

На правах рукописи

Шнайдер Марина Ивановна

**Концептуализация социально-гносеологической  
природы творчества.**

Специальность 09.00.01

Онтология и теория познания.

**Автореферат**

**диссертации на соискание ученой степени**

**кандидата философских наук.**

**Томск – 2002**

Диссертация выполнена на кафедре философии Томского политехнического университета.

**Научный руководитель:**

доктор философских наук, профессор А.А. Корниенко.

**Официальные оппоненты:**

доктор философских наук, профессор Петрова Г.И.

кандидат философских наук, доцент Кокаревич М.И.

**Ведущая организация:**

Томский государственный педагогический университет  
(кафедра культурологии)

Защита состоится 12 сентября 2002г. в \_\_\_\_ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени доктора философских наук в Томском государственном университете по адресу:  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, учебный корпус № 3, аудитория № 9.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан « 10 » августа 2002г.

Учёный секретарь Диссертационного совета Д 212.267.01  
Кандидат философских наук, доцент

О.Г. Мазаева

## 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

### **Актуальность исследования.**

Природа творчества – это та проблема, которая до сих пор не утратила способности быть притягательной для аналитиков. Человек существует в постоянном движении трансцендирования, в выходе и прорыве к тому, что не он, в прорыве к новому. Эта способность трансцендирования делает человеческую природу творческой, делает актуальной проблему творчества и сегодня. Целостная трактовка человечества предполагает понимание его как деятельности по созиданию новых объектов и качеств, схем поведения и общения, новых образов и знаний.

По сути своей творчество представляет собой высшую форму универсально понимаемой креативности, форма эта имманентно присуща всем уровням иерархии бытия. Понимаемое таким образом, творчество способствует самосохранению и воспроизведению сущего посредством качественной трансформации их структур. Будучи диалогом, субъект-субъектным отношением, творчество не может не быть и процессом саморазвития и самореализации его участников. Диалектическое, противоречивое единство творчества как процесса деятельности, создающего предметный мир, и субъект-субъектного отношения, диалога, в котором осуществляется саморазвитие личности, составляет сущность творческой деятельности-отношения. Различные эпохи диктовали необходимость различных ракурсов исследования феномена творчества – объектный и информационный, личностный и коммуникативный. Можно говорить о том, что в философии, где в полной мере проявляют себя гносеологические и логические традиции, сформировались направления, для которых характерна попытка создать теорию творчества в ракурсе рационалистического подхода. Особое место занимают направления, базирующиеся на психологическом понимании творчества. Уже в конце XIX века был осознан тот факт, что классическая философия, рассматривавшая проблему творчества в общем виде через сопоставление всеобщих категорий, не в состоянии в полной мере объяснить феномен творчества. Причина этого была заключена в переосмыслении статуса человека как субъекта творчества. Последнее заставило исследователей по-иному взглянуть на проблему творчества, - связать ее с проблемой существования человека, заставило сделать объектом творчества человека в единстве с предметными условиями, формами общения и самореализации, - всего того, что человеку предстоит воспроизводить, изменять, обновлять.

**Степень разработанности проблемы.** В классической традиции известна интерпретация творчества в философии Платона (концепция воспоминания души, предсуществования всех смыслов). В эпоху Возрождения и Романтизма (от Леонардо да Винчи до Шеллинга) творчество интерпретировалось как способ воплощения смысла в пространстве существующего мира, хотя влияние идей Платона обнаруживалось здесь в полной мере. Говоря о степени разработанности проблемы творчества, нельзя не упомянуть философию творчества Н. Бердяева (свобода является онтологической категорией, творчество выводимо из свободы). Позднее Г.С. Батищев исследовал творчество как межсубъектное отношение, как «устремленность креативной воли, ориентированной межсубъектно». С эстетических позиций творчество исследовано А. Бергсоном. Творчество связано с проблемой Истины «Сущего» в концептуальной трактовке М. Хайдеггера. Ситуация несколько изменилась в философии постмодерна, где центральной становится проблема Автора, проблема «смерти Творца», проблема творчества как синтеза текстов и знаков, известных ранее, что исключает саму проблему новизны и в связи с чем аналитиками вводится понятие Гипертекста (Р. Барт, Ю. Кристева). Важно назвать и такой источник, как «Теория коммуникативного поведения» Ю. Хабермаса, где исследована природа творчества как диалога, производительная сила коммуникации, роль лингвистических методов в коммуникативном поведении.

Правомерно назвать и работы М. Бубера, М. Бахтина, О. Розенштока-Хюси. Что касается проблем феноменологии творческой деятельности, они разработаны в исследованиях Г. Буша, А. Бодалева, Э. Бурмакина, В. Библера, В. Видгофа, С. Рубинштейна, М. Ярошевского, И. Дубины, А. Сухотина, Г. Батищева, Б. Рунина, А. Луна, Г. Петровой.

С позиций синергетического подхода рассматривает творчество в природе Ю. Гусев: творчество в природе – суть ее обновление и изменение переход от хаоса к порядку,- трактуется в контексте анти-энтропийного потенциала Вселенной. Сегодня в литературе предпринимаются попытки рассмотреть проблему творчества в контексте идеи «глобальной креативности», в рамках признания онтологического статуса креативных процессов, в констатировании первичности последних как тотальности, - в целом на основании синергетической парадигмы. Целеполагающая деятельность человека полагается стадией глобальных темологических процессов. Хочется отметить также попытку осмысления перспектив создания общей теории творчества в междисциплинарных аспектах. В литературе обсуждается проблема «экологии творчества», ориентированная на сознательное управление креативными процессами в различных сферах бытия с целью их поддержания в состоянии динамического равновесия.

Казалось бы, можно утверждать, что проблема творчества является сегодня достаточно исследованной в онтологическом (сущность творчества), социальном (социальная природа творчества), и гносеологическом аспектах. Однако антропологический поворот философии XX века с необходимостью естественного процесса требует трансформации понимания социально-гносеологической природы творчества.

**Цель диссертационного исследования** заключена в раскрытии социальной природы творчества как внутренней компоненты гносеологического содержания, что потребовало актуализации идеи «внутренней социальности» творчества. Поставленная цель определила ряд исследовательских задач:

- \* проанализировать типы концептуализации творчества, реализуемые в пространстве классического и неклассического подхода;
- \* раскрыть социальную контекстность творческого процесса, акцентируя внимание в процессе анализа на внутреннее действие социальности;
- \* исследовать социогносеологический характер науки.

#### **Методологическая основа исследования**

Методология исследования опирается на социокультурный и деятельностный подходы и шире - на методологию системного анализа.

**Научная новизна исследования** заключена в историко-философском анализе типологии социально-гносеологической природы творчества, в анализе понятия творчества в пространстве современных концептуальных интерпретаций; в исследовании ценностного смысла творчества и антиципации результатов творческого процесса, в анализе универсальности эмпатии как явления «субъективной стимуляции», в раскрытии идеи имперсональности творчества. Кроме того, научная новизна исследования заключена в выявлении социальной компоненты методов творчества в науке, в исследовании обоснования как разновидности открытия, в изучении «семантического пространства» оппонентного круга и структурно-уровневой природы механизмов творчества в научном познании.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- \*на основе сравнительного анализа концептуализации творчества в классической и современной философии выявлена субстанциалистская и антисубстанциалистская специфика подходов к феномену творчества;
- \* обоснована социальная контекстность творческого процесса как его внутреннее содержание, определяющее гетерогенность, неоднозначность результатов;

\* обоснована конкретизация действия «внутренней социальности» в науке через исследование оппонентного круга как неформальной коммуникативной структуры (коммуникативной «плоти» процесса творчества, позволяющей изучить процесс творчества в плане проникновения в механизм взаимодействия познания и общения), через анализ обоснования как разновидности открытия, а также через выявление социальной компоненты методов научного творчества.

Рассмотрена ситуация, в которой социальность влияет на процесс творчества не только извне, представляя так называемый внешний фон, но начинает изнутри влиять на творчество (идея «внутренней социальности»); субъект творчества внутренне несет в себе эту социальность.

### **Апробация работы**

Результаты исследования обсуждались на: II Всероссийской конференции (Томск, 12-14 октября 1998г.), IV Международной научно-практической конференции (Томск, 14-17 марта 2000г.), VI Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 28 февраля – 3 марта 2000г.), VII Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 26 февраля – 2 марта 2001г.), I Региональной научно-практической конференции (Томск, 8 – 15 апреля 2002г.)

**Структура диссертации** Диссертационная работа изложена на 127 с. и состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы.

## **2.ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.**

**Во введении** обоснована актуальность темы исследования и дан анализ степени её проработанности, определены цели, задачи и методология исследования и охарактеризованы их научная новизна, теоретическая и практическая значимость, приведены данные об апробации основных результатов и о структуре диссертации.

**В первой главе** «Типы концептуализации творчества: классический и неклассический подходы» в параграфе 1.1 «Историко-философский анализ типологии социально-гносеологической природы творчества» показано, что если в предметных границах классической философии проблема творчества ставилась и решалась в предельно общем аспекте, в аспекте сопоставления всеобщих понятий необходимости и свободы, субъекта и объекта, то в философских концепциях бытия, вырастающих из опыта XX века, эта проблема обретает новый статус, - она представлена как проблема личностного опыта человека в мире его развития. В пространстве бытийной трактовки творчества в единстве с предметными условиями, формами общения и самореализации, которые надлежит воспроизвести или изменить, оставить неизменными или трансформировать, объектом творчества становится сам человек. Именно этому человеку предзадано бытие, - в его предметностях, событиях, сама же проблема творчества не фокусируется в силу этого на индивидуальном опыте. Однако человек осуществляет процесс открытия бытия через процессы самоизменения и саморазвития.

В исследовании обосновывается тезис о том, что античность предложила свой вариант трактовки творчества, - творчество связывается со сферой конечного, переходящего и изменчивого бытия, а не бытия бесконечного, вечного и равного себе. Творчество выступает при этом в двух формах: как божественное – акт рождения (творения) космоса и как человеческое – искусство, ремесло. Для большинства древних мыслителей характерно убеждение в вечном существовании космоса. Греческие философы различных направлений, Гераклит с его учением о подлинном

бытию как о вечности изменения, элеаты, утверждавшие неизменное бытие, Демокрит, учивший о вечном существовании атомов, и, наконец, Аристотель, доказывавший бесконечность времени, - тем самым отрицают божественный акт творения. Творчество как создание нового и уникального непричастно к сфере божественного. Даже у Платона, который учит о творении космоса, творчество понимается своеобразно. Во-первых, демиург творит мир «...сообразно с тем, что познается разумом и мышлением и что не подлежит изменению». Этот образец (*παράδειγμα*) творения не есть что-то внешнее создателю, но есть нечто, предстоящее его внутреннему созерцанию. Поэтому высшим и является само это созерцание, а способность творить подчинена ему и есть лишь проявление той полноты совершенства, которая заключена в божественном созерцании. Это понимание божественного творчества характерно также и для неоплатонизма. Созидание ниже познания, ибо созидает человек конечное, переходящее, а созерцает бесконечное, вечное. Эта общая постановка вопроса нашла свое выражение также и в понимании художественного творчества.

В христианской философии средних веков синтезированы две тенденции: теистическая, идущая от древнееврейской религии, и пантеистическая – от античной философии. Первая связана с пониманием бога как личности, которая творит мир не в соответствии с неким вечным образцом, а совершенно свободно. Тенденция, к которой тяготеет едва ли не большая часть представителей средневековой схоластики, в том числе и крупнейший её представитель – Фома Аквинский, в вопросе творчества подходит ближе к античной традиции. Бог Фомы – это добро в его завершенности, это вечный созерцающий самое себя разум. Человеческое творчество выступает в христианстве, прежде всего как творчество истории. Не случайно философия истории возникает впервые на христианской почве («О граде божием» Августина): история, согласно средневековому представлению, есть та сфера, в которой конечные человеческие существа принимают участие в осуществлении замысла божьего о мире. Сферой творчества оказывается преимущественно область исторического деяния, деяния нравственного и религиозного. Художественное и научное творчество, напротив, выступают как нечто второстепенное. В своем творчестве человек как бы постоянно обращен к богу и ограничен им, и поэтому средние века никогда не знали того пафоса творчества, каким проникнуто Возрождение, Новое время и современность. Это своеобразное «ограничение» человеческого творчества снимается в эпоху Возрождения, когда человек постепенно освобождается от бога и начинает рассматривать самого себя как творца. Возрождение рассматривает творчество, прежде всего, как художественное творчество, как искусство в широком смысле слова, которое в своей глубинной сущности рассматривается как творческое созерцание. Отсюда характерный для Возрождения культ гения как носителя творческого начала по преимуществу.

Реформация понимает творчество не как эстетическое (творческое) созерцание, а как действие. Лютеранство, а в еще большей степени кальвинизм делает акцент на предметно-практической, в том числе и хозяйственной, деятельности. Согласно этой этике, преуспевание индивида в практических начинаниях на земле — свидетельство его богоизбранности. Пантеистическая традиция в философии нового времени, начиная с Бруно, а в еще большей степени у Спинозы воспроизводит античное отношение к творчеству как к чему-то менее существенному по сравнению с познанием, которое, в конечном счете, есть созерцание вечного бога — природы. Напротив, философия, формирующаяся под влиянием идеи протестантизма (в первую очередь английский эмпиризм), склонна трактовать творчество как удачную, но в значительной мере случайную комбинацию уже существующих элементов: в этом от-

ношении характерна теория познания Бэкона, а ещё более Гоббса, Локка и Юма. Творчество в сущности есть нечто родственное изобретательству.

Завершенная концепция творчества в 18 веке создается Кантом, который специально анализирует творческую деятельность под названием продуктивной способности воображения. Кант наследует протестантскую идею о творчестве как предметно-преобразовательной деятельности, изменяющей облик мира, создающей как бы новый, ранее не существовавший, «очеловеченный» мир, и философски осмысливает эту идею. Кант анализирует структуру творческого процесса как один из важнейших моментов структуры сознания. Творчество лежит в самой основе познания – таков вывод Канта, противоположный платоновскому. Поскольку в творческом воображении присутствует момент произвольности, оно есть философский коррелят изобретательства, поскольку же в нем присутствует момент необходимости (созерцание), оно оказывается опосредованно связанным с идеями разума и, следовательно, с нравственным миропорядком, а через него — с трансцендентным миром. По Шеллингу, творческая способность воображения есть единство сознательного и бессознательной деятельности. Поэтому те, кто наиболее одарен этой способностью — гении, творят как бы в состоянии наития, бессознательно, подобно тому, как творит природа, с той разницей, что этот объективный, то есть бессознательный характер процесса протекает все же в субъективности человека и, стало быть, опосредован его свободой. Вместе с культом художественного творчества у романтиков усиливается интерес к истории культуры как продукту прошлого творчества. Такое понимание творчества во многом обусловило новую трактовку истории, отличную как от ее античного, так и от средневекового понимания. История оказалась при этом сферой реализации человеческого творчества безотносительно к какому-либо трансцендентному смыслу. Эта концепция истории получила наиболее глубокое развитие в философии Гегеля. Понимание творчества в немецкой классической философии как деятельности, рождающей мир, оказало существенное влияние на марксистскую концепцию творчества. Материалистически истолковывая понятие деятельности, элиминируя из него те нравственно-религиозные предпосылки, которые имели место у Канта и Фихте, Маркс рассматривает ее как предметно-практическую деятельность, как «производство» в широком смысле слова, преобразующее природный мир в соответствии с целями и потребностями человека и человечества.

В философии конца 19 – 20 веков творчество рассматривается, прежде всего в его противоположности механически-технической деятельности. При этом если философия жизни противопоставляет техническому рационализму творческое природное начало, то экзистенциализм подчеркивает духовно-личностную природу творчества. В философии жизни наиболее развернутая концепция творчества дана Бергсоном. Творчество как непрерывное рождение нового составляет, по Бергсону, сущность жизни: творчество есть нечто объективно совершающееся (в природе это происходит в виде процессов рождения, роста, созревания, в сознании — в виде возникновения новых образцов и переживаний) в противоположность субъективной технической деятельности конструирования. В философии жизни творчество рассматривается не только по аналогии с природно-биологическими процессами, но и как творчество культуры и истории. Подчеркивая в русле традиции немецкого романтизма лично уникальнй характер творческого процесса, Дильтей во многом оказался посредником в понимании творчества между философией жизни и экзистенциализмом.

В экзистенциализме носителем творческого начала является личность, понятая как экзистенция, то есть как некоторое иррациональное начало свободы, прорыв

природной необходимости и разумной целесообразности, через который «в мир приходит ничто». В религиозном варианте экзистенциализма через экзистенцию человек соприкасается с некоторым трансцендентным бытием, в иррелигиозном экзистенциализме — с ничто. Именно экзистенция как выход за пределы природного и социального, вообще «посюстороннего» мира, как экстатический порыв (эк-стазис) вносит в мир то новое, что обычно называется творчеством. Важнейшие сферы творчества, в которых выступает творчество истории,— это религиозная, философская, художественная и нравственная. Творческий экстаз, согласно Бердяеву, раннему Хайдеггеру—наиболее адекватная форма существования. Общим для философии жизни и экзистенциализма в трактовке творчества является противопоставление его интеллектуальному и техническому моментам, признание его интуитивной или экстатичной природы, принятие в качестве носителей творческого начала органически-душевных процессов или экстатически-духовных актов, где индивидуальность или личность проявляется как нечто целостное, неделимое и неповторимое.

В таких философских направлениях, как прагматизм, инструментализм, операционализм и близких к ним вариантах неопозитивизма в качестве сферы творческой деятельности выступает наука. Творчество рассматривается прежде всего как изобретательство, цель которого — решать задачу, поставленную определенной ситуацией. Продолжая линию английского эмпиризма в трактовке творчества, рассматривая его как удачную комбинацию идеи, приводящую к решению задачи, инструментализм тем самым раскрывает те стороны научного мышления, которые стали предпосылкой технического применения результатов науки. Творчество выступает при этом как интеллектуально выраженная форма социальной деятельности. Вариант интеллектуалистского понимания творчества представлен неореализмом и феноменологией (С. Александер, Уайтхед, Гуссерль, Н. Гартман): понимание творчества ориентируется на науку, но не столько на естествознание, сколько на математику (Гуссерль, Уайтхед), так что в поле зрения оказывается не столько наука в ее практических приложениях, сколько чистая наука. Основой научного познания оказывается не деятельность, как в инструментализме, а скорее интеллектуальное созерцание. Это направление оказывается ближе всего к античной трактовке творчества: культ гения уступает место культу мудреца.

**В параграфе 1.2** «Понятие творчества в пространстве современных концептуальных интерпретаций» рассмотрены некоторые наиболее известные концепции и теории творчества, претендующие на раскрытие механизма творческого процесса, т.е. теории, пытающиеся ответить на вопрос, как протекает творческий процесс, каковы его закономерности, чем отлично творческое мышление от нетворческого. В частности предложенная О. Зельцем теория интеллектуальных операций творческого процесса, предполагающая существование нескольких главных интеллектуальных операций, различные комбинации которых образуют методы решения задач. Не существует репродуктивного и продуктивного творческого мышления, есть лишь репродуктивные и продуктивные моменты в единой мыслительной деятельности. Репродуктивные процессы, как правило, включают и элементы творчества, поскольку человеку в реальной жизни очень редко приходится решать тождественные задачи. Творческая сторона мышления непременно включает репродуктивные процессы. О. Зельц в теорию решения творческих задач вводит понятие антиципации (предвосхищения). Неизвестное в задаче не дано, и задано через соотношения между известными элементами и, таким образом, получает косвенное определение, позволяющее антиципировать свойства неизвестного компонента задачи.

В рамках ассоциативной теории творчества - ее представляют Дж. Милль, А. Бэн, Г. Спенсер, Т. Рибо, И. Тэн, В. Вундт, Г. Эббингауз, Т. Циген, Ф. Мюллер, В. Джемс, Э.

Торндайк и др. - главным элементом мышления является привычка, повторение и прошлый опыт. Новые идеи представляют собой ассоциации старых. Творческие способности зависят от количества ассоциации. В ходе развития теории из понятия творчества были исключены восприятие, память и воображение, как якобы особые функции духа, мышлением же стали называть более узкую область интеллектуальной деятельности — процесс решения задач. Одной из главных идей теории был тезис о репродукции идей, поэтому ассоциативную теорию мышления называли также теорией репродуктивного мышления.

Особое место среди концепций творчества занимает гештальт-психологическая теория творческого процесса. Сторонники этой теории — В. Келер, К. Кофка, М. Вертгеймер, К. Дункер и др.— утверждают, что подлинное мышление имеет творческую природу. В процессе мышления возникает новое качество, не сводимое к качествам отдельных элементов— новый «гештальт», или новая структура. Усмотрение этого нового качества происходит внезапно в проблемной ситуации. Гештальтисты много внимания уделяли анализу изменений происходящих в содержании задачи в ходе ее решения, изучению изменений отражения человеком проблемной ситуации - по мере продвижения творческого процесса. М. Вертгеймер, например, считает, что центральной частью решения творческой задачи является устранение несоответствия элементов, структурная реорганизация.

Представители Вюрцбургской школы,— О. Кюльпе, А. Манер, И. Орт, К. Марбе, Х. Ватт, Н. Ах, А. Мессер, К. Бюлер, К. Тейлор и др.— стремились найти особые элементы творческого мышления, определить их и классифицировать, изучить динамику мышления, его детерминацию, а также качественно исследовать творческие ассоциации. Понятие творческой задачи они разделили на две части, вводя новые понятия: детерминирующих тенденций и представления цели. Эти понятия в качестве названия механизмов мыслительной деятельности считаются основными, определяющими процесс решения задачи.

В бихевиористской и необихевиористской теориях творчества Дж. Б. Уотсон, В. С. Хантер, К. Л. Халл, Б. Скиннер, К. В. Спенс, Е. Герден, В. Н. Келлог, О. В. Маурер, Х. Кендлер, Т. Кендлер, И. Мальцман определяют мышление как форму приспособления человека к новым условиям. С этой точки зрения творческие задачи решаются исключительно методом проб и ошибок. По представлению бихевиористов, процесс решения задач заключается в последовательной актуализации различных по силе навыков, связанных с входящими в проблемную ситуацию объектами. Некоторый интерес представляет генетический подход необихевиористов к изучению творческого процесса, попытки разложить процесс решения задач на элементарные единицы. К необихевиористской теории творчества по существу примыкает и факторный анализ интеллекта Дж. П. Гилфорда.

В концепции бисоциации А. Кестлер рассматривает творчество как феномен. Причем он не ограничивает себя изучением творчества как явления, присущего только человеку, а распространяет его на весь органический, главным образом, животный мир, указывая на многообразные проявления творчества животных, а также усматривая своеобразные формы творчества в морфогенезе. Для А. Кестлера характерно рассмотрение творчества в широком генетическом плане. Бисоциативный акт заключён в соединении ранее не связанных уровней опыта и структуры отношений, тем самым обеспечивающий понимание того, что требуется осознать, рассматривать в нескольких планах. Бисоциация представляет собой «перетасовку» матриц гетерогенных систем знаний и нахождение новых, еще никем не замеченных связей между ними. Однако это не простая «перетасовка» матриц, а взаимопроникновение матриц, в результате чего взаимодействующие матрицы оказываются своеобразно преобразованными и дают качественно новую матрицу—матрицу изобретения, открытия или другого творческого продукта.

Переход от умозрительного к конкретно-научному изучению научного творчества наметился на рубеже 19-20 вв. Гельмгольц, Пуанкаре, Вернадский, Оствальд, Рамон-и-Кахаль подвергли специальному анализу те аспекты деятельности ученого, которые обуславливают ломку привычных представлений, стимулируют научный поиск и приводят к новым решениям. В качестве стержневых были выделены две проблемы: творческого процесса и творчества личности.

Послевоенные годы охарактеризовались интенсивными и масштабными исследованиями американских ученых, что субсидировалось Национальным научным фондом президента, Национальной администрацией космической авиации, филантропическим фондом Форда и Карнеги, крупнейшими промышленными корпорациями Пентагона, равно как и многими частными университетами и исследовательскими институтами. Центрами США по исследованию природы и различных аспектов научного творчества являются университеты: Гарвардский, Стэнфордский, Колумбийский, Чикагский, Миннесотский и штата Юта.

Если попытаться выделить в едином проблемном поле исследования творчества в сфере науки отличные одно от другого направления, это будет выглядеть следующим образом:

Ряд ученых (Э. Фромм, Р. Мей, К. Роджерс, А. Маслоу, Х. Моррей, Н. Головин, Дж. Гилфорд, Т. Кун и др.) сформулировали общую теорию творчества, исходя из основополагающих концепций различных школ (Фрейда, Юнга, гештальт-психологов или из истории научных революций; создали «структуру интеллекта» на основании факторного анализа, выделяя при этом творческие способности. Ф. Баррон, Дж. Брунер, Л. Постмен, Дж. Фланган занимаются экспериментальным изучением отдельных черт творческого ученого (оригинальности, изобретательности, научной компетенции, плодовитости, склонности к разумному научному риску, к "поискам порядка в беспорядке", коммуникативных способностей).

Р. Кеттел, Дж. Древал пытались построить "профиль" творческого ученого, создать целостную его характеристику, выявить количественные и качественные соотношения интеллектуальных, эмоциональных, волевых и личностных черт ученого.

Ряд ученых концентрирует основное внимание на изучении биографий и автобиографий виднейших ученых прошлого и настоящего. Сюда в первую очередь относятся исследования К. Тейлора, Ф. Баррона, У. Смита, Б. Гизелина, Энн Роу, Дж. Макферсона, Т. Шпрехера, Р. Кеттела.

Плодотворны генетические исследования творчества, изучение творческих проявлений у детей, начиная с раннего возраста. Речь идет об исследованиях Э. Торренса, Дж. Гетцелса и Ф. Джексона, Л. Термена и М. Одена.

Наряду со специальными (и даже специализированными для частных форм познания) исследованиями в области творчества и все усиливающейся тенденцией ретроспективного анализа открытий, линию исследований составляют работы по воспитанию и культивированию творческих способностей. Это направление характеризуется прежде всего работами Х. Андерсона, Д. Пейджа, И. Мальцмана, Р. Шухмана, группы «Синектис», руководимой У. Гордоном (Гарвардский университет). Известна деятельность А. – Ф. Осборна по стимулированию группового творчества при решении проектных, конструктивных, рекламных и практических проблем.

Можно выделить две тенденции противоположного свойства. Так продолжается тенденция, характерная для американских поведенческих наук в целом: подходить к проблеме творчества чисто индуктивно и эмпирически, не связывая себя предварительной теорией. Другая тенденция воплощена в исследованиях, где понята недостаточность эмпирического подхода: К. Тейлор и Ф. Баррон в предисловии к сборнику материалов первых трех конференции при университете в штате Юта заняли принципиально иную позицию: «На этих конференциях мы были прежде всего заинтересованы в раскрытии природы научного творчества, ибо только тогда мы сможем

его измерить. Когда мы поймем основную природу научного творчества и способы его идентификации, остальное последует само собой, а именно: станет ясно, как поощрять творчество и как создавать для него оптимальные условия».

Обосновывается тезис о необходимости разработки множественных критериев творчества; среди этих критериев наиболее детально анализируются такие, как способность реконструировать наше понимание универсума, широту влияния на различные области, новизну идей, подходов, решений; общественную ценность продукта творчества.

Исследована также проблема творчества в природе. Гуманитарные науки в течение долгого времени отвергали детерминистские законы из-за свободы выбора, присущей человеческому обществу. Но может статься, что природные системы также не столь детерминистичны, как нам до недавнего времени пытались навязать физика с биологией.

Естественную историю тоже двигают события. У природы тоже есть своя "свобода выбора", которая проявляется в точке бифуркации (точка «раздвоения» траектории системы, в которой нельзя точно спрогнозировать, какую именно траекторию она выберет в ближайшем будущем), поэтому для сложных природных систем будущее не более предсказуемо, чем для систем исторических. Так как свобода выбора связана с творчеством, можно сказать, что природа в состоянии творить. Пожалуй, наиболее яркий пример творчества природы - разнообразие биологических видов. В настоящее время, например, науке известно свыше 12 тысяч видов муравьев, и трудно представить, что появление всех этих видов было запрограммировано в момент Большого взрыва.

Вплоть до второй половины XIX века идеалом для естествознания были законы динамики, симметричные относительно времени (прошлое и будущее для динамической системы абсолютно эквивалентны). Некоторую сумятицу в умы внес открытый более ста лет назад, второй закон термодинамики, утверждающий, что предоставленная самой себе термодинамическая система будет стремиться от порядка к хаосу, причем процесс этот необратим, или «направлен во времени». Но полноценное включение «стрелы времени» в науки о природе произошло только во второй половине уходящего столетия, и связано это прежде всего с работами Ильи Пригожина, показавшего, что направленность во времени — фундаментальное свойство всех естественных систем (физических, химических, биологических и даже социальных), причем «естественное стремление» к хаосу отнюдь не ведет к утрате гармонии. Пригожину удалось объяснить на языке математики, что хаос может быть конструктивен - он порождает новый порядок.

В заключении 1.2. рассмотрена проблема формирования креативности. Обосновывается тезис о том, что если в каждом индивидууме есть структуры, релевантные творческому потенциалу, то попытку формирования креативности можно считать оправданной. Такая точка зрения согласуется с представлением о всеобщности самой природы творческих способностей, о принципиальной близости корней феноменов креативности и развития личности. Видимо, креативность является свойством, которое актуализируется лишь тогда, когда это позволяет окружающая среда. Его можно рассматривать как свойство, формирующееся по принципу «если... - то...». В повседневной жизни, как показывают многочисленные исследования, происходит подавление креативных свойств в индивидууме. Это может быть объяснено тем, что креативность предполагает независимое поведение, сотворение единичного, в то время как социум заинтересован во внутренней стабильности и непрерывном воспроизведении существующих форм отношений, различного рода продукции и т.д. Поэтому формирование креативности возможно лишь в специально организованной среде.

**Вторая глава** посвящена анализу социальной контекстуальности творческого процесса. В параграфе 2.1. рассмотрен ценностный смысл творчества и проблема антиципации результатов творческого процесса. Творчество означает созидание нового. Однако новизна может быть различной: видимостной, психологической, «региональной» и действительно общечеловеческой. Автором обосновано различие понятий «открытие»,

«изобретение» и «созидание». Созидание означает порождение творческим субъектом результата творчества, изобретение — своеобразное существенное изменение, вносимое субъектом в объективное положение вещей, а открытие — постижение субъектом того, что (в каком-либо смысле) существует независимо от открывателя.

И. Кант в эстетике подчеркнул различие между научным и художественным типами творчества: истинный гений возможен только в искусстве, где имеет место не просто открытие, характерное для науки, а созидание, не выводимое из какого-нибудь правила в основе которого лежит понятие. Из подобного понимания следует, что наука имеет историю, ибо одни открытия создают условия для других, но искусство ее не имеет, так как его шедевры стоят обособленно, не вытекают друг из друга, и не будь Шекспира, не был бы написан «Гамлет». Автор полагает, что для существенной характеристики творчества как духовного акта одного признака открытия мало. Творчеством следует считать не всякое открытие, а лишь такое, которое имеет ценностный характер. Творчество—это открытие ценностей. Этим и объясняются всеобщее (интерсубъективное) значение результатов творчества и постигающий характер творческой деятельности. Именно ценность с ее характерными свойствами движет творческой личностью, определяет специфические особенности творческого процесса. В научном творчестве такой ценностью является истина. Истинность не зависит от произвола. Мы не имеем права для наших целей изменять истине, наоборот, должны следовать ей при определении своих целей.

Все сказанное здесь о научном творчестве распространяется и на другие сферы творчества. Ценностью, направляющей процесс художественного творчества, является прекрасное. В основе эстетической оценки, являющейся стержнем всей эстетической деятельности, лежит прекрасное как объективная ценность, - художник не произвольно создает свое творение, а является первооткрывателем этой ценности. Преемственность культуры можно понять, лишь признав объективность реализуемых в ней ценностей. Художественное творчество также направлено на открытие объективно ценного положения вещей—сокровенных глубин человеческого бытия.

**В параграфе 2.1.** также исследован антиципационный характер творческого процесса: субъект с самого начала творческого процесса знает о будущем результате своей деятельности. Получается странное положение: творец знает то, чего пока не знает. Эта антиципация характерна как для научного, так и для художественного творчества и имеет как отрицательное, так и положительное значение. Мы бессильны объяснить феномен антиципации, если не признать, что творческая личность исходит из чувства объективной ценности, осознанной пока нечетко, неясно, не полностью, но все же осознанной в достаточной мере, чтобы дать творческому процессу правильное направление с самого начала. Это и может служить критерием для установления того, что творческий процесс действительно начался. Чтобы субъект начал творческий процесс, необходима вера в существование искомого ценностного положения вещей. В этой связи характерен экспериментально установленный в психологии творчества факт, что уверенность в объективной возможности решения трудной задачи является весомым залогом успеха. Подмечено, что гениальные и высокоодаренные люди больше и основательнее исправляют свои произведения, чем менее одаренные. Эта черта характерна для одаренных лиц как в области художественного, так и научного творчества. Вся странность этого феномена объясняется просто, если рассматривать его не как чисто субъективное явление, а в связи с сущностью творчества как открытия в сфере ценностей. Если бы перед гениальным и малоодаренным человеком стояла одна и та же задача, то легче и быстрее она решалась бы первым из них. Но все дело в том, что одинаковой задачи у них не может быть. Не одаренная творчески личность не понимает объективно-ценностного положения вещей, могущего дать направление творческим поискам, поэтому у нее и нет основания быть недовольной своими «достижениями» и исправлять их. Другое дело одаренная творческая личность, видящая цель своего творчества и правильно

оценивающая данную творческую попытку как пока еще не отвечающую этой цели. Для одаренного творческого субъекта характерным является как раз это вечное стремление к совершенствованию, пока не будет достигнут шедевр творчества.

Творчество есть динамичный феномен, обладающий социально--коммуникативной природой, возникающий как результат сложнейшего процесса объединения и взаимодействия индивидуального и социального, личностной уникальности и социальной нормативности. Творчество - это не только характеристика человеческих способностей, не только характеристика человеческой деятельности и ее результатов, но и характеристика социальных отношений. Понятие "творчество" характеризует различные формы взаимоотношений личности с другими людьми, обществом, культурой. Эти формы многочисленны и разнообразны, поэтому бесчисленны оттенки творчества, поэтому так многозначно и сложноопределяемо понятие.

Обосновывая тезис о необходимости терминологического разделения субъектно-личностных и социокультурных аспектов творчества, мы предлагаем использовать понятия "креативность" и "творчество". Выбор этих понятий аргументируется на основе анализа их смыслового содержания и сложившихся тенденций в изучении творчества. Креативность связывается с образованием субъектно-личностной новизны и значимости, а творчество рассматривается как более общее понятие, отражающее и процессы взаимодействия новизны, порождаемой субъектом деятельности, с существующим социокультурным контекстом. Креативность рассматривается как построение новых возможностей для субъекта, а творчество - как создание новых возможностей для культуры, как культуросозидание, создание новых культурных форм, изменение системы культурных кодов. Подчеркивается, что творчеством становятся те креативные потоки, которые не только конструируют внекультурные дискурсы, но и канонизируют их в культуре.

**Параграф 2.2.** посвящён исследованию универсального явления эмпатии как явления «субъективной стимуляции». На философско-психологическом уровне изучение феномена эмпатии началось в конце пятидесятых годов. В 1959г. в США был проведен симпозиум по проблемам творчества и его совершенствования. В докладах (например, К. Роджерса) эмпатия, которую иногда называли «проекцией», характеризовалась как одно из необходимых условий творческой деятельности. Этот вывод опирался на экспериментальные исследования. Известный специалист по проблемам творчества Р.Кречфилд, выступая на конференции Калифорнийского университета в октябре 1961г., где обсуждались проблемы творческой личности, назвал в таблице свойств творческой личности «эмпатию». На это же указывают и другие известные на Западе психологи – Г. Оллпорт, А. Кестлер, Дж.Гилфорд, Г. Рагг.

В литературе детально механизм эмпатии (часто обозначаемый другими терминами – «перенесение», «перевоплощение», «идентификация») рассматривается применительно к сфере художественного творчества. При этом чаще всего он и понимается как «специфический признак процессов художественного творчества и восприятия искусства». На самом деле, как мы полагаем, этот механизм является универсальным для всякого творчества, получая в искусстве лишь специфическую форму проявления. Изучение эмпатии как специфической черты художественного творчества (а внутри него сценическое творчество актера) – наиболее «удобная» модель для изучения эмпатии. Большинство современных психологов (Роджерс, Гордон, Броновски, Видаль и др.) стоят на позиции признания универсальности психологических закономерностей, управляющих творческими процессами, а также исходят из предположения (М. Милдтон и др.), что в «зияющих искусствах» законы творчества воплощаются в «чистом виде», тогда как в научной и других видах деятельности они «смазаны» другими факторами. Автор считает, что во всех определениях эмпатии общим моментом является идентификация с «другим» - аффективная, или когнитивная, или на уровне социального поведения. Именно такая идентификация выступает источником «понимания», «предсказания» и других функций

эмпатии. Идентификация с «другим», то есть с другой личностью, с другим «Я» предполагает способность к формированию в психологической организации своей личности воображенного «Я» и способность становиться на точку зрения этого «Я». Иными словами, такая характеристика эмпатии понимается здесь в контексте теории психического моделирования и определяется как процесс моделирования «Я» по личности «другого» (Котрелл, Саймонд, Уолш и др.), в основе этого акта лежит воображение. ». Превращаться в воображенные «Я-образы», с которыми идентифицирует себя реальное «Я» человека, могут как образы других людей (реальных или «выдуманных»), так и образы любых других объектов, в том числе и неодушевленных. Можно уверенно предположить, что формирование «Я-образов», а это означает одновременно и идентификацию с ними, лежит в основе словоупотреблений термина «эмпатия» (и близких ему терминов), о которых мы уже говорили.

Различия в словоупотреблении, как правило, связаны с тем, делается ли акцент на идентификации с аффективным (эмоциональным), когнитивным (познавательным) или поведенческими аспектами «Я», зависят ли они и от характера образа, который превращается с помощью воображения в «Я». Например, сопереживание, понимание состояния другого в точном смысле слова присущи лишь процессам эмпатии с другими людьми. Нельзя сопереживать неодушевленному предмету, но можно «одушевить» его образ, идентифицировать себя с этим «Я-образом» и «жить» в образе этого воображенного «Я». Автором обоснован тезис об универсальности эмпатии.

Какова степень универсальности эмпатии? Специалисты по психологии научного и технического творчества хотя и оценивают эмпатию как очень «важный» ингредиент творческого процесса, все же чаще всего понимают его как один из эвристических приемов. Напротив, авторы работ по психологии художественного творчества приближаются к истолкованию эмпатии как объективной закономерности творческого акта. Важно определить и механизмы эмпатии. Так А. Бандура, Х. Вернер, Т. Липпс считают наиболее существенным для механизма эмпатии («вчувствования») моторную имитацию (внешнедвигательную, кинестетическую, представляемую) формы образа. А. Рагг отождествляет эмпатию с зарождающимся телесным движением в творческом процессе. Однако, как показывают другие эксперименты (А.Н. Леонтьев, В.П. Зинченко и др.), моторное подражание форме образа является общей предпосылкой многих психических процессов, например, восприятия, а поэтому оно не специфично для эмпатии, хотя играет в ней действительно чрезвычайно важную роль.

Специфичным для эмпатии является механизм проекции-интроекции, а результативным выражением процессов – идентификация. Проекция - это мысленное перенесение себя (своего реального «Я») в ситуацию того объекта, в образ которого вживаются, это создание для реального «Я» воображаемой ситуации, «предполагаемых обстоятельств». Экспериментально установлено также наличие механизмов когнитивной интерпретации и ориентации в процессах эмпатии (Дж. Шэхтер, Х.Крейтлер и др.), установки (Г.Фримен, Р.Г.Натадзе и др.) на идентификацию «Я» и образа, реализуемых с помощью механизмов самовнушения, таких чувств, как вера, надежда, любовь. Все эти механизмы и их компоненты, а также в ряде случаев и внушение со стороны, нужны для того, чтобы преодолеть известное сопротивление со стороны реального «Я» против, хотя и «естественного», но все же «раздвоения» на реальное «Я» и второе, воображенное «Я».

**В параграфе 2.3.** исследована проблема имперсональности творчества. Со второй половины XX века в западноевропейской аналитической литературе появилась тема упразднения личности творца, тема уничтожения различия между «гением» и «письмом». Речь идет об обращении к стоящей «поверх» индивидуального автора творческой субстанции. Эта тема стала единой для Г. Башляра, М. Фуко, Ж. Женетта, Т.С. Элиота, Л.Х. Борхеса, Ж. Пуле, М. Бланшо, Н. Фрая. Однако, в более общем плане идея деперсонализации, безличности творчества прозвучала в творчестве С. Малларме и П. Валери, абсолютизовавших понятие Текст. Одно из основоположений произведений

этих авторов – обратимость означающего и означаемого, что затем экстраполируется и становится обратимостью автора и читателя, вселенной и наблюдателя, субъекта и объекта.

Сдвиг происходит на почве все большего изменения всей аксиологической окраски положения писателя, критика, читателя. Читатель превращен из пассивного потребителя в конкурента творца. Идут разговоры об искусстве читать, о том, что чтение есть такой же творческий процесс, как и создание художественных произведений. Основой этого явления явилась реакция на позитивистскую методологию академического литературоведения, когда творчество объявляется зависящим от самых неожиданных биографических и бытовых деталей жизни творца. Отрицавшие так называемый биографический метод обратились к идее абсолютного игнорирования жизни и личности творца. Происходит словно аксеологическая нейтрализация личности творца. Это стало возможным благодаря тому, что человек научился создавать отвлеченные модели и всевозможные общезначимые структуры. Одной из форм такой универсальной модели и призвано быть анонимно производящее языковое поле, которое может раскрываться конкретно-содержательно по-разному в зависимости от того, в каком контексте – социологическом, психоаналитическом, семиотическом – оно располагается. Поиски метазнания, первоосновы являются той гносеологической и духовно-исторической почвой, на которой выросли воззрения на творчество как глобальную речедейтельность, располагающуюся поверх якобы случайностей индивидуальных проявлений и вписывающуюся в сущностно имперсонализованную традицию.

В качестве творца вступает «дух», поставленный в идеальную ситуацию, в которой не может находиться реальный человек, живущий в реальной обстановке и реальном времени. Участие личности художника в создании произведения расценивается при этом как минимальное. Творят иные силы, которые многие поэты, эстетики, философы называют по-разному и которые на различных уровнях выступают как начала, заменяющие автора. Произведение становится имперсональным, оно словно бы неподвластно случайности и прежде всего выполняет некоторые сущностные языковые задачи.

Во французском структурализме появилась идея Ж. Ж. Женетта о том, что время существования произведения определяется абсолютным временем чтения и памяти. Творец «создает» своих предшественников настолько же, насколько они его творят, воздействие его направлено как в будущее, так и в прошлое; писатель вписывает свое индивидуальное движение в колебание единого временного поля, превращающего искусство в некую беспредельную зону одновременности, которую можно произвольно пересекать во всех направлениях. Искусство располагается критиком в таком пространстве, где оказываются возможными самые неожиданные и парадоксальные «встречи». В основе подобного рода представлений лежит идея некоего общего «фабульного» тела, беспредельного целого, каждая часть которого связана с остальными. Ж.Б. Баррер в работе «Взгляд Орфея» пишет о ситуации, в которой становится возможным подлинное познание поэзии. Поэт окружен, как Орфей в аду, тенями тех, с кем он соприкасался, кого он приветствовал или сторонился. И подлинное познание поэзии невозможно без хотя бы приблизительного восстановления этого мира теней, этого ада воспоминаний, реминисценций и аналогий. В начале такой вполне детерминированной исторической преемственности лежит некий первичный текст, который возникает случайно. Поэзия живет не только прошлым и поэзией, она живет постольку, поскольку существуют поэты, пришедшие к фундаментальному отрицанию принципа художественной идентичности. И целью этих поэтов оказывается постоянное приближение к тому первому тексту, который боги дали нам ни за что; наша задача теперь в том, чтобы создать созвучный ему второй, который был бы достоин первого.

**Третья глава** диссертационного исследования посвящена анализу социогносеологического характера науки. В ней, в частности, обосновывается тезис о

социальной компоненте методов науки, раскрывается соотношение мышления и фантазии, фантазии и воображения. Фантазия и воображение достаточно часто отождествляются. Думается, что воображение и фантазия едины по своей социально-гносеологической природе и по тем функциям, которые они выполняют: предвосхищения (антиципации), эвристической, коммуникативной и некоторым другим. И, тем не менее, воображение и фантазия не совпадают полностью, а выступают как стороны познавательного процесса, придавая ему различные смысловые оттенки. Их статус мы, вероятно, можем определить тем, в какой степени они включены в деятельность, – стимулируют творческий поиск или, напротив, уводят в сторону. Здесь существенно соотношение таких факторов, как вымысел и реальность. Они определяют смылосодержательную сторону новообразования, представляя собой динамическую связь, свободную и неожиданную игру комбинаций, игру ассоциаций.

**В параграфе 3.1.** рассмотрена также проблема стимулирования процесса научного открытия; исследованы направления философского анализа методов творчества. Категориальный аппарат методологии творчества включает понятия вида регуляции творчества и формы регуляции творчества. Под видами регуляции понимают методы или определенные приемы и наставления; методики, или более высокий уровень управления творческим процессом, опирающийся на логически стройные системы правил и рецептов выполнения конкретных процедур; эвристики, или методики, в которых преобладают «мягкие» способы воздействия на творчество субъекта в виде советов, пожеланий, к активизации сознательных и подсознательных механизмов; программы, или руководства, с преобладанием «жестких» способов управления, регламентирующих переход от одной операции к другой; алгоритмы, или строго формализованные программы совокупности команд, детерминирующие все поведение индивида и однозначно предопределяющие результат работы.

Репродуктивное познание всегда характеризуется наличием более или менее надежных алгоритмов перехода от неизвестного к известному, непрерывностью логического следования от исходных посылок к следствиям, движениям мысли по ранее предложенным и знакомым субъекту познавательным путям. Творческим же актам в науке, независимо от того, приводят ли они к индивидуально или социально значимому знанию, свойственны логические разрывы в развитии мысли, интуитивные скачки, элементы условности и т.п. В отличие от репродуктивных операций, творческий поиск в науке по многим параметрам неповторим, индивидуален. В то же время, репродуктивное является условием продуктивного, через него реализуется преимущество в творческом процессе.

На основании вышесказанного можно применить общее определение творчества, к научному творчеству: это социально обусловленная целенаправленная деятельность, в которой более полно представлены продуктивные компоненты; она ориентирована на получение новых, социально значимых и целесообразно оформленных результатов и является атрибутом труда, благодаря которому осуществляются социально полезные изменения в окружающей среде, развитие культуры и совершенствование личности. Добавим также, что научное творчество характеризуется органическим включением личности ученого, что признается всеми исследователями творческого процесса.

**В параграфе 3.2.** предметом анализа выступает тезис об обосновании как разновидности открытия. Открытие охватывает широкий круг явлений в науке. Выделяется, по крайней мере, четыре группы явлений, которые квалифицируются как открытия:

- создание концептуальной системы (теории, принципа);
- нахождение закона;
- обнаружение нового явления;
- изобретение принципиально нового прибора, аппарата.

Из большой группы вопросов, относящихся к проблеме открытий, важно выделить вопрос об отношении между научной теорией и экспериментальным открытием, т.е. обнаружением нового явления. Ряд исследователей считает, что обнаружение принципиально нового явления и есть открытие в полном смысле слова. Оно влечет за собой цепь гипотез и открытий в науке и в первую очередь - создание новой теории. Однако подобная концепция не может объяснить ряд существующих случаев генезиса научной теории. История науки показывает, что весьма часто создание новой теории, формирование новых принципов и новых разделов в науке не были «индуцированы» открытием нового явления. Открытие никогда не бывает одноактным, а носит скорее «челночный» характер. Сначала присутствует некое ощущение идеи; потом она проясняется путем выведения из нее определенных следствий, которые, как правило, уточняют идею; затем из новой модификации выводятся новые следствия. В классической гносеологии не существовало проблемы отношения открытия и обоснования, - открытием считалось формирование в науке новых законов путем логического их выведения из начал познания: это были либо эмпирические данные, которые поставлял эксперимент (Бэкон), либо общие принципы науки, эксплицируемые в ходе интеллектуальной интуиции.

Логические методы выведения законов – методы элиминативной индукции для Бэкона и метод дедукции для Декарта. По сути речь идет о том, что в классической гносеологии акты открытия и обоснования совпадают, - это лишь разные стороны единого процесса исследования, творчества. Эмпиризм XX века не принял вариант этой классической концепции. Он не только различил, но и принципиально разделил и противопоставил друг другу акты открытия и обоснования. Таким образом, процесс формирования научного закона (создания теории) разделяется на два основных этапа. На первом выдвигается гипотеза о законе, этот акт квалифицируется как открытие. На втором этапе осуществляется эмпирическое обоснование (верификация, подтверждение) гипотезы. Поскольку гипотеза о законе имеет универсальный характер, она не может быть непосредственно сопоставлена с данными опытов. Поэтому приходится сначала дедуктивно выводить из нее единичные следствия и лишь их проверять в опыте. Тем самым обоснование с необходимостью предполагает выполнение определенных логических процедур. Что же касается открытия, то оно, как полагают, имеет принципиально внелогический характер. Автором предложено такое понимание единства открытия и обоснования, при котором они рассматриваются не как последовательные во времени стадии познавательного процесса, а как необходимые элементы, присутствующие в нем на всем его протяжении. История какой-либо теории не имеет четкого разделения на период открытия и период обоснования, уже самый начальный момент порождения гипотезы неизбежно связан с нормативно-оценочными элементами, с процедурой самой предварительной оценки. Процессы открытия и обоснования находятся в сложных взаимосвязях на всем протяжении развития теории. Нет такого метода, который использовался бы ученым и который не был бы одновременно методом обоснования и развития. Взгляд на науку как на процесс открытия есть как раз способ понимания всех ее методов как направленных одновременно на развитие и обоснование гипотез. Формирование нового знания (а именно этими словами обычно раскрывают значение термина «открытие») есть сложный, многоступенчатый, подчас весьма растянутый во времени процесс. В тех случаях, когда открытие происходит случайно, оно дает лишь некую «первичную заготовку» для будущего полноценного знания. Преобразование первой во второе осуществляется посредством обоснования, которое, как правило, распадается на ряд качественно различных актов. Каждый из них вносит свою лепту в обогащение «первичной заготовки», наделяет ее определенной характеристикой. Тем самым обоснование по природе своей является принципиально конструктивной процедурой, и потому мы можем с полным правом квалифицировать его как разновидность открытия.

**В параграфе 3.3.** исследуется проблема научного открытия в ракурсе специфики оппонентного круга как неформальной коммуникативной структуры. Социальность в научном творчестве предполагает связь и взаимодействие индивидов. Задача заключается в том, чтобы, сохранив принцип коллективности научного труда, рассмотреть процесс общения между его индивидуальными субъектами под таким углом зрения, который позволил бы проникнуть в механизмы генерирования новых идей, работающие не за пределами этого процесса, а в самом этом процессе. А это, в свою очередь, требует ввести в обиход социального изучения науки не только факторы общности, но и различия, расхождения, интеллектуального конфликта между участниками совместной деятельности. Субъект научного творчества неизменно находится в ситуации спора, дискуссии, полемики, диалога. Его взаимодействие этого типа с другими членами сообщества может быть неявным, скрытым, либо носить характер открытого вызова – как формального (зафиксированного в литературе и потому попадающего при реконструкции информационных сетей под глобальную и неопределенную рубрику «контакта»), так и неформального, выраженного в коллизиях межличностного взаимодействия. Естественно, что научно-социальный круг, в столкновении с членами которого ученый реализует свою исследовательскую программу, является для него значимым, референтным.

Но это значимость иного порядка, чем мнения и оценки тех, кто его поддерживает в разработке данного направления, с кем он солидарен (что опять же может получить формальный индекс «контакта» при фиксации ссылки на этих авторов в его публикациях), чьи подходы и результаты он воспринимает как эталонные. Перед нами различные типы референтности – соотнесения установок ученого со взглядами значимых для него других исследователей. Различным может быть и их влияние на него. Поскольку форма общения, которая выражена в противоборстве идей (как важнейшем катализаторе научного прогресса), должна быть отграничена от общения как «обмена информацией», передачи знаний (эмпирических, методологических и др.), возникает потребность в выделении той категории лиц, полемика с которыми изменяет движение мыслей исследователя, влияет на его искания, стало быть, регулирует их.

Обосновывается тезис о том, что конструкт «оппонентный круг», - он нужен для изучающих процесс творчества в плане проникновения в механизм взаимодействия познания и общения как компонентов целостного процесса научного творчества. Какие возможности гносеологического характера открывает использование этой категории? М.Г. Ярошевский, к примеру, считает, что обращение к оппонентному кругу позволяет преодолеть разьединенность логических, психологических и социальных аспектов деятельности ученого, представить ее целостно как историю системы, противоречивой, саморазвивающейся, порождающей в качестве эффекта своего функционирования научное открытие. Деятельность эта разворачивается по исследовательской программе, которая, отображая запросы развития науки, творится ученым в гуще столкновений, зреющих в его уме, укорененных в глубинах его личности идей с воззрениями тех, кто вовлекается логикой его исканий в оппонентный круг. Изучение коммуникативной «плоти» процесса творчества становится возможным лишь в том случае, когда в руки его исследователя попадают «затекстовые» источники. Это материалы, которые не представлены в форме научных публикаций.

**В заключении** подведены итоги и определены перспективные направления продолжения исследований.

По результатам диссертационного исследования опубликованы статьи и тезисы:

1.Шнайдер М.И. Эвристическое мышление и принципы интуитивного познания. // Культура как способ бытия человека в мире. - Томск: Изд-во ТГУ, 2000,с.82-84.

2.Шнайдер М.И. Психоанализ как вид самопознания личности.//Проблемы и практика инженерного образования «Высшее техническое образование: качество и интернационализация». - Томск: Изд-во ТПУ, 2000, с.85-86.

3.Шнайдер М.И. Психоаналитическая Концепция Человека в Неофрейдизме.// Современная техника и технологии. - Томск: Изд-во ТПУ, 2000, с.383-384.

4.Шнайдер М.И. Психоанализ и проблема самоактуализации творческих задатков человека.//Современная техника и технологии. - Томск: Изд-во ТПУ, 2000, с.63-65.

5.Шнайдер М.И. Имперсональность творчества: от мифа к реальности.// Инженерное образование в XXI веке. – Томск: Изд-во ТПУ, 2002, с.125-127.

Кроме того, материалы исследования положены в основу профессиональной деятельности автора диссертационного исследования – психолога школы (г. Стрежевой), разработан вариант программы «Развитие творческого мышления».

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при подготовке и чтении общих курсов по философии творчества.