые определяют содержание эстетического в данной культуре. В частности, красота в античной культуре, направляющая художественное творчество, представляется как некое тождество прекрасному человеческому телу, как нечто вещественное. И это находит

---

<sup>357</sup> Степин В.С. Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 357–375.

<sup>358</sup> Гайденок П. П. История греческой философии в её связи с наукой. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 23–39.

воплощение в гармонии, симметрии, пропорции. В соответствии с культом силы телесная красота отождествляется с совершенным, мускулистым телом. Поэтому эстетическое творчество древних греков как субъектно-контекстная коммуникация направлено на исследование многообразных пропорций, определяющих нормы ваяния, изображения совершенного человеческого тела. Поликлет пишет произведение «Канон» и создает одноименную статую<sup>359</sup>. Творцы искусства формируют основные пропорции, например, такое как золотое сечение. Архитектурное творчество Иктина, Калликрата и других строителей подчинено законам пропорциональности. Таким образом, ментальные основания культуры определяют ведущие научные сферы познания, онтологизация понятий которых приводит к формированию научной картины мира, представлению культурных универсалий в виде образов, формирующих общую картину мира. Общая и научная картины мира становятся контекстом для формирования определенных творческих интенций.

Наряду с общей и научной картиной мира контекстную функцию при реализации субъектно-контекстной коммуникации выполняет и философия. Ранее было отмечено, что именно социокультурный контекст, парадигмальные основания культуры задают специфику философствования в определенной культурно-исторической эпохе. Данное положение обосновано уже Гегелем, который видел в философии эпоху, схваченную в мысли, затем О. Шпенглером, называвшим философию душой своего и только своего времени. Подобную мысль высказывает Р. Рорти, отмечающий, что конкретизирование репрезентаций философских категорий «является вводящей в заблуждение попыткой сделать нормальный дискурс конкретной эпохи вневременным и что со времен греков самоимидж философии находился под влиянием этой идеи»<sup>360</sup>.

---

<sup>359</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т.1. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. С. 327–336.

<sup>360</sup> Рорти Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Изд. Новосибирского ун-та, 1997. С. 9.

Контекстная функция философии заключается в том, что философствование формирует смысловое поле, систему категорий и концептов, что для субъекта творчества становится явным или неявным фоном осуществления творческих интенций. Роль философии актуальна в том смысле, что она создает дискурс своей культурной эпохи, культуры в виде множества понятий, стянутых определенным смысловым пониманием. Именно поэтому, по определению М. Хайдеггера, язык становится домом бытия, где осуществляется понимание бытия мира, культуры и человека. Такая языковая матрица выступает в роли фильтра по выделению культурных феноменов, в частности, становится методологией субъектно-контекстной коммуникации, где контекстом является философия. Философия включается в творческую деятельность, определяя ее ценностное и смысловое наполнение.

К примеру, «Я» античной культуры с преобладанием в ней культа ослабленного индивидуального начала определяет понимание субъекта как единицы сообщества, которой неведома совесть, а ведом только стыд и позор, поскольку совесть предполагает наличие внутреннего нравственного ядра, сильного индивидуального начала, а позор человек испытывает, когда им совершенный поступок, не соответствующий моральным нормам культуры, становится известным, оцененным с позиций внешней моральности. Данное понимание «Я» определяет моральную философию древних греков, которые сформировали образ добродетели, воплощающий силу, мужество и хитрость как безусловное служение государству, софистический образ добродетели как выгоды и пользы для каждого. Такое понимание «Я» становится контекстом для созидания обобщенного скульптурного образа героев спортивных состязаний, полководцев, героев как носителей силы, для становления в архитектурном творчестве театра как амфитеатра, все места которого приблизительно одинаково удобны.

«Я» заката римской эпохи и становления христианской культуры отмечает индивидуальное, прежде всего, моральное начало в человеке,

которому свойственны душевные мучения даже от задуманного, но недостойного поступка с позиции принятых субъектом установок морали. Именно поэтому утверждается понятие чистоты совести как источника самоудовлетворенности, пережитой нравственной нормы в трудах Луция Аннея Сенеки<sup>361</sup>. Здесь «Я» приобретает трактовку синтеза добродетели с милосердием, воплощения разума. По мнению Сенеки, для каждого главным становится ответственность перед собой, которая им видится в обращении к философии, поскольку только философствование дает понять, что неразумное сострадание отлично от разумного милосердия. Такой обоснованный философией концепт «Я» становится контекстом, взаимодействие с которым рождает новые типы, в частности, художественного творчества, актуализируемые в характеристическом римском портрете с присущим ему психологическим индивидуализмом.

Выявление таких контекстов как парадигма – для научного творчества и стиль – для эстетического творчества являются результатами конкретизации онтологических оснований культуры. А творческий субъект становится агентом субъектно-контекстной коммуникации, где контекстом являются парадигма и стиль. Парадигма как признанная научным сообществом теория задает пути и способы постановки проблем и, соответственно, их решений. В качестве контекста актуализации творческой деятельности парадигма конкретизирует идеалы и нормы научного творчества, трансформируя их в познавательные установки для какой-либо предметной реальности, которая, в свою очередь, является конкретизацией какого-либо аспекта онтологической модели реальности.

Стиль как устойчивое ядро художественно-образных принципов эстетического творчества становится контекстом художественного творчества и обусловлен онтологической моделью реальности –

---

<sup>361</sup> Рукавишникова М. В. Совесть как многогранный феномен. Этимологический и лексический анализ // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2009. №2. С. 123

социокультурным контекстом как системой базисных оснований ментальных оснований культуры, которые задают качественную специфичность культурных форм. Стил, тем самым, может служить контекстным аналогом парадигмы для художественного творчества и пониматься как эстетико-художественная парадигма. Стил представляет собой многоуровневую систему. В качестве корневого уровня следует рассматривать базисные, онтологические основания культуры, ее ценностные основания. Другие уровни отражают национальные, временные, пространственные и т.п. характеристики, задающие специфичность для хромотопических стилевых форм и образований той или иной культуры.

Стил в функции контекста для коммуникативного взаимодействия с субъектом творчества, представляющий собой устойчивое ядро художественно-эстетических принципов, задает выборку, сочетание форм, образов знаков в конкретном художественном произведении и потому может быть обобщен до стили культуры, культурной эпохи. В данном ракурсе представление о базисности социокультурного контекста получает лишнюю аргументацию и позволяет усмотреть универсальный характер социокультурного контекста, определяющего контекстное содержание философии, картины мира, парадигмы и стили. При этом все культурные формы могут быть рассмотрены как части целого, что означает возможность формирования образа культуры как множества всех множеств, являющихся элементом самого себя. При этом такая часть становится элементом, несущим свойства целостности и наоборот. В соответствии с подобным представлением невозможно внеконтекстное понимание творчества, поскольку контекстное содержание пронизывает каждое творческое созидание. Возможны пересечения контекстов во времени и пространстве. Возможны творческие акты, несущие черты других ценностных культурных оснований. Такие феномены (к примеру, в христианской культуре) исторически генерируются в поле иной культуры (к примеру, античной). Их хромотопическое совпадение может говорить о неконтекстном

функционировании стиля, однако, точнее, следует говорить о том, что стилистический контекст может быть не универсальным, а просто преобладающим. При этом не существует творений, не являющихся воплощением какого-либо стилистического контекста или манеры, по словам Гете, предшественницы стиля.

Иллюстрацией контекстной иерархии может служить классицизм, сформировавшийся в XVII веке, как стилистический контекст эстетического творчества. Классицизм утверждается в эпоху Нового времени, эпохи формирования классической науки, основанной на эксперименте и рациональном рассуждении. Такая наука становится авангардной формой в культуре на исходе Возрождения, ценности которого были разрушены реформационными движениями, становлением догматики протестантских форм христианства. В новой культурной эпохе человеческий разум и опыт сохраняют свой статус только в области научного творчества, поскольку в целом разум был объявлен Мартином Лютером блудницей дьявола, что соответствовало цели кристаллизации догматики протестантизма. Вместе с тем теория двух истин в силу своей признанности церковью ограждает науку, оставляя ее ареалом господства человеческого разума и опыта, что способствует продолжению научной революции, начавшейся в эпоху Возрождения и приведшей к формированию теоретической механики, механистической картины мира, механистического мышления как результата контекстного взаимодействия агента творчества с парадигмой и картиной мира.

Последнее актуализирует понимание прекрасного как закона, как устойчивой, незыблемой закономерности. Содержание же такой закономерности определяется «родственностью» онтологических оснований классической эпохи в развитии античной культуры. Таким образом, утверждается название стиля – «классицизм» и его содержание как цитирование эстетических форм классической эпохи. Данный контекст обуславливает генезис оперы как воспроизводство античного

драматического действия, разыгрываемого с музыкальным сопровождением, цитирование в архитектурном творчестве ордерной системы, становление художественно-эстетического образования, школой которого становится копирование античных бюстов и т.д.

Данные контексты, с одной стороны, образуют иерархическую уровневую систему, с другой стороны, выступают всегда в синтезе. Контекстный синтез обуславливает формирование индивидуального контекста осуществления творческой деятельности, индивидуализацию контекстного функционирования онтологической модели культуры, философии, картины мира, стиля, парадигмы. Примером чему может служить творчество К. Курокавы, который формирует такое направление в современном дизайне и архитектуре как метаболизм. К. Курокава выступает как агент субъектно-контекстной коммуникации, где контекстом становится постмодернистская культура с ее базисным принципом максимального приближения к реальности, к каждому индивиду, к реальности бытия собственной японской культуры. Последнее формирует такие формы, знаки эстетической выразительности, которые выражают идеи текучести, незавершенности, открытости строения, идеи постоянного роста, развития в организации городской среды. Данные стилистические особенности можно интерпретировать как конкретизацию базисной ценности японской культуры – единства человека и природы. В человеческом обществе, в культуре, как и в природе, не может быть ничего постоянного завершенного. Данный контекст воспринимает идеи современной глобальной теории эволюции, соответствующей картины мира, эволюционного системного философствования, что выражается в образе мира как процессе эволюции многообразных открытых самоорганизующихся и саморазвивающихся систем, несущих стрелу времени. Что воплощается в идеях симбиоза, а не просто гармонии человека и техники, мира природного и мира социального, и олицетворяется в утверждении и реализации модели города как

органической развивающейся системы путем добавления новых и новых колец улиц и кварталов.

Творческий субъект как агент межсубъектной коммуникации представлен в трудах многих исследователей, в частности, М.М. Бахтина, Г.С. Батищева. Творчество как пространство межсубъектной коммуникации представляет собой пространство синтеза различных отношений, то есть темпорально бесконечную коммуникацию. Такое понимание акцентирует творчество как процесс, систему многоуровневых и многомерных отношений, в которых и осуществляется творчество. Г.С. Батищев видел специфику творческого подхода в особой организации творящего субъекта, в котором встречаются и синтезируются различные устремления, формируется динамичный мир спора, диалога, понимания и непонимания. «Со-причастность: онтологическая, объективно не зависящая ни от какого сознания, ни от какой воли, ни от какого исторически преходящего общества, социальных ролей человека в нем, универсальная взаимная со-причастность *каждого всем* субъектам в Универсуме и *всех - каждому*. В этой со-причастности мы застаем себя как в предуготованной нам сугубо объективно, однако ее узы не навязываются нам автоматически-стихийно – действием некоей фатальной принудительности, – но остаются лишь виртуальными для нас до тех пор, пока мы сами совершенно свободно не изберем их утвердительно...»<sup>362</sup>. Результат творческой деятельности тогда видится как воплощение межсубъектности как приобщенности в межсубъектной коммуникации онтологическому, объективному миру и контекстным формам коммуникации.

При этом Г.С. Батищев акцентировал роль именно межсубъектных взаимодействий, отождествляя творчество с со-творчеством. Со-творчество предполагает не просто соприкосновение, общение творческих субъектов. Здесь обычно не происходит соприкосновение двух самодостаточных,

---

<sup>362</sup> Батищев Г.С. Особенности культуры глубинного общения // Вопросы философии. – 1995. – №3. – С. 109-130.



безразличных личностей, но осуществляется сущностная взаимная связь, сопричастность их бытия ради осуществления творческих интенций. Таковы условия творчества в процессе обучения, познания, исследования. Без такой включенности в себя межсубъектного отношения творчество становится невозможным, поскольку любые идеи начинают развиваться при глубинном соприкосновении с иными идеями, при вступлении их в диалогические отношения.

Творческий подход ко всему тем и своеобразен, что он предполагает особую организацию субъекта творчества, в котором соединены различные представления. Они формируют проблемное поле, которое существует в межсубъектности, инициируют творческие интенции. Различные представления коммуницируют в личностном мире творящего субъекта, образуют синтетическое единство, тем самым, превращая мышление творческой личности в коммуникативное. Коммуникативность мышления и деятельности формирует у творческого субъекта многомерное видение, способность самоопределения в пространстве длительности, в пространстве контекстов и онтологических моделей реальности.

Межсубъектную коммуникацию можно усмотреть и в коммуникативности отношений всех областей сознания: фантазии, воображении, эмпатии, рациональных и иррациональных структурах, чувствах и мысли. Очевидно сегодня, поскольку обосновано ранее, что совместные взаимодействия всех структур сознания, их противостояние и содействие формируют такие коммуникативные пересечения, в которых появляется новое. Примером таких коммуникативных пересечений может стать интуиция как такая активность сознания, которая аккумулирует работу всех структур сознания и завершается открытием. Современная когнитивная психология изучает механизм интуитивного озарения. В частности, выделяет прединтуитивный период творческой интуиции как такого состояния когнитивных структур, которые представляют собой разнообразие возможных решений той или иной проблемы. Подобное разнообразие,

излишество активизирует работу сознания и созидания многообразных, мгновенно возникающих и исчезающих конфигураций нужного решения. Такие непрерывные и безостановочные коммуникации запускают сознание, запускают процесс «перевзвешивания» отбора и отсека «ненужного»,<sup>363</sup> подготавливают интуитивное озарение.

Коммуникации когнитивных структур реализуются в виде ассоциаций как форм коммуникативных отношений между структурами сознания и концентраций как средоточений на одном отношении, на единой связи, ее проработке. Коммуницирование творческого мышления через ассоциации и концентрации осуществляют функцию нахождения недостающей связи, новых образов для решения насущных проблем, новых связей между образами. Именно на таких представлениях основана методология синектики, целью которой является направление работы сознания на преобразование проектной ситуации путем ассоциаций. Например, испарение можно ассоциировать с исчезновением, сокрытием, улетучиванием, выветриванием и т.д. Соответственно, происходит порождение определенных проектных решений.

Акцент на отношение, межсубъективное отношение как единицу существования системы творчества приводит к идее усмотрения природы «глубинного человеческого общения»<sup>364</sup>. Такая «глубинность» означает тесную взаимосвязь между внутренним миром творца и миром человеческого общения, когда творчество способствует раскрытию внутренних интенций и способностей субъекта творчества ради построения гармоничной и совершенной коммуникативной среды, среды общения, созиданию культуры общения. Тем самым межсубъективное отношение формирует нравственные нормы системы творчества.

---

<sup>363</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодообраивание // Вопросы философии. – 1994. – №2. С. 34.

<sup>364</sup> Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодообраивание // Вопросы философии. – 1994. – №2. – С. 110–122.

Гармоническое единство нравственности, субъектно-объектной направленности в выявлении истины и красоты, субъектно-контекстной коммуникации при постижении нравственных начал, истины и красоты можно интерпретировать как базисные отношения, в рамках которых существует человеческое творчество. В такой интерпретации главный атрибут творчества – свобода означает свободу от эгоизма и эгоцентризма. Творческие процессы представляются точками пересечения многообразных субъектно-объектных, субъектно-контекстных и межсубъектных коммуникаций. Творческий субъект может быть понят как агент субъектно-объектных, субъектно-контекстных и межсубъектных коммуникаций, что коррелирует с понятием «расширенного субъекта» (Д. Чалмерс, А. Кларк), включающего объектную реальность, культурные феномены<sup>365</sup>. При этом объектность тождественна онтологической модели объектной реальности, предметный аналог которой также выстраивается в соответствии с социокультурным контекстом.

Таким образом, было обосновано, что контексты концептуализаций творчества представляют собой систему контекстных, методологических элементов, разного уровня общности, но взаимодействующих и взаимообуславливающих друг друга, то есть существующих когерентно, кооперативно, что способствует генерации коммуникативного поворота в философии и формированию коммуникативных концептуализаций творчества, построению образа творчества как многоаспектной коммуникации – с самим собой, с другими субъектами творчества, с многообразными контекстами.

Творческий субъект выступает как агент субъектно-контекстного взаимодействия. Определяющим в тематизируемом аспекте становится социокультурный контекст и концептуализации творчества и творческих процессов в целом. Социокультурный контекст в своей основе представляет

---

<sup>365</sup> Лекторский В.А. Философия и исследование когнитивных процессов // Когнитивный подход. – М., КАНОН+, 2008. С. 5–19.

собой ментальное ядро культуры, культурной эпохи, прасимвол по О. Шпенглеру, эпистему по М. Фуко и т.п. Ментальные доминанты культуры детерминируют специфику таких контекстов как идеалы и нормы научного творчества, образы прекрасного каждой эпохи, философствование, картину мира, стили в искусстве, научные парадигмы.

*Таким образом, основные тенденции в эволюционировании концепций творчества задаются спецификой соответствующего поворота в философии. Основной тенденцией в эволюционировании концепций и концептуализаций творчества является переход от объективистских к субъективистским философским концепциям творчества и синтезирующим философским построениям творчества, обусловленным утверждением идеи эволюции в философском мышлении, становлением неклассической философии. Синергетические концептуализации творчества можно отнести к синтезирующим, поскольку в них творчество эксплицируется как атрибут органического мира, как атрибут и бытия, и собственно человеческого бытия.*

*Определено, что, синтезирующие концепции, выстраиваются в соответствии с принципом адхокизма (учитывающего контекстные условия, подстраиваясь под них)<sup>366</sup>, что воплощено в концептуализации творчества как механизма самоорганизации, выстраиваемой на основании понятий аттрактора; концептуализации творчества как динамической системы, флуктуаций творческой энергии, восходящей к концепту динамического хаоса; концептуализации творческого акта как акта репликации; коммуникативной модели творчества как воплощения концепта когеренции.*

---

<sup>366</sup> Ерохин С.В. Концепция постмодернистской архитектуры Чарльза Дженкса // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 10-1 (84). С. 63-68.

## **Глава 4. Концептуализации творчества в контексте постмодернистской социокультурной реальности**

В четвертой главе диссертационного исследования будет показано, что постмодернистский социокультурный контекст становится фоном для прагматического поворота в философствовании и прагматического поворота в концептуализациях творчества, который характеризуется переходом от проблем онтологии творчества к осмыслению проблем методологии творчества, переходом к выявлению механизмов, способов осуществления творческой деятельности, к формированию творческой поэтики, педагогики творчества как совокупности методологий и методов формирования творческих способностей.

### **4.1 Социокультурный проект постмодерна как методологический базис неклассических философских парадигм творчества**

Становление постмодернистской базисной доминанты максимального слияния с реальностью жизни генерирует новую постмодернистскую социокультурную реальность как контекстуальное основание и творчества и концептуализаций творчества. Действительно, новый социокультурный контекст приводит к трансформации творческих практик. Так, художественное творчество, реализуя основное содержание нового социокультурного контекста – стремление к максимальному слиянию с

реальностью, «освобождение жизни из заключения»<sup>367</sup> в качестве материала для создания произведений искусства берет многое из реальности: пение птиц, гудок паровой трубы, тишину, звуки городской жизни; музыкальными инструментами становятся бокалы, бутылки и т.п., холстом – человеческое тело, любая стена и прочее, сама жизнь во всех ее проявлениях оказывается произведением искусства – перформансом, хеппенингом. Таким образом, утверждаются новые формы искусства – квиллинг, карвинг, татуаж и многие другие. Творческий субъект, реализуя контекстную коммуникацию, нацелен на поиски новых материалов, созданных цивилизацией и природой.

Доминанта максимального слияния с реальностью жизни распространяется на все формы прошлого во всех сферах жизни, тем самым, вознося цитирование, сначала в форме иронического, затем во все более зеркальных формах, в ранг творческого созидания. «Ироническое цитирование сопряжено с агрессивным, тотальным отрицанием идеалов прекрасного, заданных предыдущими эпохами»<sup>368</sup>. Ирония становится стратегическим принципом постмодернистского творчества: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности»<sup>369</sup>.

Примером такого «иронического отрицания» становится написанная М. Дюшаном очень точная копия Джоконды Леонардо да Винчи, однако с пририсованными усами и в сопровождении весьма фривольной фразы. Впоследствии постмодернистские творческие практики обращаются с реальностью искусства прошлого более бережно. Формируется язык постмодернистской эстетики путем использования известных форм,

---

<sup>367</sup> Азбука Жюль Делеза: Учебник для начинающих, подготовленный Клэр Парне / Перевод и вступ. ст. А.В. Дьякова. – М.: Изд-во РГСУ «Союз», 2004. С. 72.

<sup>368</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 72.

<sup>369</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2003. С. 77.

сочетающихся новыми способами, что ведет к стилевому плюрализму, двойному цитированию и т.п.

Постмодернистская художественная творческая практика, тем самым, характеризуется многомерным эстетическим содержанием, в котором синтезированы социальность, культура, искусство, прошлое, будущее и настоящее. В ней ищется новый язык искусства, который претендует на становление нового синтеза стилей и приемов художественного творчества, знаменуя наступление эпохи всеохватного, многомерного диалога всех типов реальности как способа осуществления творческих интенций.

Аналогично постмодерн формирует контекст и научного творчества, который утверждается путем явного и неявного иронического отношения к идеалам и нормам классической рациональности, к представлению об общих закономерностях, например, развития человечества, общества, культуры, к образу относительной истины как формы существования единственной абсолютной истины, к образу познания как отражения, к представлению о человеческом мышлении как зеркале природы и т.п.

Приставка «пост» по отношению к модернизму утверждается как воплощение становления новой социокультурной реальности, в которой акцентируется сама действительность с ее многообразием, многовариантностью»<sup>370</sup>. Д. Белл определяет постиндустриальное общество как «состояние игры между людьми». Тем самым в данной концептуализации воплощается типобразующий принцип постмодерна максимального приближения к человеку, к действительности, поскольку утверждается самая значимая ценность – каждый отдельный человек, который становится творческим, свободно «играющим» существом, постоянным процессом утверждения индивидуальности, формирования

---

<sup>370</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 72.

интенций к свободе, свободному многовариантному творческому развитию<sup>371</sup>.

А. Тойнби вводит приставку «пост» для обозначения ситуации осознания нерелевантности европоцентричной модели развития – многообразию эволюционных процессов в реальном поле культуры. Соответственно постмодернистские концепции развития культуры в максимально полной степени пытаются описать и объяснить реальность процессов существования и развития культуры. В частности, утверждается ризомная концепция динамики культуры (ризома представляет собой корневую систему, в которой, отсутствует главный корень; побеги хаотически переплетаются и разрастаются в разные стороны, непредсказуемые в своем развитии<sup>372</sup>).

В целом «происходит утверждение постмодернизма как философского контекста и как парадигмального контекста творческой деятельности. Постмодернизм как теоретическая философская концепция формирует определенную сетку категорий. При этом именно постмодернизм кардинальным образом реформирует язык бытия культуры и познания, поскольку новая культурная эпоха, по словам М. Фуко, не может говорить на «тысячелетнем языке диалектики». Новый категориальный аппарат должен адекватно отражать кардинальные изменения в культуре, формировать новый стиль мышления. Утверждается постмодернизм и как новая парадигма, которая формирует соответствующую модель реальности – нелинейной, хаотической, децентрированной, фрагментарной, моделирует специфику познания, реализующую методологию деконструкции и интерпретации, контекстную методологию»<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования. – М.: Academia, 1999. – 783 с.

<sup>372</sup> Догужиева М.М. Философия постмодернизма: опыт популярного изложения // Гуманитарный вестник. 2013. №4 (6). С. 6.

<sup>373</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 72.



В соответствии «с дадаистическим характером утверждения постмодернистских принципов в творческих художественных практиках реализуется столь же агрессивное отрицание методологических стратегий реконструкции, продуцирования, отражения, их замена на деконструкцию. В философии происходит разрушение логоцентристских теорий (Ж. Деррида), метаповествований (Ж.-Ф. Лиотар), смена парадигмы власти законодательного разума на парадигму власти интерпретирующего разума»<sup>374</sup>, который «рождается вместе с примирением человека с внутренне плюралистической природой мира и ее неизбежным следствием – амбивалентностью и непредвзятостью человеческого существования»<sup>375</sup>, замена их на концептуализации, в значительной степени реализующие методологию деконструкции. Рождается интерпретационный децентрированный дискурс, который трансформирует и творческий процесс, и творческий продукт в объект деструкции, сомнений. Ж.-Ф. Лиотар подчеркивает, что «все полученное в наследство, пусть даже от вчерашнего дня ..., заслуживает подозрения»<sup>376</sup>.

Философское творчество само становится «процессом и реализацией интерпретирующего, деконструктивного мышления, что позволяет М. Хайдеггеру охарактеризовать деконструкцию метафизики, предпринятую Ж. Деррида, как поэтического мышления, которое метафорически воплощает недоверие к метафизике. В частности, Ж. Деррида деконструирует понятия центра и структуры, рассматривая концепции структуры как последовательность замещений одной метафоры центра на другую»<sup>377</sup>: от

<sup>374</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4), С. 230.

<sup>375</sup> Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. – 1993. – № 3. С. 46–52.

<sup>376</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 27.

<sup>377</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 230.

эйдоса, архе до совести, Бога, Человека и т.д.<sup>378</sup> Такому понятию структуры, ограничивающей творческое игровое начало в философских построениях, Ж. Деррида противопоставляет понятие бесструктурности, центра, который в себе несет идею бесструктурности, может стать элементом другой структуры, может изменить место в означенной структуре и т.п.

Понятие «неопределенности» дополняет идею деконструкции указанием на деконструирование идеи единого, центрального, авторского смысла и замысла, принципиальную расплывчатость смысла, нелинейность в прочтении знаковой системы как результата творчества. Само обоснование тезиса о неопределенности происходит в рамках аксиоматики неопределенности, игры со смыслами, которые извлекаются творческим мышлением Ж. Дерриды из многообразных литературных контекстов.

Тезис о различии как процессе систематического порождения различий<sup>379</sup>, «производство системы различий»<sup>380</sup> акцентирует внимание на философствовании и любом творчестве как процессе принципиально незавершенном, бесконечном, процессе производства различий, безграничных возможностей в формировании языковых средств эстетической выразительности, в формировании образов творчества, моделей творческого субъекта, концепций и концептуализаций творчества.

Концепт различения становится переходом к концепту следа. «Различение как постоянный процесс дифференцирования порождает точки разрыва с каким-либо воспринимаемым явлением в форме знака. Поэтому знак превращается в след самого явления, будь то произведение искусства, философская теория и т.п., теряет связь с явлением как первоисточником восприятия, теряет связь с тем, что обозначает, становится следом

---

<sup>378</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. С. 20.

<sup>379</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 230–231.

<sup>380</sup> Derrida J. Posinon. – Paris, Minuit, 1972. P. 40.

первопричины восприятия. Последнее способствует утверждению методологии исследования творчества как потока разрывов, обусловленных переходами к разнообразным культурно-историческим и другим контекстам.

Примером реализации методологической стратегии данной концептуализации творчества является не только само философское творчество постмодерна, но и творческие практики»<sup>381</sup>. В частности, постмодернистская концептуализация архитектурного творчества усматривает реализацию деконструктивной стратегии в деконструкции композиционного, стилистического мышления с его выверенностью приемов творческой деятельности, в отказе от понятия центра как необходимого элемента всякой структуры, замене структурирования на принципиальную бесструктурность как россыпь недосказанных, незаконченных фрагментов (нелинейная архитектура), становления принципа цитирования, иронического цитирования как работы со следом, когда всякая цитата возникает как форма самоуничтожения, самостирания первоначального знака, зачастую унижения первоначального смысла (знака и смысла великолепного барокко при его цитировании в форме техно-барокко).

Подобная эклектика становится методом творческого созидания, что позволяет эксплицировать творчество постмодерна как «состояние равнодушия», которое проявляется в том, что «все вкусы, все виды поведения могут сосуществовать, не исключая друг друга; при желании выбрать можно все – как самое обыкновенное, так и самое эзотерическое; как новое, так и старое»<sup>382</sup>.

Отметим, что «эклектика становится имманентной чертой постмодернистского творчества, поскольку реализует принцип максимального слияния с реальностью в форме максимального приближения

---

<sup>381</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 231.

<sup>382</sup> Липовецки, Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме Текст / Ж. Липовецки; пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2001. С.180.

к реальности культурно-исторического бытия. Поэтому естественной является миссия постмодернистского творчества в возвышении в значимости исторического прошлого, утверждения исторической памяти в формах цитирования, эклектики. Пространство творчества постмодерна в таком понимании становится синтезом прошлого, настоящего и будущего, в котором никакое время не является привилегированным»<sup>383</sup>. В этом пространстве не происходит селекция художественных форм, происходит скорее нонселекция, она характеризуется случайностью выбора цитат в процессе творчества, что соответствует картине мира, лишенной смысла и упорядоченности. С другой стороны, отрицание такого «циничного эклектизма» свойственно многим представителям философского постмодерна, в частности Л.М. Баткину, Ж.-Ф. Лиотару, В. Вельшу<sup>384</sup>.

В целом «творческое пространство эклектики и цитирования воспринимается как норма. При этом всякий текст создается из цитат и заимствований, взятых анонимно. Последнее позволяет рассматривать постмодернистское художественное творчество как *déjà-vu*. Тем не менее, интерпретационный и деконструирующий характер передачи опыта художественного творчества прошлого делает такой творческий акт созданием нового. Иначе, сам интерпретационный и деконструктивный характер творческого акта становится базисом присутствия эффекта новизны»<sup>385</sup>. Особенностью данного типа новизны является ее особая преемственность с прошлым, которое переосмысливается, переструктурируется, но остается в качестве неявного, не соотносимого со временем и художественным пространством, источника. Последнее позволяет Ж.-Ф. Лиотару охарактеризовать художественное творчество

---

<sup>383</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 231.

<sup>384</sup> Вельш В. Постмодерн. Генеология и значение одного спорного понятия // Путь. – 1992. – № 1. С. 131.

<sup>385</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 231.

постмодерна как некий анамнез: «Понятое таким образом «пост-» «постмодернизма» не означает движения типа: come back, flash back, feed back, то есть повторения, но некий «ана-» процесс – анализа, анамнеза, аналогии, анаморфоза, – который разрабатывает нечто «изначально забытое»»<sup>386</sup>.

Концептуализация творчества как реализации интерпретирующей, децентрирующей и деконструктивистской стратегий получает дополнительную аргументацию в постструктуралистской интенции на обоснование абсурдности подходов к построению больших детерминированных систем – философских, литературоведческих, искусствоведческих, к конструированию иерархии рациональных систем. «Иррациональность как онтологическая характеристика человеческого мышления утверждается в качестве основания невозможности создания универсальной целостной концепции, метаповествования. Все создаваемые концептуализации носят фрагментарный характер вследствие перманентной интерпретации, которая является их естественной формой существования.

Деконструктивистская и интерпретационная методологические стратегии позволяют эксплицировать такие типы творческого процесса как анализ любого текста, направленный на выявление остаточных смыслов, в терминологии Ж. Деррида, то есть внутренне присущих тексту противоречий, на демонтаж классических форм художественного творчества. Ж. Делёз, продолжая традицию экспликации данных методологий, сосредотачивается на разрушении фундаментального для структурализма принципа бинарных оппозиций (для художественного творчества симметрии – асимметрии, контраста – нюанса и т.п.), который утверждался в качестве естественного метода творческого мышления. Тем самым утверждается, что творческое мышление в значительной степени неупорядоченно и

---

<sup>386</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 111.

хаотично»<sup>387</sup>. Интерпретируя Ж. Делёза, можно рассматривать пространство творчества как нечто, бесформенный хаос, где отсутствует критерий, определяющий величину новизны, различия нового и не нового<sup>388</sup>. Такой образ соответствует ризомной реконструкции пространства творчества и субъективности творящего. В нем акцентируется хтонический характер ризомы как многообразия сил, порождающих хаос пространства творчества<sup>389</sup>. Деконструктивистская стратегия, реализуемая Ж. Делёзом, позволяет уточнить роль коллективного бессознательного в творческих процессах созидания знаковых систем. В данной концептуализации коллективное бессознательное характеризуется неритмическими пульсациями, которые реконструируются как мифические причины всех культурных и социальных феноменов. Мифичность порождается иррациональностью представления о движущих силах общественного и культурного развития. Коллективное бессознательное пронизывает социокультурное пространство, ему присуща стихийная способность созидать противоположности – целостности, тотальности и хаос, состоящий из многообразия явлений и импульсов<sup>390</sup>, которые можно понимать как творческие продукты и творческие интенции.

Усмотрение в творчестве «реализации субъективных интенций, реконструкция реального мира и господствующих в нем законов как отражение глубинного желания человека в истине также обосновываются деконструктивизмом. Такое желание порождается логоцентрической традицией, свойственной классической рациональности. Взаимосвязь субъективного желания с контекстным философским фоном лишь

---

<sup>387</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 231.

<sup>388</sup> См.: Deleuze G., Guattari F. *Difference et Repetition*. – P., 1968. – 409 p.

<sup>389</sup> Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*. – P.: Les Editions de Minuit, 1976. – 76 p.

<sup>390</sup> См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. – М.: ИНИОН РАН, 1990. – 108 с.

подчеркивает иррациональность мышления, господство желания в любом мыслительном творческом процессе»<sup>391</sup>.

Деконструкция как творческая стратегия предполагает знание «старой структуры»<sup>392</sup>, знание питающих ее социокультурных, философских и других контекстов. Следует согласиться с тем, что деконструкция «не способна эффективно добраться до ... структур, предварительно не обнажив их и не позаимствовав у них все их ... ресурсы»<sup>393</sup>. «Для процедуры деконструирования и интерпретации необходим объект деконструкции, предполагаемый как некоторая целостность и, главное, способность к деконструкции, демонтажу этого объекта. Тем самым творческое мышление, способность к творчеству оказывается способностью деконструирования, предполагающую значительную эрудицию и интеллект. Синтез всех составляющих творчества как деконструирования созидает интерпретационный дискурс современной культуры, в котором творчество как созидание отождествляется с творчеством как пониманием, интерпретацией, созиданием субъективистской новизны.

Р. Барт в процессе деконструкции и интерпретации новеллы Э. По иллюстрирует специфику деконструкции как метода. Характер данной деконструкции – эпатажный, интуитивно-ассоциативный, глубоко субъективный. Тем не менее в нем есть черты упорядоченности. Во-первых, данная конкретная деконструкция предполагает способность разбить текст на единицы для последующего деконструирования, способность к структуризации как намеренному «раздергиванию» текста под наплывом ассоциаций; во-вторых, – привнесение кодов, ассоциаций, позволяющих извлечь многообразные смыслы, и культурные, и социальные, и

---

<sup>391</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 231.

<sup>392</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. С. 185.

<sup>393</sup> Там же. С. 185.

энигматические и т.п.; в-третьих, – способность к созиданию собственных текстов»<sup>394</sup>, инициированных лексическими единицами, кодами, ассоциациями, в-четвертых, – способность к обобщению, «выход в другие тексты, другие коды, другие знаки»<sup>395</sup>.

Таким образом, подобная «деконструкция обладает всеми признаками творческого процесса. Ее можно рассматривать как концептуализацию творчества, в котором одновременно осуществляется как прочтение, так и созидание нового – смысла, ассоциативного поля, микротекстов и т.п. Р. Барт отмечает сущностно творческий процесс деконструкции как процесса чтения-письма, как игры со смыслами»<sup>396</sup>: «Форма существования смысла ... – не развертывание, а взрыв: позывные, вызов принимающего, проверка контакта, условия соглашения и обмена, взрывы референций, вспышки знания, более глухие толчки, идущие «с другой площадки» (из сферы символического), прерывность действий ...»<sup>397</sup>.

Заклучим, что «контекстный характер философии, философствование как реализация методологической стратегии деконструкции и интерпретации, методологии, определяемой концептами бесструктурности, децентрации, неопределенности, процессуальности, следа, обуславливает соответствующий поворот в концептуализациях творчества, порождая частные методологические концепты, такие как смерть автора, смерть субъекта и т.п., позволяющие усмотреть заданные характеристики в творческих практиках и концептуализациях творчества»<sup>398</sup>. Творческий

---

<sup>394</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 73.

<sup>395</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 426–428.

<sup>396</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 73.

<sup>397</sup> Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. – М.: Прогресс, 2000. С. 460.

<sup>398</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 73.



субъект может мыслиться как подобие ризомы, когда, исследуя и созидая, он движется по «пересеченной местности нашего бытия, умножая стороны и грани исследуемой реальности»<sup>399</sup>. Он «стремиться к постижению мира во всех его проявлениях, реализуя тем самым принцип максимального слиянию с реальностью жизни, взаимодействия с контекстным фоном творчества. Акцент на жажде полного отождествления с жизнью имплицитно акцентирование на настоящем. Ризомная конфигурация и делает акцент на всегда и вечно настоящем, деконструируя прошлое, когда оно мыслится как прошлое настоящего, а будущее становится будущим настоящего, реального. При этом постоянное мерцание настоящего концентрирует внимание на приоритете субъекта творчества, его «желаний»<sup>400</sup>, трансформации реципиента в субъекта творческого процесса. Последнее воплощается в многочисленных деконструкциях роли автора в создании своего произведения, теориях смерти автора как смерти прошлого»<sup>401</sup>.

Ризомная концептуализация творческого субъекта как обусловленная постмодернистским социокультурным контекстом и реализующая принцип максимального слияния с действительностью научного, социогуманитарного исследования опирается, как было показано выше, и на принципы постмодернистской философской деконструкции, разрушающей «метаповествования»<sup>402</sup>, в частности, европоцентрические концепции развития человечества. Тем самым творческий субъект – ризома формирует в себе такие качества как абсолютное недоверие к «метаповествованиям», «метанарративам» «имманентность самому себе ... дискурса о правилах, которые его узаконивают»<sup>403</sup>.

---

<sup>399</sup> Deleuz G., Parnet C. Dialogues. – N.Y.: Columbia University Press, 1987. P. 18.

<sup>400</sup> Guattari F. Molecular Revolution: Psychiatry and Politics. New York: Penguin, 1984. P. 86.

<sup>401</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 74.

<sup>402</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

<sup>403</sup> Там же. С. 132.

Отметим, что «деконструктивистский поворот в философии становится контекстом для концептуализации образа субъекта научного творчества, например, П. Фейерабендом, который часто называет себя дадаистом, поскольку для него характерна деконструкция образа ученого как творческого субъекта, нацеленного на получение истинного знания. Ученый в его философской деконструкции предстает как многогранный, разнонаправленный ризомный субъект, как переплетение всех аспектов субъективности. Его творческие интенции могут быть обусловлены и жадой признания, и желанием самоутверждения, стремлением славы, утверждения своего принципа, своей гипотезы. Таковым является Г. Галилей, который в своем творчестве утверждал античный принцип, что книга природы написана языком математики. А истина для него становится «зловредным монстром», тем методологическим стандартом, который подлежит разрушению, философской деконструкции»<sup>404</sup>. Отметим, что подобная реконструкция образа субъекта научного творчества – Г. Галилея, контекстуально обусловлена. Во-первых, социокультурным контекстом заката эпохи Возрождения как возрождения античной культуры, в частности, возрождения образа науки как книги природы написанной математическим языком. Во-вторых, постмодернистским социокультурным и деконструктивистским философским контекстами, в которые был вписан исследователь научного творчества и развития науки – П. Фейерабэнд, который именно не реконструирует, а деконструирует образ Г. Галилея, признавая ризомное переплетение, многообразие творческих интенций, однако, исключая из них жажду истины. Такое «понимание творческого субъекта приводит П. Фейерабенда к экспликации логики развития науки как пролиферации несоизмеримых теорий. Тем самым творческий субъект,

---

<sup>404</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 232.

мыслимый как ризома, представляет собой множество взаимодействий разнообразных аспектов субъективности, контекстного фона»<sup>405</sup>.

Для ризомной концептуализации творчества оказывается эвристичным методологический потенциал неклассических построений Г. Башляра, который является носителем идей К. Юнга во Франции<sup>406</sup>. Действительно «постмодернистский социокультурный контекст с его доминантой максимального слияния с реальностью, в частности, с многообразием субъективности способствует неклассическому повороту в философии и становлению деконструирующих, интерпретационных методологий концептуализации творчества. Для последних, в частности, характерна апелляция к опыту творческого субъекта. При этом творческий субъект выступает как созидатель собственного мира, то есть творчество как восприятие становится творчеством – созиданием, созиданием собственной субъективности. Реконструкции культурной реальности в таком творчестве становится интерпретацией действительности, мыслимой в аспекте воплощенных в ней социокультурных, философских значений. При этом данные значения, являясь содержанием внутреннего мира творческого субъекта в своем переплетении, образуют контексты творческой деятельности»<sup>407</sup>.

Идея разрывов, как отмечает М. Фуко, формировалась у Г. Башляра и первоначально относилась к области исследования логики развития науки. Новое качество мысли предполагает разрыв в ее движении<sup>408</sup>. Данная «идея позволяет реконструировать субъективность носителя творческих интенций

---

<sup>405</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 232.

<sup>406</sup> Башляр Г. Земля и грезы о покое. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. С. 313.

<sup>407</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 74.

<sup>408</sup> Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2002. С. 293.

как самонастраивающуюся целостность, когда разрывы в поле субъективности обусловлены социокультурным контекстом таким образом, что новый контекст вытесняет существующие слои опыта творческого субъекта, аналогично тому, как качественно новые формы деятельности – плавка металла, например, формируют новую субъективность»<sup>409</sup>. Соответственно, экзистенциальная природа творчества также характеризуется забвением прошлого опыта и рождением новых творческих интенций в иных контекстуальных условиях<sup>410</sup>.

При этом творческие интенции прошлого образуют складки, состоящие из многообразных контекстов, явно или неявно формирующие настоящие творческие интенции. Контексты культурного опыта прошлого при взаимодействии с настоящим трансформируются, приобретают новое качество, образуя очередную контекстную складку. Контексты таким образом входят в субъективность творца, что становится основанием для возникновения откликов и отголосков. Данные понятия Башляр использует для описания переживаний поэтических образов<sup>411</sup>. «Отклик формируется как немотивированное возникновение созвучия смыслов и образов, радикально отзываюсь в опыте восприятия, в опыте рецептивного творчества. При этом сознание творца способно откликаться на предыдущие восприятия, смыслы и значения, отображая ситуацию контекстной преемственности.

Отголосок представляет собой припоминание, узнавание, распознавание знакомых смыслов, составляющих сеть многообразных контекстов. Например, мифологические представления природных сил – огня, земли, воды – в том или ином виде входят в современное поэтическое творчество, в современный культурный контекст. Происходит припоминание

---

<sup>409</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 75.

<sup>410</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 18.

<sup>411</sup> Там же. С. 12.

содержания определенной складки человеческой мысли, смыслового слоя»<sup>412</sup>.

Расширение образа творчества, отождествление актов восприятия и актов творения, их значимости, их творческой природы приводит Г. Башляра к представлению о том, что чтение и написание образуют «абсолютное поэтическое пространство»<sup>413</sup>, которое включает и первоначальный текст. «Вчувствование в этот текст, его прочтение как процесс взаимодействия откликов и отголосков, значений и ассоциаций как бы включает предшествующее художественное бытие и нивелирует акты творческого письма, отождествляя их с актами творческого чтения»<sup>414</sup>. Все эти акты оказываются вписанными в единое художественное поле, бытийное основание которого составляет неисчерпаемая первоматерия – вода, земля, воздух и огонь<sup>415</sup>. Эти «бытийные основания становятся контекстным фоном художественного воображения наряду с другими моделями и архетипами. Только при соприкосновении с контекстуальными складками текст превращается в художественное произведение, а читатель – в творца. Чтение становится творческим процессом постоянного перетолковывания, бесконечным комментарием, открывающем все более глубинные смысловые слои. Такой процесс оказывает воздействие на творящего субъекта, порождает в нем с каждым комментарием новые слои субъективности.

М. Фуко выдвигает идею некоей структуры, «децентрированной целостности», которая сочетает в себе разнородные элементы, составляющие культурно-историческую реальность, которая становится контекстом творческих процессов, воплощает себя в стихии художественного,

---

<sup>412</sup>Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 75.

<sup>413</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 12.

<sup>414</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 75.

<sup>415</sup> Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

мифологического, научного творчества»<sup>416</sup>. Соответственно, мир творчества может быть представлен как мир разнонаправленных интенций, особого рода «натяжений», которые сопровождаются дисперсным «рассеиванием» планов концентрации<sup>417</sup>. «Творчество, тем самым, становится творчеством реализации многообразных возможностей. Творчество прорабатывает различные варианты развертывания идеи, смысла, хотя впоследствии этот опыт может остаться за пределами объективации творческих идей в культуре.

Вместе с тем образ творчества, творческого субъекта как децентрированной целостности, позволяет получить дополнительную аргументацию ризомной модели творчества в целом как пересечения разнонаправленных структур, которые, все-таки, вырываются на поверхность культуры в виде творений. Творческое мышление отдельного субъекта также ризомно, для него тоже свойственно столкновение и пересечение разнообразных структур, контекстов, обладающих качеством саморегуляции и самонастраивания, что генерирует результат.

Идея децентрированности и самонастраивания целостности как иерархии контекстов творческой деятельности позволяет также распределить контексты, смысловые слои, складки в перспективе детерминации разных форм творчества. Так, философское творчество детерминируется, прежде всего, социокультурным контекстом, в то время как художественное – многообразием контекстов.

Ризомная концептуализация творчества аргументируется и моделью процесса мышления как реализации творческим субъектом различий, которые проявляются на сгибах – складках мысли, которые сгибаются и разгибаются, определяя последовательность мышления. Движение мышление

---

<sup>416</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 75.

<sup>417</sup> Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. – М., Касталь, 1996. С.13.

образует складчатую поверхность, зону субъективации, в которой осуществляется индивидуация. Здесь акцентируется процессуальность субъекта. Субъект предстает как ризомное порождение субъективности, как непрерывное сгибание и разгибание вдоль складок – контекстных линий, образуемых ценностными основаниями культуры, в частности. Данный процесс опирается на представление о культурно-исторической реальности, о мире как развертывании мировых складок, линий внешнего, например, мировой линии совершенства, которая одновременно реальна и виртуальна. Подобной складкой, линией носящей контекстуальный и субъективный характер, является первая, по Ж. Делёзу, «складчатая зона», образуемая такой материальной компонентой как ценностная система культуры»<sup>418</sup>: «у древних греков сюда относились тело и его удовольствие»<sup>419</sup>. Данная «интерпретация складки как неразрывного сгибания подчеркивает постоянство и неразрывность творческих процессов. Однако и разрабатываемая М. Фуко интерпретация складки как разрыва, пустоты, также аргументирует ризомную концептуализацию творчества, в аспекте присущих ризомному движению разрывов и выходов на поверхность, в данном случае, поверхность культурно-исторической реальности.

Действительно, методологически значимой оказывается идея разрывов, образующих складки человеческой мысли, смысловые и ценностные слои, на основании которой М. Фуко выстраивает дифференцированное пространство знаков и значений. Данное пространство характеризуется временным измерением и порождает пространство интерпретаций. Тем самым данное пространство смысловой реальности в перспективе археологического метода становится многоуровневой структурой контекстного сознания творческого субъекта как индивидуального, так и коллективного»<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 76.

<sup>419</sup> Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: «Логос», 1997. С. 136–137.

<sup>420</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 75.

Смыслы организуют и упорядочивают языковые актуализации творческих интенций. Так язык представляет собой выражение опыта культурного творчества. Неудивительно, что теоретик постмодернистского архитектурного творчества Ч. Дженкс говорил, что хорошим архитектором может быть только тот, кто понимает, что архитектура – это язык<sup>421</sup>. Язык, который воплощает не только денотацию, функциональное назначение сооружения, но и многообразные коннотации как выражение контекстного содержания, содержания смысловых складок, откликов и отголосков, придающих индивидуальное звучание творчеству конкретного субъекта.

«Постмодернистское философствование раскрывает по-новому аспект творчества, связанный с деконструкцией субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений. Последнее находит воплощение в становлении таких концептов как «смерть автора», «смерть субъекта», «интертекстуальность». Осмысление проблемы творчества методологически опирается на данные концепты. Утверждаются концептуализации творческого процесса как конструирования и интерпретации исходного текста»<sup>422</sup>. Интертекстуальность выступает как характеристический признак постмодернистского творения. Это свойство опирается на понятие интертекста. По Р. Барту «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. - все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и

---

<sup>421</sup> Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / под ред. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.

<sup>422</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 77.



вокруг него существует язык»<sup>423</sup>. «Интертекстуальность формирует образ творчества как постоянного диалога с многообразием контекстов, в результате которого создается новый текст-интертекст, что характеризует интертекстуальность как творческий метод получения цитат, двойных и т.п. цитат, аллюзий, пародий, эссе, текстов.

Автор текста в такой концептуализации становится безличной субстанцией. На этом настаивал еще П. Валери, который полагал, что некоторые художники попадают власть языка – божества, когда авторское сознание нацелено на перебор различных вариантов для достижения некоторого совершенства. Абсолютизация текста окончательно утверждается со становлением структурализма, что влечет идеи обратимости означаемого и означающего, читателя и автора, субъекта и объекта.

Реципиент в данной концептуализации становится творцом, прочтение текста – творческим процессом, аналогичным его созданию. Одновременно происходит нейтрализация ценности личности творящего субъекта как автора, что проявляется в отрицании биографического метода, влияния жизненных ситуаций автора на его творчество»<sup>424</sup>. Творчество как созидание общезначимых структур, универсальных сюжетных моделей, действительно, предполагает акцент на контекст, гено-текст, в терминологии Ю. Кристевой, который становится основанием, призмой для прочтения и интерпретации первоначального текста, что трансформирует читателя в творящего субъекта. При этом автор общезначимых структур вырывается из конкретной ситуации и реального времени, становится воплощением некоего «духа», а его субъективный опыт лишь минимально принимает участие в созидании таким образом понятого имперсонального текста. Именно такова минимальная роль М. Пруста в написании «В сторону Свана» в данном понимании и т.п.

---

<sup>423</sup> Barthes R. Texte // Encyclopaedia Universalis. – Paris., 1973. V.15. – P. 78.

<sup>424</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 77.

Постмодернистское философствование продолжает традицию «интерпретации концепта «текст» как предмета творческой деятельности. Если классический структурализм акцентировал элементы, задающие объективные характеристики текста, то постмодерн субъективизирует и деконструирует его организацию, что воплощается в концептуализации текста, в частности, как лабиринта у У. Эко. Текст становится децентрированным смысловым полем, которое нивелирует авторский замысел, объективные структурные параметры. Читатель превращается в творящего субъекта. Сам процесс творчества прочитывается как деконструкция текста, как создание поливариантных центраций на основе произвольно выбранных семантических центров, что и задает согласно Ж. Дерриде, безграничность вариантов прочтения – созидания.

В такой ситуации понимание уступает место означиванию. Центром означивания является читатель. Интерпретация теперь связана не с фигурой автора (герменевтическая традиция), не с текстом (структурно-семиотическая традиция), а с читателем, творящим значения и смыслы, что концептуализируется в идее «смерти автора»<sup>425</sup>. Еще Р. Барт отмечал, что отождествить текст с автором, значит наделять его окончательным значением, что противоречит идее контекстуальности и поливариантности: «Текст ощущается только в процессе работы, производства»<sup>426</sup>.

Таким образом, «в системе постмодернистской философии концептуализируется творческое состояние реципиента, интерпретация понимается как творческое созидание текста, сам текст становится конструкцией их культурных цитат, двойных и более многослойных

---

<sup>425</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 77.

<sup>426</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 415.

значений и смыслов, разгадывание которых предполагает знание контекстов и становится творчеством, созиданием образов и значений»<sup>427</sup>.

Моделируется постмодернистское пространство концептуализации творчества как интерпретации, толкования, означивания, которые независимы от самого произведения. Аналогично, для импрессионистического творчества природа лишь толчок начало собственного творческого созидания живописного, поэтического, музыкального отражения своих впечатлений, своих зрительных образов. При этом способом прочтения становится конструирование, реконструирование, что вписывается в тенденцию постмодернистского понимания способа философствования как реконструирования, моделирования.

Концептуализация творчества как конструирования трансформирует продукт творческой деятельности в конфигурацию, которой имманентно присуще перманентное изменение. Конфигурация является коллажной культурной реальностью, состоящей из цитат, многовариантно интерпретируемых элементов. Изменение осуществляется в процессе реконструкции текста; в отказе от принципа авторской оригинальности, смерти автора; в отказе от единственной интерпретации реципиента, читателя и многовариантности прочтения; понимания контекстной заданности; в трансформации прошлого и будущего в вечно настоящее путем цитирования. Тем самым, реконструкция становится творческим процессом, определяемая мерой энциклопедической полноты субъективности реципиента.

Специфика реконструкции задается и самим текстом. Если текст понимается как конструкция, то он становится подвижной системой смысловых проекций, детерминированных многообразием контекстов, которые являются кодами прочтения и интерпретации, правилами,

---

<sup>427</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 78.

задающими, в частности «окказионально взаимооднозначное соответствие каждого символа ... означаемому»<sup>428</sup>. Такие коды определяют специфику творческого прочтения изначального текста как созидание плюралистических интертекстуальных вариаций смысла, откликов и отголосков, в концептуализации Г. Башляра, нелинейного поля ассоциаций, которые выходят за пределы изначального текста. При этом понимание текста как конструкции, прочтения как реконструкции оставляет место для определения авторского начала. Семантическая многовариантность текста открывает возможность продуцирования практически бесконечного поля возможных значений и смыслов, что можно интерпретировать как творческую природу самого текста (Барт).

Творческая природа текста, творческая природа субъекта и контекста исходят из их принципиальной нелинейности, способности к многовариантным откликам и отголоскам. Тем самым еще раз аргументируется творческая ризомная природа реципиента как переплетения текста, кодов, энциклопедии субъективности и понимание потребления как творческого процесса. Дефинициями текста становятся концепты нелинейного письма, многомерного письма, сети, развивающегося организма и т.п.; творческий процесс восприятия текста – переплетением откликов, отголосков, ассоциаций, цитат, реконструкций. Такое творчество можно охарактеризовать как искусство сопряжения, для которого естественно «сочетание – наложение, рассеяние и союз языков, пространств и времен»<sup>429</sup>.

Творческий субъект характеризуется и переплетением концептов «смерть субъекта»<sup>430</sup> и «смерть автора»<sup>431</sup>, что можно интерпретировать как трансформацию классического однолинейного, центрированного,

---

<sup>428</sup> Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / Умберто Эко; пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С. 57.

<sup>429</sup> Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. – М.: «Русское феноменологическое общество», 1996. С. 122.

<sup>430</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сэд, 1994. – 405 с.

<sup>431</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994 - С. 384-391.

стабильного субъекта в многовариантное, нелинейное, децентрированное, контекстуально-субъективное переплетение, формирующее творческую субъективность. По М. Фуко такой субъект рождается при осмыслении вопроса об истинности субъекта и вопроса о структуре истинности субъекта<sup>432</sup>. Последнее как раз и акцентирует контекстную заданность как условие функционирования индивида в качестве субъекта. Субъект всегда предстает как субъект чего-то конкретного, например, желания, дискурса, экономической деятельности. При этом конкретность осуществляется в перспективе контекстуальной, языковой детерминации. Конкретная творческая деятельность переходит из области объективной реальности в область символической, текстуальной концептуализации, в область дискурса как тонкой контактирующей поверхности, сближающей язык и реальность, смешивающей лексику и опыт<sup>433</sup>. Дискурс, язык, например, задает субъективность, ее многоликость. Постмодернистская концептуализация творческого субъекта в данной перспективе опирается на идеи М. Хайдеггера о языке как доме бытия. Язык, выражая качественное своеобразие жизненного мира, становится домом бытия<sup>434</sup>. Вот-бытие существует внутри языка. Именно входя внутрь языка в его социокультурном качественном своеобразии, субъект философствующий, творческий пробирается к бытию, обретает понимание бытия, первоначал собственного существования, своей экзистенции, первоначал культуры и т.п.

Таким образом, реализуется смерть субъекта как его растворение в процессах дискурсивных практик, в частности в творческих процессах философствования. Также смерть субъекта осуществляется в понимании его чувственной сферы, сферы его «Я» как не центрированной и не персофиницированной только субъектом. Для Ж. Батая центрированное «Я»

---

<sup>432</sup> Фуко М. Герменевтика субъекта. Пер. с фр. – СПб.: Наука, 2007. - 677 с.

<sup>433</sup> Фуко М. Археология знания. – Киев: Ника-Центр, 1996. С. 49.

<sup>434</sup> Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. С.72.

– безумная недостоверность<sup>435</sup>. Для Ж. Делеза индивидуальность, осознающая себя как событие, предполагает процесс осуществления индивидуальностью, но уже другой, всегда существующей в другом хронотопе, что генерирует лишь случайность в тождестве этих индивидуальностей, случайность самотождественности<sup>436</sup>.

«Смерть автора» подчеркивает постмодернистские характеристики творческого процесса и субъекта творчества, акцентируя творческую природу реконструирования текста, контекстуальность и нелинейность этого процесса. отождествить текст с его автором невозможно, поскольку это значит наделить его единственным значением, замкнуть его, центрировать вокруг автора. В то время как текст есть нечто постоянно процессуальное, его конфигурациям имманентно присуща безличная продуктивность, порождающая многовариантные прочтения.

Несомненно, что такая позиция детерминирована и историческим опытом прочтения текстов, когда очевидным является факт различий в прочтении одних и тех текстов в разные эпохи. Этот же опыт позволяет усмотреть в субъектно-субъектной коммуникации творческого конструирования текста акт созидания творцом текста своего читателя. Творец созидает единый хронотоп искусства, в котором каждое прочтение – это колебание. Это единое поле, существующее в потоке времени и пространства, пересекается в разнообразных направлениях, формируя произвольные точки встречи творца текста и творца его реконструирования. Таким образом, реконструирование текста становится творческим актом, разрушающим старое видение, созидующим новое видение. Данный образ художественного творчества как реконструкции коррелирует с образом художественного творчества как повторения, имманентно присущего творчеству жизни и культуры, как «вечного возвращения»,

---

<sup>435</sup> Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай; пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.

<sup>436</sup> Делёз Ж. Логика смысла / Делёз Ж. – М.: Академический проект, 2011. С. 234.

характеризующего неисчерпаемость творческих актов как актов самореализации, подлинности человека: «Искусство не подражает именно потому, что повторяет, повторяет все повторения, исходя из внутренней силы (подражание – копия, а искусство – симулякр, оно превращает копии в симулякры)»<sup>437</sup>.

Такое практически отождествление автора и читателя, реконструирующего, повторяющего, приводят к расширению синкретизма, отрицания искусства, поскольку результатам искусства можно приписать черты вневременности, анонимности, нивелирования ценности художественного замысла, эстетической идеи. В таком постмодернистском ракурсе художественное творчество возможно, как принципиальный отказ от созидания. Эмпирическим базисом этой концептуализации может служить творчество румынского поэта Тристана Тзары, который творил по выработанному им принципу, основанному на представлении, что поэтом может быть всякий, кто способен разрезать текст на слова, перемешать их и сложить новый текст. Неудивительно, что авторы такой отрицательной аксиологической концептуализации оценивают осуществление своего замысла художником как нечто ущербное, как самоубийство. М. Бланшо концептуализирует творчество – как творческое самоубийство, творческий акт – как акт творения небытия и в то же время мира, аналогично процессу творения мира Богом. Бог творит мир, осуществляя не прирост бытия, но его сужение, поскольку создание мира предполагает как бы выталкивание его из пространства бытия, и делает его процессом созидания не-бытия. Обосновывается положение о необязательности, даже неоправданности творчества, поскольку тексты постоянно реконструируются, интерпретируются. Фрагментарное письмо подтачивает границы текста,

---

<sup>437</sup>Делез Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. – СПб.: Петрополис, 1998. С. 351.

рождая бесконечное количество строк<sup>438</sup>. Более того С. Сонтаг высказывает мысль о всесиилии интерпретации, оценивая это всесиилие как отрицательное. Не интерпретация, но раскрепощающая чувства прозрачность должна быть высшей ценностью<sup>439</sup>.

Остается акцент на значимости реконструкции, который делает лишним и необязательным конкретный акт созидания. Подобные концептуализации объясняются их детерминированностью становящимся и развивающимся постмодернистским социокультурным контекстом со свойственным ему агрессивным отрицанием норм и образов, регулирующих творческие процессы в эпоху модернизма.

Вместе с тем, можно сделать вывод, что «постмодернистские концептуализации творчества обосновывают расширение творческого поля, ибо все акты прочтения, все акты, реализованные реципиентами, становятся творческими процессами, выступающими как многообразные переплетения субъективности, переплетения откликов и отголосков, субъективности и контекстных смысловых складок, субъективности и «объективности» текста. Пространство творчества становится ризомным переплетением, местом взаимодействия всех аспектов субъективности и уровней контекстов, многообразием децентрированных творческих процессов, обладающих качествами саморегуляции и самонастраивания в соответствии с субъективностью творящего и контекстностью процесса творения. Субъект творчества концептуализируется также как ризома – переплетение текста, кодов, контекстов, энциклопедии субъективности»<sup>440</sup>. Результат творчества, например, книга также носит ризомный характер. Она реализует принципиально иной тип связи, когда все текстовые единицы оказываются

---

<sup>438</sup> Бланшо М. Ницше и фрагментарное письмо / Пер. В.Е. Лапицкого // Новое литературное обозрение. – 2003. – №3 (61). С. 12–29.

<sup>439</sup> Сонтаг С. Против интерпретации. // Иностранная литература. – 1992. – № 1. С. 212–216.

<sup>440</sup> Фрагмент статьи: Раитина М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. 2018. № 3. Философия. Том 3. С. 78.



между собой связанными, но такие связи множественны и запутаны, они зачастую прерываются, их надо воссоздавать, распознавать. Такая множественность и нелинейность позволяет сравнить У. Эко книгу с энциклопедией, которая демонстрирует нелинейную организацию текста. При этом сам текст ризомно связан с миром, не является его простым отражением, мимесисом.

Известные постмодернистские философские концептуализации творчества также представляют собой децентрированное ризомное поле сосуществования многообразных философских моделей творчества, ризомное переплетение методологических стратегий, основанных на концептах смерти субъекта и смерти автора, смешение концептов следов и складок, разрывов и различений, откликов и отголосков и т.п.

*Таким образом, показано, что постмодернистский социокультурный контекст с его принципом максимального слияния с реальностью жизни генерирует постмодернистскую социокультурную реальность как контекст и творчества и концептуализаций творчества, с их обоснованием принципа иронического цитирования, деконструкции как способов созидания художественного творения, принадлежности к искусству таких новых практик как квиллинг, хепенинг и т.п.*

*Постмодернизм как неклассическая философская концепция формирует модель реальности как децентрированной, фрагментарной, приводит к концептуализациям творчества, реализующим методологию деконструкции и интерпретации, методологию смерти автора, контекстную методологию, методологию различения и следа, методологию разрыва как методологию реконструкции субъекта творчества как самонастраивающейся целостности, когда разрывы в поле субъективности обусловлены социокультурным контекстом таким образом, что новый контекст вытесняет существующие слои опыта творческого субъекта. При этом творческие интенции прошлого образуют складки, состоящие из*

*многообразных контекстов, явно или неявно формирующие настоящие творческие интенции.*

*Образ творчества, творческого субъекта как децентрированной целостности, позволяет представить пространство творчества как ризомное, в котором множественные пересечения структур, смысловых слоев, складок, контекстов приводят к новым творениям. Творческое мышление отдельного субъекта также ризомно, для него свойственно столкновение и пересечение разнообразных структур, контекстов, обладающих качеством саморегуляции и самонастраивания, что генерирует результат. Ризомным оказывается и поле философских концептуализаций творчества как актуализаций ризомных интенций творческого субъекта.*

#### **4.2 Постмодернистский социокультурный и философский контексты как генетический фон для прагматического поворота в философии творчества**

Как было показано «постмодернистская детерминанта максимального слияния с реальностью, генерирует множество социокультурных феноменов, образующих постмодернистское социокультурное пространство, в рамках которого по-разному реализуется принцип максимального слияния с реальностью. В частности, утверждается множество видов художественного творчества, в которых данная доминанта получает конкретное воплощение: оп-арт, в котором в качестве материала для создания художественного произведения используются световые пятна, всплески; соц-арт, где средствами художественной выразительности изображается, поэтизируется такой аспект реальности как социалистическая идеология и т.п.»<sup>441</sup>

---

<sup>441</sup> Раитина М.Ю., Покровская Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. 2017, № 6(4). С. 230.

Постмодернистская социокультурная реальность, охватывая все сферы культуры, становится контекстом для осуществления всех видов творческих интенций – эстетических, определяющих принципы постмодернистской эстетики как эстетики «vulgar»<sup>442</sup>, научных, с их акцентом на прикладные исследования, философских, формирующих новую категориальную сетку с акцентом на значимость каждого реального субъекта научного творчества с присущими ему воззрениями, страстями, на значимость контекстов, факторов, определяющих всю совокупность творческих процессов, на значимость деконструкции и интерпретации как следствия актуализации субъективности.

Постмодернистская доминанта максимального слияния с реальностью жизни предполагает преодоление разрыва между теорией и практикой, осуществление прагматического поворота в соответствующих теориях. Например, осмысление утопии уступает место формированию практоутопии и ее реализации в социальной практике<sup>443</sup>, онтологические концепции гуманизма уступают место концептуализации практико-ориентированного гуманизма как системы принципов и путей реализации гуманистической сущности человека<sup>444</sup>. Карл Кантор называет современную культурную эпоху веком проектной культуры<sup>445</sup>. Подобные и многие другие примеры прагматического поворота в современном философствовании знаменуют утверждение практической философии по выражению С. Тулмина.

В таком повороте имманентным для философии творчества становится переход от исследования бытийных оснований творчества, от онтологических концепций творчества к методологическим

---

<sup>442</sup> Мигунов А.С. Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М.: Знание, 1991. – 64 с.

<sup>443</sup> Шатула Т. Г. Проблема формирования личности в утопическом дискурсе: автореферат дис. ... канд филос. наук: 24.00.01 / Т. Г. Шатула. – Томск, 2014. – 31 с.

<sup>444</sup> Фихтнер Е.Н. Практико-ориентированный гуманизм как современная форма эволюции гуманистических представлений (социокультурный анализ): автореферат дис. ... канд филос. наук: 24.00.01 / Е.Н. Фихтнер. – Томск, 2015. – 28 с.

<sup>445</sup> Аронов В.Р. Карл Кантор – художественный критик. От материальной культуры к произведениям искусства // Вопросы философии. – 2012. – №12. – С. 52–54.

концептуализациям разной степени общности, к выявлению механизмов, способов осуществления творческой деятельности, методов формирования творческих способностей. Тем самым становление постмодернистского социокультурного и философского контекста актуализирует переход к прагматике творчества, к ее поэтике как системе принципов, регламентирующих конкретные творческие процессы, педагогике творчества как исследованию механизмов и способов формирования творческих способностей

Основной тенденцией прагматического поворота в философии становится прагматическая концептуализация научного творчества, когда происходит технологизация мыслительной деятельности инструментализация мышления<sup>446</sup>. Последнее воплощается в увеличении значимости технологических прикладных исследований в науке и в расширении поля методологических исследований в философии науки, в формировании образа науки в конкретном социокультурном контексте на частном конкретном материале. Инструментализация научного мышления приводит к его реконструкции как формы дискурсивной практики, тогда теория рассматривается в функции символической репрезентации. Более того зачастую образ символической репрезентации деконструируется путем обоснования самостоятельности знаковых систем по отношению к действительности. В таком аспекте символические системы становятся симулякрами, системами, не репрезентирующими реальность, они могут быть оценены в контексте согласованности, но главное, эффективности.

М. Фуко также осуществляет прагматический поворот путем введения понятия дискурсивных практик, что предполагает акцентирование в историко-философских исследованиях науки не как эволюции идей, а как исследование роли ученого, который осуществляет свое предназначение, свои собственные интенции, компетентность, свои способности и установки

---

<sup>446</sup> Joerges, B., Shinn, T. Instrumentalisation between Science, State and Industry. – Dordrecht/Boston/ London: Kluwer academic «publishers», 2001. – 265 p.

в рамках определенной социальности. Дискурс, дискурсивные практики представляются как система речи и действий, обусловленных социальной реальностью, «это совокупность высказываний, подчиняющихся одной и той же системе формирования»<sup>447</sup>. Главным становится изучение историографии дискурсивных практик, которое у М.Фуко оборачивается фактом смерти автора в силу его структуралистских взглядов и отказом от выявления тех интенций, которые воплотились в результатах творческих процессов. Поэтому акцентируется контекстуальный характер эпистемы, характеризующей определенный период в эволюции научного творчества.

Прагматический поворот усматривается в методологии науки, в утверждении такого ее направления как «этнографии науки или антропологии науки» (Б. Латур, К. Кнорр-Цетина, Г. Гарфинкель и др.)<sup>448</sup>. В данном направлении на первый план выходит исследование научного творчества антропологическими методами, методами эмпирического анализа, что преодолевает альтернативность тенденций на генерализацию и индивидуализацию путем изучения конкретных ситуаций в практике научного творчества, путем исследования социокультурных и других факторов, обуславливающих процессы деятельности ученого. Также существенным для данного направления становится микросоциологизм, акцентирование на конкретные научные сообщества, изучение посредством включенного наблюдения над выделенными сообществами, дополненное методами герменевтического анализа текстов и свидетельств. Тем самым утверждается методология *case studies*, методология исследования отдельных конкретных случаев из практики научного творчества, которые могут

---

<sup>447</sup> Фуко М. Археология знания. – Киев: Ника-Центр, 1996. С. 210.

<sup>448</sup> Латур Б. Когда вещи дают сдачи: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки // Вестник МГУ. Сер. Философия. – 2003. – №3. – С. 20–39; Knorr-Cetina K. The manufacture of knowledge: An essay on the constructivist and contextual nature of science. – Oxford, 1981. – 189 p; Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии / Пер. с англ. З. Замчук, Н. Макаровой, Е. Трифоновой. СПб.: Питер, 2007.

впоследствии служить технологическими образцами, составляющими практику творчества.

Так, одной из главных для К. Кнорр-Цетины становится проблема фактичности, для решения которой выдвигается тезис о том, что последовательность событий является результатом созидания замкнутых систем, благодаря которым и возможна повторяемость событий. Таким образом, утверждается понимание научного творчества как процесса конструирования, процесса рефлексивной фальсификации, произведения и воспроизведения в ареалах практики науки, в лабораториях. В рамках лабораторий формируется материал для исследования, интерпретируется предмет исследования, выбираются пути исследования, что позволяет акцентировать практику как систему конструктивных операций по достижению субъективистских целей творческого индивида. Лабораторные исследования показывают значимость ситуационного контекста научного творчества, что позволяет говорить о ситуационности, не универсальности процесса научного творчества. Социальный конструктивизм Б. Латура утверждает конструктивный характер практики научных исследований, что предполагает понимание научного творчества как постепенное и продолжительное достижение объективного знания в процессе перманентного взаимодействия действия и познания. При этом практика существует как практика гибридов или сетей благодаря смешению и переводу, и как практика аналитической критики, которая способствует их разделению.

Прагматический поворот в философии может быть усмотрен в повороте к исследованию к технологиям, в частности, такой поворот осуществлен С. Вулгаром, который утверждает, что в настоящее время для социальных наук характерна концентрация внимания на технологиях, на интерпретации инженерных практик, изобретательства в социокультурном контексте. Данный поворот можно интерпретировать как частный случай интереса к «материальному», к материальным объектам, что означает

понимание социальности как многочисленных взаимодействий с обязательным физическим присутствием акторов, что предполагает существование объектов – посредников в не символической, но инструментальной формах (Б. Латур), предполагает проблемность, постоянную незавершенность, открытость и сложность ситуации (К. Кнорр-Цетина). Поворот к материальному сопровождается критикой исключительно символического образа социальности и культуры.

Прагматический поворот в философии, в частности, воплощается в становлении социальной эпистемологии с ее главным принципом «о социальной природе и социальной обусловленности познания»<sup>449</sup>, в акценте на осмыслении науки как социальной практики, социальных исследований науки в виде исследования научных лабораторий. При этом прагматический поворот осуществляется при формировании и нового понимания практики. В частности, в теории структуризации Э. Гидденса практика понимается как процесс и результат взаимодействия социальных структур, индивидуального сознания и действий. Социальные практики при этом носят пространственно-временной характер, что позволяет зафиксировать их многообразие посредством использования методологического потенциала понятия «регионализация». Поскольку субъект научного творчества выступает в своей целостности, в том числе, и телесности, как носитель «дискурсивного», а также «практического» сознаний, то и социальная практика становится рутинной, показывающей условность границ между обыденным и научным знанием, познавательными действиями. П. Бурдье настаивает на темпорализующем практическом отношении к миру, которое порождает постоянное несоответствие между самой практикой и конструирующем дискурсом о ней. Поэтому он признает наличие диалектической, конструктивистской связи между идеей и действием, которая становится

---

<sup>449</sup>Касавин И.Т. Социальная эпистемология: к истории и постановке проблемы // Социальная эпистемология: идеи, методы, программы / Под. Ред И.Т. Касавина. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 5.

методологией выявления взаимообусловленности и взаимосвязанности социальных и мыслительных структур. Ю. Хабермас также настаивает на утверждении практики как контекстуально заданной социальными структурами. У него практика как совокупность действий представлена как «жизненный мир», а освоение «колонизация мира» осуществляется структурами, которые, наряду с действиями образуют единый мир – социальную реальность<sup>450</sup>.

Как отмечает Н.И. Иванова: «Формирующаяся в настоящее время практическая парадигма, отмеченная переходом от проблематики сознания к проблематике действия, способствует ...пониманию науки как социальной практики, представляющей собой единство знания и действия»<sup>451</sup>. Соответственно, на первый план выступают такие характерные черты научной практики как ее повседневный и фоновый характер, множественность ее форм, ее материальность. Формируется новое понимание форм и процессов научного творчества. Характерным становится понимание творчества как творческой практики в ее повседневности, рутинности, как образа жизни, способа реализации интенций субъекта научного творчества.

Понимание науки как социальной практики дополняется образом науки как диалога когнитивных практик, включающих дискурсивные практики, которые носят контекстный характер и выступают всегда в виде исторически меняющихся, конкретных форм практики. Диалоговый аспект данного образа науки является актуализацией принципов интерсубъективности и коммуникативности субъекта, объекта, многообразных контекстов как определяющих современную рациональность. Понятие когнитивной

---

<sup>450</sup> Хабермас Ю. Познание и интерес // Философские науки. – 1990. – №1. С. 90–105.

<sup>451</sup> Иванова Н.А. Наука как социальная практика и ее габитуальное основание. автореферат дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Н.А. Иванова. – Томск, 2015. С. 6–7.



практики обозначает творческую деятельность по получению и применению знаний, способ «получения и передачи знания в процессе коммуникаций»<sup>452</sup>.

Отметим, что концептуализация научного творчества сегодня актуализируется в рамках практического фокуса исследования. При этом в соответствии с постмодернистским контекстом субъект когнитивной практики выступает в полноте своей субъективности, то есть в синтезе теоретической, этической, чувственной, телесной и других составляющих. Отметим, что концептуализация практики как основы познания, как критерия истины и т.п., имманентна присуща, в частности, марксистской философии, однако прагматический поворот в философии акцентирует внимание именно на операциональной структуре практики, процессуальности, инструментальности практики.

Трансформация понятия «познавательная деятельность» в концепт «когнитивная практика» обусловлена современным пониманием способа познания как реконструкции, деконструкции, интерпретации, субъекта познания, взятого в полноте всех его составляющих, объекта познания как онтологической модели реальности, моделируемой в системе коммуникаций субъект – контекст, субъект – объект, в результате которых создается, в частности, облик (cognition) познаваемого фрагмента. «Когниция – не орнаментальный, иноязычный вариант термина познание, а скорее процедуры получения и использования «предзнаний» (в том числе и обыденного «со-знания») – разновидности мыслительных операций, обслуживающих и сопровождающих восприятие... и продуцирование как знаний, так и языковых выражений для этих знаний»<sup>453</sup>. Собственно, сама когнитивная практика эксплицируется как созидание обликов (cognition, когниций) посредством реконструкции, интерпретации предметной сферы, что и представляет собой деятельность в области получения и применения

---

<sup>452</sup> Микешина Л. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М.: РОССПЭН, 2010. С. 8.

<sup>453</sup> Демьянков В.З. Когниция и понимание текста // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – №3. С. 5–10.

знаний. Когниции в рамках эпистемологии обозначают способы и приемы познания, включающие в себя наряду с традиционными гносеологическими характеристическими чертами социокультурные, ценностные, языковые характеристики. Для когниции как процедуры познания существенным является, например, не только установление истины, но, в первую очередь, взаимодействие с контекстами познания, мнения, заблуждения, вся совокупность репрезентаций. Соответственно, можно выделить когнитивные стили, способы репрезентирования, интерпретирования, имманентные определенным контекстам, когниции, которые организуют производство смыслов и значений в контексте социокультурной реальности.

В данном контексте философия науки оказывается представленной двумя видами когнитивных практик, вступающих в диалог и коммуникацию, – интернализмом, акцентирующим значительную роль индивидуального творчества, – и экстернализмом, акцентирующим роль многомерного контекстного фона. Диалогичность интернализма и экстернализма проявляется в смене представлений о субъекте познания, когда на смену абстрактному гносеологическому субъекту приходит расширенный субъект, выступающий в единстве с контекстным фоном, с предметной областью<sup>454</sup>.

Творческий субъект становится элементом коммуникативного процесса, коммуникативного сообщества, который выходит за рамки узко специализированной деятельности и аккумулирует идеи и образы из многообразных контекстов – социокультурных, эстетических, научных, философских, из картины мира и т.п. Как, например, У. Эко, который, даже как писатель, находится в процессе постоянной коммуникации со средневековой социокультурной реальностью, с миром художественных произведений, с семиологией, литературоведением. У. Эко как семиолог формулирует свои выводы, делает обоснования, обращаясь к математике, философии, теории информации, литературоведению, архитектуре, теории

---

<sup>454</sup> Микешина Л. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М.: РОССПЭН, 2010. С. 129.

архитектуры и многим другим контекстам. Эксплицируя поэтическую эстетическую форму, У. Эко указывает на ее контекстуальную обусловленность семантикой, социокультурным фоном, языком, за ее определение «должны взяться психология, социология, антропология, экономика и прочие науки, которые исследуют перемены, происходящие внутри различных культур»<sup>455</sup>.

Рассмотрение творчества У. Эко как case studies нацеливает на необходимость для творческого субъекта формирования глубинной эрудиции, показывает насколько могут быть эвристичными различные области знания и понимания. Прагматический поворот здесь усматривается в представлении обширного эрудического мира как вместилища идей, как необходимости наличия его в качестве кладовой образов, метафор, принципов.

Именно поэтому П. Рикёр называет привнесение метафоры в когнитивную творческую практику, метафоризацию мышления как обогащение когнитивного содержания именно «живой метафорой», наглядной, зримой, эмпатически пережитой, производящей новые идеи. Метафора становится «живой», если возникает зрительный образ, «представляющий абстрактные отношения», который к тому же является генетическим лоном, полем рождения новых значений. «Метафора тем самым предстает как механизм «схематизации», производящий метафорическую атрибуцию. На почве воображения выращиваются переносные смыслы как результат взаимодействия тождества и различия»<sup>456</sup>.

Когнитивные практики, основанные на тропологическом подходе, где в качестве основного тропа выступает метафора, становятся case studies, эвристическими примерами когнитивного творчества. Таковы рассуждения Дж. Вико о периодах истории как постепенной смене века Богов, веком

---

<sup>455</sup> Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. С. 93–94.

<sup>456</sup> Рикёр, П. Живая метафора. / П. Рикер // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. С. 444.

Героев и веком Людей, с которого и начинается собственно история, прогрессивное развитие человечества. Данные метафоры становятся определяющими нитями нанизывания фактов и рассуждений. Аналогичную роль выполняют для О. Шпенглера образы рождения культуры, ее взросления, зрелости, умирания и окончательной смерти. Также О. Шпенглер, исследуя проблему генезиса культуры, представляет нам метафорический образ этого процесса: «Культура рождается в тот миг, когда из прадушевного состояния вечно-младенческого человечества пробуждается и отслаивается великая душа, некий лик из пучины безличного ...»<sup>457</sup>. Данный образ несомненно эвристичен, рождает множество откликов и исследовательских тенденций. Аналогичную роль выполняет образ ризомы, который использовался Ж. Делёзом и Ф. Гваттари для описания траектории глобального культурно-исторического развития и становится источником когниций в различных сферах научного и эстетического творчества, в частности, при концептуализации творчества как многомерности и многообразия творческих практик и как мира субъекта творчества.

Использование С. Тулминым образа культуры, научной теории, научной дисциплины как популяции понятий, совокупности идеалов и норм объяснения, программ объяснения как экологических ниш позволяет ему создать зримый образ развития науки, культуры в целом как системы взаимодействия популяций понятий, вписанных в определенные экологические ниши, которые сами видоизменяются под воздействием новых популяций и социокультурной среды. Данный образ позволяет объяснить корреляцию системы научных понятий вокруг понятия гелиоцентричности с популяцией политических понятий, таких как, – король-солнце, взаимодействие популяций понятий, дискурсов рационализма, догматизма, классицизма, определивших специфику норм объяснения, экологических ниш, в целом европейскую культуру XVII века. Такой образ развития и

---

<sup>457</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. – М.: Мысль, 1993. С. 264.

существования науки и культуры может быть интерпретирован как реализация когнитивной творческой практики, основанной на инструментальном технологическом видении метафоры, практики как процесса взаимодействия социально-культурных и других контекстов, индивидуального сознания, актов действия и осмысления в рамках метафорического подхода.

Х. Уайт считает метафорический подход главным в современной практике метаисторического исследования. Он в своем рассуждении опирается на опыт Ф. Ницше. «Он был защитником осознанно метафорического понимания исторического поля... В мыслях Ницше об истории лежат открытая анализу психология исторического сознания; больше того раскрыты ее истоки в специфически поэтическом представлении о реальности»<sup>458</sup>. Таким образом, метафора позиционируется как источник творческого вдохновения, как реализация эвристики перехода от одного контекста к другому, как возможность аксиоматизации метафоры как принципа новой поэтической культурологической и исторической парадигмы. Х. Уайт акцентирует творческий прием Ф. Ницше как постулирование метафорических образов дионисийского и аполлонического начал, которые разворачиваются и предоставляют Ницше возможность раскрыть историю рождения древнегреческой трагедии и культуры в целом.

Сам Ф. Ницше предполагает творческий потенциал вводимых метафор: «Было бы большим выигрышем для эстетической науки если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к осознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисийского начал»<sup>459</sup>.

Последующее рассуждение Ницше демонстрирует развитие исследования как движение «живых метафор», которые становятся

---

<sup>458</sup> Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века /Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2002. С. 61.

<sup>459</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки //Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. – М.: Мысль, 1990. С. 59.

зрительными осязаемыми образами понятийных структур, замещая полностью или частично эти структуры. Эти и все последующие метафоры трансформируют мир опыта Ницше, наполняя его сознание образами, которые несут определенные смыслы. Переноса этот опыт на любой когнитивный творческий процесс, можно постулировать инструментальную роль метафоры в творческих практиках как взаимодействиях контекстных и индивидуальных факторов. Технологическая функция метафоры проявляется в том, что она становится способом мышления и исследования, на чем настаивает и Х. Уайт. Он пишет, что «предложенное Ницше противоядие ... – это историческое сознание, действующее посредством метафоры»<sup>460</sup>. Таким путем рождается новое видение истории, принципиально новый тип исторического текста. Такая реконструкция, в данном случае истории и метаистории, для П. Рикёра возможна в рамках диалога, взаимодействия творца текста с контекстами, вымысла и истории, истории и литературы, историографии и философии истории<sup>461</sup>.

М. Мерло-Понти отмечает особенно значимую роль метафоры в философском творчестве, в котором метафора как визуальный образ является не просто одним из способов исследования, размышления, но способностью «изнутри участвовать в артикуляции Бытия», творческая способность глаза как «окна души» воспринимать, видеть сущностные процессы, онтологические основания прекрасного мира, красоты Вселенной<sup>462</sup>. Отметим, что истоки эвристичности метафорического подхода в практике философствования можно усмотреть в античном философствовании как процессе и результате коммуникации творческого субъекта с контекстным, прежде всего мифологическим фоном, телесным мышлением и продуцированием философских концепций. Культ прекрасной человеческой

---

<sup>460</sup> Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2002. С. 404.

<sup>461</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т.1: Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, «Университетская книга», 2000. С. 187.

<sup>462</sup> Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти; пер. с франц. А. В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

телесности обуславливает телесность мышления, когда древние греки мыслят только о том, что зримо и представимо, мыслят по аналогии с человеческим телом. Соответственно, их Космос пропорционален и симметричен как прекрасное человеческое тело, занимает объем в пространстве, и его энергия воплощается в вечном вращении. Огонь Гераклита как субстанциональное и генетическое первоначало всего сущего определяет способ зримо явственной философской аргументации, когда предлагается представить огненное первоначало человеческой сущности как то, что позволяет человеку быть мыслящим и подвижным, поскольку его можно залить вином, как огонь водой.

Отметим, что в отличие от древних греков, использующих метафоры, философы эпохи современного прагматического поворота аргументируют инструментальную роль метафоры в коммуникативном взаимодействии когнитивных практик, тем самым, обосновывая творческий потенциал тропологического подхода, называя его абсолютно верным и плодотворным<sup>463</sup>. Последнее подтверждается творчеством Р. Рорти, деконструирующим образ мышления как Зеркала Природы, Ч. Пирса, исследующего историю становления представления о зеркальной сущности человека и т.д.

Прагматический поворот в философствовании можно усмотреть в концептуализации, например, идеи синтеза как инструмента творчества. С одной стороны, эвристичность этой идеи несомненна. Так, например, Х. К. Эрстед, будучи философом, исходил из идеи взаимодействия и взаимосвязи всего сущего. Поэтому, когда он пришел в физику, для него было естественно связать воедино явления электричества и магнетизма. Эта идея инициировала многочисленные опыты, которые и привели к доказательству выдвинутого тезиса, открытию явления электромагнетизма. С другой

---

<sup>463</sup> Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е.Коломоец; Пер. с нем. М. Вебер. – М.: Юристъ, 1994. – 702 с.

стороны, инструментальный характер данной идеи обосновывается Л.А. Микешиной в рамках исследования методологий коллективизма и индивидуализма в гуманитарных и социальных науках, показывается, что их синтез, который предполагает преодоление существующей оппозиции генерирует новую творческую исследовательскую парадигму<sup>464</sup>.

«Методология индивидуализма versus коллективизма», по ее мнению, «обсуждавшаяся в «понимающей» социологии М. Вебера, в формальной социологии Г. Зиммеля..., с позиций аналитической философии А. Данто... сегодня приобрела новые смыслы и акценты»<sup>465</sup>. И эти смыслы и акценты состоят в формировании новой синтезирующей парадигмы, которая позволяет решить проблемы экспликации социальных процессов как результата деятельности коллективов и индивидов и выявить технологии реализации законов развития социальной действительности через деятельность отдельных, конкретных людей, включенных в социальные процессы, например, в рынок, «перейти к мышлению на основе отношений и функций», в терминологии Н. Элиаса.

Понимание рынка как синтеза коллективного и индивидуального, как утверждения истинного индивидуализма, который выступает как синтез индивидуального и коллективного, то есть предполагает обязательное сотрудничество межличностное и информационное взаимодействие, становится той актуализацией синтеза, которая наряду с другими актуализациями и формирует новый подход, новую парадигму. Концептами этой парадигмы становятся понятия «совместного действия», «совместного субъекта», и другие, задающие определенные исследовательские интенции, нацеливающие на принятие определенных решений в экономических и социальных практиках.

---

<sup>464</sup> Микешина Л. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М.: РОССПЭН, 2010. С. 91–100.

<sup>465</sup> Там же. С. 91.



Сам когнитивный подход к проблемам эпистемологии, главной интенцией которого является реконструкция познания как познавательной практики, как процесса и результата коммуникации многомерных социокультурных контекстов, индивидуального сознания и творческих действий, можно интерпретировать как реализацию прагматического поворота в теории познания, как приближения теории к практике научного творчества. Если традиционная теория познания акцентировала процедуры, способы и методы получения знания, то возникающая в диалоге с компьютером компьютерная эпистемология делает знание основой для конструирования правил<sup>466</sup>. Эпистемология становится в рамках такого диалога дисциплиной, в которую проникают схемы компьютерных технологий, программные схемы создания искусственного интеллекта. Такие схемы позволяют определенным образом решить проблемы продуцирования, конструирования знаний. В частности, была доказана невозможность теории сенсуализма, поскольку возможности устройств, запрограммированных на распознавание, оказались несоизмеримо меньше, чем возможности человека, выступающего в синтезе с контекстным, фоновым знанием. Сенсуалистический субъект познания, в разум которого проникают простые идеи, перерабатываемые в сложные, оказался слишком абстрактным. При программировании искусственного интеллекта экспериментально была подтверждена значительная роль всего того, что образует жизненный мир, жизненный опыт.

Соответственно, компьютерное моделирование творческих, мыслительных процессов переносит в эпистемологию элементы технологизации и инструментализации, позволяет приблизиться к практике, конструируя новые формы познавательной деятельности, формы творческого созидания новых знаний наряду с традиционными – гипотезой, теорией, методом и т.д. В частности, такую форму как фрейм (от frame – рамка)

---

<sup>466</sup> Ракитов А. И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов. М.: Политиздат, 1991. С. 164–166.

находит и обосновывает М. Минский<sup>467</sup>. Для него данная форма является способом познания в лингвистике и является результатом осознания того обстоятельства, что человеческий разум интерпретирует результаты восприятия в терминах, которые были ранее сконструированы для описания фреймов – структур, обуславливающих наше восприятие. Фреймы представляют собой способы интерпретации повторяющейся ситуации (посещение магазина, библиотеки и т.п.). Поэтому для М. Минского понятие фрейма позволяет объяснить процесс восприятия, его темпоральность, отсутствие в мышлении тех наблюдаемых явлений, для которых отсутствует фрейм, лингвистическая структура восприятия. Аналогичным образом Д. Юм объяснял, что человек видит только то, что соприкасается с линией его кругозора.

Фреймы формируются в процессе жизнедеятельности человека, они становятся схемами оформления жизненного опыта, опыта восприятия времени, распознавания лиц и т.п. Авторы теории фреймов отмечают их конвенциональность, общепринятость в данном социуме и культуре. Последнее позволяет применять понятие фрейма в различных науках. И. Гофман понимает фрейм как формы организации повседневной жизни, формы коммуникации между людьми, что позволяет ему привнести в социологию понятия – реконструкции форм социальных практик, понятия повседневного опыта<sup>468</sup>.

В процессах программирования искусственного интеллекта была выяснена роль фреймов как структур формирования и хранения жизненного опыта. Осмысление данного феномена вынуждает эпистемологию вступить в диалог с конструктивной инженерной деятельностью и рассматривать

---

<sup>467</sup> Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.

<sup>468</sup> Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – М.: Институт социологии РАН, 2003. С. 61–100.

фреймы не просто как лингвистические структуры, но как структуры, организующие познание. Способность фреймов включать в себя явные знания и неявную фоновую предпосылочную информацию превращает их в экономные способы организации информационных процессов. Это позволяет закладывать в программирование искусственного интеллекта более высокую скорость обработки информации. Соответственно, как эпистемологическая категория фрейм фиксирует общеметодологическое свойство знания как его многослойность, наличие слоя структур неявного знания, что становится основанием для понимания существования устойчивых форм невербальной коммуникации, столь значимой в практике взаимодействия творческих субъектов, в практике конструирования нового знания.

Сравнительный анализ понятия и фрейма позволяет исследователям обнаружить их общность и различие в аспекте различий между экзистенциальным и технологическим подходами к знанию. И фрейм, и понятие существуют как структуры представления знаний, представляют собой знаковые системы – тексты. Понятие как текст представляет собой связность высказываний, речевой текст. Фрейм как текст представляет собой последовательность знаков естественного и искусственного языков, что не трансформируется в речевой текст. При этом структурные различия не означают возможности содержательного совпадения. Фрейм как знаковая структура является формой представления и интерпретации знаний, содержит информацию об объекте, знак, обозначающий данный объект, совпадает со знаком-именем фрейма. Неречевой характер фрейма делает его наглядным, быстро прочитываемым, узнаваемым, то есть технологически удобным.

Следует согласиться с Л.А. Микешиной, которая указывает на то, что введение таких новых форм познания как фрейм является результатом диалога таких познавательных практик как когнитивистика и эпистемология, что приводит к представлению о «расширенном субъекте познания», «представлением его целостным человеком, познающим, в единстве

сознания, тела и окружения – мира как естественного и культурного образования. Это, в свою очередь, способствует многообразию конкретных эпистемологий, приближающих общую философию познания к реальному познавательному процессу»<sup>469</sup>.

Отметим, что приближение теории к инструментальному, технологическому аспекту практики соответствует прагматическому повороту в философствовании, актуализируется в образе субъекта любой деятельности как «желающего производства», заданного Ж. Делёзом и коррелирующего с образом «расширенного субъекта познания». Он говорит: «человек и природа – не как два термина, противопоставленные друг другу или даже схваченные одним отношением каузации, понимания или выражения..., но как одна-единственная сущностная реальность производителя и произведенного»<sup>470</sup>. Человек и природа настолько взаимосвязаны, что представляют собой «процесс, который производит одно в другом и состыковывает машины»<sup>471</sup>. Машина становится той метафорой, тем понятием, который позволяет Ж. Делёзу реконструировать бытийную природу человека.

Человек представляется как тело, составленное из органов, желающих машин – машины-уха, машины-рта и т.д. Тело без органов интерпретируется как антипроизводство, но как необходимый момент производства. Через него проходят «интенсивности», которые не актуализируясь, создают состояние перегретости. Поэтому между желающими машинами и телом без органов всегда существует конфликт, как конфликт желания жить и действовать и желания умереть и остановиться. Синтез производства и антипроизводства характеризует человека. Эта машинная метафора позволяет отождествить желание с механическим процессом, который действует подобно заводу.

---

<sup>469</sup> Микешина Л. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М.: РОССПЭН, 2010. С. 143.

<sup>470</sup> Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 17.

<sup>471</sup> Там же. С. 14.

Авторы данной концептуализации человека приходят к выводу, что желание как производство порождает глубинные отношения и связи каждого индивида с обществом, природой в целом, тем самым, созидая самого индивида. Производя реальное, органическое желание, человек производит его как социальное, поскольку желающее и социальное производство реализуется благодаря либидозной энергии. Для Ж. Делеза и Ф. Гваттари либидо представляет собой энергию желающих машин.

В такой интерпретации либидо психоанализ понимается как институт територизации желаний, как созидание территории, прежде всего, мифологических символов, не имеющих отношение к объективности. Поэтому психоанализ не позволяет правильно реконструировать реальность человеческого бытийствования, его связь с природой, с социокультурной действительностью. Такую задачу можно решить путем шизоанализа, который нацелен на исследование бессознательного как желающего производства. Данный метод позволяет создать концептуализацию социального производства, в которой будет учтено производство желания. Тем самым шизоанализ в своей позитивной программе предстает как синтез теоретического и практического, поскольку реализует задачу обеспечения осуществления желающего производства и задачу реализации синтеза желающего производства и социального производства, единства человека и социальных практик, понимания человека как субъекта социальной практики.

Прагматический поворот в философии творчества как области философии образования может быть усмотрен в акцентировании механизмов и способов экспертной оценки предлагаемых проектов по развитию творческих способностей, по формированию творческого потенциала личности. Действительно, в рамках современных синтетических, ризомных концептуализаций творчества, творчество понимается как постоянное созидание новых смыслов и как проявление сущности человека, нечто имманентное его природе. Соответственно, сущность творчества

предполагает в качестве главного измерения ответственность субъекта творчества за свои творения. Прагматический поворот в философствовании актуализирует проблему ответственности творца за свое творение, последствия его практической реализации, его функционирования в системе социальных практик. Поэтому возникает необходимость в оценке субъектом творчества возможных последствий своей созидательной деятельности в аспекте соответствия высшим гуманистическим ценностям, ценностям Добра, Красоты, Истины. Для эстетического творчества несомненное следование этим идеалам может опираться на понимание целевой сущности художественного творчества, которое призвано реализовать Красоту, долженствующую служить Добру, и этим осуществлять свое истинное предназначение – Истину<sup>472</sup>.

В эпоху прагматического поворота в культуре и, соответственно, в философии не только эстетическое, но и технологическое, любое проектное творчество нуждается в гуманитарной оценке, в оценке всех возможных последствий функционирования результатов творческой деятельности для отдельного человека, общества, человечества в целом. Несомненно, что изначально любая творческая деятельность предполагает возрастание добра, красоты и истины в любой сфере культурно-исторической реальности. Вместе с тем, последствия многих творческих актов оказываются несоответствующими идеалам гуманности. Это обстоятельство представляется недопустимым особенно в областях, связанных с формированием личности, её творческих способностей.

Педагогическая практика значительно более чем другие социальные практики нуждается в оценке результатов внедрения в творческие процессы разнообразных способов и механизмов, оценки стратегий и методологических принципов развития творческих способностей личности. Можно согласиться с такими представителями философии образования как

---

<sup>472</sup> См., например, Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб: Аxioma, 1996. – 332 с.

Тульчинский Г.Л.<sup>473</sup>, Ланкин В.Г.<sup>474</sup>, Панина Г.В.<sup>475</sup> и рядом других, что механизмом оценки педагогических приемов развития творческих способностей может быть гуманитарная экспертиза новых образовательных проектов.

Гуманитарная экспертиза инструментария, механизмов формирования творческих способностей опирается на понимание образа педагогической деятельности как деятельности, направленной на возрастание к гуманности учащегося, на формирование приемов самовозрастания к гуманности, творческого самоосуществления человека. В перспективе развития творческих способностей как способностей коррелятивных инкультурационным процессам ряд методик может оказаться дегуманизирующими, деконструирующими субъект методологического воздействия. В таком случае гуманитарная экспертиза позволяет усмотреть и подвергнуть вычленению такие инструментальные приемы, которые не приводят к развитию творческих способностей, способности к мышлению, фантазированию. Регистрирование таких негативных черт и последующих рисков становится задачей гуманитарной экспертизы. В процессе такой экспертизы решается проблема оценки приемов обучения творческим навыкам, нивелирования способности к творчеству. Цель гуманитарной экспертизы состоит в экспликации черт гуманистичности средств, методик, методологических приемов обучения творчеству, целей, путей их достижения при включенности субъекта в определенную образовательную программу.

Система оценок гуманистичности приемов развития творческих способностей может опираться на представление об имманентной гуманистической природе человека, его экзистенциальной интенции на

---

<sup>473</sup> Тульчинский Г.Л. Гуманитарная экспертиза как социальная технология // Вестник ЧГАКИ. 2008. №4 (16). С. 38–52.

<sup>474</sup> Ланкин В.Г. Модульность образования и целостность человека: к критериям экспертизы гуманитарных практик // Вестник науки Сибири. 2012. № 1 (2). С. 203–209.

<sup>475</sup> Панина Г.В. Социокультурная экспертиза как фактор развития техногенной цивилизации. URL: <http://spkurdyumov.ru/misc/sociokulturnaya-ekspertiza/>

реализацию собственной бытийности, «человечности (humanitas)»<sup>476</sup>. Другим критерием гуманистичности становится модель личности, соответствующая современному прагматическому, проектному повороту в философии. Проектное творчество, направленное в будущее, исходит из понимания настоящего как потенции будущего. В соответствии с этим в философии образования обосновывается обстоятельство, что формирование навыков творческой деятельности в корреляции с моментом необходимости реализации каждым своей бытийной сущности, становится еще одним критерием оценки педагогического инструментария, программ, стратегий в рамках педагогики творчества.

Прагматическая реализация выделенных критериев гуманистичности, а именно: реализация образа педагогической деятельности как деятельности, ведущей к возрастанию гуманности человека и общества, бытийное самоосуществление субъекта как творческая самореализация, как формирование экзистенциала человечности, *humanitas* находит основание в методологическом принципе приоритета человека над обществом. Данный приоритет выводим из положения о том, что именно человек определяет цели эволюционного развития общества. Тем самым культурно-историческая реальность как воплощение человеческой бытийности оказывается более значимой, чем общественная целесообразность, которая зачастую носит сиюминутный характер. Стоит согласиться с тем, что именно такой человек должен стать продуктом творческих практик: «Человек как носитель сознания не может стать суммой социальных и культурных технологий, и если такое оказывается заметным, система гуманитарной экспертизы должна включить сигнальную сирену. Человек как средоточие смыслообразования не может расплыться на продуцирование «веера» означающих структур – виртуальных миров, из центра смысла целостности он не должен

---

<sup>476</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. С. 196.



превратиться в «конус» возможностей, и если эта тенденция начнет превалировать, гуманитарная экспертиза должна регистрировать распад человеческого»<sup>477</sup>.

Философия образования в ее прагматической направленности отмечает что особую роль гуманитарная экспертиза играет в дошкольной педагогике. Для каждого ребенка творческие способности являются имманентным аспектом любых способностей, они обнаруживают себя во всех видах игры и деятельности. Способность к творчеству тем самым обретает общий характер и становится «общей способностью», которая еще не дифференцирована на специализированную и универсальную, то есть полипредметную, на «индивидуально-психологическую» и «предметную». Соответственно, педагогическая практика должна быть нацелена на осуществление таких проектов по развитию этой общей способности к творчеству, которые способствуют формированию неотчужденного сознания, формированию имманентности творчества жизни<sup>478</sup>. Следует согласиться с тем, что «понимание творчества в такой плоскости должно вдохновить педагога на непрерывное формирование и развитие творческой способности у ребенка. Даже при условии, что конечные результаты ... проявятся только во взрослом возрасте»<sup>479</sup>.

Соответственно, гуманитарная экспертиза, вводимая в качестве инструмента экспертизы образовательных проектов, опираясь на принцип гуманистической сущности человека, представляет собой практический механизм оценки многообразного инструментария творческого образования. В процессе гуманитарной экспертной оценки какого-либо педагогического приема решается проблема его оценки и оказывается возможным

---

<sup>477</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. – М.: ИНИОН РАН, 1990. С. 207.

<sup>478</sup> Khomushku O.M., Kukhta M.S., Raitina M.Yu. Socio-cultural adaptation of tuvan students in educational environment of Tomsk / Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Т. 13. – № 7. – С. 1137–1143.

<sup>479</sup> Дыбина, О.В. Творчество как сущностная характеристика человеческого бытия. / О.В. Дыбина. – М.: Педагогическое общество России, 2001. С. 44.

формирование соответствующей реакции на инструментальные приемы, технологии развития творческих способностей.

Отметим, что социокультурный контекст постмодерна предполагает преодоление разрыва между теорией и практикой, осуществление прагматического поворота в философии творчества, актуализирующемся в переходе от исследования бытийных оснований творчества, от онтологических концепций творчества к методологическим концептуализациям разной степени общности, – к выявлению механизмов, способов осуществления творческой деятельности, методов формирования творческих способностей. Последнее генерирует становление и развитие поэтики как системы принципов, регламентирующих конкретные творческие процессы; педагогики творчества как исследования механизмов и способов формирования творческих способностей; расширение поля методологических исследований, в частности, в утверждении такого ее направления как «этнографии науки, или антропологии науки»; утверждение концепта дискурсивных практик как систем речи и действий творческой личности, обусловленных социальной реальностью; социальной эпистемологии с ее главным принципом о социальной природе и социальной обусловленности познания; нового понимания практики как процесса и результата взаимодействия социальных структур, индивидуального сознания и действий; понимания науки как социальной практики; концептуализации идеи синтеза как инструмента творчества.

Заклучим, что современное научное творчество концептуализируется именно как практика в соответствии с увеличением доли операциональных, инструментальных процедур в процессах научного мышления, в процессах получения и проверки знаний. При этом в соответствии с постмодернистским контекстом субъект когнитивной практики выступает в полноте своей субъективности, в единстве с контекстным фоном и предметной областью.

*Таким образом, определено, что творческий субъект становится элементом коммуникативного процесса, коммуникативного сообщества,*

*который выходит за рамки узко специализированной деятельности и аккумулирует идеи и образы из многообразных контекстов – социокультурных, эстетических, научных, философских, из картины мира, – что приводит к метафоризации мышления путем обогащения когнитивного содержания именно «живой метафорой», наглядной, зримой, эмпатически пережитой, производящей новые идеи.*

*Утверждается, что прагматический поворот в философских концептуализациях творчества актуализирует проблему ответственности творца за свое творение, за последствия его практической реализации, что актуализирует гуманитарную экспертиза творческих интенций и результатов.*

#### **4.3 Поэтика и системотехника постмодернистского творчества**

Прагматический поворот в концептуализациях творчества осуществляется путем формирования на основе неклассических методологий методологических систем, норм и принципов более частного порядка применительно к какому-либо определенному виду творчества. Формирование систем принципов осуществления творческой деятельности как конкретных форм реализации методологической функции философии, формирующей эстетическое содержание эпохи, присуще миру творчества на уровне философии, стиля. Однако до постмодернистской эпохи с ее интенцией слияния теории и практики акцентировались онтологические интенции, осмысление сущностных свойств эстетических категорий, в частности, в концептуализации художественного творчества. В современную культурную эпоху акценты смещаются в сторону дескрипций и экспликаций методологических принципов, конкретных методологий.

Данные методологии можно эксплицировать как поэтику в традиции,

идущей от Аристотеля, который выделял такой аспект поэтики как «способ делания», в частности, рассматривая различие между комедией и трагедией, считал необходимым выявление того «каким способом совершается каждое из этих подражаний»<sup>480</sup>. Таким образом, здесь делается акцент не на методологию художественного творчества, для греков – это подражание, для современного творчества – это конструирование, реконструирование, деконструирование, продуцирование и т.д., а на поэтику, на способы, принципы, посредством которых осуществляется конструирование в рамках творческих практик.

С.С. Аверинцев указывает на такие смыслы поэтики как теоретическая поэтика и имманентная поэтика<sup>481</sup>. Именно теоретическая поэтика для С.С. Аверинцева представляет собой теорию творчества как систему понятий, принципов, рекомендаций и правил творческой деятельности. Имманентная поэтика представлена как система практических реализаций методологических принципов, которые вырастают самостоятельно на почве конкретного творчества, но которые могут быть обоснованы и существовать в таком виде в качестве принципов теоретической поэтики.

Отметим, существование различных интерпретаций содержания поэтики творчества. Так Д.С. Лихачев в структуре поэтики выделяет три подструктуры: нарративы как темы, сюжеты, представляющие определенную целостность; художественное мышление, носящее культурно-исторический характер; средства и правила созидания художественных образов (тропы, в частности, метафоры, языковые средства и т.д.)<sup>482</sup>. При этом возможно акцентирование на последнем элементе, на «способе осуществления» вследствие относительной самостоятельности данных частей поэтики.

Прагматическая концептуализация творчества нацеливает на синтетическое, взаимодействующее существование данных видов поэтики.

---

<sup>480</sup> Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. Т.4. С. 648.

<sup>481</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. –320 с.

<sup>482</sup> Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: в 3 т. Т. 1 / Д. С. Лихачев. – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 261–648.

Действительно, поскольку творческий субъект существует как расширенный субъект в единстве контекстных структур, индивидуального сознания и творческих действий, оказывается невозможным в практике творчества не контекстный творческий акт. Контекстуальное влияние философии может быть неявным, но оно имманентно включается в структуры, обуславливающие творческие интенции субъекта, что обеспечивает синтез теоретической и имманентной поэтик. Тем самым осуществляется нацеленность на поэтику творчества, на дескрипцию принципов как способов реализации продуцирования, деконструирования в конкретных творческих практиках.

Отметим, что формирование поэтики художественного творчества имманентно присуще эстетическим учениям. Например, в контексте приоритета прекрасной человеческой телесности утверждается образ красоты как пропорционального, гармоничного, симметричного человеческого тела. Последнее влечет философское осмысление красоты как числовой пропорции, которое выполняется Пифагором в рамках его онтологии, в которой число представлено в качестве отрезка на прямой, является первоначалом всего сущего. Пифагорейское обоснование красоты как числовой гармонии и числовой пропорции заставляет искать эти конкретные пропорции, задающие красоту мужского и женского тел. Соответственно, поэтикой скульптурного творчества можно считать произведение Поликлета «Канон», в котором обоснованы числовые выражения красоты, обязательные для скульптора, именно они становятся способом ваяния.

Впоследствии функции поэтики выполняют стилистические нормы и правила, одни из них, например, составляющие поэтику классицизма, являются плодом теоретической поэтики, поскольку исходят из образа прекрасного как неизменного аналогично законам природы, теоретически осмысленного таким философами как Р. Декарт, П. Николь. Содержание такого образа задается содержанием искусства классической эпохи в развитии античности, что и определяет стилистические особенности

классицизма. При этом и для классицизма, и для художественного мира древних греков остается место для имманентной поэтики, но данные примеры иллюстрируют линейное, однонаправленное взаимодействие теоретической и имманентной поэтик.

Особенность постмодернистской поэтики заключается в ризомном синтезе теоретической и имманентной поэтик. Ризомность синтеза определяется социокультурным контекстом постмодерна с его индивидуализацией, максимальным сближением с жизнью, с социальностью, культурным разнообразием, в частности, в таком слиянии искусства и жизни, когда пространство шопинга легко трансформируется в пространство концертного зала, когда уличное пространство заполняется копиями произведений живописи великих мастеров, когда философский текст включается в творческое пространство одной метафорой, одним понятием, например, – деконструкции, поскольку интерпретирующий разум не ставит задачу тщательного прочтения замысла автора. Метафоричность становится и методом теоретической рефлексии, что формирует алогичность и имманентной, и теоретической эстетики. Подобная алогичность становится методом творческого мышления. Творческие субъекты «перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту»<sup>483</sup>.

Ризомный синтез имманентной и теоретической поэтик проявляется в тесном переплетении творческих процессов и их рефлексивного осмысления. Поэтому говоря о поэтике художественного творчества, следует акцентировать смысловые стороны художественных приемов. К таковым можно отнести постмодернистский художественный код, который существует как текст, точнее – гено-текст, обуславливающий смысловую направленность творческих поисков. Тем самым формирование постмодернистской творческой поэтики выступает как процесс утверждения

---

<sup>483</sup> Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. N.Y., 1973. P. 75.

нового художественного гено-текста, соответствующего языкового дискурса.

Философский контекст, который вследствие метафоричности становится почти элементом художественной практики и задает ризомный образ творчества как интерпретационного, деконструирующего, децентрирующего, неопределенного дискурса, экстраполируется на все пространство творчества, включая взаимодействие теоретической и имманентной поэтик. Контекст современной картины мира с ее образами нелинейности, самоорганизации, бесконечной процессуальности, характеризуемой разрывами, точками бифуркаций также детерминирует ризомность творческого пространства и взаимодействия поэтик художественного творчества.

Поэтика постмодернистского художественного творчества формируется при максимальном слиянии постмодернистской философии и постмодернистских практик в сфере художественного творчества. Последнее проявляется в слиянии языков теоретической и имманентной эстетики, что происходит на фоне глобальной метафоризации теории и практики творчества. И. Хассан, например, выстраивает систему принципов поэтики постмодернистского творчества, существующих и звучащих как метафоры, таких как случай, анархия, молчание, процесс, ризома, деконструкция, след, ирония, рассеивание, желание, неопределенность, утрата Я и «глубины»<sup>484</sup>.

При этом деконструкция как деконструкция привычных смыслов настраивает на формирование потока ассоциаций, метафорического прочтения «процесса», «следа» и т.п. В частности, подобная деконструкция предполагает внесение нового содержания в известные понятия и образы путем некой отстраненности от прежнего содержания. Данный принцип постмодернистской поэтики у Ж. Деррида получил название палеонимии или прививки<sup>485</sup>. В данном процессе можно усмотреть основание

---

<sup>484</sup> Хассан И. Культура постмодернизма / И. Хасан // Современная западноевропейская и американская эстетика: сб. пер. / ред. Е.Г.Яковлев. – М.: Университет, 2002. – С. 113–124.

<sup>485</sup> Деррида Ж. Позиции / Пер. с фр. Бибихина В.В. – Киев: Д.Л., 1996. – 192 с.

«постмодернистской чувствительности», характеризующей и теорию, и практику творческой деятельности.

В концептуализациях И. Хассана, Д. Лоджа, Д. Фоккемы, Ж.-Ф. Лиотара и многих других постмодернистская чувствительность выражает состояние обостренного поэтического восприятия мира. Эмоциональность переживаний возрастает по мере внедрения в мировоззрение представлений о неустойчивости, хаотичности мира, рассеивания ценностей, рассыпания мира на фрагменты и рождает особо чуткое желание прислушаться к миру<sup>486</sup>, апокалиптическое восприятие мира<sup>487</sup>. Подобное состояние становится повсеместным, характеризующим практику и теорию творчества, теоретическую и имманентную поэтики, что можно интерпретировать как их сближение, ризомный синтез. Примером чему является творчество У. Эко. В характеристике его романа «Имя розы» подчеркивается, что «роман реализует те же концепции, которые питают научную мысль автора, что он представляет собой перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста»<sup>488</sup>.

В контексте постмодернистской чувствительности происходит трансформация принципа композиционного решения как принципа поэтики. Классический принцип композиции, включающий моменты строгости, симметрии, гармонии, трансформируется в правила нелинейного, вызывающего многообразные отклики, смыслы, деконструирующего, эмоционального творческого созидания художественных образов. Композиционные решения начинают определяться не денотациями, в частности, архитектурного сооружения, а коннотациями. Если первые задают устойчивые композиционные решения, то вторые, обусловленные более

---

<sup>486</sup> Пригожин И.Р., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986. – 431с.

<sup>487</sup> Гройс Б. Да, апокалипсис, да, сейчас / Б. Гройс // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 28–35.

<sup>488</sup> Лотман Ю.М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. – СПб.: Симпозиум, 2000. С. 650.



значительно, чем денотации контекстным фоном, формируют композиционные принципы как воплощения образов хаотичности, децентрации и деструкции. При этом одним из аспектов метафоризации становится актуализация постмодернистского принципа максимального приближения к человеку, культуре, природе, что становится источником зооморфных, человекоморфных метафор в живописи, кинематографе, архитектурном творчестве и т.д.

Так появляются здания, фасад которых имитирует лицо человека. Питер Эйзенман формирует композиционные принципы в соответствии с коннотацией жилья как фрагментарного хаоса, неустойчивой, беспокойной пристани<sup>489</sup>. Кионори Кикутакэ – известный японский архитектор, говоря о главных принципах композиционных решений жилых домов, считает, что в его творчестве они определяются коннотациями мира, гармонии и счастья. При этом образ гармонии им прочитывается в контексте японской культуры – как гармонии человека и природы. Естественно, что прочтения данных метафор – коннотаций может быть иным, что формирует основания бесконечной процессуальности созидания и прочтения. Тем самым, особая постмодернистская чувствительность акцентирует коннотации, существующие как метафоры, что характеризует и теорию, и практику творческой поэтики, метафорических по своей направленности.

Метафоризация как свойство и теоретической, и имманентной поэтики воплощается в становлении метафорической эссеистики<sup>490</sup>, что предполагает огромную роль теоретического осмысления принципов творчества, высокую степень саморефлексии творческого субъекта. Поэтому творение в рамках метафорической эссеистики всегда отличает многослойность метафор и наличие индивидуального, личностного авторского почерка. Творческий субъект выступает одновременно как философ и как художник.

---

<sup>489</sup> Баррис Р. Питер Эйзенман и «эрозия правды» // Архитектура мира. Запад-Восток: античная традиция в архитектуре. Вып. 3. / Под ред. Н. Смолиной. – М.: ARCHITECTURE, 1994. С. 160.

<sup>490</sup> Halliburton D. Poetic Thinking. An Approach to Heidegger. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – 235 p.

Углубленность в философию, метафизику бытия, социального и художественного рождает особый язык, где метафоры философичны и сложны в своем переплетении концептуального и профанного. В рамках метафорической эссеистики реализуется склонность автора к проникновению в глубины бытия и способности найти метафору такого проникновения, метафору сверхчувственности, но понятную профанному интерпретатору. Тем самым творческий субъект выступает как представитель метафизики и как творческий субъект, воплощающий всю полноту своей субъективности. «Претензия метафизики овладеть ведущим отношением к «бытию» и законодательно определить всякое отношение к сущему как таковому рушится. Но это «преодоление метафизики» метафизику не устраняет. Пока человек остается разумным живым существом, *animal rationale*, он метафизическое живое существо, *animal metaphysicum*. Пока человек понимает себя как разумное живое существо, метафизика, по слову Канта, принадлежит к природе человека»<sup>491</sup>.

Например, теоретик архитектуры, голландский архитектор Р. Колхас реализует стратегию метафорической эссеистики. Он выстраивает синтез теоретической и имманентной поэтик в соответствии с воцарением на арене культуры человека-потребителя, *homo consumatus*<sup>492</sup>. В соответствии с новым типом человека выстраивается пространство потребления, пространство шопинга, которое формируется как реализация коннотативных метафор – Роскошь, раскрываемая посредством авторского вчувствования и понимания через философичные метафоры Внимания, Интеллекта, Пустоты, Стабильности, также Грубости. При этом субъект потребления мыслится как расширенный субъект в единстве телесности, интеллекта, чувственности, контекстности, соответственно пространство шопинга трансформируется в пространство музея, театра, библиотеки и наоборот.

---

<sup>491</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. С. 28.

<sup>492</sup> Колхас Р. Мусорное пространство. – М.: Artguide Editions, Музей «Гараж», 2015. – 83 с.

Задача формирования атмосферы «постмодернистской чувствительности», предполагающая деконструктивность и фрагментарность в качестве основных принципов творческой поэтики, опирается и на включенность в творческие процессы потребителя текста. Новая техника ставит целью созидания художественных образов, таким образом, поражая потребителя. Профанный потребитель в русле данной стратегии трансформируется в активного интерпретатора, только к нему обращенного текста, сообщения. Здесь оказывается неуместным обращение к энциклопедии субъективности, но уместным обращение к эмоциональному миру, что также является условием фрагментарности, метафоричности, афористичности, преднамеренной разорванности, хаотичности воспринимаемых новых знаковых систем. Д. Фоккема эксплицирует это правило, как намеренную неразборчивость, нонселекцию, приводящую к метафорическому фрагментарному тексту, вызывающему удивление, некоторый шок от произведения, удовольствие от узнавания фрагментов культурно-исторических текстов<sup>493</sup>.

Таким образом, в таком фрагментарном тексте автор становится фигурой, которая теряется в потоке интерпретаций, деконструкций. Так в поэтику постмодернистского творчества вводится принцип «смерти автора», который сознательно проводится творцом имманентной и теоретической поэтики. Р. Барт считает, что правило отстраненности автора приводит к трансформации временной составляющей произведения, когда автор становится соавтором интерпретационного процесса: «всякий текст вечно пишется Здесь и Сейчас»<sup>494</sup>. Данная установка, расширяя понимание творчества, приводит к расширению норм постмодернистской поэтики, включенности в нее норм интерпретации, которые аналогичны нормам

---

<sup>493</sup> Fokkema D.W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. – Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 1984. – 63 p.

<sup>494</sup> Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика* / Вст. и пер. с франц. Г.К. Косикова. – М. Прогресс, 1989. С. 387.

созидания – деконструкции, индивидуации и другим. При этом формируется постмодернистская чувствительность интерпретатора, которая включает в себя удовольствие от узнавания стиля, языкового кода, удовольствие от себя, от своей энциклопедии субъективности, позволяющей ему распознавать знаки, желание в последующем углублять свою энциклопедию субъективности, формировать способность к разгадыванию, чувство восторга, удивления и даже превосходства от разгадки авторского шифрования образов прошлого.

Отметим, что одним из правил поэтики постмодерна по отношению к наследию прошлых текстов становится интертекстуальность, которое было выделено и эксплицировано Ю. Кристевой под воздействием парадигмы «полифонического романа» М.М. Бахтина. Согласно этому принципу поэтики «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста... Тем самым встает понятие интертекстуальности и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»<sup>495</sup>.

Тем самым интертекстуальность как правило новой поэтики предполагает наличие культурной памяти, знаки которой вступают в игру, спор смыслов. Каждый текст представляет собой «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»<sup>496</sup>. Интертекстуальность, тем самым, вносит свою лепту в формирование «постмодернистской чувствительности». Творческий субъект всегда находится в процессе игры, сопровождаемой эмоциональным фоном при прочтении и формировании мозаики цитаций. Ж. Женнет выделяет несколько типов интертекстуальности. Первый (собственно интертекстуальность) – когда через цитирование, аллюзию, плагиат один текст присутствует в другом;

---

<sup>495</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постмодернизму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 429.

<sup>496</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Вст. и пер. с франц. Г.К. Косикова. – М. Прогресс, 1989. С. 388.

второй (паратекстуальность) – когда особое значение приобретают отношения текста и заглавия, текста и эпиграфа; третий (метатекстуальность) – когда существует ссылка на предыдущий текст; четвертый (пародирование) – когда происходит пародирование текстом ранее сложившегося текста<sup>497</sup>. Все эти типы интретекстуальности присутствуют в романе «Имя розы» У. Эко.

Другой важной особенностью постмодернистской творческой поэтики становится ее индивидуация как воплощение определяющей социокультурный постмодернистский контекст ценности максимального приближения к каждому человеку, акцент на выработку собственного авторского языка, манеры в рамках интертекстуальности, обусловленной многослойностью метафорического языка. Тем самым поэтика постмодерна выстраивается путем постоянного поиска новых композиционных решений, способов воплощения эстетических образов. Творец художественных образов, как и философ, теоретик находится в состоянии игры с метафорами, не ограничен стилистическими канонами, утвержденными правилами. Соответственно также как в теории культуры постмодерна не существует общепринятых критериев сравнения культур, так и в творчестве постмодерна не может быть общих критериев для оценки. Правила оценивания также индивидуализированы, но их выработка имманентно присуща творчеству, хотя бы при этом были разовые правила, но задающие рамки творческой деятельности и становящиеся основой для философствования каждого отдельного творящего субъекта<sup>498</sup>.

Принципы индивидуации, метафоризации творческой поэтики, обусловившие специфику и теоретической, и имманентной поэтик, их ризомный синтез, проявляются во множественности языков теории и практики творчества. В предыдущие эпохи персональный стиль, создание

<sup>497</sup> Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. – Paris: Seuil, 1982. – 576 p.

<sup>498</sup> Lyotard, J.-F. *Answering Question: What Is Postmodernism / J.-F. Lyotard // Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities / ed. by I. Hassan, S. Hassan. – Madison, 1983. P. 334–335.*

какого-либо стиля было событием, овеивало автора харизматическим ореолом. Современная поэтика характеризуется несоизмеримо большим количеством творцов стилистических решений, которым культура присуждает статус нового языка вследствие контекстного фона, характеризуемого интерпретативностью, деконструктивностью и т.п. При этом языкам постмодернистской поэтики свойственна постоянная изменчивость, недолговечность. Последнее вынуждает У. Эко отождествить архитектурное творчество и рекламу<sup>499</sup>.

Однако подобная изменчивость становится нормой. Это – «единственная позитивность..., это полилог, то есть увеличение числа языков, логик...»<sup>500</sup>. Поэтому, как отмечает Ж.-Ф. Лиотар: «никто не вправе надеяться на затишье в языковых играх»<sup>501</sup>. Создание нового языка осуществляется путем деконструкции и собственной интерпретации символов, поиска новых референций, формулирования коннотаций. В поэтике творчества формируется методология, нацеливающая на поиск новых смыслов и их выражений в знаковой форме, – методология мутации, которую можно рассматривать в качестве правила созидания нового художественного языка. Методология мутации настолько индивидуалистична, правила настолько воплощают субъективность творческого индивида, что ее можно отождествить с правилом – творить без правил.

Множественность языков, стилистических решений обусловлено и принципом цитирования, имманентно присущим эстетике постмодерна. Цитирование как принцип постмодернистской поэтики не означает сохранность самотождественности знаковых форм, скорее цитирование представляет собой перенесение в современное творение не

---

<sup>499</sup> Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / Умберто Эко; пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2006. С. 299–301.

<sup>500</sup> Цит. по: Панарин А.С. Искушение глобализмом. – М.: Русский национальный фонд, 2000. С. 201.

<sup>501</sup> Цит. по: Добрицина И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. Добрицина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 50.

самотождественного текста, формы, а его следа, отголоска в эмоциональном контексте, где эмоциональность (от восторга до презрения) воплощается в новых понятиях и формах. При этом постоянным аспектом цитирования является ирония. Если на этапе генезиса постмодерна ирония выступала в формах сарказма, глумления, что вызывало бурную эмоциональную реакцию, то в последующем ее характер менялся в сторону увеличения степени уважительного отношения к прошлому, к культурному опыту, мягкой иронии по отношению к прошлому

Согласно Р. Рорти, ирония может быть эксплицирована как особый принцип мышления ученого, философа, интеллектуала, она размыкает фундаментальные ценности культуры и заставляет концептуализировать индивидуальные парадигмы, конструировать собственные правила в практиках художественного и интеллектуального творчества. Результаты актуализации подобной стратегии способствовали формированию иронического, критического, игрового сознания: «Восхождение литературной критики на лидирующие позиции ... – постепенное и лишь полуосознанное восприятие ею той культурной роли, на которую сначала претендовала религия, затем наука и потом философия, – происходило одновременно с увеличением доли ироников по сравнению с метафизиками среди интеллектуалов»<sup>502</sup>. Ирония становится неотъемлемой составляющей деконструкции, метафоризации, процесса переописания общепринятых норм, художественных образов, которым, в значительной степени, становится присуща повышенная эмоциональность. Такие тенденции поражают интерпретатора своей сверхъестественностью и метафизичностью как следствием генезиса в рамках теоретической поэтики и одновременной включенностью в имманентную поэтику.

---

<sup>502</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность: пер. с англ. / Р. Рорти. – М.: Рус. феноменол. о-во, 1996. С. 114.

При этом цитирование может существовать в различных формах. Одной из форм цитирования становится включенность в контекст произведения элементов повседневности (шумов, криков, пения птиц, паровозных гудков, тишины – в музыкальное произведение, выражений обыденного языка – в ткань литературного, рекламы – в состав композиции здания у Р. Вентури). Такое цитирование реализует принцип стирания граней между реальностью и искусством. Его конкретизацией становятся элементы хэпенинга, когда цитируемые посредством технических средств фрагменты реальности, становятся декорациями театрального действия, что придает особую жизненность, сглаживает театральность, вызывает всплеск эмоций у профанного зрителя. Сюда следует отнести правила инсталлирования, созидания энвайронментов, которые также способствуют формированию атмосферы постмодернистской чувствительности, вследствие присутствия запахов, например.

Другой формой является двойное кодирование. Двойное кодирование становится принципом поэтики вследствие понимания творческого процесса как расширенного – от созидания до потребления, интерпретации. Такое понимание творчества стирает онтологические границы между автором – произведением – потребителем. Процесс восприятия при этом происходит на уровне индивида, становится проблемой его личной перцепции, в процессе которой аккумулируются все другие контексты. Двойное кодирование возводит в ранг постмодернистской чувствительности процессы восприятия художественных образов, что расширяет сферу постмодернистского творчества, поэтики постмодерна.

Вместе с тем многие цитаты апеллируют к достаточно обширной энциклопедии субъективности, к богатому эрудическому контексту. Таков слепой смотритель скриптория в романе «Имя розы» Хорхе Бургосский, в образе которого закодирован и Хорхе Луис Борхес – писатель и директор Национальной библиотеки, и Великий Инквизитор – Ф.М. Достоевского. Однако многие цитаты привлекательны для массового читателя, поскольку



легко прочитываются. Таковы Вильгельм Баскервильский и его ученик и летописец Адсон, в них легко угадываются Шерлок Холмс и доктор Ватсон. В целом постмодернистское кодирование в большей степени требует для прочтения и интерпретации понимание контекстной обусловленности художественного произведения и знания контекстов, то есть оказывается «ограничено главным образом университетской аудиторией»<sup>503</sup>.

Цитирование генерирует эклектику в качестве правила современной поэтики. Эклектизм утверждается в качестве принципа постмодернистского творчества «как новая поэтика»<sup>504</sup>. По определению Ж. Липовецки, эклектизм – это, когда «все вкусы, все виды поведения могут сосуществовать, не исключая друг друга; при желании можно выбрать все – как самое обыкновенное, так и самое эзотерическое; как новое, так и старое»<sup>505</sup>. Эклектика как правило современной поэтики предполагает не просто смешение стилистических норм, но их ироническое воплощение, ризомное переплетение при создании одного художественного образа, одной формы. Это задает определенную антиисторичность постмодернистской художественной практики, в которой радикально изменены и по-новому прочитаны художественные образы прошлого. Например, реализациями данных принципов могут служить герои романа «Имя розы» У. Эко; дом ставод, – дом с волнистой этажностью в Вене архитектора Ф. Хундервассера.

В целом поэтика постмодернистского творчества исходит из представления о языковой природе художественного творчества. Каждое творение представляет собой многослойную систему знаков. Данный тезис обуславливает утверждение эклектики как принципа поэтики, поскольку творческий субъект имеет дело со знаковыми следами и отголосками.

---

<sup>503</sup> Fokkema D. W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // *Approaching postmodernism*. / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 81.

<sup>504</sup> Carrasco J.H. El eclecticismo: la ultima vanguardia // *Goya*. – 1984 – № 178. P. 197.

<sup>505</sup> Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки; пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2001. С. 180.

Соответственно, сам выстраивает аналогичную, то есть знаковую систему. Данная тенденция становится одной из ведущих в поэтике постмодерна также и потому, что любое центрирование, выдвижение одного правила по логике постмодерна недопустимо. Поэтому каждый творческий субъект вовлечен в постоянный процесс деконструкции, в рамках которой ставится задача не допустить соиздание устойчивой системы знаков, что ведет к эклектизму на уровне творческого процесса, когда эклектика входит в качестве постоянного процессуальной составляющей соиздания и интерпретации.

При этом оказываются ризомно переплетенными все принципы новой поэтики. Такое переплетение деконструкции, индивидуации, эклектики настолько естественно, что характеризует постмодернистское творчество как возможность изобразить нечто неустойчивое, не сложившееся в систему, нечто «непредставимое, неизобразимое»<sup>506</sup>. При этом полем эклектики становится вся культура, происходит радикальное смешение стилей, эстетических образов разнообразных культур, культурных эпох, соседствующих во времени и пространстве, а также далеких друг от друга культур.

Аспектом эклектики как правила творческой поэтики является коллажность, определяющая, в частности, работу с материалом, субстратом художественного творения, а его также композиционную организацию. Субстратная коллажность и композиционная коллажность как правила творческой поэтики реализуются в рамках синтетического кубизма, в творчестве Б. Валеджо и многих авторов. При этом коллажность как принцип постмодернистской поэтики существует в синтезе с деконструкцией и иронией. Таким образом, утверждается бриколаж как уточняющее правило радикального эклектизма. Бриколаж предполагает работу субъекта творчества как работу брикольера – старьевщика, когда на поверхность

---

<sup>506</sup> Lyotard, J.-F. Answering Question: What Is Postmodernism / J.-F. Lyotard // Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities / ed. by I. Hassan, S. Hassan. – Madison, 1983. P. 340.

творчества выходит нечто старое, совсем забытое, которое иронически переосмысливается и представляется в коллажном виде. Таковы работы Б. Раушенберга, «Голова быка» П. Пикассо и т.д.

Бриколажность, как уточняющий коллажность принцип, определяет целое направление в художественном творчестве постмодерна, в котором акцентируется ирония от мягкой до злобной, глубоко саркастической, агрессивной, что усматривается в романах В. Пелевина, творениях соц-арта. Утверждение бриколажа как принципа новой поэтики способствует утверждению диалогизма, даже полилогизма, рождающихся из представления о расширенном субъекте творчества, который и создатель, и интерпретатор. Соответственно, создается атмосфера постмодернистской чувствительности, в рамках которой происходит столкновение, диалог автора с Другим, вызывающий разнообразные чувства от восторга до негодования.

Более того бриколаж позиционируется как метод не только художественного, но и научного творчества. Утверждается, что метод бриколажа и методы логического мышления равноправны в творческом процессе, «оба этих метода в равной степени реально способствуют решению проблемы..., в этом новом объединенном бриколажно-научном мышлении следовало бы усмотреть контуры диалектики будущего»<sup>507</sup>. В бриколаже осуществляется диалог с Другим, иронизирование по поводу Другого и Себя, столкновение субстратов и сущностей, процессуальность творчества как такового.

Бриколаж привносит свой вклад в формирование «постмодернистской чувствительности» посредством собственной метафоризации, созидания качественно своеобразных метафорических образов, метафор посредством абсурдного совмещения элементов, сюрреалистического диалога с

---

<sup>507</sup> Rowe C., Koetter F. Collage City. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978. P. 149.

контекстами, гротескного прочтения исходных языковых систем, ненормативности при составлении коллажей, экспрессивного прочтения и, соответственно, интерпретации такого синтеза – старого и нового.

Тем самым утверждается ирония как аспект и коллажности, и метафоризации, и деконструкции и т.п. Ирония как правило постмодернистской поэтики воплощается и в подборе цитат, и в построении художественных образов, которые открыты для многослойного иронического прочтения. Такая недосказанность делает их похожими на произведения японских и китайских мастеров, для которых свойственна недоговоренность, незаконченность, что делает их многосмысленными, никогда не окончательными художественными образами. Аналогично тому, как образы хокку или танка вызывают всплеск мысли и фантазии, заставляют обратиться к собственной чувственной субъективности и энциклопедии субъективности, так и коллажные произведения как загадочные образы требуют открывания, снятия покрыва, исходя из собственного опыта, а не из следования какой-либо логике, которая нарочито взломана.

Формой эклектики как принципа поэтики постмодернистского творчества является пастиш как попурри, составленное из фрагментов произведений прошлого, отживших языков и стилей. Именно таким термином Т. Адорно обозначил творчество Дж. Джойса, Т. Манна, И.Ф. Стравинского, которые использовали языки прошлого для создания новых произведений. В интерпретации Ф. Джеймисона пастиш аналогичен пародии тем, что имитирует языки и стили прошлого. Вместе с тем – это не является в полной степени пародией, поскольку такая имитация скорее тождественна мимикрии без видимой иронии и сарказма. Пастишами, согласно Ф. Джеймисону, являются современные исторические фильмы<sup>508</sup>. Таким образом, пастиш отличается отсутствием иронизации при составлении эстетической знаковой системы, формы. При этом сам объект

---

<sup>508</sup> Джеймисон Ф. Теории постмодерна // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 111–122.

иронизирования, пародийного прочтения не существует в реальности, его культурно-исторические формы уже утратили свойство нормальности и сами существуют как прочтения. Тогда пародия становится невозможной вследствие потери статуса художественного образа как лингвистической нормы. На смену ей приходит пастиш, который выполняя функцию пародии «изнашивания стилистической маски», становится нейтральной практикой стилистической мимикрии, «в которой уже нет скрытого мотива пародии... уже нет чувства, что еще существует хоть что-то нормальное на фоне огромного множества изображаемого в комическом свете, оно окончательно угасло»<sup>509</sup>.

Полилогизм также является принципом постмодернистской поэтики, механизмом созидания и интерпретации эстетического образа. Творческий субъект вступает в полилог с текстом, контекстным фоном, с энциклопедией собственной субъективности, с онтологической моделью реальности. Полилогизм как следствие ризомного переплетения многообразных диалогов предопределен «расширенным субъектом творчества», представляющим собой целостность сознания, тела и контекстного окружения. Полилогизм становится новым типом рефлексивного творчества в культуре, которой присуще постоянное переосмысление и переописание текстов. Последнее невозможно без диалога с энциклопедией субъективности, без диалога с Другим. Диалогическая поэтика является генетическим этапом формирования полилогической поэтики. Она характеризует становления поэтики, противостоящей поэтике монологизма, отсекающей все попытки иного, другого мышления и действия. Поэтика диалогизма направлена на формирование творения как текста, основанного на игре различий, на противоречиях, что дает возможность выхода к Другому, в частности, Я.

В диалоге с Другим, согласно Ж. Дерриде, фрагментарный человек

---

<sup>509</sup> Jameson F. Postmodernism and consumer society. //The antiaesthetic: Essays on postmodern culture. / Ed. Forster H. – Port Townsend, 1984. – P. 114.

созидает, собирает себя. Тем самым диалог с Другим становится принципом самотворения, превращения себя в творческую личность, в творца. Этот способ художественного самотворения становится постоянным аспектом творческого полилога, операцией поэтики постмодернистского творчества. Полилог, предполагающий диалог с Другим, нацеленно постулирует принципы конфликта, отстраненности, дистанцированности от Другого: «Созданность творения означает упрочненность истины в облике. Облик есть сопряженность, в какую складывается разрыв. Сопряженный разрыв есть крепь светящейся истины. То, что названо здесь обликом, следует мыслить в согласии с тем стоянием, строем, в качестве чего бытийствует творение, как только оно восставляется и составляется»<sup>510</sup>. Таким образом, творчество всегда полилог, включающий в себя множество диалогов. Постмодернистский полилог имеет тенденцию к постоянному расширению за счет включения все большего числа контекстов, к каковым могут относиться гуманитарные парадигмы, новые направления и дисциплины, языки, культуры, интернет и т.п.

Постмодернистский полилог в определенной степени представляет собой игру. Игра в отличие от целенаправленной деятельности представляет собой нечто неопределенное в аспекте достижения результата. Результат игры не является ее конечной целью, главное – процесс, в котором осуществляется игра метафор, игра созидания деконструкций, их столкновения в энциклопедии субъективности вовлеченных в процесс игры со знаками и знаковыми системами автора и интерпретатора. Следует согласиться с тем, что в такой игре происходит созидание смыслов и обмен ими: «Игра чужда понятию, поскольку сама по себе не настаивает на каком-то структурном самопонимании. Но она никоим образом не чужда пониманию вообще. Напротив, она означает и позволяет означать: она представляет. Игра как представление есть преимущественно оповещение.

---

<sup>510</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С. 289–299.

Этот структурный момент оповещения трудно зафиксировать и точно определить. Всякое представление содержит некий смысл, который должен быть возведен. Игра осмыслена в себе самой и через себя самое»<sup>511</sup>.

Конкретизация деконструктивной методологии формирует конфликтность, стремление к противоречию в качестве правил новой творческой поэтики. Высказать, создать нечто противоречащее элитарному модернизму, метанарративу, логоцентрической концепции, прошлому в целом становится правилом. Генетически конфликтность восходит к моменту становления постмодернизма, ко времени утверждения постмодернистской культуры. Как правило, такое самоутверждение в культурном процессе происходит за счет унижения предшествующей культуры (так поступали христиане с языческими святилищами и верованиями, православие также утверждалось путем уничтожения язычества, языческих идолов и т.п.). Поэтому в данный момент конфликтность выступает чуть ли не главным правилом постмодернистской поэтики. Не вызывает сомнения, что «с позиции сегодняшнего дня постмодернизм 70-х может быть рассмотрен как манифестация процесса самоопределения самого «современного движения», как особо эффектная попытка модернизма вывести самого себя из кризисного положения с помощью контринновации – радикальной отмены своих же инновационных принципов и обращения к истории. Однако это постмодернистское путешествие в историю уже через десять лет привело обратно к исходной точке – к точке уже пережитого глобального конфликта со стилями прошлого, происходившего в начале века, и значит, снова к истокам классического модернизма»<sup>512</sup>.

Выработка все новых и новых методов унижения высокого искусства, элитарности модернизма, в частности, абстракционизма, характерна для

---

<sup>511</sup> Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. С. 383.

<sup>512</sup>Добрицина И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. Добрицина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 105.

постмодернистской поэтики. Таковым является творчество Б. Раушенберга. М. Дюшан утверждает поп-арт как поэтизацию бытовых вещей типа сушилки для бутылок. Пол Фейерабенд низводит с пьедестала Истину как единственную цель научного творчества. Обрушение стилистических норм как закономерностей, видение их как иронических цитат становится нормой для формирования собственного творческого почерка. Автор архитектурной поэтики Ч. Дженкс подчеркивает: «Сложность и противоречивость» предпочтительней сверхпростоты и «минимализма»<sup>513</sup>. Противоречие логоцентризму выступает как противоречие энциклопедии субъективности, воле творящего субъекта замкнутости, непререкаемости логоцентрической целостности. Согласно Ж. Ф. Лиотару, – это противостояние всем метаповествованиям, всем метафизическим системам. Для постструктурализма – это постоянная борьба с автором как единственным творцом текста, с текстом, а также постоянное порождение фено-текстов. Гено-текст, сотканный из кодов целостности, абсолютности, согласно правилу противоречия деконструируется в нечто децентрированное, хаотичное, относительное.

Принцип противостояния прошлому кажется противоречащим концептуализации роли отголоска и следа в творчестве. Согласно этой концептуализации любой художественный образ выступает как след, что воплощает непрерывную связь прошлого и настоящего. Однако поскольку художественная форма, знак, выражающий смысл существует не как логически разворачиваемый процесс, а как взрыв метафоризации в согласии с разрывами в процессе смены контекстов, то он по существу всегда противоречие прошлому, всегда собственная, глубоко индивидуализированная, новая система.

Таким образом, поэтика постмодернистского художественного

---

<sup>513</sup> Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. – Chichester: Academy Edition, 1997. P. 131–132.



творчества формируется при максимальном слиянии постмодернистской философии и постмодернистской практики, создающих атмосферу «постмодернистской чувствительности». В контексте постмодернистской чувствительности происходит ризомный синтез теоретической и имманентной поэтик, который воплощается в утверждении следующих правил и принципов поэтики постмодернистского творчества: принципа композиционного решения, основанного на коннотациях хаотичности, децентрации и деконструкции; принципа интертекстуальности; принципа индивидуации авторского языка как процесса и результата игры с метаформами в рамках интертекста; правил мутации, нацеливающих на создание нового языка, поиск новых знаковых форм; метафоризации творческой поэтики; ризомной иронической эклектики; полилогизма; конфликтности. Ризомное переплетение всех принципов постмодернистской поэтики, включенность правила индивидуации в комплекс поэтических принципов позволяет сделать вывод о том, что каждая творческая практика как реализация правил творческой поэтики представляет собой *ad hoc* (для данного случая) концептуализацию, *ad hoc* синтез теоретической и имманентной поэтик.

Поэтика постмодернистского творчества в контексте прагматического поворота в культуре имеет интенцию к формированию системотехники творчества. Данная интенция генерируется представлением о современной эпохе как веке проектной культуры. Данное понимание сущности современной эпохи находит отражение в концептуализациях инновационного университета, где отличительной чертой образования становится обучение проектному мышлению. Последнее достигается, в частности, и путем внедрения в процесс обучения проектно-ориентированных образовательных технологий. Тем самым подчеркивается, что специалист должен обладать инновационным мышлением, интенцией на творческое созидание, что достигается за счет обучения проектированию, понимания характера проектных процессов как творческих по своей сущности.

Понимание современной культуры как проектной предполагает экспликацию образа проектирования, который выступает как метапроектирование. Понятие метапроектирования отражает расширение процесса проектирования путем включенности в этот процесс многих новых видов проектной практики: проектирование процесса проектирования как обучение проектированию; стратегиям проектирования; контекстуальное проектирование как учет контекста субъективности автора и заказчика, творца и интерпретатора; «проектирование как процесс разработки не отдельных предметов, а целых систем»; «проектирование как соучастие как включение общества в процесс принятия решений»; «проектирование как творчество, потенциально присущее каждому»; «проектирование как учебная дисциплина»; «проектирование ... как процесс или образ самой жизни»<sup>514</sup>.

Такой воссоединенный процесс метапроектирования становится «существенной отличительной чертой»<sup>515</sup> эпохи постмодерна, что актуализирует выработку новых методов, объектом применения которых становится не собственно проектирование, а мыслительная деятельность. Акцент на совершенствование инструментальной, операциональной структуры творческой субъективности приводит авторов системотехнических методов анализа в проектировании к положению о том, что проектирование – это, прежде всего, обучение проектированию. Такой поворот к анализу методов проектирования соответствует общей тенденции прагматического поворота в культуре постмодерна с акцентированием на способах и механизмах, правилах и принципах творческой деятельности.

Понимание субъекта творчества как расширенного субъекта, явное и неявное принятие поэтики творчества постмодерна с его правилами метафоризации приводят авторов системотехнических методов к формированию принципиально новых, но вполне характерных для эпохи

---

<sup>514</sup> Джонс Дж. К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. С. 7.

<sup>515</sup> Там же. С. 8.

постмодерна методов проектирования. Одним из таких методов является синектика. Цель, для реализации которой и формулируется этот метод – направить мышление на исследование и преобразование проектной проблемы. План действий предполагает подбор группы разработчиков, осуществление практики подбора аналогий, метафор, ориентирующих мыслительную деятельность на решение предложенной проблемы, подбор проблем для решения. При этом в группу разработчиков попадают специалисты из разных областей науки, искусства, способные замечать аналогии и генерировать метафоры-анalogии.

Первый тип аналогий – это прямые аналогии, которые позволяют выстраивать технические системы по аналогии с естественными. По аналогии с действиями червя-древоточильщика был изобретён кессонный метод строительства подводных сооружений. Второй тип – субъективные аналогии, когда разработчик пытается телесно представить себя, например, в роли застежки. Третий тип – символические аналогии, которые представляют собой поэтические словесные метафоры, позволяющие увидеть техническое решение. Здесь деконструируются различные смыслы задаваемых терминов. Так, дом может быть понят как семья, крепость, защищенность, хаос, индивидуализм и т.д. Четвертый тип – фантастические аналогии, являющиеся целостным образом, сотканным из метафорических свойств. Например, «человечек», реализующий определенную функцию.

Тем самым синектика стимулирует творческие способности путем активизации воображения, фантазии, привлечения самых разнообразных образов из иногда далеких сфер опыта и культуры, что позволяет вырваться из системы привычных связей, найти новые смысловые оттенки в метафорах – путях решения проблемы. Синектика обучает активизации процесса рождения метафор, их поиска в энциклопедии субъективности, умению связывать логическое и образное мышление, свободно переходить с явного мыслительного уровня на латентный, скрытый, учит освобождению от стереотипов и уверенности в нахождении решения.

На принципе метафоризации основан и метод ликвидации тупиковых ситуаций, согласно которому решение проблемы лежит в плоскости преобразования проблемы путем подбора синонимических и других метафор. Путь преобразования при этом задается следующим набором возможных направлений – использование по-другому, приспособление, модификация, усиление, ослабление, замена, перекомпоновка, обращение, объединение. В частности, задача предотвращения образования луж вокруг здания может быть решена посредством данного метода путем преобразования «испариться» в «исчезнуть», «улетучиться», «рассосаться» и т.п. В соответствии с приведенными деконструкциями и находятся технические решения (образ «рассосаться» наводит на мысль о пористом покрытии, «скрыться» – на мысль о решетчатом покрытии)<sup>516</sup>.

Тем самым формируется системотехника творчества постмодерна в соответствии с основными правилами поэтики постмодернистского творчества, такими как деконструкция, метафоризация, индивидуация и другими.

*Отметим, что прагматический поворот в концептуализациях творчества актуализирует становление дескрипций и экспликаций методологических принципов, конкретных методологий творческой деятельности или поэтики, с ее интенцией трансформации в системотехнику творчества.*

*Определено, что прагматическая концептуализация творчества приводит к необходимости синтеза двух форм поэтики – имманентной и теоретической в силу понимания творческого субъекта как расширенного субъекта, существующего в единстве контекстных структур, индивидуального сознания и творческих действий.*

*Таким образом, в данном параграфе показано, что современные концептуализации творчества релевантны утверждению прагматического*

---

<sup>516</sup> Там же. С. 246–254.

*поворота в философии и акцентируют способы и механизмы формирования творческих способностей человека, а также направления их реализации в ряде социальных творческих практик: художественной практике, системотехнике метапроектирования.*

*В четвертой главе проанализирована специфика прагматических концептуализаций творчества в контексте постмодернистской социокультурной реальности. Показано, что социокультурный проект постмодерна рассмотрен в качестве методологического обоснования концептуализаций творчества в эпоху постмодерна.*

*Выявлено, что особенность постмодернистской поэтики, ее концептуализации заключается в ризомном синтезе теоретической и имманентной поэтик. Ризомность синтеза определяется социокультурным контекстом постмодерна с его индивидуализацией, максимальным сближением с жизнью, с социальностью, культурным разнообразием. Ризомный синтез имманентной и теоретической поэтик проявляется в тесном переплетении творческих процессов и их концептуализаций, в частности, в утверждении «постмодернистской чувствительности», характеризующей и теорию, и практику творческой деятельности.*

*В контексте постмодернистской чувствительности происходит трансформация принципа композиционного решения как принципа поэтики. Формирование атмосферы «постмодернистской чувствительности» предполагает нацеленность на потребителя с целью поразить его и превратить в интерпретатора, соавтора.*

*Ризомный синтез теоретической и имманентной поэтик приводят к таким нормам постмодернистской поэтики как интертекстуальность; индивидуация как воплощение определяющей социокультурный постмодернистский контекст ценности максимального приближения к каждому человеку, акцент на выработку собственного авторского языка, манеры; ирония как принцип мышления, размыкающий фундаментальные*

*ценности культуры и заставляющий концептуализировать индивидуальные парадигмы, конструировать собственные правила в практиках художественного и интеллектуального творчества; цитирование, эволюционирующее от иронического к уважительному прочтению прошлого; полилогизм как механизм созидания и интерпретации эстетического образа. Ризомное переплетение всех принципов постмодернистской поэтики, включенность правила индивидуации в комплекс поэтических принципов означает, что каждая творческая практика представляет ad hoc синтез теоретической и имманентной поэтик, каждая концептуализация творчества – ad hoc концептуализация.*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем диссертационном исследовании впервые осуществлено метаметодологическое рассмотрение творчества, был проведен социокультурный анализ концептуализаций творчества в перспективе контекстного подхода. Применение контекстного подхода в качестве методологической стратегии изучения концептуальных построений творчества позволило выявить основные закономерности становления и эволюционирования данных конструктов.

Базисным фоном, обуславливающим генезис и качественную специфику той или иной концепции, является социокультурный контекст. Социокультурный контекст становится определяющим в соответствующем повороте в философствовании, в становлении иных контекстов, таких как картина мира, парадигма, стиль, энциклопедия субъективности и других. Многообразие контекстов определяет принцип перманентного порождения как основной принцип генезиса концептуальных построений творчества.

Проведенное исследование позволило выявить основные контексты и тенденции существования и развития многообразных философских концепций и концептуализаций творчества, обосновать принцип концептуального реконструирования как методологического инструментария исследования творческих процессов в культуре, эксплицировать специфику философского пространства концептуализаций творчества в современном культурфилософском дискурсе.

В работе получены следующие выводы, обладающие новизной.

Показано, что философское осмысление творчества исследователя, принадлежащего к определенной культурно-исторической эпохе, является результатом концептуального реконструирования творчества через призму всех контекстов реконструирования, таких как личностная система ценностей, социокультурные контексты, стиль философствования. Выявлено,

что системность, обоснованность концептуальной реконструкции определяет функции философской теории творчества (описательная, объяснительная, аксиологическая).

Исследование позволило заключить, что многообразие концептуализаций творчества предполагает типологизацию концептуальных построений. В настоящей работе типологизация концепций и концептуализаций творчества проиллюстрирована на обширном культурфилософском материале. При этом определяющим контекстом типа концептуальной реконструкции онтологии, гносеологии и аксиологии творчества становится тип философствования, имманентный соответствующей социокультурной реальности и личностной системе ценностей. Данное положение явилось результатом историко-философского анализа, в рамках которого было выявлено, что исторически изначальной была методология субстанционализма, соответственно, первыми сложившимися философскими концепциями творчества были субстанционалистские концепции, в рамках которых творчество рассматривалось как нечто изначально присущее человеческой природе. Указанное выше позволило обосновать положение об объективистском типе концептуализаций творчества, который возникает в рамках античного объективизма с его принципом существования объективных первоначал всего сущего, господствует в средневековом философствовании и в целом любой религиозной философской системе. В данных концепциях творчество представляется атрибутом бытия. Творения человека объективны по своему содержанию, вдохновлены идеей первоначала, присущей ему творческой энергией.

Показано, как впоследствии идея субстанции была дополнена идеей историчности, что привело к переходу от методологии субстанционализма к методологии философского реконструирования, воплощающей идею развития истории и культуры как актов творческого созидания, конструирования. Последнее приводит к пониманию философского



постижения чего-либо как реконструирования, то есть описания того, что было сконструировано, создано творческой активностью человека. Таким образом, сделан вывод, что методология конструирования, которая существует в формах от реконструкции до деконструкции, также становится аргументом, объясняющим не просто перманентное появление новых философских моделей творчества, но их пролиферацию.

Объективистский тип концептуализаций творчества продолжает господствовать в средневековой философии. Исследована роль христианского объективизма в становлении контекста, определяющего направление и содержание творческой деятельности человека. Показано, что для синергичной философии творчество человека реализуется в многообразных взаимодействиях с Богом, что образует систему антропологических практик. Сделан вывод, что для христианского самосознания Бог становится той объективностью, которая определяет и направление, и содержание творческой деятельности человека.

Рассмотрен антропологический, субъективистский поворот в концептуальных построениях творчества. Показано, что его реализация детерминирована социокультурным контекстом эпохи Возрождения, с утверждением таких ценностей как гуманизм и индивидуальность, которые поддерживались в последующих культурно-исторических образованиях. При этом статус человека как мыслящего и разумного задает понимание творчества как деятельности «чистого разума» субъекта вне его социально-культурных и антропологических характеристик. Отмечено, что в философии Ренессанса человеческий разум понимается как равный по своему могуществу божественному. Показано, что рационалистическая философская традиция определяет фундирующей основой концепта творческого человека – всемогущество разума. Именно разум как достояние человека наделяет его способностью творить, преобразовывая мир культуры посредством искусства и науки. Показано, что новоевропейские рационалистические реконструкции творчества сопровождаются гносеологическими концептуализациями,

реализующимися в обосновании значимости экспериментального метода, индуктивно-рационалистической методологии научного творчества, которые выступают инструментами покорения, исследования и преобразования мира.

Таким образом, в работе проведен анализ формирования пространства концептуализаций творчества от классических рационалистических (Возрождение, Новое время) до неклассических (иррационалистических) интерпретаций, выступающих следствием антропологизации философии.

Исследован иррационалистический поворот в философствовании и в философских концептуализациях творчества. Раскрыто, что влияние иррационалистических тенденций позволяет рассматривать творчество как характеристику человеческой иррациональности, обусловленной социальным подрывом культа Разума, общественными противоречиями, конфликтом разумного и неразумного в деятельности человека. Показано, что вышеуказанное предопределило перелом в понимании значимости иррационального, а следовательно, повлияло на формирование представления о приоритете иррационального аспекта субъективности. Определено, что иррационалистические интерпретации творчества, опирающиеся на концепт эволюции, могут быть отнесены к протосинтезирующим концепциям творчества, поскольку в них творчество предстает и атрибутом бытия, и атрибутом человеческого бытия как единства субъективного и объективного. Как следствие иррационалистические интерпретации творчества в философии являются важной компонентой в целостном осмыслении концептуализаций творчества в культурно-исторической реконструкции.

Становление синтезирующих концептуализаций творчества происходит в контексте эволюционно-синергетической картины мира. Установлено, что принцип когеренции становится методологическим контекстом коммуникативного поворота в концептуализациях творчества.

Как показано в настоящем исследовании, в контексте эволюционно-синергетической картины мира оказываются закономерными конкретизации

различных аспектов творческой деятельности, воплощающих принцип адхокизма (позволяющего учитывать контекстные условия, подстраиваясь под них) при становлении новых концептуализаций. Исследованы построения синтезирующих концепций творчества, что воплощено в концептуализации творчества как механизма самоорганизации; концептуализации творчества как динамической системы; концептуализации творческого акта как акта репликации; коммуникативной модели творчества как воплощения концепта когеренции. Определено, что синергетика, обеспечивая коммуникативный поворот в философии, формирует методологию понимания творческого субъекта как носителя личностного знания, личностной ответственности всех компонент целостности.

В целом эволюционно-синергетическая картина мира позволяет задать синтезирующий, субъектно-объективистский образ творчества, представить творчество как атрибут бытия в целом.

Установлено, что синтез контекстного фона и методологии реконструирования позволяет выявить адхокизм как основной принцип генезиса концептуализаций творчества и принцип сосуществования как основной принцип существования концептуальных построений творчества. При этом определено, что адхокизм как принцип бесконечной пролиферации концептуализаций творчества особенно отчетливо просматривается при анализе концептуальных построений творчества в контексте постмодернистской социокультурной реальности.

Таким образом, сделан вывод, что основные тенденции в эволюционировании концепций творчества задаются спецификой соответствующего поворота в философии. Основной тенденцией в эволюционировании концепций и концептуализаций творчества является переход от объективистских к субъективистским философским концепциям творчества, а далее к синтезирующим философским построениям творчества, обусловленным утверждением идеи эволюции в философском мышлении, становлением неклассической философии.

Проанализирована специфика концептуальных построений творчества, создаваемых в контексте социокультурного проекта постмодерна. Происходит утверждение постмодернизма как философского контекста и как парадигмального контекста творческой деятельности и концептуализаций творчества. Постмодернизм моделирует специфику творчества и его философского осмысления, реализующего методологию деконструкции и интерпретации, неопределенности, различения и следа, контекстную методологию. Такой образ соответствует ризомной реконструкции пространства творчества и субъективности творящего. Показано, что постмодернистский социокультурный контекст с его принципом максимального слияния с реальностью жизни генерирует постмодернистскую социокультурную реальность как контекст концептуализаций творчества.

Современные концептуализации творчества релевантны утверждению прагматического поворота в философии и акцентируют способы и механизмы формирования творческих способностей человека, а также направления их реализации в ряде социальных творческих практик: художественной практике, системотехнике метапроектирования.

Установлено, что постмодернистский социокультурный контекст становится фоном для прагматического поворота в философствовании и прагматического поворота в концептуализациях творчества и характеризуется переходом от проблем онтологии творчества к осмыслению проблем методологии творчества, переходом к выявлению механизмов, способов осуществления творческой деятельности, к формированию творческой поэтики, педагогики творчества как совокупности методологий и методов формирования творческих способностей.

Прагматический поворот в философии усматривается в исследовании как науки, так и таких сфер человеческого творчества как социальные, когнитивные, дискурсивных практики, представляющих собой систему речи и действий, обусловленных социальной реальностью. Показано, что

прагматические тенденции в современном дискурсе акцентируют исследование технологий в социокультурном контексте, способствуют становлению социальной эпистемологии с ее главным принципом о социальной природе и социальной обусловленности познания, в акценте на осмыслении науки как социальной практики, социальных исследований науки в виде исследования научных лабораторий. При этом прагматический поворот осуществляется при формировании и нового понимания практики. Так, практика понимается как процесс и результат взаимодействия социальных структур, индивидуального сознания и действий.

Современное научное творчество концептуализируется именно как практика в соответствии с увеличением доли операциональных, инструментальных процедур в процессах научного мышления, в процессах получения и проверки знаний. Прагматический поворот в концептуализациях творчества осуществляется в соответствии с принципом максимального сближения теории и практики, максимального приближения к реальности творческих практик, с принципом адхокизма путем формирования на основе неклассических методологий методологических систем, норм и принципов более частного порядка применительно к какому-либо определенному виду творчества. Таким образом, формируется поэтика постмодернистского творчества. Установлено, что ризомное переплетение всех принципов постмодернистской поэтики, включенность правила индивидуации в комплекс поэтических принципов означает, что каждая творческая практика представляет *ad hoc* синтез теоретической и имманентной поэтик, каждая концептуализация творчества – *ad hoc* концептуализация.

Определено, что поэтика постмодернистского творчества в контексте прагматического поворота в культуре имеет интенцию к формированию системотехники творчества. Данная интенция генерируется представлением о современной эпохе как веке проектной культуры. Понимание современной культуры как проектной предполагает экспликацию образа проектирования, который выступает как метапроектирование. Отмечено, что процесс

метапроектирования носит интегральный характер и становится отличительной чертой эпохи постмодерна, что воплощается в выработке таких методов как синектика, метод ликвидации тупиковых ситуаций, основанных на принципах поэтики как метафоризация и индивидуация. В соответствии с прагматическим поворотом в философии формируется такая область философии образования, как педагогика творчества, которая формирует принципы педагогической поэтики. Заключено, что концептуальное реконструирование творчества представлено как процесс постижения существа творческих практик, а социокультурный контекст обуславливает исследовательскую разновекторность различных дефиниций творчества.

Таким образом, осуществленный в работе метаметодологический социокультурный анализ творчества, позволил выявить особенности, определить специфику и уточнить вклад той или иной концептуализации творчества в разработку онтологических, гносеологических, аксиологических аспектов творчества, предложить комплексный подход к исследованию творчества. Осмысление философских концептуализаций творчества, исследование творческих практик, детерминированных и социальным, и научным, и философским контекстами эпохи, позволили зафиксировать значимость творческого субъекта в культурно-исторической реконструкции.

Поскольку современное общество требует формирования конкурентоспособных личностей-трансфессионалов, способных к инновационному мышлению, поиску нестандартных путей решения остро стоящих экономических, политических, глобальных проблем современного мира, в свою очередь, наука нуждается в специалистах, способных к научному творчеству, то актуальной проблемой культурфилософского осмысления будет являться формирование творческого потенциала субъекта, развития механизма творческих способностей. Имманентность творчества человеческой природе, с одной стороны, и трансформация социально-культурной реальности, с другой, ставят задачу актуализации тематики

творчества, раскрытия механизмов реализации творческого потенциала, что расширяет горизонты и перспективы дальнейшего исследования данной тематики в будущем.

### Список литературы

1. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
2. Азбука Жюль Делеза: Учебник для начинающих, подготовленный Клэр Парне / Перевод и вступ. ст. А.В. Дьякова. М.: Изд-во РГСУ «Союз», 2004. – 82 с.
3. Аквинский Фома. Сумма теологии // Мир философии: Книга для чтения. В 2-х ч. – Ч. 1. Исходные философские проблемы, понятия и принципы. – М.: Политиздат, 1991. – 672 с.
4. Альтшулер, Г.С. Творчество как точная наука / Г. С. Альтшулер. – М.: Советское радио, 1979. – 195 с.
5. Анкерсмит, Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е.Коломоец; Пер. с нем. М. Вебер. – М.: Юристъ, 1994. – 702 с.
6. Антисери, Д. и Реале, Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье. – СПб: «Издательство Пневма», 2003. – 688 с.
7. Аристотель. О возникновении животных. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. – 251 с.
8. Аристотель. О частях животных. – М.: Биомедгиз, 1937. – 220 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.plato.spbu.ru/TEXTS/Aristoteles.htm>
9. Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1984.
10. Аронов, В.Р. Карл Кантор – художественный критик. От материальной культуры к произведениям искусства // Вопросы философии. – 2012. – №12. – С. 52–54.
11. Архитектура Запада: в 4-х кн. – М.: Стройиздат, 1987. Кн. 4. Модернизм и постмодернизм. Критика концепций. – 181 с.



12. Аршинов, В.И. Время – коммуникация – Вселенная / Метавселенная, пространство, время. – М.: Институт философии Российской академии наук, 2013. – С. 4–24.
13. Аршинов, В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. – М.: Институт философии РАН, 1999. – 203 с.
14. Аршинов, В.И. Событие и смысл в синергетическом измерении // Событие и смысл. Синергетический опыт языка. – М., 1999. – С. 11–38.
15. Аршинов, В.И. Становление интерсубъективности в контексте социальной синергетики // Эпистемология и философия науки. – 2011. – Т. 27. – № 1. – С. 71–74.
16. Баррис, Р. Питер Эйзенман и «эрозия правды» // Архитектура мира. Запад-Восток: античная традиция в архитектуре. Вып. 3. / Под ред. Н. Смолиной. – М.: ARCHITECTURE 1994. – С. 159–160.
17. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. Прогресс, 1989. – 615 с.
18. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
19. Батай, Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай; пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
20. Батищев, Г.С. Введение в диалектику творчества. – СПб: Изд-во РХГИ, 1997. – 464 с.
21. Батищев, Г.С. Особенности культуры глубинного общения // Вопросы философии. – 1995. – №3. – С. 109–130.
22. Бауман, З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 46–52.
23. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
24. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

25. Башляр, Г. Земля и грезы о покое. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
26. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
27. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования. – М.: Academia, 1999. – 783 с.
28. Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. – 323 с.
29. Бергсон, А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 194 с.
30. Бердяев, Н. Смысл творчества / Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. Т.1. – М.: Искусство, 1994. – С. 37–341.
31. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
32. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа: Проблематика и апология христианства // Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2003. – 620 с.
33. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
34. Бланшо, М. Ницше и фрагментарное письмо / Пер. В.Е. Лапицкого // Новое литературное обозрение. – 2003. – №3 (61). – С. 12–29.
35. Бланшо, М. Ожидание забвения. – СПб.: Амфора, 2000. – 173 с.
36. Бланшо, М. Произведение и коммуникация // Пространство литературы. – М., 2002. – С. 180–213.
37. Блейк, У. У. Блейк в переводах С.Я. Маршака. Избранное. – М.: ОЛМАПРЕСС, 2000. – 174 с.
38. Боровинская, Д.Н. Проблема креативности в образовательной перспективе: монография / Д.Н. Боровинская. – Томск: Издательский дом Том. гос. ун-та, 2019. – 220 с.

39. Боровинская, Д.Н., Суровцев, В.А. Рефлексия и природа креативности // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. – 2019. – № 49. – С. 17–25.
40. Бородай, Т.Ю. Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона. – М.: Изд. Савин С.А., 2008. – 284 с.
41. Бубер, М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
42. Буданов, В.Г., Ефимов, А.Р. Наука и искусство в цифровую эпоху: проблема синергии // Философские науки. – 2021. – Т. 64. – №1. – С. 116–133.
43. Булгаков, С.Н. Избранные статьи // Булгаков С.Н. Соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1993, 752 с.
44. Бурдье, П. Практический смысл / П. Бурдье; отв. ред., пер. и послесл. Н.А. Шматко. – М.; СПб.: Алетейя, 2001. – 562 с.
45. Бурдье, П. Социология социального пространства / П. Бурдье; пер. с фр. Н.А. Шматко. – СПб.; М.: Ин-т эксперим. социологии: Алетейя, 2005. – 288 с.
46. Бурдье, П. Структуры. Habitus. Практики // Современная социальная теория: Бурдье, Гидденс, Хабермас / Сост., пер. и вступ. ст. А.В. Леденевой. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1995. – С. 16–39.
47. Быстрова, Т.Ю. Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне. – Екатеринбург: УГТУ – УПИ, 2007. – 159 с.
48. Вейдле, В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб: Аxioma, 1996. – 332 с.
49. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 62 с.
50. Вельш, В. Постмодерн. Генеология и значение одного спорного понятия // Путь. – 1992. – № 1. – С. 126–131.
51. Верлен, П. Тихий дождь над городом. – Режим доступа <https://stihi.ru/2015/05/06/8784>

52. Визгин, В.П. Концептуальная история множественности миров // Концепция виртуальных миров и научное познание. отв. ред.: И.А. Акчурин, С.Н. Коняев. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 260–291.
53. Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – М. – Киев.: REFL-book–ИСА, 1994. – 656 с.
54. Виндельбанд, В. Избранное. Дух истории. – М.: Юрист, 1995. – 687 с.
55. Волков, В.В., Хархордин, О.В. Теория практик. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 298 с.
56. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
57. Гайденок, П.П. История греческой философии в её связи с наукой. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 264 с.
58. Гальтон, Ф. Наследственность таланта. Ее законы и последствия. – М.: Мысль, 1996. – 272 с.
59. Гартли, Д. Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях / Английские материалисты XVIII века. Собрание произведений в 3-х т. Т. 2. – М.: Мысль, 1967. – 305 с.
60. Гарфинкель, Г. Исследования по этнометодологии. – СПб.: Питер, 2007. – 334 С.
61. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. – 480 с.
62. Гегель, Г.В.Ф. Философия права. – М.: Мысль, 1990. – 524 с.
63. Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук духа. Т.3 – Философия духа. – М.: Мысль, 1977. – 471 с.
64. Гегель, Ф. Работы разных лет. В 2-х т. – М. Мысль, 1973. Т. 2. – 632 с.
65. Гелен, А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии: Переводы. М.: Прогресс, 1988. – С. 151–201.
66. Гелен, А. Образ человека в свете современной антропологии // Личность. Культура. Общество. – 2007. – Вып. 3 (37). – С. 37–51.

67. Гельмгольц, Г. Как приходят новые идеи // Психология мышления. Хрестоматия. – М.: МГУ, 1981. – С. 360–371.
68. Гидденс, Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2005. – 528 с.
69. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. – 653 с.
70. Горфункель, А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высшая школа, 1980. – 368 с.
71. Гофман, И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.
72. Гройс, Б. Да, апокалипсис, да, сейчас // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 28–35.
73. Гуревич, П.С. Философская антропология: учебное пособие для вузов. – М.: NOTA VENE, 2001. – 456 с.
74. Гусев, С.С. Смысл возможного. – СПб.: Алетейя, 2002. – 384 с.
75. Далмайр, Ф. Николай Кузанский о вере, знании и ученом незнании // Вопросы философии. – 2007. – № 2. – С. 35–42.
76. Декарт, Р. Избранные произведения. – М.: Госполитиздат, 1950. – 712 с.
77. Делёз, Ж. Логика смысла. – М.: Академический проект, 2011. – 472 с.
78. Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: «Логос», 1997. – 264 с.
79. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
80. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. – М.: ИНИОН РАН, 1990. – 108 с.
81. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? – М.: Академический проект, 2009. – 261 с.
82. Демьянков, В.З. Когниция и понимание текста // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – №3. – С. 5–10.
83. Деннет, Д. Постмодернизм и истина. Почему нам важно понимать это правильно // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 93–101.

84. Деррида, Ж. О грамматологии. – М.: Издательство «Ad Marginem», 2000. – 511 с.
85. Деррида, Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 53–57.
86. Деррида, Ж. Позиции / Пер. с фр. Бибикина В.В. – Киев: Д.Л., 1996. – 192 с.
87. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – №4. – 2000. – С. 63–77.
88. Джеймисон, Ф. Теории постмодерна // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 111–122.
89. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
90. Джонс, Дж.К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа / Пер. с англ. М: Мир, 1976. – 374 с.
91. Джонс, Дж.К. Методы проектирования: Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. – 326 с.
92. Диллон, Дж. Средние платоники. – СПб.: Алетейя, 2002. – 450 с.
93. Дильтей, В. Введение в науки о духе / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – 512 с.
94. Дильтей, В. Сущность философии. – М.: Интрада, 2001. – 159 с.
95. Дмитриева, Н.А. Винсент. Ван Гог. Человек и художник. – М.: Наука, 1980. – 397 с.
96. Добрицина, И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 514 с.
97. Догужиева, М.М. Философия постмодернизма: опыт популярного изложения // Гуманитарный вестник. 2013. №4 (6). – С. 1–13.

98. Дугин, А. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2010. – 389 с.
99. Думинская, М.В. Феномен самотворчества в контексте экзистенциального свершения личности // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2–1. – С. 738.
100. Дыбина, О.В. Творчество как сущностная характеристика человеческого бытия. – М.: Педагогическое общество России, 2001. – 96 с.
101. Дьюи, Д. Психология и педагогика мышления. – М.: Лабиринт, 1999. – 186 с.
102. Ерохин, С.В. Концепция постмодернистской архитектуры Чарльза Дженкса // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 10-1 (84). – С. 63–68.
103. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
104. Завадская, Е.В. Дали. Живопись, скульптура, графика. – М.: Изобразительное искусство, 1992. – 64 с.
105. Заславская, Т.И. Современное российское общество: Социальный механизм трансформации: Учеб. Пособие. – М.: Дело, 2004. – 400 с.
106. Зиммель, Г. Избранное. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – 670 с.
107. Иванкина, Л.И. Педагогика творчества // Известия ТПУ. – 2005. – №4. – С. 217–220.
108. Иванова, Н.А. Наука как социальная практика и ее габитуальное основание. автореферат дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Н.А. Иванова. – Томск, 2015. – 47 с.
109. Ильин, В.В. Теория познания. Эпистемология. – М.: Либроком, 2011. – 138 с.

110. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2012. – 448 с
111. Ильин, И. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993. – 432 с.
112. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
113. Каган, М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
114. Какабадзе, З.М. Проблема человеческого бытия. – Тбилиси, 1985. – 309 с.
115. Кандинский, В.О духовном с в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
116. Кант, И. Антропология // Соч.: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т.7. – 495 с.
117. Кант, И. Сочинения в шести томах. / Критика способности суждения. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.
118. Кант, И. Сочинения в шести томах. / Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1964. – Т. 3. – 799 с.
119. Касавин, И.Т. Социальная эпистемология: к истории и постановке проблемы // Социальная эпистемология: идеи, методы, программы. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. – 712 с.
120. Касавин, И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. – М.: Канон, РООИ «Реабилитация», 2008. – 544 с.
121. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
122. Кассирер, Э. Лекции по философии и культуре/ Культурология. XX век: Антология. М.: Юристь, 1995. С. 104–162.
123. Книга Премудрости Соломона. Глава 11. – Режим доступа: [http://days.ru/Bible/B\\_sir11.htm](http://days.ru/Bible/B_sir11.htm)
124. Кнорр-Цетина, К. Наука как практическая рациональность // Ионин Л.Г. Философия и методология эмпирической социологии. – М.: ГУ-ВШЭ. – 2004. – 367 с.



125. Кнорр-Цетина, К. Объектная социальность: общественные отношения в постсоциальных обществах знания // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2002. – Т. 5. – № 1. – С. 101–124.
126. Князева, Е.Н. Синергетическое видение креативности человека. / Е.Н. Князева; отв. ред. А.С. Майданов // Грани научного творчества. – М: ИФ РАН, 1999. – С. 114–133.
127. Князева, Е.Н., Курдюмов, С.П. Интуиция как самодообраивание // Вопросы философии. – 1994. – №2. – С. 110–122.
128. Князева, Е.Н., Курдюмов, С.П. Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. – 1997. – №3. – С. 62–79.
129. Князева, Е.Н., Курдюмов, С.П. Основания синергетики: человек, конструирующий себя и свое будущее. М: ИФ РАН, 2011. – 264 с.
130. Кокаревич, М.Н. Концептуальное моделирование как форма познания и понимания // Известия Томского политехнического университета. – 2003. – № 4. – С. 144–148.
131. Кокаревич, М.Н. Культурология: учеб. пособие. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2010. – 224 с.
132. Кокаревич, М.Н. Ментальность и формы культуры: типы детерминации // Вестник ТГПУ. – Вып. 11 (113). – 2011. – С. 203–208.
133. Кокаревич, М.Н. Типология концептуальных моделей в философии культуры // Известия Томского политехнического университета. – 2004. – Т. 307. – № 1. – С. 170–173.
134. Колхас, Р. Мусорное пространство. – М.: Artguide Editions, Музей «Гараж», 2015. – 83 с.
135. Копцева, Н.П. Методологические возможности социальной (культурной) антропологии для современных культурных исследований // Философия и культура. – 2012. – № 10. – С. 9–18.
136. Кребер, А. Стиль и цивилизация // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 465–498.

137. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постмодернизму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
138. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общественная лингвистика. – М: Интрада, 2001. – 160 с.
139. Кудашов, В.И. Диалогичность как форма бытия сознания: Философские очерки. – Красноярск: КВШ МВД РФ, 1998. – 162 с.
140. Кудашов, В.И. Рациональность и иррациональность в научной культуре // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2015. – № 3. – С. 115–119.
141. Кузанский, Н. О предположениях. В 2-х т. Т.1. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – 488 с.
142. Кузнецов, В.Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века. – М.: Высшая школа, 1989. – 450 с.
143. Кузнецова, М.А. Творчество в проекции мифологического сознания // Форум. Серия: Гуманитарные и экономические науки. – 2015. – № 1 (4). – С. 129–134.
144. Кузнецова, М.А. Творчество как атрибут человеческого бытия. – М.: Глобус, 2009. – 191 с.
145. Кузнецова, М.А. Творчество как атрибут человеческого бытия: диссертация ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Кузнецова М.А. – Волгоград, 2012. – 330 с.
146. Курашов, В.И. Познание природы в интеллектуальных коллизиях научных знаний. – М.: Наука, 1995. – 282 с.
147. Кухта, М.С. История искусств. – Томск: Изд-во ТПУ, 2010. – 269 с.
148. Кухта, М.С. Философия процесса визуального восприятия объектов дизайна // Вестник ВЭГУ. – 2014. – № 3 (65). – С. 101–107.
149. Лангер, С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С.П. Евтушенко / Общ. ред. и послесл. В.П. Шестакова. – М.: Республика, 2000 – 287 с.

150. Ланкин, В.Г. Модульность образования и целостность человека: к критериям экспертизы гуманитарных практик // Вестник науки Сибири. – 2012. – № 1 (2). – С. 203–209.
151. Латур, Б. Когда вещи дают сдачи: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки // Вестник МГУ. Сер. «Философия». – 2003. – №3. – С. 20–39.
152. Латур, Б. Об интеробъективности // Социологическое обозрение. – Том 6. – № 2. – 2007. – С. 79–96.
153. Лаудан, Л. Современная философия науки // Наука и ценности. – М.: Логос, 1996. – С. 295–342.
154. Левефр, А. Повседневное и повседневность // Социологическое обозрение. – 2007. – № 3. – С. 33–36.
155. Леви-Стросс, К. Структурная антропология. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
156. Лёвит, К. От Гегеля к Ницше. Революционный перелом в мышлении XIX века / К. Лёвит. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 671 с.
157. Лейбниц, Г.В. Об искусстве открытия // Лейбниц Г.В. Сочинения в четырёх томах: Т. 3 / Ред. и сост., авт. вступит, статей и примеч. Г.Г. Майоров и А.Л. Субботин. – М.: Мысль, 1984. – С. 395–399.
158. Лейбниц, Г.В. Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль, 1982.
159. Лекторский, В.А. Субъект, объект, познание. – М.: Наука, 1980. – 358 с.
160. Лекторский, В.А. Философия и исследование когнитивных процессов / Когнитивный подход. – М., КАНОН+, 2008. – 464 с.
161. Лекторский, В.А. Эпистемология классическая и неклассическая. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 256 с.
162. Лекции по истории эстетики / под ред. М.С. Кагана. – Л: ЛГУ, 1973. – Кн. 1. – 206 с.
163. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 145 с.

164. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
165. Липовецки, Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки; пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 336 с.
166. Липпард, Л. Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг. – М.: РОССПЭН, 2005. – С.162–174.
167. Литературная теория немецкого романтизма. / Берковский Н.Я. (ред.) – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.
168. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: в 3 т. Т. 1 / Д. С. Лихачев. – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 261–648.
169. Лоренц, К. Обратная сторона зеркала: сборник трудов / пер. с нем. и предисловие А. И. Фета; ред. А. В. Гладкого; примеч. А. И. Фета и А. В. Гладкого. – Nyköping (Sweden): Philosophical arkiv, 2016. – 633 с.
170. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Изд-во АСТ, 2000. – 846 с.
171. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Т.1. – М.: АСТ; Харьков, Фолио, 2000. – 624 с.
172. Лосев, А. Ф. Строение художественного мироощущения. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
173. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: «Мысль», 1978. – 623 с.
174. Лотман, Ю.М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 650–670.
175. Майоров, Г.Г. Теоретические основания философии Г.В. Лейбница – М.: КДУ, 2007. – 32 с.
176. Маритен, Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. – 400 с.
177. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 526 с.

178. Маркус, Д. О социокультурной антропологии США, ее проблемах и перспективах // Этнографическое обозрение. – 2005. – № 2. – С. 43–55.
179. Маслоу, А.Г. Дальние пределы человеческой психики / пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. – СПб. Ихтик, 1999. – 432 с.
180. Маслоу, А.Г. Психология бытия. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 1997. – 304 с.
181. Маслоу, А.Г. Самоактуализация. – СПб.: Ихтик, 1999. – 379 с.
182. Меликов, И.М. Творчество и духовный мир человека // Вестник МГУ. – 2002. – Сер.7. – №2. – С. 76–88.
183. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти; пер. с франц. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
184. Мигунов, А.С. Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
185. Мид, М. Культура и мир детства: Избранные произведения. – М.: Наука, 1988. – 429 с.
186. Микешина Л.А. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М: РОССПЭН, 2010. – 575 с.
187. Минский, М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
188. Морено, Я.Л. Социометрия. Экспериментальный метод и наука об обществе. – М.: Акад. проект, 2001. – 383 с.
189. Мосс, М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии: пер. с франц. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – С. 242–263.
190. Мэй, Р. Мужество творить: очерк психологии творчества. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012. – 160 с.
191. Мэй, Р. Открытие бытия: очерки экзистенциальной психологии / Ролло Мэй; пер. с англ. А. Багрянцевой. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2004. – 326 с.
192. Немчинова, А.Л. Креативная сущность диалога // Вестник АГТУ. - Астрахань, 2013. – №1 (55). – С. 71–78.

193. Никифоров, А.Л. Понятие истины в теории познания / Понятие истины в социогуманитарном познании. – М.: ИФРАН, 2008. – 212 с.
194. Николко, В.Н. Творчество как новационный процесс (Философско-онтологический анализ). – Симферополь: «Таврия», 1990. – 190 с.
195. Ницше, Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во вненравственном смысле. – Минск: Харвест, 2003. – 384 с.
196. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука, 2000. – 231 с.
197. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. //Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. – М.: Мысль, 1990. – С.57–157.
198. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 830 с.
199. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Новалис. – СПб.: Евразия, 1995. – 240 с.
200. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. – М.: Мысль, 2010. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b>
201. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства. – М.: АСТ, 2008. – 192 с.
202. Панарин, А.С. Искушение глобализмом. – М.: Русский национальный фонд, 2000. – 381 с.
203. Панина, Г.В. Социокультурная экспертиза как фактор развития техногенной цивилизации. Режим доступа: <http://spkurdyumov.ru/misc/sociokulturnaya-ekspertiza/>
204. Панофский, Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 340 с.
205. Парсонс, Т. О структуре социального действия. – М.: Академический проект, 2000. – 880 с.

206. Пас, О. Поззия. Критика. Эротика. – М.: «Русское феноменологическое общество», 1996. – 192 с.
207. Петрова, Г.И. «Забота о себе»: технология или антропология? // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 2(6). – С. 136–143.
208. Пиаже, Ж. Избранные психологические труды. – М.: Междунар. пед. академия, 1994. – 674 с.
209. Пигров, К.С. Забота о своей духовности, или техника скриптизации индивидуальной жизни // Альманах «Vita Cogitans», Vita Cogitans. – Выпуск 4. №4. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 75–107.
210. Пиргов, К.С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. – 2011. – №2. – С. 34–44.
211. Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1990–1994.
212. Плеснер, Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию. – М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с.
213. Позднякова, Д.А., Асеева, И.А. Проблемы прогнозирования, моделирования и управления человекомерными системами с позиции концепции хаоса // Известия Юго-Западного государственного университета. – 2012. – № 4-3 (43). – С. 167–171.
214. Пойзнер, Б.Н., Ситникова, Д.Л. Самообновление культуры и синтез научных знаний. – Томск: Издательство Томского университета, 2002. – 182 с.
215. Покровская, Е.М., Раитина, М.Ю., Илюхина, Г.И. Кросскультурная коммуникация в контексте творческой самореализации личности // Сервис Plus. – 2017. – Т. 11. – № 3. – С. 71–78. – Режим доступа: [http://philosoph.ru/wp-content/uploads/2017/09/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B8%D1%81\\_3\\_2017-1.pdf](http://philosoph.ru/wp-content/uploads/2017/09/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B8%D1%81_3_2017-1.pdf)

216. Полани, М. Личностное знание: на пути к посткритической философии. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
217. Пономарев, Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 303 с.
218. Поспелов, Д.А. Моделирование рассуждений: опыт анализа мыслительных актов. – М.: Радио и связь, 1989. – 184 с.
219. Поспелов, Д.А. Ситуационное управление: теория и практика. – М.: Наука, 1986. – 288 с.
220. Пригожин, И., Стенгерс, И. Время, хаос, квант. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – 240 с.
221. Пригожин, И.Р., Стенгерс, И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986. – 431 с.
222. Пуанкаре, А. О науке. – М.: Наука, 1983. – 606 с.
223. Пушкин, В.Н. Психология и кибернетика. – М.: Педагогика, 1971. – 231 с.
224. Раитина, М.Ю. К вопросу об иррационалистических концептуализациях творчества в философии // Философия и культура. – 2018. – № 7. – С.59–68. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.7.26799. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pfk/article\\_26799.html](http://e-notabene.ru/pfk/article_26799.html)
225. Раитина, М.Ю. Концептуализация творчества как деятельности «чистого разума» в рационалистической философии // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С.14–22. – DOI: 10.7256/2454-0757.2018.8.27155. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pfk/article\\_27155.html](http://e-notabene.ru/pfk/article_27155.html)
226. Раитина, М.Ю. Концептуальное реконструирование как фундаментальная методологическая стратегия исследования творчества // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2015. – № 1 (33). – С. 82–85.
227. Раитина, М.Ю. Методологические основания исследования творчества в социокультурном измерении // Современные проблемы науки и



образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 2–3. – Режим доступа: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23782>

228. Раитина, М.Ю. Постмодернизм как философский контекст исследования творчества // Вестник БГУ. Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. – Улан-Удэ. – 2018. – № 3. Философия. – Том 3. – С. 71–79.
229. Раитина, М.Ю. Реконструирование творчества в контексте античного объективизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20, № 7. – С. 147–150.
230. Раитина, М.Ю. Философские концептуализации творчества в социокультурном измерении. – Томск: СТТ, 2019. – 175 с.
231. Раитина, М.Ю., Покровская, Е.М. Постмодернистское видение культуры в контексте этносоциального пространства вуза // Успехи современного образования и науки. – 2017. – № 6(4). – С. 230–233.
232. Ракитов, А.И. Философия компьютерной революции. – М.: Политиздат, 1991. – 287 с.
233. Реале, Дж., Антисери, Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т.1: Античность. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1994. – 336 с.
234. Реале, Дж., Антисери, Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т.2: Средневековье. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1994. – 368 с.
235. Резник, Ю.М. Культурная (социальная) антропология: Предмет и теоретические основания // Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь / Под ред. Ю. М. Резника. – М.: Академический Проект, Культура; Киров: Константа, 2012. – С. 345–362.
236. Рескин, Дж. Законы Фьезоле. – М.: Рипол Классик, 2017. – 228 с.
237. Рикёр, П. Время и рассказ. – Т.1: Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, «Университетская книга», 2000. – 313 с.
238. Рикёр, П. Живая метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416–456.

239. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Академический проект, 2008. – 695 с.
240. Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX век. Антология. – М.: Юрист, 1995. – С. 69–101.
241. Ровинский, Р.Е. Развивающаяся Вселенная. – М: Бюро печати, 2007. – 192 с.
242. Ровинский, Р.Е. Самоорганизация как фактор направленного развития // Вопросы философии. – 2002. – №5. – С. 67–77.
243. Ровинский, Р.Е. Синергетика и процессы развития сложных систем // Вопросы философии. – 2006. – №2. – С. 162–169.
244. Роджерс, К. К науке о личности // История зарубежной психологии. Тексты. – М.: Изд-во МГУ. 1986. – С. 200–208.
245. Розин, В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с.
246. Розин, В.М. Деятельностная и культурологическая трактовки развития // Когнитивные исследования / Отв. ред. Д.В.Ушаков. – М.: Институт психологии РАН, 2009. – С. 303–328.
247. Розин, В.М. Конституирование себя и реальности как способ жизни новоевропейской личности и философа // Вопросы философии. – 2009. – №7. – С. 91–106.
248. Розин, В.М. Философия субъективности. – М.: АПК и ППРО, 2011. – 388 с.
249. Розов, В.К. Педагогическая практика. – М.: Просвещение, 1981. – 159 с.
250. Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность. – М.: Рус. феноменол. об-во, 1996. – 282 с.
251. Рорти, Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Изд. Новосибирского ун-та, 1997. – 320 с.
252. Рукавишников, М.В. Совесть как многогранный феномен. Этимологический и лексический анализ // Вестник Нижегородского

- университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. –2009. – №2. – С. 121–127.
253. Савчук, В.В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. – 256 с.
254. Салливан, Г. Интерперсональный психоанализ. – СПб.: «Ювента». –М.: «КСП+», 1999. – 347 с.
255. Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США / Составитель: Гальцева Р. – М.-СПб.: Университетская книга, Культурная инициатива., 2000. – 640 с.
256. Семенов, С.Н. Философия, методология и теория творчества – впервые на российских философских конгрессах // Вестник Российского философского общества. – 2016. – № 1 (77). – С. 45–48.
257. Смирнов, С.А. Словарь антропологии перехода // Философские науки. – 2008. –№ 12. – С.97–119.
258. Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
259. Сонтаг, С. Против интерпретации // Иностранная литература. – 1992. – № 1. – С. 212–216.
260. Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 376 с.
261. Степин, В. Цивилизация и культура. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 408 с.
262. Степин, В.С. Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
263. Степин, В.С. Философия науки. Общие проблемы. – М.: Гардарики, 2006. – 384 с.
264. Столетов, А.И. Онтология творчества. – Уфа: Вагант, 2008. – 208 с.
265. Субетто, А.И. Этюды креативной онтологии. Творчество, жизнь, здоровье и гармония. – М., «Логос» 1992. – 202 с.
266. Сургайлене, Л.А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля. Автореф. канд. диссертации. – М., 1988.

267. Сыров, В.Н. О статусе и структуре повседневности (Методологические аспекты) // Личность. Культура. Общество. – 2000. – Т. 2, спец. Вып. С. – С. 147–159.
268. Трёлъч, Э. Историзм и его проблемы. – М.: АСТ, 1999. – 784 с.
269. Тульчинский, Г.Л. Гуманитарная экспертиза как социальная технология // Вестник ЧГАКИ. – 2008. – №4 (16). – С. 38–52.
270. Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века /Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2002. – 527 с.
271. Уайтхед, А. Избранные работы по философии. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
272. Фейерабенд, П. Избранные труды по методологии науки. – М.: Прогресс, 1986. – 543 с.
273. Фесенко, Ф.Е. Научное прогнозирование в архитектуре и градостроительстве – макроисторический и синергетический подходы // Эстетика архитектуры и дизайна: мат. Всерос. науч.-практ. конф. – М.: Архитектура-С, 2010. – С. 79–87.
274. Фехнер, Г.Т. Из книги «Введение в эстетику» / Семиотика и искусствометрия: сборник переводов / сост. и ред. Ю.М. Лотмана и В.М. Петрова. – М.: Мир, 1972. – С. 326–329.
275. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 357–403.
276. Фихте, И.Г. Сочинения в двух томах. – СПб.: Мифрил, 1993. – Т.1. – 687 с.
277. Фихтнер, Е.Н. Практико-ориентированный гуманизм как современная форма эволюции гуманистических представлений (социокультурный анализ): автореферат дис. ... канд филос. наук: 24.00.01. – Томск, 2015. – 28 с.

278. Фичино, М. Платоновское богословие о бессмертии души. // Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. – М.: Юристь, 1996. – С. 167–176.
279. Фрейд, З. Психоанализ. Религия. Культура. – М.: Ренессанс, 1991. – 296 с.
280. Фрейд, З. Психология бессознательного. – СПб.: Питер, 2019. – 528 с.
281. Фрейд, З. Художник и фантазирование: Пер. К. М. Долгова. – М.: Республика, и настоящее, 1995. – 400 с.
282. Фромм, Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
283. Фуко, М. Археология знания. – Киев: Ника-Центр, 1996. – 416 с.
284. Фуко, М. Археология знания. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2004. – 416 с.
285. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
286. Фуко, М. Герменевтика субъекта. Пер. с фр. – СПб.: Наука, 2007. – 677 с.
287. Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2002. – 384 с.
288. Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сэд, 1994. – 405 с.
289. Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2000. – 382 с.
290. Хабермас, Ю. Познание и интерес // Философские науки. – 1990. – №1. – С. 90–105.
291. Хабермас, Ю. Теория коммуникативного действия (фрагменты) // Личность. Культура. Общество. – 2003. – Т. 5, № 1/2 (15/16). – С. 254–263.
292. Хайдеггер, М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
293. Хайдеггер, М. Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // Время и бытие. – М., Республика, 1993. – 447 с.

294. Хайдеггер, М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С. 289–299.
295. Хайдеггер, М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. 51–116.
296. Хайдеггер, М. Ницше и пустота. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 302 с.
297. Хайдеггер, М. Прологомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. – 384 с.
298. Хассан, И. Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика: сб. пер. / ред. Е.Г.Яковлев. – М: Университет, 2002. – С. 113–124.
299. Хорни, К. Сочинение в 3 т. Том 2. Новые пути в психоанализе; Самоанализ. Пер. с англ. – М.: Издательство «Смысл», 1997. – 692 с.
300. Хоружий, С.С. Концептуальная разработка экспозиции идентичности России как культурно-исторического субъекта. 2009. Режим доступа: <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/04/vvc.pdf>
301. Хоружий, С.С. Лекции по введению в синергийную антропологию // Вестник Томского государственного университета. – Сер. Философия. Социология. Политология. – 2008. – №1 (2). – С. 72–88.
302. Хоружий, С.С. О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000. – 477 с.
303. Хоружий, С.С. После перерыва. пути русской философии, 1994. – СПб.: Алетейя. – 448 с.
304. Хоружий, С.С. Синергийная антропология как новый подход к методологии гуманитарного знания. 2007. Режим доступа: [http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2015/08/hor\\_novg\\_doklad.pdf](http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2015/08/hor_novg_doklad.pdf)
305. Хоружий, С.С. Синергийная антропология. Томские лекции // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 2 (6). – С. 97–132.

306. Царева, Н.А Проблема рационального и внерационального познания природы искусства в русском символизме и постмодернизме // Вопросы культурологии. – 2008. – №12. – С. 10–13.
307. Цветаева, М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 482 с.
308. Черникова, И.В. Философия и история науки: учеб. пособие. – Томск: Изд-во НТЛ, 2011. – 388 с.
309. Шатула, Т.Г. Проблема формирования личности в утопическом дискурсе: автореферат дис. ... канд филос. наук: 24.00.01. – Томск, 2014. – 31 с.
310. Шахно, Н.В. Концептуализация понятия художественного творчества // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – №2. – С. 224–228.
311. Шелер, М. Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
312. Шеллинг, Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма / Ф.В.И. Шеллинг; пер. И.Я. Колубовского. – Ленинград: Соцэкгиз, Ленингр. отд-ние, 1936. – 479 с. Режим доступа: <https://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/6347>
313. Шеллинг, Ф. Философия искусства. – М.: Мысль. 1999. – 608 с.
314. Шеллинг, Ф.В.Й. О конструкции в философии // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – С. 3–26.
315. Шеллинг, Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – С. 52–85.
316. Шеллинг, Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. – С. 227–489.
317. Шлейермахер, Ф.Д. Герменевтика. – СПб.: «Европейский дом», 2004. – 242 с.
318. Шопенгауэр, А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. – 480 с.
319. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений в пяти томах / Перевод с немецкого Ю.И. Айхенвальда. – Т. 1. – М.: Московский Клуб, 1992. – 395 с.

320. Шпенглер, О. Закат Европы. Т. 1. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
321. Шустер, Г. Детерминированный хаос. – М.: Мир, 1988. – 240 с.
322. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2003. – 92 с.
323. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб: Алетейя. 2003. – 256 с.
324. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
325. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.
326. Элиас, Н. Придворное общество. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 368 с.
327. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. – М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. – 172 с.
328. Юнг, К. Сознание и бессознательное / Об отношении аналитической психологии к поэзии. – СПб. – М.: Университетская книга, 1997. – 544 с.
329. Юнг, К.Г. Собрание сочинений: в 19-ти т. / Феномен духа в искусстве и науке. – Т. 15. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
330. Ясвин, В.А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.
331. Ясперс, К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
332. Яценко, Л.В., Дышлевый, П.С. Регуляция творческой деятельности: (философско-методологические проблемы). – Воронеж, 1986. – 267 с.
333. Barthes, R. Texte // Encyclopaedia Universalis. – Paris., 1973. V.15. – 2015 p.
334. Bono, E. De Bonos neue Denkschule. Kreativer denken, effektiver arbeiten, mehr erreichen / Heidelberg: Moderne Verlagsges. – Mvg s, 2005. – 224 s.



335. Buber, M. *Between Man and Man*. – N. Y.: Macmillan, 1965. – 230 p.
336. Carrasco, J.H. *El eclecticismo: la ultima vanguardia // Goya*. – 1984. – № 178. – PP. 187–198.
337. Deleuz, G., Parnet, C. *Dialogues*. – N.Y.: Columbia University Press, 1987. – 176 p.
338. Deleuze, G., Guattari, F. *Difference et Repetition*. – P.: Columbia University Press, 1968. – 320 p.
339. Derrida, J. *Posinon*. – Paris: Minuit, 1972. – P. 40.
340. Dewey, J. *Experience and education*. – New York, The Mcmillan Co., 1948. – 116 p.
341. Eisenman, P. *En Terror Firma: in Trails of Grotexes // Architectural Design*. – 1989. – № 1/2. – PP. 41–42.
342. Fokkema, D. *The semantic and syntactic organisation of postmodernism texts // Approaching postmodernism / ed. by D. Fokkema, H. Bertens*. – Amsterdam – Philadelphia, 1986. – PP. 81–98.
343. Fokkema, D.W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. – Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 1984. – 63 p.
344. Genette, G. *Palimpsestes: la litterature au second degre*. – Paris: Seuil, 1982. – 576 p.
345. Getzels, J.W., Jackson, P.W. *Creativity and intelligence: Explorations with gifted children*. – NY. Wiley, 1962. Ghiselin B. *Ultimate Criteria for Two Levels of Creativity // C.W. Taylor, F. Barron (eds.). Scientific Creativity*. – NY, 1963.
346. Gordon, W.I. *Synectics: the development of creative imagination*. – New York: «Harped and row», 1961. – 218 p.
347. Guattari, F. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. – New York: Penguin, 1984. – 308 p.
348. Guilford, J.P. *The nature of human intelligence*. – N.Y.: Norton, 1967. – 261 p.

349. Habermas, J. *Theorie des kommunikativen Handelns*. B.I. Suhrkamp. – Fr.; M., 1987.
350. Halliburton, D. *Poetic Thinking. An Approach to Heidegger*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – 235 p.
351. Hassan, I. *Making sense: The trials of postmodernist discourse // New lit. history*. – Baltimore, 1987. – Vol. 18, No 2. – P.437–469.
352. Hassan, I. *The Right Prometeian Fire: Imagination, science and cultural change*. Urbana, 1980. – 218 p.
353. Horney, K. *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization*. – New York: W.W. Norton & Company Inc., 1950. – 388 p.
354. Jameson, F. *Postmodernism and consumer society. // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture. / Ed. Forster H.* – Port Townsend, 1984. – P. 111–126.
355. Jencks, Ch. *13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. – Chichester: Academy Edition, 1997. – P. 131–132.
356. Jencks, Ch., Silver, N. *Adhocism*. – L.: Auricula Press Inc, 1972. – 169 p.
357. Joerges, B., Shinn, T. *Instrumentalisation between Science, State and Industry*. – Dordrecht/ Boston/ London: Kluwer academic «publishers», 2001. – 265 p.
358. Khomushku, O.M., Kukhta, M.S., Raitina, M.Yu. *Socio-cultural adaptation of tuvan students in educational environment of Tomsk / Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. – 2020. – T. 13. – № 7. – C. 1137–1143.
359. Knorr-Cetina, K. *The manufacture of knowledge: An essay on the constructivist and contextual nature of science*. – Oxford: Pergamon Press, 1981. – 189 p.
360. Kristeva, J. *La Revolution du langage poetique*. – Paris: Seuil, 1974. – P. 83–84.
361. Kristeva, J. *Polylogue*. – P.: Edition du Seuil, 1977. – 538 p.

362. Kroeber, A.L., Kluckhohn, C. Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions. – N.Y., 1963. – 455 p.
363. Landsberg, P.L. Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters. – Bonn: F. Cohen, 1922. – 125 p.
364. Levinas, E. Ethics and Infinity. Conversations with Philippe. – Pittsburgh: Duquesne University Press, 1995. – 126 p.
365. Lippard, L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. – N.Y., 1973. – 360 p.
366. Lodge, David. The Modes of Modern Writing. – Ithaca & New York: Cornell University Press, 1977.
367. Lyotard, J.-F. Answering Question: What Is Postmodernism / J.-F. Lyotard // Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities / ed. by I. Hassan, S. Hassan. – Madison, 1983. P. 334–340.
368. Maltzman, I. On the training of originality. Psychological Review. 1960. 67(4), p. 229–242. <https://doi.org/10.1037/h0046364>
369. Murray, H.A. Explorations in Personality. – L.: Oxford Univ. Press, 1938. – 761 p.
370. Nicole, P. Oeuvres philosophiques et morales. – P.: Kessinger Publishing, LLC, 1845. – 506 p.
371. Osborn, A.F. Applied Imagination. Principles and procedures of Creative Thinking. – N.Y., 1957.
372. Paige, G. The Scientific Study of Political Leadership. – N.Y., 1977.
373. Riegl, A. Problems of Style. Foundation for a History of Ornament. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – 448 p.
374. Riegl, Alois. Gesammelte Aufsätze. – Augsburg-Wien, 1929.
375. Rogers, K., Kinget, M. Psychotherapie of relations humaines. – Louvain, 1965.
376. Rowe, C., Koetter, F. Collage City. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978. – 128 p.

377. Sadler, S. Archigram: Architecture without architecture. – Cambridge; London: The Mit Press, 2005. – 242 p.
378. Saldivar, R. Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce. – Princeton, 1984. – XIV. – 267 p.
379. Sallivan, H.S. Conception of modern Psychiatry. – Washington, 1958. – 320 p.
380. Scheler, M. Die Stellung des Menschen im Kosmos. – Damstadt, 1928.
381. Schneider, F.W., Delaney, J.G. Effect of individual achivement motivation on group problem solving efficiency // Journal of Social Psychology. – 1972. – V. 86 (2). – P. 291–298.
382. Sprecher, Th. Bürger Krull // Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. – Nr. 29. 2001 - 2002. Zürich: Thomas-Mann-Gesellschaft. – S. 25–46.
383. Terman, L.M. Mental and Physical Traits of a Thousand Gifted Children. In Terman, L.M. (ed.) Genetic Studies of Genius. Vol. I. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1925. – 648 p.
384. Torrance, E.P. Scientific views of creativity and factors affecting its growth. – Daedalus: Creativity and Learning, 1965. – P. 663–679.
385. Torrance, E.P. The Search for Satori and Creativity. – Buffalo N.Y.: Creative Education Foundation, 1979.
386. Toulmim, S. Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity. – New York: Free Press. – 229 p.